

CANTO GREGORIANO MÉTODO DE SOLESME

A G I R

IRMÃ MARIE ROSE O.P.

† Livros Católicos para Download



Canto Gregoriano

M É T O D O D E S O L E S M E S

“DEO NOSTRO SIT JUCUNDA DECORAQUE LAUDATIO. (SI.146,1)

Canto Gregoriano

COLEÇÃO PIO X

V

IRMÃ MARIE-ROSE o. p.



1.º LIVRO

2.ª edição melhorada

(REGISTRO 2.532 NA COMISSÃO NACIONAL DO LIVRO DIDÁTICO)

1 9 5 8

NIHIL OBSTAT

Mons. João Batista da Mota e Albuquerque

Censor ad hoc

Rio de Janeiro 15 de Setembro de 1951.

PODE IMPRIMIR-SE

Rio 21-9-951

Mons. Caruso

pro Vigário Geral.

DIREITOS RESERVADOS

**Com licença de DESCLÉE & Co., Tournai BÉLGICA,
foram usados os sinais rítmicos e extraídas de-
terminadas melodias dos livros de suas edições.**

MUITO LHEM AGRADECEMOS

A V E M A R I A !

Homenagem

de filial gratidão à

Sua Eminência o Senhor

Cardeal D. Jaime de Barros Câmara,

O "Instituto Pio X do Rio de Janeiro"

Aos meus inesquecíveis Pais.

membros da IGREJA TRIUNFANTE,

união cheia de amor,

na ORAÇÃO CANTADA.

Prefácio

Revma. Irmã Marie Rose,

O seu livro chegou no momento oportuno. O interesse pelo canto eclesiástico tem crescido bastante em nossa terra neste último decênio. Os amigos das castas e ingênuas melodias de S. Gregório, encontramos-nos numerosos em todos os sectores sociais. O próprio rádio contribuiu para torná-las conhecidas e apreciadas.

Aqui está a oportunidade da sua obra.

O seu livro é a teoria e a prática de Solesmes, vivida e exemplificada na Escola de Paris. O seu valor inestimável é a fidelidade à tradição dos monges de D. Guéranger. Elês reconstruíram para a cristandade um dos monumentos mais veneráveis da sua cultura, o canto litúrgico; não se contentaram em arrancar aos arquivos documentos esquecidos, com a paciência e a preocupação científica própria dos filhos de S. Bento, mas infundiram movimento, vida e beleza ao fruto de sua pesquisa. O canto gregoriano nasceu não para o gôzo estético dos salões, mas da necessidade íntima e profunda do cristão de louvar e engrandecer o seu Deus. Pelas melodias simples e austeras do canto eclesiástico perpassa um grande hálito sobrenatural. O canto gregoriano é oração e oração oficial da Igreja. Deve, portanto, para não ser desvirtuado e incompreendido, ser prevalentemente, senão unicamente, apreciado sob o ângulo visual místico, isto é, como expressão vital da mística Espôsa de Cristo.

E' necessário que o canto litúrgico seja largamente restabelecido no uso do povo e na vida cotidiana dos seminários e conventos. O gregoriano tem de viver em nossa piedade e dar-lhe, ao mesmo tempo, cunho de profunda seriedade e serena contemplação, o que lhe é característico. É urgente... Do contrário, essas santas e venerandas cantilenas correm risco de serem apenas amostras do passado para curiosidade e satisfação de profanos em demonstrações profanas.

Este é o momento marcado pela Providência para o Brasil ouvir a mensagem do Canto Gregoriano, mensagem universal de paz e amor. E para o Brasil ouvir esta mensagem é mister que das catedrais, das igrejas e capelas ecoem pelas praças e pelos campos e quebradas a salmódia tranquila e os transportes melismáticos do Canto de S. Gregório.

o seu livro, Irmã, concorrerá para este futuro de esplendor e faço votos, não muito distante.

Rio de Janeiro, festa de Corpus Christi — 1952.
Mons. João B. da Mota e Albuquerque

MENSAGEM DO DIRETOR DO INSTITUT GRÉGORIEN DE PARIS

Aos professôres e aos alunos

do "INSTITUTO PIO X do Rio de Janeiro"

Paris, 28 de abril de 1951.

Foi com alegria que recebi a notícia da fundação, no *Rio de Janeiro*, de uma filial do Instituto Gregoriano de Paris e de que a haviam colocado sob a proteção de PIO X, dando-lhe o nome do grande Papa que a Igreja vai elevar aos altares.

Duas de nossas antigas alunas empreenderam esta fundação. Quero felicitá-las, antes de tudo, por sua feliz iniciativa. Conheço a dedicação de que são capazes, o espírito de responsabilidade e de prudência com que revestem o cumprimento de sua tarefa. Estou, pois, convencido de que a semente que lançaram em terra frutificará ao cêntuplo, porque cai em espíritos e em corações bem preparados.

Lembrem-se, no entanto, do que tantas vêzes me ouviram dizer, — que o tempo da sementeira não é o da colheita. Trabalhem elas em tôda paciência, juntando o esforço de cada dia ao da véspera e entregando-se totalmente ao SENHOR que se encarregará de tudo fecundar...

Entretanto, a criação do "INSTITUTO PIO X" não se teria feito, e tão rapidamente, se suas fundadoras não tivessem sido beneficiadas pelo estímulo e pelo apôio de Sua Eminência o Cardeal Câmara, Arcebispo do Rio de Janeiro, de Mons. Mota, presidente da Comissão de música sacra da Arquidiocese e da Superiora Geral das Irmãs Dominicanas. Por isso, faço empenho em apresentar aos ilustres padrinhos do "INSTITUTO PIO X" a homenagem de minha profunda gratidão.

Colocou-se o "INSTITUTO PIO X", desde o seu início, sob a autoridade da hierarquia, como convém a uma obra que é essencialmente *de Igreja*. Empenhou-se, por êste fato mesmo, no serviço da Igreja; a meu ver, é esta disposição fundamental que lhe traz a mais segura garantia de seus progressos.

Por enquanto, o "INSTITUTO PIO X" conta com um número de alunas reduzido — fato que não traz preocupações — mas um número de alunas ardentes no trabalho e entusiastas. Escrevendo esta mensagem é nelas que penso sobretudo; desejo dizer-lhes, em poucas palavras, como convém encarar o ideal que doravante será o delas.

O Canto Gregoriano é *uma oração*, por certo; e aí está sua nota essencial: até mesmo, no fundo, êle é só isto. E', também, uma *forma de arte* magnífica. Como tal, fica submetida a certas leis de construção que, no que têm de fundamental são comuns com as outras formas de música.

O conjunto destas leis constitui o que se denomina a *técnica*; e é esta técnica, tal qual SOLESMES a restituiu, após trabalhos científicos e históricos realizados por seus monges, que deve ser o objeto principal dos Cursos do "INSTITUTO PIO X", assim como o é dos Cursos do Instituto Gregoriano de Paris e de suas filiais regionais.

Não somente seria vão pretender receber a mensagem artística do Canto Gregoriano, negligenciando a técnica, mas, indo mais longe, a longa experiência que tenho do ensino permite-me afirmar que é o único meio de ter acesso à *sua espiritualidade*. Música e oração fazem aqui uma única essência. E é pelo estudo das leis musicais, associado ao exame e à meditação dos textos litúrgicos, que se acaba percebendo os laços estreitos que unem a melodia às palavras, e que se verifica a riquíssima definição do Père Sertillanges o. p. : "E' quase só pela abstração que se pode aqui distinguir. A música religiosa não é um acessório ou um ornamento exterior; é a própria vida da oração que toma a sua forma completa. Está ligada à palavra, como a palavra ao pensamento, o pensamento à alma, e a alma ao Espírito-Santo."

Compreendido assim, o Canto Gregoriano torna-se um fator de enriquecimento para o espírito, ao mesmo tempo que um fator de dilatação da vida espiritual, no que possui de mais autêntico.

Ora, aí está o fim a que se deve atingir. Se a Igreja nos pede, pela voz de seus Papas, que se restaure entre o povo o conhecimento e a prática do Canto Gregoriano, não o faz por motivos de ordem estática. É para dar-nos ocasião de nos unirmos mais perfeitamente, mais plenamente à *SUA ORAÇÃO*; é para que retomemos consciência do caráter *comunitário* da vida cristã na Igreja. E vê-se logo bem que o problema gregoriano é apenas um dos dados de um problema mais vasto, que é *o da renovação do espírito cristão*.

De sorte que cada aluno do "INSTITUTO PIO X" deve ter em si uma alma de apóstolo. Tudo que receber deve comunicá-lo aos outros: pois o Canto Gregoriano é o "bem próprio da Igreja Romana" (PIO X), e é também "o bem próprio dos fieis" (PIO XII). Cumpre, pois, que cada aluno do "INSTITUTO PIO X" se torne, logo que se terminem seus estudos, um dos agentes desta renovação que, pouco a pouco, se Deus quiser, se estenderá por todo o país.

Sei que é este o ideal do "INSTITUTO PIO X". Nas vésperas do dia em que êle vai cantar seu primeiro Officio público, — e como se poderá escolher festa melhor que a de Pentecostes? — faço votos fervorosos para que o êxito, cuja glória retornará ao SENHOR, coroe os esforços das fundadoras e das alunas, e para que, em união conosco e com tôdas as nossas filiais, o "INSTITUTO PIO X" realize integralmente nossa divisa comum:

"DEO NOSTRO SIT JUCUNDA DECORAQUE LAUDATIO" (SL. 146)

Ass.: Aug. Le Guennant

Diretor do "Institut Grégorien de Paris".

Introdução

O MÉTODO DE SOLESMES

(Tópicos extraídos da Conferência de D. Gajard. m. b., na Catedral do Mexico, durante o Congresso inter-americano de Música Sacra, aos 21 de Novembro de 1949.)

O trabalho de restauração gregoriana, empreendido há um *século* mais ou menos, foi, talvez não se saiba bastante, uma obra árdua e de longo fôlego. Voltava-se de muito longe! Os operários do Senhor que se empenharam neste trabalho com santa e longânime tenacidade, partiram, praticamente, de zero, tanto para a melodia como para o ritmo. Para êste, sobretudo, faltaram muitos elementos de informação.

Muitos sistemas foram propostos, geralmente independentes uns dos outros. Passaram por sortes diversas. Mas é de reconhecer-se que, ao menos alguns dêles, edificados *a priori*, conheceram o revês em sua própria elaboração.

Os métodos propostos até hoje, podem ser divididos em duas categorias: o dos *mensuralistas* ou partidários do *ritmo medido*; e o dos partidários do *ritmo livre*.

O MENSURALISMO

Em geral, os *mensuralistas* são partidários do *ritmo medido* ou, ao menos, de certa "medida"

Êste sistema estampa um resultado de certo modo lógico, coerente com a falta absoluta de conhecimento, quase geral, da verdadeira natureza do ritmo.

Ritmo e compasso eram geralmente criados como sinônimos, designando a mesma realidade. Logo não deveria haver *ritmo sem compasso*, sem medida. Portanto, fazia-se mister procurar pôr o Canto Gregoriano dentro de certa medida, para lhe poder infundir um ritmo.

Erro. Mas teve muito tempo curso no meio músico.

Compasso e ritmo são constituídos por uma sucessão de elementos sonoros ou de ondulações caracterizadas pela volta de um tempo marcado, (tempo êste erradamente denominado *tempo forte*, visto como, *em si*, nada tem êle de *intensivo*...)

O que caracteriza, porém, especificamente, o *compasso*, é a volta *regular e isócrona* dêste tempo marcado.

O que caracteriza o *ritmo* é a volta livre do *tempo marcado* por intervalos desiguais, à vontade e gôsto do compositor. O ritmo escapa à sujeição material, mecânica, que nomeamos *compasso*, que é afinal, a materialização das leis infinitamente mais flexíveis do ritmo.

Numa palavra, os mensuralistas do séc. XIX, presos pelos hábitos da música clássica contemporânea, o mais das vezes *medida*, (ao menos em aparência: há muito que dizer sobre este assunto), e desejosos de tornar a dar uma forma rítmica aos pobres fragmentos do Canto Gregoriano que haviam sobrevivido à lenta destruição do repertório, nada de melhor acharam que prendê-los numa *medida*, num compasso, por diferentes processos.

1. Quiseram os *mensuralistas puros* organizar de tal maneira as melodias gregorianas que se enquadrassem, a todo custo, nos compassos modernos. Um dos que representam este sistema foi o Père Dechevrens, jesuita, (Cf. "Composition littéraire et composition musicale", tome II, Rythme Grégorien, p. 166).

As melodias gregorianas, está claro, insurgem-se contra um tratamento tal, que lhes é impôsto *a priori*.

2. Outros, menos rigorosos, não procuraram encarcerar a melodia no compasso propriamente dito, mas quiseram impor-lhe a lei da *quantidade*, que é subjacente do compasso. Trata-se da teoria do *neuma-tempo*, preconizada por Houdard: cada neuma, seja qual fôr, — longo ou curto, — vale um tempo, isto é, uma semínima. (Cf. "Le rythme du Chant Grégorien", 1898, p. 216).

Apoiam suas belas considerações em dados de aparência científica e paleográfica; mas o sistema continua a ser um desafio não só à ciência dos neumas, mas ao mais elementar bom senso.

3. Dom Jeannin, monge beneditino l'Hautecombe, não foi tão longe. Quis, todavia, tornar a dar ao Canto Gregoriano uma "ossatura métrica", dizendo convitadamente que "na idade de ouro Gregoriano existiu verdadeira "medida", muito diferente, porém, da que os *mensuralistas* apresentavam até então". (Cf. "Mélodies liturgiques Syriennes et chaldéennes Paris 1924, p. 198).

O que queria êle, em verdade, sustentar era a sua tese sobre o *acento latino longo*, no primeiro tempo. Propôs, para isto, que se reduzissem tôdas as longas dos manuscritos a uma semínima. "A teoria de Dom Jeannin, "diz D. Mocquereau, "opõe-se radicalmente à de Houdard. Êste diminui, encurta todos os neumas, todos os valores (um neuma — um tempo); Dom Jeannin os alonga desmedidamente". (Cf. Monographie VII, p. 22)

4. Mesmo D. Ferretti, o 2.^o diretor do Instituto Pontifical de Música Sacra de Roma, inclinou-se um pouco para o mensuralismo. Muito forte em métrica e encantado pelos autores da Idade Média desde sua juventude, quis encontrar nas melodias gregorianas os pés da métrica latina clássica. Tais idéias chegou a expor no seu livro "II Cursu Metrico", mas sem obter êxito: seu livro não saiu das livrarias. Prosseguindo seus estudos, reconheceu o próprio êrro e ligou-se completamente a Solesmes. Isto o provam sua "Grammaire du Chant Grégorien" e o ensino que ministrou no Instituto Pontifical de Roma.

Outras teorias mensuralistas há. Citemos apenas mais o Dr. Pierre Wagner, mensuralista, que fêz uma distinção entre "interpretação *rítmica* para os cantos silábicos e *métrica* para os cantos melismáticos".

Revelam todos êstes sistemas pura imaginação. O mais interessante do caso é que tais sistemas se contradizem mutuamente, mas todos se gabam de se esteiarem sôbre os mesmos textos dos autores da Idade Média, celebrando-lhes a clareza luminosa e pretendendo dar-lhes o sentido óbvio. Eis a mais bela condenação para todos êles.

D. Ferretti em seu Curso de Modalidade e de rítmica, no Instituto Pontifical de Roma ("Appunti di teoria superiore gregoriana", Roma 1936-1937) fêz a crítica minuciosa, nítida e circunstanciada das teorias mensuralistas assim como dos textos em que se apoiam. Seu testemunho sôbre os autores da Idade Média, em quem tanto tempo crera, tem valor de autoridade. Falando um dia a D. Gajard em sua cela de Solesmes, disse-lhe: "Nada se tem para tirar dos autores da Idade Média, nada, nada, nada!"

Todos êstes sistemas não lograram atravessar os tempos, nem em vida, nem após a morte de seus autores. Correm ainda estas teorias em um ou outro meio mal informado.

O RITMO LIVRE

Contrastando absolutamente com o *mensuralismo*, ergueu-se a teoria do *ritmo livre* que hoje em dia conquistou, senão a totalidade, ao menos a imensa maioria dos gregorianistas.

Reveste *duas formas* que não se opõem radicalmente, mas muito diferem entre si, por maior ou menor precisão e por certas características:

- a) a do "*ritmo livre oratório*" denominada teoria de D. Pothier,
- b) a do "*ritmo livre musical*", a de D. Mocquereau.

Ambas sustentadas por Beneditinos.

Ambas saíram de Solesmes.

O RITMO ORATÓRIO

A teoria do *ritmo livre* não partiu duma idéia *a priori*, mas dum fato; o modo de cantar dado aos monges de Solesmes por Dom Guéranger. Restaurador da vida beneditina na França, no Priorado de Solesmes, teve êle a intuição, graças ao seu "senso católico", teve o pressentimento do que podia ser a oração cantada da Igreja, da pureza, verdade, santidade e divindade que se escondiam nas incomparáveis melodias gregorianas. Procurou melhorar-lhes a execução, suprimindo-lhes a rudeza, o martelamento das notas, que então se usava. Leu. Observou. Refletiu. Discutiu. Com gosto e evidentemente com o auxílio de Deus, chegou a dar ao canto dos monges um andamento desembaraçado, natural, um movimento espontâneo, sem afetação, que em pouco tempo entusiasmou os hóspedes do mosteiro. Um dêles, o cônego Gontier, de Mans, encontrou ali "como que uma revelação". Sustentado pelos conselhos de D. Guéranger, procurou codificar êstes princípios em "*Méthode raisonnée de plain-chant*", que publicou em 1859. Rompia deliberadamente com todos os falsos princípios que os restauradores profanos haviam importado da música moderna para o Canto Gregoriano. Abandonou o compasso, a quantidade proporcional dos sons e pôs-se a ensinar a liberdade do ritmo gregoriano, a indivisibilidade do tempo primário e o pa-

pel preponderante do *acento latino* na formação do ritmo. Definia o canto-chão:

“Uma recitação modulada, cujas notas têm um valor indeterminado, e cujo ritmo, essencialmente livre, é o do discurso.”

Assim resumia o seu ensino:

“A regra que domina tôdas as regras é que, exceto na melodia pura, o canto é uma leitura inteligente, bem acentuada, bem prosodiada, bem fraseada.”

A frase gregoriana retomava suas asas. Evidentemente, tudo isto ainda era bem vago, bem insuficiente; mas todo o futuro aí estava em germen e assegurado. O Método de Solesmes está formulado neste livro, em seus axiomas fundamentais.

No livro “*Mélodies Grégoriennes*”, escrito por D. Pothier em colaboração com D. Jausions, (1980) estão confirmados e desenvolvidos os princípios lançados há 20 anos atrás pelo Ch. Gontier.

Tratam aí os autores da questão dos neumas, de modo todo novo e em notável progresso. Os Autores da Idade Média são estudados seriamente, com grande perspicácia, e magistralmente comentados. D. Pothier tirou dêles tudo que foi possível. Sobre êste ponto o seu livro conserva caráter jovem. Desenvolveu a parte rítmica. Definiu melhor as leis do ritmo oratório. Esclareceu a natureza e papel do acento latino.

“Êste livro”, diz D. Mocquereau, “obteve êxito inesperado. Foi traduzido em alemão e em italiano, e operou verdadeira revolução na execução do canto-chão. Todos os novos Métodos práticos se ligaram aos ensinamentos do monge de Solesmes”.

Segundo opinião de D. Ferretti, com o livro “*Mélodies Grégoriennes*” e o Gradual Romano (1883), “o *ritmo oratório* tornou-se de uso comum fora de Solesmes, e foi considerado como um *dogma* musical”

Em que consiste êste “ritmo oratório”?

Quais são suas grandes diretrizes? — D. Pothier não as formulou oficialmente. Mas eis as conclusões que se tiram:

- 1.º exclusão de tôda medida ou de quadro métrico regular;
- 2.º assimilação ao ritmo livre do discurso, cujas notas e sílabas têm valor indeterminado, sendo a proporção apenas determinada pelo instinto natural do ouvido, sem regras fixas;
- 3.º papel exclusivo dado ao acento tônico da palavra, no canto silábico; e no canto ornado, à primeira nota do neuma. Êste equivale ao que é o acento para a palavra. Donde se infere que, assim, êste ritmo oratório tem por base não a quantidade mas a intensidade, como o queriam os mensuralistas. Enfim o ritmo é considerado como a sucessão de tempos fortes e de tempos fracos;
- 4.º preponderância do texto sobre a melodia ou subordinação do elemento musical ao elemento verbal;

5.º enfim, atenção dada quase exclusivamente às divisões importantes do fraseado — incisos, membros e frases.

Para D. Pothier o número e a proporção se devem sentir mais no princípio e no fim das divisões. sem procurar perfeição rítmica no meio das frases.

Tal é, em resumo, o Método de D. Pothier.

Tem seu valor, pois contém uma grande parte de verdade mas traz também exageros e, daí, graves erros. Querendo evitar escolhos, D. Pothier caiu noutros. Partindo dum princípio verdadeiro, — a liberdade do ritmo tirou conclusões inexatas: que o ritmo traz imprecisões.

Foi o que excitou D. Mocquereau a tornar a erguer o gigantesco edifício rítmico, renovando completamente a teoria do próprio ritmo.

Era D. Mocquereau excelente músico, de rara sensibilidade artística. Pertencera a uma família de músicos e trouxe para o mosteiro o fruto duma educação musical muito cuidada. Jovem, vigoroso, dotado de grande potência de trabalho, resistente e aplicado, possuía tudo para levar de vencida a tarefa de que o incumbiram. Por temperamento, opunha-se às meias medidas. Ia sempre em caminho reto: uma vez conhecida a verdade, ninguém ou coisa alguma dela o desviava. De grande humildade também: desprovido de vaidade pessoal, sempre se mostrava pronto a desaparecer espontaneamente diante da verdade provada.

Trabalhava sob a direção de D. Pothier, a quem votava verdadeira afeição. O Canto Gregoriano considerava-o, primeiro, música sem interesse e sem valor musical.

Acusaram-no de oposição ao mestre. Calúnia. Começou por trabalhar na defesa da obra de D. Pothier, em particular do *Liber Gradualis* de 1883, em torno do qual se levantou grande polémica. E foi justamente defendendo o mestre que se sentiu levado a aperfeiçoar-lhe a obra. Em breve tempo, o sobrepujou.

De início, D. Mocquereau percebeu que o Canto Gregoriano estava em aberta contradição, em suas leis de composição, com as convenções sobre a arte musical.

Educado na teoria do tempo forte e do ritmo intensivo, tinha por enigmático o fato de aparecerem tão freqüentemente em gregoriano, finais de palavras e mesmo penúltimas dos dáctilos, — sílabas fracas — carregadas de neumas, ao passo que à sílaba tônica convinha apenas uma nota.

Pouco a pouco, a experiência do Còro modificou-lhe a opinião. Deixou-se seduzir pelo encanto, pela beleza das melodias gregorianas.

Problema: “Como se faz que êste canto, contrário às leis musicais comumente formuladas, poderia satisfazer às imperiosas exigências dum ouvido delicado?”

O estudo aprofundado se lhe impôs. Onde está a obrigatória coincidência do acento tônico com o “tempo forte”? — Como músico, entregou-se ao trabalho crítico das melodias. Estas revelaram-se, paulatinamente, as regras principais da composição gregoriana. E, sobretudo, o papel importante — mas não exclusivo — do acento tônico latino.

Notou a existência de *timbres melódicos*, constituídos pela própria melodia: aí o acento tônico não tinha mais completamente o papel principal e quase único que lhe atribuíam até então. Também o acento tônico não ocupava sempre no ritmo o lugar sacrossanto que lhe haviam decretado. A música superava as palavras.

E o texto? Que parte lhe cabia no ritmo gregoriano? Que é o acento tônico, em si? Que papel tem na palavra? Quais as relações que tem com o ritmo? Problema complexo. Dependente de outro também complexo: o ritmo. Que é o ritmo, em si, independente da palavra? Que é o íctus? Quais são suas relações com cada uma das qualidades inseparáveis da produção do som musical: *intensidade, melodia* e duração?

D. Mocquereau pôs-se à árdua labuta. Consultou os fatos musicais: a poesia greco-latina (que era também música) as melodias de S. Gregório, a polifonia palestriniana, as obras dos grandes clássicos, os teóricos de todos os tempos. Procurou neles uma noção precisa do ritmo, de suas leis fundamentais, de seus desenvolvimentos, de suas modalidades.

De outro lado, encarou o segundo aspecto do problema: o latim. Gramáticos latinos e filósofos modernos entravam em concordância maravilhosa com as conclusões de ordem musical.

A consulta à música trouxe bons conselhos. Concluiu: ritmo musical e não mais oratório; ritmo independente da intensidade, com o acento, ora no VII vol. da "*Paleografia Musical*", depois nos 2 vols. do "*Nombre Musical e da notação neumática*."

Expôs D. Macquereau o resultado de suas longas pesquisas, primeiro no VII vol. da "*Paleografia Musical*", depois nos 2 vols. do "*Nombre Musical Grégorien*"

* *
*

Eis a seguir os princípios fundamentais do Método de Solesmes:

- 1.º Natureza propriamente *musical* e não oratória, do ritmo gregoriano.
- 2.º *Precisão absoluta*, em todos os graus da síntese:
 - a) tempo primário ou tempo simples indivisível, ou igualdade prática das notas e das sílabas;
 - b) ritmos elementares e tempos compostos, binários e ternários, com sua unidade orgânica e sua economia interna;
 - c) ritmos compostos;
- 3.º *Independência absoluta do ritmo e da intensidade*;
- 4.º *Donde, independência absoluta do íctus rítmico e do acento tônico, e liberdade total do ritmo*;

- 5.º *Subordinação do elemento verbal ao elemento musical;*
- 6.º *Nuances expressivas tradicionais, de acôrdo com as indicações concordantes dos manuscritos mais antigos.*
-

As regras da técnica asseguram a paz, a unidade e a vida; as regras de estilo corrigem o que poderia haver por demais austero, rígido, mecânico na observação rigorosa da técnica e introduzem o elemento de imaterialidade e de espiritualidade que convém à linguagem espiritual — à oração.

Este livro vai introduzi-lo, caro leitor estudioso, nos segredos do Método que vem tomando foros de catolicidade, visto dar a todos os cristãos da Igreja Católica Apostólica Romana a possibilidade de se entenderem, unânimes, em espírito e verdade, quando cantam os louvores de seu Deus.

M.R.P.

QUADRO DAS TEORIAS OPOSTAS AO MÉTODO DE SOLESMES

St. Gall

Dó- mi- nus di- xit ad me

Dechevrens

Dó- mi- nus di- xit ad me

Musical notation for G. Houdard, featuring a treble clef and a melody with triplets and slurs.

G. Houdard

Pú- er ná- tus est nó- bis et fí- li- us dá- tus est nó- bis

Musical notation for Solesmes, featuring a bass clef and a melody with a forte dynamic marking and slurs.

Solesmes

Vi- dén- ti- bus il- lis e- le- vá- tus est : et

All. \forall laetábitur

Musical notation for D. Jeannin, featuring a treble clef and a melody with slurs and dynamic markings.

D. Jeannin

Vi- dén- ti- bus illis e- le- vá- tus est. et

APRESENTAÇÃO DA 1.^a EDIÇÃO

A Autora, ex-aluna do "Institut Grégorien de Paris", não apresenta doutrina nem método seu. Logo de início quer que o saibam. Colhia as notas de aula, já pensando em seus irmãos e irmãs do Brasil. Como os Apóstolos, outrora, desejosos de fazer subir ao Senhor uma oração que verdadeiramente Lhe fôsse agradável, disseram-Lhe: "Domine, doce nos orare", ouvia também o Brasil sedento de luz, de amor e de paz, dizendo à Igreja: "Doce nos orare". E com S. Paulo, a Igreja lhe respondendo: "Cantai juntos saldo Senhor Jesus" (Ef. V, 19).

Estas "Notas de aula", organizou-as e adaptou-as foi o seu trabalho. Procurou reproduzir com clareza e exatidão os ensinamentos da Escola de Solesmes. E com amor e carinho lhas comunica, lhas dá sem contar. Contém o segredo técnico da mensagem de paz, de silêncio interiorizante e de amor que é a do Canto Gregoriano. São dos alunos do "Instituto Pio X do Rio de Janeiro". São de quem as quiser acolher com benevolência.

E' mensagem de arte também: que o nosso povo brasileiro, tão artista, se encante pela verdadeira arte sacra, é nosso desejo, de todos nós que dela beneficiamos. Deus proverá. Demos tempo ao tempo. Mergulhe-mo-nos em sua Providência.

Heloisa Fortes de Oliveira, aluna do Instituto Pio X e colaboradora na parte dos clichês, cujo acabado de desenho revela inteligência, habilidade e preocupação do mais perfeito — fruto de sua vida interior — contribuiu, com dedicação inaudita, para a melhor apresentação deste livro. Agradecimento sincero e amigo.

A todos que acolherem este livro — Deus lhe pague. É para SEU LOUVOR.

A Autora espera, para o bem de todos, a sua crítica fraternal, caro leitor.

Ir. M.-R. Porto, o. p.
Pentecostes, 1952

APRESENTAÇÃO DA 2.^a EDIÇÃO

Reiterando tudo que disse para a 1.^a Edição, a Autora agradece as ótimas críticas, fraternalmente a ela comunicadas. Levou-as em conta. E por isso também, a 2.^a Edição sai mesmo “melhorada”; mas não muito “aumentada”, pois que o 2.^o LIVRO já vem vindo e lhes trará tôdas as demais informações.

Agradece, em igual, a acolhida simpática e pronta feita à 1.^a Edição, por tantos que querem saber como melhorar o Canto Gregoriano em nosso Brasil. O interêsse tem sido muito grande e entusiasta; são d’isto comprovadoras as cartas que nos chegam de todo o país, de Norte a Sul. Graças a Deus!

O nosso povo vibra pelo que é belo. Foi êste o testemunho precioso de um grande gregorianista francês que, misturado à massa, ouviu-o cantar, assim como a “Schola Cantorum”, nos Pontificais do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional de 1955: “O povo brasileiro é extraordinariamente dotado para a música gregoriana. Pega tudo com tal facilidade!... Dir-se-ia que tôda a vida cantaram estas melodias. São realmente feitos para o Canto Gregoriano”.

Mais uma vez — Deus lhes pague. E ajudem o “Instituto Pio X do Rio de Janeiro” a propagar êste Livro e os que devem vir completá-lo, logo que se manifeste a Bênção Divina para sua publicação.

Ir. M.-R. Porto, o. p.
Epifania de 1957.

Diz PIO X, em seu MOTU PROPRIO de 22 de Novembro de 1903, sòbre o Canto Gregoriano: ,

“É o canto próprio da Igreja Romana, o único que herdou dos Antigos, canto que conservou ciosamente durante séculos, e que propõe aos fiéis como sendo diretamente o seu, e que prescreve exclusivamente em certas partes de sua liturgia.”

“Pode-se afirmar que o Canto Gregoriano nos propõe modelos acabados de música *viva*, logo humana, logo indefinidamente *atual* e susceptível, portanto, de satisfazer às aspirações das almas sedentas de espiritualidade profunda” (M. Le Guennant, Diretor do Instituto Gregoriano de Paris).

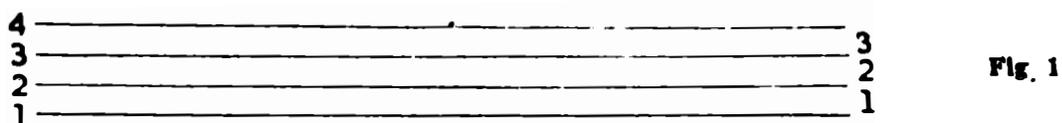
CAPÍTULO I

ELEMENTOS GRÁFICOS

PAUTA, CLAVES, NOTAS, VALOR, BARRAS DE DIVISÃO, O SI BEMOL.
OUTROS SINAIS PARTICULARES, EXERCÍCIOS. (1)

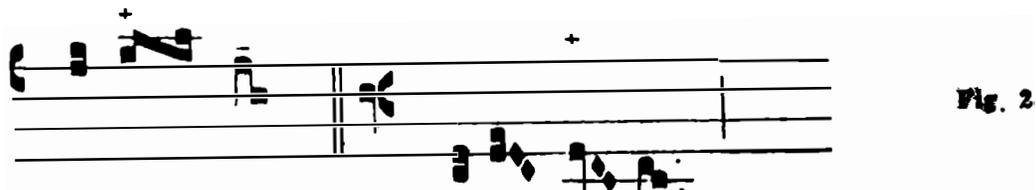
I — PAUTA, e CLAVES

Dispõem-se as notas em PAUTA de quatro linhas, que se contam de baixo para cima. Quatro linhas e três espaços formam, pois, o *tetragrama* gregoriano:



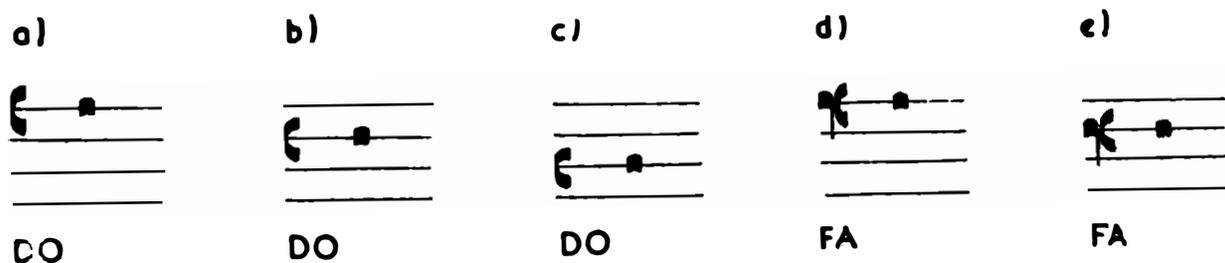
Podem-se acrescentar linhas suplementares superiores ou inferiores, caso não seja possível valer-se das diferentes claves como veremos a seguir.

Exemplo:



A PAUTA gregoriana não indica o TOM, a altura do som, no qual deve ser cantada uma melodia; indica apenas, gráficamente, o intervalo que se conserva entre os sons.

O nome (2) das notas é determinado por duas espécies de CLAVES: DO e FA.



(1) Supõem-se já conhecidos os princípios de teoria musical.
(2) Cf. o que vai dito, no "Histórico do Canto Gregoriano", Cap. VII

A CLAVE de DO emprega-se nas 4a., 3a. e 2a. linhas, como nos exemplos a), b) e c); a de FA, nas 4a. e 3a., exemplos d) e e), e de 2ª. l. (3.a Missa de Du Mont).

Estas CLAVES provêm das letras-claves C e F da notação alfabética do antigo instrumento chamado *monocórdio*. Os copistas mudaram-lhes, pouco a pouco, a forma original.

Coloca-se a CLAVE no começo da PAUTA, para dar um nome às notas. Não indica o TOM em que se deve cantar a melodia, isto é, não indica o lugar que as notas ocupam na escala musical, como já se disse

Tanto a PAUTA como a CLAVE nos dão a conhecer a relação entre os sons. Escolhe-se a tonalidade, de acôrdo com a qualidade das vozes e, às vèzes, para conservar certa unidade entre uma série de orações que se encadeiam; p. ex. nas *Vésperas* e do *Gradual* para o *Alleluia*.

As diferentes CLAVES facilitam a grafia e a leitura musical, evitando as linhas suplementares, quando é possível.

EFEITO DA CLAVE PARA AS NOTAS DE BAIXO

(Os semitons DO-SI e FA-MI e vice-versa são indicados pelas ligaduras menores; os tetracordes e os pentacordes, pelas maiores.)



Fig. 4

EFEITO DA CLAVE PARA AS NOTAS DE CIMA



Fig. 5

EXERCICIOS :1. Cantar os *tetracordes descendentes* e os *pentacordes ascendentes*, acima transcritos, procurando ouvir bem a diferença na produção dos tons e dos semitons. Notar, particularmente, o lugar dos semitons.

2. Depois de cantar os pentacordes: *DO RE MI FA SOL* e *FA SOL LA SI DO*, verificando onde se acha a diferença, cantar: *DO RE MI FA SOL* e *FA SOL LA Sib DO*, registrando bem a impressão recebida.

3. Escrever as seguintes melodias em CLAVE de DO 4a. linha



Fig. 6

Esta, nas CLAVES de DO 3^a. e 2^a. linhas:



Fig. 7

e verificar que foram necessárias algumas linhas suplementares, superiores ou inferiores. Comparando as duas grafias, vê-se que os sons são idênticos e que, portanto, é melhor mudar as CLAVES para evitar as linhas suplementares e facilitar a grafia e a leitura.

4. Ler, em exercícios reiterados as CLAVES de DO 4a., 3a. e 2a. linhas, até ficar corrente a leitura. Estudar CLAVE por CLAVE, evitando comparar uma com as outras. A leitura em cada CLAVE muito se simplifica, fazendo-se uma avaliação exata e rápida dos INTERVALOS (1). Para fixar os intervalos, ajuda bastante substituir-se o nome das notas pelos algarismos, assim: DO-RE-MI-FA-SOL-LA-SI e vice-versa; depois:

1 2 3 4 5 6 7

DO-MI-SOL-SI — RE-FA-LA-DO.

1 3 5 7 2' 4' 6' 8'

II — N O T A S

TODAS IGUAIS EM DURAÇÃO, se bem que de formas diferentes. Os sons representam-se por NEUMAS. Este nome se refere tanto às notas simples, como aos grupos:



Fig 8

A palavra NEUMA vem do grego e quer dizer "SINAL".

1) Pode-se usar, com vantagem, o livrinho "Solfège populaire" de C. Gregoriano L. J. Biton — Editeur — St. Laurent-sur Sèvre (Vendée), France.

NEUMAS FUNDAMENTAIS

São o PUNCTUM (de forma quadrada  ou de losango  nunca vindo a forma de losango isolada, mas somente numa série de notas descendentes.  Fig. 9, 10, 11

a VIRGA  encontra-se também só e muitas vèzes, como cabeça

de neuma:    Fig. 12, 13

Estes neumas representam as notas *mais breves* do Canto Gregoriano. Sua duração é igual à de uma sílaba breve na conversação, como veremos adiante.

ORIGEM DESTES NEUMAS Os primeiros cristãos não dispunham de sinais para escrever sua música. Sabe-se que os Gregos utilizavam um sistema de escrita musical que inventaram, por meio de letras derivadas dum alfabeto arcáico. (Cf. "Histórico" no CAP. VII. Mas êste sistema de notação não foi adotado pela música cristã. Os Mestres de Côro começaram primeiro a colocar certos sinais sôbre as sílabas, indicando, assim onde a melodia subia ou descia


SAPIENTIA QUAE EXORÉ ALTÍSSIMI Fig. 14

(do manuscrito de St. Gall)

Estes sinais eram os próprios acentos gramaticais: *agudo* e *grave*:

 e  Fig. 15

O *agudo* indicava a subida da melodia e tomou o nome de VIRGA (vara), devido à sua forma; o *grave* indicava a descida da melodia. Pouco a pouco, êstes sinais foram se modificando até se resolverem nas formas atuais

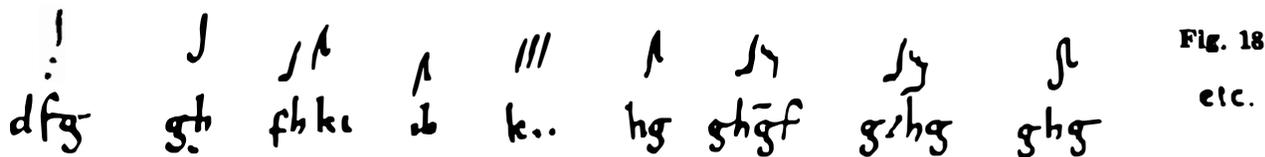
 =  (virga) e  =  (punctum) Fig. 16

quando foram colocados na pauta. Como a *virga*, escrita na pauta, não determinava de modo claro o lugar da nota, engrossaram-lhe a extremidade superior, até dar-lhe a forma . O *punctum* se modificou: engrossaram-lhe a extremidade inferior, suprimindo o traço inclinado.

Eis sua evolução:  ou  - passou a ser  Fig. 17

A distinção entre a *virga* como nota *aguda* e o *punctum*, nota *grave*, também desapareceu, porque a PAUTA, por si só, já distingue as relações tonais das notas. Hoje, até, o *punctum* é mais empregado que a *virga*.

Êstes neumas são, portanto, apenas melódicos, não fixam os intervalos de modo preciso, nem marcam a posição das notas. Logo, não servem para ler-se as melodias desconhecidas. Para remediar a estas lacunas deixadas pelos neumas, escreviam-se letras do alfabeto latino indicadoras dos intervalos entre as notas:



Mas no século XI, Guido d'Arezzo, monge beneditino, trouxe solução ao problema, introduzindo as CLAVES (Cf. CAP. VII, HISTÓRICO).

NEUMAS ESPECIAIS

Êstes neumas *nunca se encontram sôzinhos* e, por êste motivo, não fazem parte dos neumas fundamentais. São dois:

a) o ORISCUS, $\text{b} = \text{a} (\text{f})$ (= limite) vem do sinal gráfico chamado "apostropho" e traduz-se atualmente, ora pelo *punctum*, ora pela *virga*



b) o QUILISMA, $\text{w} (\text{cc})$ ação de rolar-se, de fazer rolar, de rolar. (Mais adiante, em seu lugar, (págs. 43 e 45), encontram-se explicações sobre êstes 2 neumas).

COMBINAÇÕES NEUMÁTICAS

(DE DOIS SONS, NA MESMA SILABA)

1. Juntando-se o *punctum* (acento grave) à *virga* (acento agudo), forma-se um neuma de duas notas: $\text{b} (\text{de } \text{f}, \text{f})$ É um neuma ascendente, canta-se primeiro a nota de baixo:



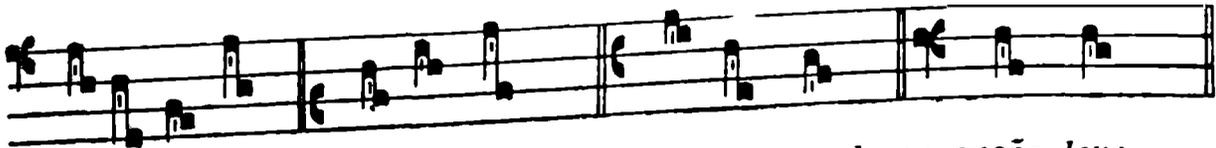
Conforme esteja colocado na pauta, terá intervalo maior ou menor, isto é, de 2a., de 3a., de 4a. ou de 5a. (Ler os intervalos acima, nomeando as notas). (1) Êste neuma forma, pois, um grupo binário, que tem a 2.ª nota

(1) O Professor deve verificar que os alunos já cantem no ritmo, isto é, apoiando LEVEMENTE as notas que trazem um traquinho vertical, para evitar maus hábitos a serem removidos mais tarde.

mais elevada e cuja execução é leve. Por causa de sua forma foi denominado PODATUS ou PES.

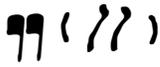
2. Invertendo-se os termos componentes do PODATUS, isto é, juntando-se a *virga* ao *punctum*, (o acento agudo ao grave = ao circunflexo), obtem-se outro neuma de duas notas:  (de $\acute{\text{.}}$ ou $\grave{\text{.}}$) Fig. 24

É um neuma descendente: canta-se primeiro a nota de cima. O intervalo das duas notas varia, como no podatus: Fig. 25



É grupo binário, tendo a 2.^a nota mais baixa e de execução leve. Sua forma recurvada para baixo trouxe-lhe a denominação de CLIVIS.

3. Dois neumas de sons idênticos formam:

a) BIVIRGA, neuma muito expressivo:  Fig. 26
Na Edição Va-

ticana, quando se encontra a forma de *distropha* numa sílaba, trata-se de uma *bivirga*. Deve ser executada com mais energia.

b) DISTROPHA (da família dos STROPHICUS). São duas apóstrophas  atualmente representadas por dois "punctum", juntos um do

outro:  Fig. 27
Fig. 28

A melodia gregoriana é, pois, formada de neumas que se encadeiam. Portanto, o legato deve ser absoluto, não só no interior do próprio neuma, como também no momento da passagem ao neuma seguinte.

EXERCÍCIO de LEITURA — 5. Dizer o nome das notas e dos neumas.

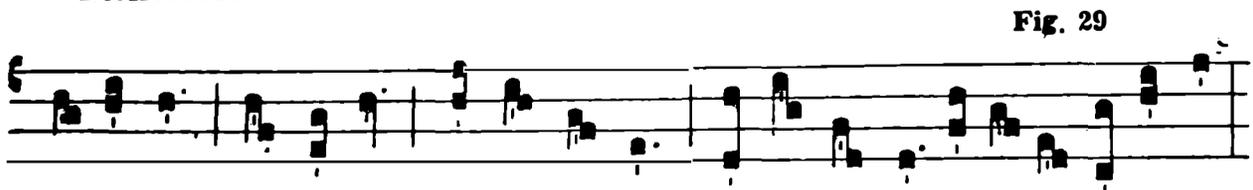
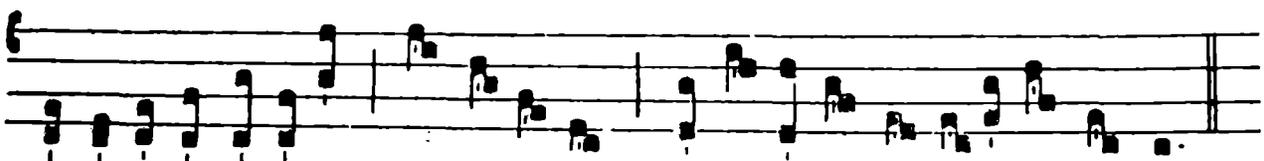


Fig. 29



Fig. 30



Fazê-lo nas claves de DO — primeiro silenciosamente; (1) depois cantar estes intervalos, procurando fixá-los

6. Ler o "REGINA CAELI" (tom simples) — As Antifonas de Completas MISERERE, SALVA NOS e o Resp. breve IN MANUS. (Encontram-se no "Liber Usualis" ou no "Paroissien Romain", também chamado o "800", por causa do seu número de impressão — Desclée & Cie.).

COMBINAÇÕES NEUMÁTICAS

(DE TRÊS SONS)

1 Allando-se um *punctum*, uma *virga* e outro *punctum*, tem-se um neuma de três notas diferentes  Fig. 31

A 2a. nota é mais alta mais leve. O intervalo pode ser maior ou menor.

Fig. 32

7. Ler e cantar o seguinte:



A bela execução do TÓRCULUS, — tal é o nome d'este neuma — depende da impressão de *legato* perfeito que se lhe deve imprimir. Deve ser suave como a longa de 3 sons, isto é, com um fluente *diminuendo*. Não se deve executar a 2a. nota de modo anguloso mas bem arredondado:



Fig. 34



Fig. 33

2. Invertendo-se o TÓRCULUS, isto é, juntando-se uma *virga*, um *punctum* e uma *virga*, forma-se outro neuma de 3 notas, denominado PORRECTUS:

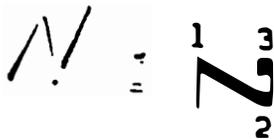


Fig. 35

os algarismos indicam a sucessão das notas. O intervalo entre as notas pode também variar; e na execução, a 2a. nota e a 3a. são *leves*.

8. Lêr e cantar o seguinte:

Fig. 36



NOTA: A forma de cada um d'estes neumas tem sua razão de ser: indicamos a relação existente entre as notas que os compõem. A linha que une as notas dos neumas binários ou ternários não é somente um sinal gráfico; exprime o modo *bem ligado* de executar as notas, em grupos de 2 ou 3, e não como se fôsem separadas umas das outras. Além disso, em relação ao texto, o neuma indica o número notas que corresponde a uma sílaba: o *punctum* para uma nota única numa sílaba — o *padatus* ou a *clivis*, no caso de 2 notas, para uma sílaba, o *porrectus* ou o *tórculus*, no caso de 3, para uma sílaba, etc. Exs.:

(1) A leitura em diversas claves acarreta a transposição. Mas não é absolutamente necessário ainda concentrar, neste fato, a atenção do aluno.

Fig. 37

Cantar os exemplos acima, nomeando as notas, observando o ritmo dos grupos binários ou ternários. (1)

3. Há um neuma de três sons idênticos: é a *trístropha*. Compõe-se de três apóstrophas seguidas e juntinhas Hoje assumiu a forma de três "punctum": Sua execução é *leve*. Fig. 38
Fig. 39

EXERCÍCIO DE LEITURA 9. a) Leitura silenciosa, — dar o nome dos neumas, — depois cantar o nome das notas, — vocalizar, observando a expressão própria de cada neuma e o ritmo. Atenção e perfeição. Fazer o estudo cuidadoso dos intervalos, por relação aritmética, sempre Fig. 40

o- e, a- e, a- a- e a- e, a- a- e

a- a- a- e, a- a- a- e a- e, e- e- e- o.

a- u, e- i, i, o- i, e, e- e, o- a

i- i, iê. i- e a- u- e- i, e- e- i- u- e.

i- i- e, a- a- a- i- e- i- e, o- i- u- o- a- u.

(1) Os traçinhos verticais, sob as notas, indicam o primeiro tempo de grupos binários ou ternários: 1.2 — 1.2.3. Faça-se nêles um leve apoio da voz.

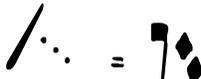
(As vogais do Exercício precedente, podem ser mudadas, a critério do professor.)

- b) Cantar o EXERCÍCIO I, do APÊNDICE.
c) Ler e, sendo possível, cantar: "TE LUCIS" de PENTECOSTES -- o Hino "JESU REDEMPTOR"

COMBINAÇÕES NEUMÁTICAS

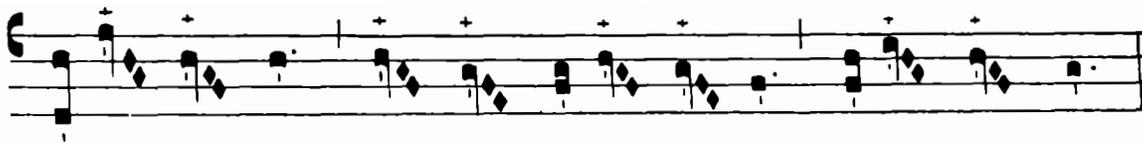
(DE TRÊS OU MAIS NOTAS)

1. A composição de uma virga, seguida de três ou mais "punctum"

losangos, forma o CLÍMACUS:  =  Fig. 41

É um grupo descendente. Em sua execução, é preciso não escorregar, não descer "glissando" pelos neumas losangos, cuja duração deve ser perfeitamente igual. Naturalmente, sua execução vai em decrescendo. (1)

Fig. 42



10. Cantar os EXERCÍCIOS II, III, IV e V do APÊNDICE

2. Há dois *neumas ascendentes* de 2 ou 3 notas: o SCÂNDICUS e o SÁLICUS. E' preciso distinguir bem um do outro, porque têm expressão e ritmo diferentes.

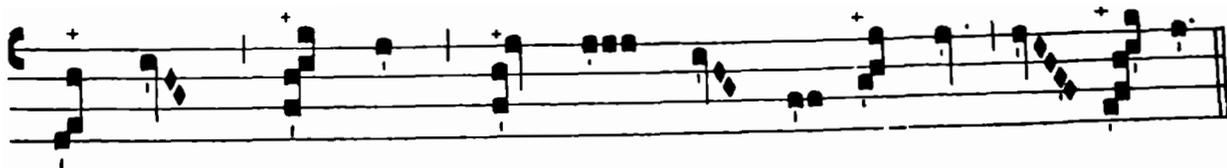
O SCÂNDICUS vem do verbo latino SCANDERE isto é, subir. Pode ser de 3, de 4 e de 5 notas. O intervalo entre as notas pode variar:

 =  Fig. 43

A 2.^a e a 3.^a notas são leves no grupo ternário - a 1.^a é apoio leve. No grupo de 4 notas, isto é, duas vêzes binário, a 1a. e 3a. são apoios *leves*, a 2a. e a 4a. são leves. No de 5 notas, a 1a. e a 4a. são apoios *leves*, a 2a., a 3a. e a 5a. são leves (isto tomado o scândicus isoladamente).

11. Ler e cantar, como foi indicado acima

Fig. 44



O SÁLICUS:

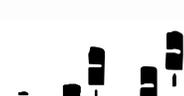
 =  Compõe-se sempre de um neuma e

Fig. 45

um *podatus para terminar*. E' um neuma muito ativo, cuja nota que leva o tracinho vertical é alongada. Pode ser de 3, 4 e 5 notas (Cf. pág. seguinte)

(1) "Ascensiónes pudícae, descensiónes temperátae".

12. Ler e cantar os neumas seguintes

Fig. 46



Para distinguir-se determinada forma de um SCÂNDICUS dum SÁLICUS, deve-se notar uma diferença essencial:

- a) no SÁLICUS, o último grupo é sempre um podatus  com o tracinho vertical sempre na 1a. nota d'êste podatus; Fig. 47

(Nos neumas de 3, 4 e 5 notas, as edições que usam os sinais rítmicos de SOLESMES indicam os sálícus marcando a primeira nota do último podatus com o tracinho vertical.)



Fig. 48

- b) no SCÂNDICUS, tomado isolado, o tracinho vertical cai na 1a. nota;



Fig. 49

- c) no SCÂNDICUS, o ictus (indicado pelo tracinho vertical e cujo estudo se fará oportunamente) não tem importância particular — é leve.

No SÁLICUS, é, pelo contrário, levemente retardado e apoiado, sem alterar o movimento geral.

Diferença entre o SCÂNDICUS e o SÁLICUS

De 3 notas

scândicus

sálícus



De 4 e 5 notas

scândicus

sálícus



Fig. 50

EXERCÍCIOS : 13. Leitura silenciosa; cantar nomeando as notas e observando as explicações acima, como meio também de distinção d'êstes últimos neumas:



Fig. 51

14. Transcrever em tetragrama e na Clave do DO 3^a. linha a melodia indicada abaixo pelo nome das notas. Empregar o quanto possível os neumas: podatus, tórculus, porrectus, trístropha, dístropha, scândicus, climacus, sálicus, separando cada grupo por uma barra de divisão:
do ré | fa mi ré | mi fá | la si do | do si | la sol | mi fa | sol fa ré | do ré do |
do fa mi | fa fa fa | ré do | do do | do si | lá ré | do sol la | la si la | la sol fa |
do do do mi do | sol do si | do ré | ré mi ré | si la do | la do si | ré do si la
sol | do do do | do si | la ré ré mi fa | mi ré do si la | si do | ré mi ré.

15. Ler os neumas e cantar as notas: "TE LUCIS" da SSma. Virgem — o 2^o. "AGNUS DEI IX" — o "ASPERGES ME" até "lavabis me" — o Hino de EPIFANIA.

NEUMAS "LIQUESCENTES"

São terminados por caracteres menores que os outros. Empregam-se no encontro de duas vogais, formando ditongo, ou de certas consoantes difíceis de pronúncia. Ex. *áutem, éjus, áurem, exáudi, ómnes, fortítudo, in, et, adversus, psállite, allelúia, adjútor, commóvcar, confúndar, consistant, intelléctum, etc.*

Nestes lugares, as notas liquescentes perdem uma parte de sua força, mas não de sua duração. (1) São êles:

o PADATUS "LIQUESCENTE" (Epíphonus)		
a CLIVIS "LIQUESCENTE" (Cephálicus)		
o TÓRCULUS "LIQUESCENTE"		Fig. 52
o CLÍMACUS "LIQUESCENTE" (Ancus)		
o PORRECTUS "LIQUESCENTE"		

16. EXERCÍCIO DE LEITURA: Ler os neumas do "GLORIA XIII" (exceto em "JESU CHRISTE" e "Amen").

NEUMAS DESENVOLVIDOS

Acrescentando-se um PUNCTUM no fim de um neuma, êste toma sentido contrário ao de sua direção normal.

a) Se sobe, o neuma se chama resupinus, seja qual fôr o intervalo subido; e se flexiona por meio de uma nota, chama-se flexus, seja qual fôr o intervalo descido.

Para cima: o TÓRCULUS e o CLÍMACUS, cf. o quadro seguinte, Ex. A. Dá-se geralmente ao TÓRCULUS RESUPINUS a forma seguinte, Ex. B. Cf. o "AGNUS DEI IX".

(1) "Têm por fim convidar-nos a tomar o tempo para bem pronunciar tudo. Ganham até, quando são pronunciados com um pouco de amplidão". D. Gajard.

Não se deve confundir-lo com o PORRECTUS: Ex. C. Diz-se, portanto, CLIMACUS RESUPINUS e TÓRCULUS RESUPINUS. (1)

b) Para baixo, o PORRECTUS, Ex. D.; o SCANDICUS, Ex. E, e o SÁLICUS, Ex. F; cf. a entoação do "GLORIA I" e do Ofertório da Quarta-feira de Cinzas.

c) Pode um neuma ser, ao mesmo tempo, *resupinus* e *flexus*, Ex. H



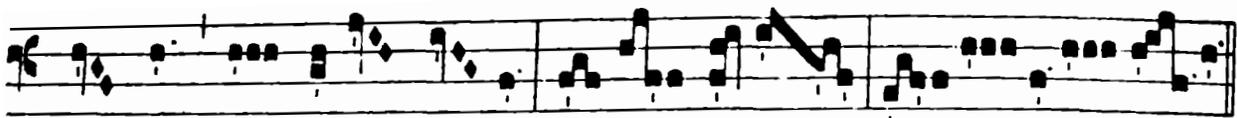
Fig. 53

Uma das maneiras de alongar um neuma consiste em acrescentar 2 ou mais "punctum" descendentes ao podatus, ao scândicus, ao sálicus e ao porrectus, por *graus conjuntos ou disjuntos*. É neste caso que o punctum toma a forma de losango. Ex.: acima em G.

Diz-se, então: *podatus subpunctis* — *sálicus subpunctis*, etc.

EXERCÍCIO DE LEITURA: 17. (como acima):

Fig. 54



18. Ler e cantar: "KYRIE XI" — "KYRIE XVII" — Intróito da Vigília de Natal e o da Missa de Meia-Noite — Comunhão da festa de S. João (27 de Dezembro).

19. Ler os neumas, as notas e cantar os EXERCÍCIOS 4 e 5 do APÊNDICE.

NEUMAS FUNDIDOS

Dois neumas podem fundir-se um no outro. Isto é, estando a última nota de um neuma em unísono com a primeira do neuma seguinte, dá-se uma fusão destas 2 notas num *único som*. A esta fusão dá-se o nome de PRESSUS. Logo, o PRESSUS *não é um neuma*, mas a *resultante da fusão de 2 neumas*, na mesma sílaba. Há 2 espécies de PRESSUS:

1. PRESSUS AUTÊNTICO — um *punctum* diante de uma *clivis*: 

Fig. 55

Cf. o "AGNUS DEI XII" — o "KYRIE XVIII", o Intróito da Quinta-Feira Santa, a partir de "in cruce"

2. PRESSUS POR ASSIMILAÇÃO — a) um *punctum* ou uma *virga* diante de qualquer outro neuma:

(1) Pronuncia-se *ressupinus*.



Cf. o "ASPERGES ME" I, ad libitum — a entoação do "SANCTUS X" e o Intróito da Quinquagésima;

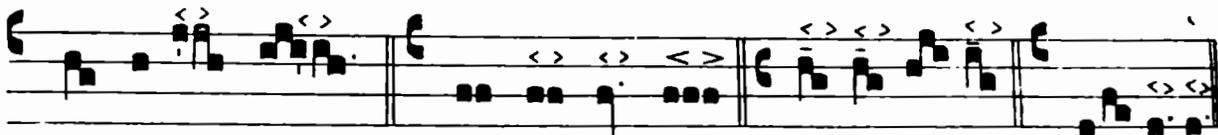
b) o encontro, em unísono, de 2 neumas que tenham ao menos 2 notas cada um:



(Analisam-se: podatus mais clivis, formando pressus: clivis mais clivis, formando pressus; tórculus mais porrectus, formando pressus, etc.)

CONSELHO PARA UMA BELA EXECUÇÃO DAS NOTAS LONGAS:
Com voz suave e flexível, marcar o movimento das notas longas, por um leve e imperceptível *crescendo* seguido dum pequeno *ritenuto* em *decrecendo*. Assim a voz vibra e anda. — As distrophas e as tristrophas devem ser cantadas com a maior leveza possível e sem ralentar o movimento. Exs.:

Fig. 58

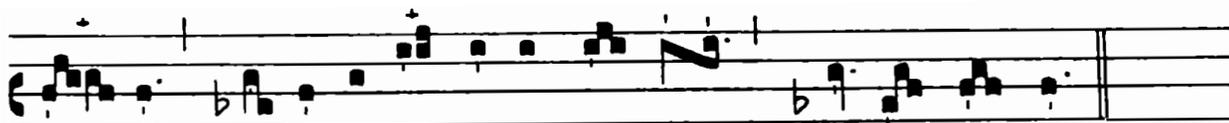


EXERCÍCIOS: 20. Cantar as seguintes melodias, pronunciando o nome das notas e depois com as palavras indicadas, observando os conselhos acima:

Fig. 59



Nó-bis, Nos. Nó-bis, Nos Nos. No-biscus, Nós-ter, Nos. Dóminus Noster.



Dé-us in ad-ju-tó-ri-um mé-um in-tén-de.



Al-le-lú-ia

- (1) Por motivos práticos, Solesmes pede que se assimile este neuma ao *pressus*, embora, paleograficamente, seja uma forma de *sálicus*, o *pes quassus* (2.ª forma do *sálicus*).
- (2) Atenção: a 1.ª nota da *Clivis* deve vir no mesmo alinhamento que o último *Isango* do *Climacus*, e lê-se: *climacus mais clivis*, formando *pressus*.

Coloca-se sempre mentalmente um tracinho vertical na primeira nota das duas fundidas: **Fig. 60** Mais adiante, quando se estudar o ICTUS RÍTMICO, ver-se-ão os efeitos de tal fusão.

21. Ler e cantar os EXERCÍCIOS 6, 7 e 8 do APÊNDICE.
 22. Ler e cantar: o "KYRIE IV" — o "KYRIE XII" — o SANCTUS II, IX, XI — o Intróito da Sexagésima — o Intróito da Missa de Defuntos.

NOTA IMPORTANTE: a distropha, a tristropha, a bvirga, o sálicus e a nota pontuada **NUNCA** formam pressus com outro neuma, porque o lugar do ICTUS, nestes neumas é fixo e intangível. Ex.:



NEUMAS NÃO FUNDIDOS

O oposto do PRESSUS é a REPERCUSSÃO.

Repercutir um som consiste em *emiti-lo* de novo, de modo distinto do som que o precedeu imediatamente, mas suave, elástico, sem choque. Trata-se, naturalmente, de sons em uníssono e na mesma sílaba:



Ec-ce . Benedí- cat Al-le- lú- ia.

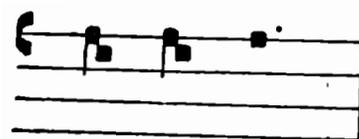
Nos exemplos acima, a nota repercutida vai marcada com uma cruz. Cantem-se estas melodias, vocalizando-as nas 5 vogais. Leiam-se os neumas, as notas e cantem-se as palavras.

ONDE HÁ PRESSUS NÃO HÁ REPERCUSSÃO E VICE-VERSA. Logo, os neumas acima nomeados, *distropha*, *tristropha*, bvirga e nota pontuada que nunca formam *pressus*, admitem a *repercussão*. Cf. o exemplo acima.

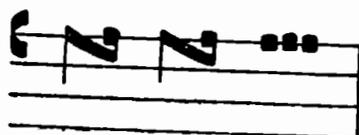
EXERCÍCIO 23. Para obter-se uma execução correta e expressiva dos sons repercutidos, D. Mocquereau aconselha: ("N. Musical", n. 450 e 451):

- evitar fazer um *apoio rítmico* (ictus) pesado;
- não alongar êstes grupos;
- usar do seguinte processo, para obter-se uma duração justa:

Cantar primeiro:

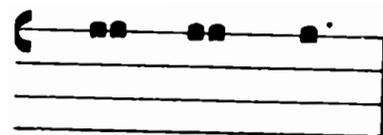


a - a - a.

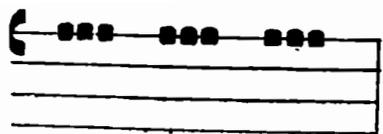


a - a - a

ao invés de:



a - a - a.



a - a - a

Fig. 63

d) depois, diminuir, pouco a pouco, o intervalo de segunda, suprimir o SI, e chegar enfim ao uníssono, como vai indicado à direita.

24. Cantar os EXERCÍCIOS 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 do APÊNDICE.

25. Marcar com uma cruz as repercussões encontradas na melodia abaixo, dar o nome das notas, dos neumas, vocalizar e cantar:

Ré-ges Thársis et ín-su-lae dó-na ad-

dú-cent su-per te ór-ta est

in O-ri-én-te

et vé-ni-mus cummuné-

ri-bus ad-o-rá-re Dó-mi-num.

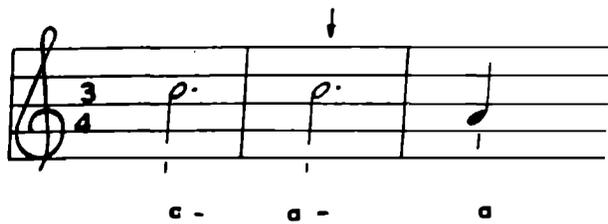
Fig. 64

26. Ler e cantar, como acima: o Ofertório dos Stos. Inocentes (28 de Dezembro) — o Ofertório do Comum de uma Virgem: "Filiae regum".

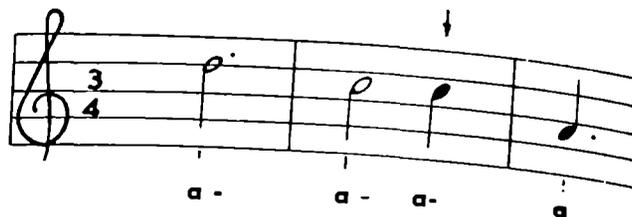
O papel das repercussões consiste: em defender a independência dos neumas que se encontram em uníssono na mesma sílaba, quando êstes neumas não formam pressus.

Há duas espécies de *repercussão*. — O exemplo em notação moderna nos trará melhor compreensão da diferença

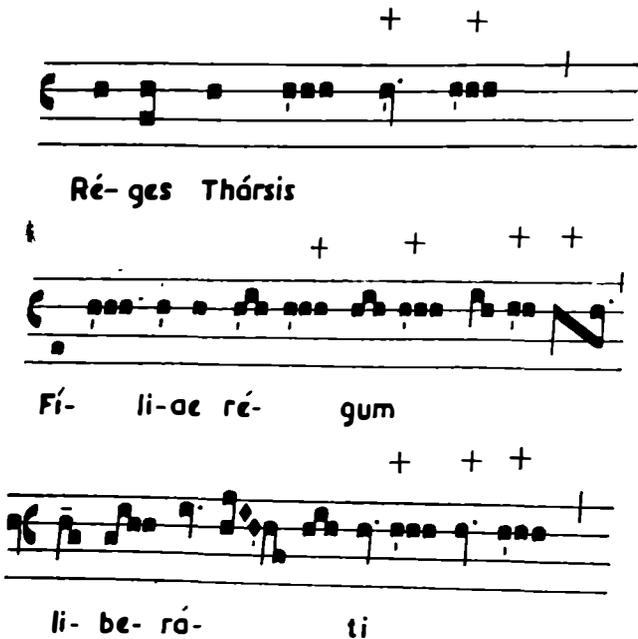
repercussão íctica



repercussão não-íctica



Exemplos :



Exemplos



Fig. 65

EM SOLESMES ACONSELHA-SE A REPERCUSSÃO DA 3a. NOTA DE UMA TRÍSTROPHA, se fôr íctica, isto é, se receber o tracinho vertical. QUANDO ESTA SE ENCONTRA EM VOCALISES E SE VIER SEGUIDA IMEDIATAMENTE POR UMA VIRGA EM GRAU CONJUNTO ASCENDENTE, (como nos TRACTUS do 8.º Modo, a fórmula final), porque esta repercussão forma grupo melódico com a virga que segue, equivalência vocal dum podatus. E' preciso que não haja mudança de sílaba, nesta virga.

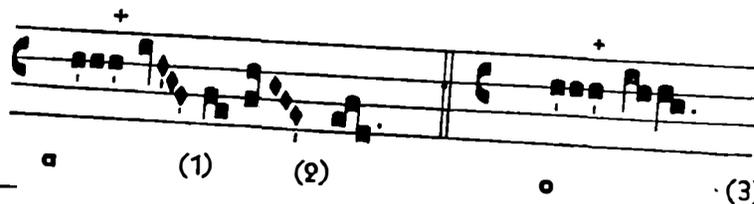


Fig. 66

- (1) e (2) são pressus: os grupos *clímacus + clivvis* e *podatus subpunctis + tórculus* deviam estar mais juntos onde se formam os pressus.
- (3) Cf. o Alleluia de 29 de junho, na palavra *aedificabo*, onde não há repercussão devido à mudança de sílaba.

EXERCÍCIOS: 27. Entoar as notas, vocalizar nas 5 vogais, depois cantar os trechos seguintes:

Fig. 67

Ex- sur- ge in conspé- ctu

tú- o. a táci-

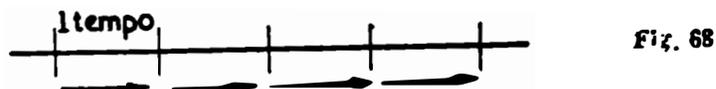
28. Ler e cantar os neumas dos EXERCÍCIOS VI e VII do APÊNDICE.

29. Ler as notas, os neumas e vocalizar: Intróito do III Dom. da Quaresma — Ofertório do I e do II Dom. do Advento.

III — V A L O R

Como já dissemos, cada um dos neumas fundamentais isolados ou em combinações, e cada um dos neumas especiais têm sempre o mesmo valor — o valor de UM TEMPO SIMPLES. Representam as notas mais breves do Canto Gregoriano. Sua duração é igual à de uma sílaba breve na conversação. Este T S., determinado e preciso, é a *base de todo o corpo rítmico*, a norma e regra das outras unidades em todo o conjunto rítmico.

Em rítmica, chama-se TEMPO, não a *duração* — este termo é geral demais — mas *certo fracionamento da duração*. Um fracionamento preciso, definido, que supõe de nossa parte uma percepção — auditiva ou visual — do seu comêço e do seu fim. Por exemplo, percutindo-se diversas vêzes o botão dum tímpano, obtem-se a produção repetida de sons; o intervalo de uma percussão à outra marca os limites de *um tempo*:



Um tempo é dito *simples*, quando não pode mais sofrer, convencionalmente e não fisicamente, *novo fracionamento*. É este o caso do TEMPO SIMPLES GREGORIANO, que, por convenção e de acôrdo com uma tradição constante é considerado *indivisível*. Princípio este fundamental: “é um dos caracteres do Canto Gregoriano, que deve, à observação desta lei, a grande parte de sua serenidade e nobreza” (1)

(1) M. Combarieu.

Logo, define-se o TEMPO SIMPLES: O menor fracionamento, indivisível, à duração, aplicado à emissão de um som.

Desta indivisibilidade resulta:

1.º que o TEMPO SIMPLES só se aplica à emissão dum som único, expresso sozinho ou num grupo:



Fig. 69

No *podatus* há 2 T. S. — No *tórculus* 3 T. S.

2.º que todos os tempos simples da melodia gregoriana, são *isócronos*, isto é, iguais em duração. Dá-se ao TEMPO SIMPLES também o nome de TEMPO PRIMÁRIO.

EXERCÍCIOS: 30. Cantar as seguintes melodias, conservando muito bem o isocronismo dos *tempos primários*; cantá-las até ficarem de cor:



Gló-ri-a Pá-tri et Fí-li-o et Spi-ri-tu-i Sán-cto.

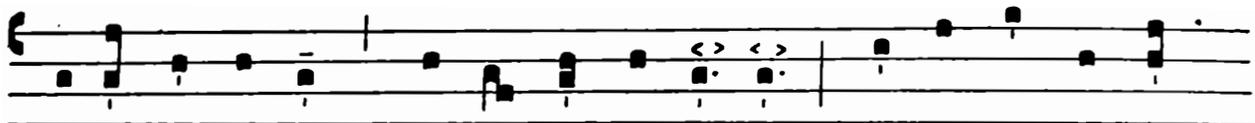
Fig. 70



Gló-ri-a Pá-tri et Fí-li-o et Spi-ri-tu-i Sán-cto.

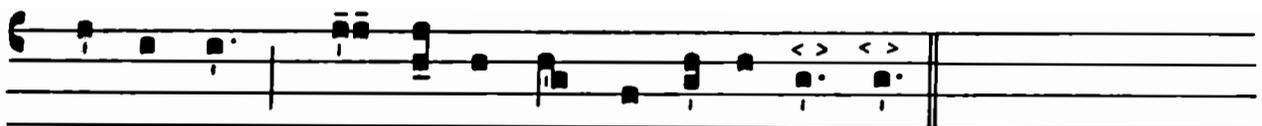
A finalidade deste exercício, além da aprendizagem do isocronismo dos T.S. ou primários, é a memorização de três melodias salmícas ou tons salmódicos: 2.º, 5.º e 8.º.

31. Contar quantos tempos simples se encontram no seguinte trecho: (1)

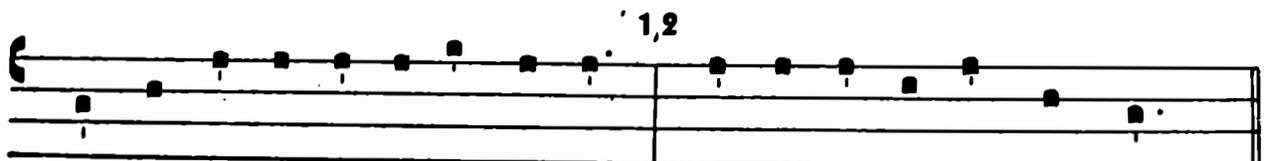


Et vál-de má-ne ú-na sab-ba-tó-rum ve-ní-unt ad mo-

Fig. 71



nu-mén-tum ór-to jám só-le al-le-lu-ia.



Gló-ri-a Pá-tri et Fí-li-o et Spi-ri-tu-i Sán-cto.

(1) Deve-se sempre cantar — com esmero — todos os exemplos musicais deste livro.

Em notação moderna, a nota breve do Canto Gregoriano é representada por uma colcheia () nunca subdividida em semi-colcheias ou

fusas ou semifusas; como vimos acima, seu movimento é regular ou isócrono, enquanto um sinal suplementar não lhe venha modificar a duração

1. pelo acréscimo de um *ponto*, denominado PONTÓ-MORA (mora-vocis), que duplica a nota: . Corresponde

Fig. 72, 73, 74

cada nota pontuada à semínima da notação moderna ()

2. pelo acréscimo de um *traço horizontal*, denominado EPISEMA HORIZONTAL, que indica somente um *leve alargamento* da nota ou do grupo que o recebe. É sinal de expressão. Quando afeta um podatus ou uma clivis em suas 2 notas, diante duma barra (1/4 ou 1/2) aconselha-se *dobrar* cada nota. Ex.: Credo VI. (1)

NOTA Vimos atrás os neumas DISTROPHA e TRÍSTROPHA. Também estas notas são executadas de tal maneira que, tomadas juntas, têm a duração de uma nota de dois ou três tempos simples; pri-

mitivamente eram repercutidas:  Fig. 75

EXERCÍCIOS: 32. Ler as notas, o nome dos neumas, indicar as repercussões do trecho abaixo, vocalizá-lo e cantá-lo:



Haec di- es quam fé- cit Dó-

Fig. 76



mi- nus bó- nus.

33. Dizer o número de *tempos simples* dêste mesmo trecho.

O QÜILISMA

Fig. 77

O QÜILISMA é o neuma de forma mais curiosa :



-- uma nota dentada. Nunca vem sozinho, não é primeiro tempo (não recebe o íctus rítmico) e não recebe sílaba. Encontra-se sempre no centro de um grupo ascendente. Entre o quilisma e a nota que o precede pôde haver um intervalo duma 3a. maior ou menor.

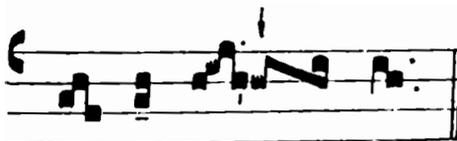
(1) O estudo do EPISEMA HORIZONTAL foi feito desenvolvidamente na Revista Gregoriana, n.ºs 20ss.

Canta-se o QUILISMA muito levemente; mas a nota que o precede *imediatamente* recebe um alargamento expressivo; se forem duas notas: a 1.^a é pontuada e a 2.^a alargada. Logo, sua ação é retroativa.



Fig. 78

Em alguns casos raros aparece em uníssono com a nota que o precede **Fig. 79** Solesmes aconselha, então, uma repercussão muito leve do quillisma, alargando-se a nota que o precede



(1)

Fig. 80

cá-lix i- ste

O grupo que encerra um quillisma chama-se *quillismático*

scândicus quillismático



sálicus quillismático



Fig. 81

Em redor do quillisma, formam-se, às vezes, grupos neumáticos muito desenvolvidos que não podem receber nomes particulares, devido à sua complexidade. São a resultante da contração de dois ou mais neumas. Seu desenho melódico é o de uma linha quebrada, em cujos pontos de inserção se encontra uma nota que pertence a dois neumas e na qual se opera a fusão

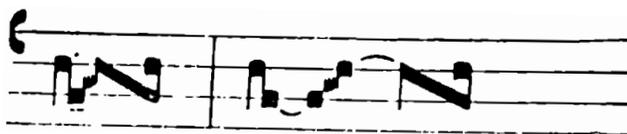


Fig. 82

Analisa-se: clivis, com a 1.^a nota pontuada, devido à ação retroativa do quillisma, e a 2.^a nota episemática, pelo mesmo motivo, articulada com um scândicus quillismático, também articulado com um porrectus.

EXERCÍCIOS: 34. Procurando de preferência o caso acima indicado, ler os neumas dos seguintes trechos do "800": GLORIA IV — INTRÓITO E ALLELUIA DO IV DOM. DO ADVENTO — INTRÓITO DO NATAL "Puer natus est" — ALLELUIA DA EPIFANIA.

35. Cantar os EXERCÍCIOS 39, 40 e 41 do APÊNDICE.

36. Vocalizar o seguinte, dando ao quillisma a expressão adequada:

(1) Cf. 1.^o Responso de Matinas de V Feira Santa: "In monte Oliveti":

a- e- u- i- a,
 i- e- a- o- u- Al- le- lú- ia
 ...fac bé- ne ...primí- ti- is ...ócu- los
 Dó- mi- nus

Fig. 83

O O R I S C U S

O ORISCUS é uma *apóstropha*, colocado depois da *última nota* do neuma, na mesma sílaba.

Apresenta-se sob duas formas:

- a) de um PUNCTUM, em uníssono com a última nota do neuma;
- b) de uma VIRGA, no grau imediatamente superior:

a) b)

Fig. 84

No caso a), não se deve confundir a LONGA, obtida pela aposição do ORISCUS, com o PRÉSSUS. O ORISCUS executa-se como uma nota deposta delicadamente, como uma final atenuada: o PRÉSSUS recebe em *muitos casos* uma *leve intensidade*. Ex.:

- (1) Há um ponto na 1.^a nota da clivis.
- (2) A sílaba los deve cair no podatus duplamente pontuado.



O ORISCUS não tem mais uma forma especial, na Edição Vaticana — foi assimilada à do punctum: ■ Na Edição Monástica, tanto o ORISCUS em uníssono ■■ como o representado por uma virga colocada imediatamente acima da última nota ■ conservam a forma: ◆

Já falamos nos *neumas resupinus*. Pois bem, paleograficamente, aquela nota acrescentada aos neumas é um ORISCUS: ◆ ou ◆

O *oriscus* é uma espécie de “sufixo” musical e o *pressus*, de “prefixo” musical.

Figs. 86, 87, 88, 89, 90

Pode ser que alguém faça confusão entre o ORISCUS e o PRESSUS. Para evitá-la, note-se que:

O ORISCUS é uma nota:

O ORISCUS nunca vem seguido de nota alguma:

O ORISCUS nunca é ictico, isto é, nunca recebe o tracinho vertical que figura o passo, o repouso do ritmo (1). O tracinho é colocado uma nota antes do ORISCUS



Fig. 91

O PRESSUS não é uma nota, mas combinação de 2 notas

O PRESSUS é sempre seguido, ao menos, por uma nota pertencente ao mesmo grupo de sua 2a. nota;

A 1a. nota do PRESSUS é sempre ictica.

oriscus (virga) em uníssono exceção

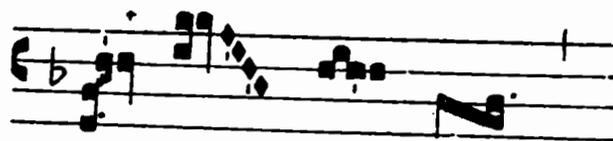


Fig. 92

A nota longa na composição da qual entra um Oriscus nunca é forte: deve-se executá-la com suavidade e leveza.

(1) Mais adiante virá a explicação sobre o ictus rítmico.

NOTA: No caso do ORISCUS em grau superior, as edições de Solesmes trazem sempre a nota que o precede marcada com o episema vertical (o tracinho sôbre a nota). E' um caso de espécie do SCANDICUS, assim grafado sempre:

DICUS, assim grafado sempre:



Fig. 93

A expressão que se encontra em alguns Manuais — *Grupo oriscus* — não é exata.

O ORISCUS pode estar separado da 2a. nota do podatus por um intervalo de 3a. maior ou menor:



Fig. 94

cantar:

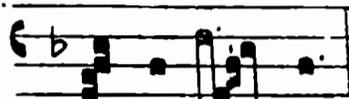


Fig. 95

EXERCÍCIOS DE LEITURA: 37. Procurar os neumas, acima estudados nas seguintes peças: KYRIE IX — SANCTUS XI — INTRÓITO e COMUNHÃO do III DOM. do ADVENTO — ALLELUIA da EPIFANIA — COMUNHÃO DA EPIFANIA.

38. Cantar os EXERCÍCIOS 35, 36, 37 e 38 do APÊNDICE.

39. Comparação entre o PRESSUS e ORISCUS: KYRIE XIV e XI ad libitum — AGNUS III — AVE REGINA (tom ornado) — GRADUAL DO II DOM. do ADVENTO — INTRÓITO e COMUNHÃO do NATAL (3a. Missa).

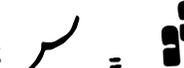
40. Estudar o nome das notas, dos neumas, vocalizar e cantar o KYRIE II, o SANCTUS e o AGNUS da MISSA XII.

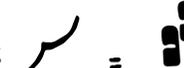
NEUMAS ASSIMILADOS AO SÁLICUS



Fig. 96

A fórmula seguinte:  podatus de 4a. ou de 5a. com epi-

sema vertical em sua 2a. nota, e seguido de uma virga em grau superior, é na opinião de Dom MOCQUEREAU, a contração de 2 podatus:  = 

A nota íctica recebe um alargamento expressivo, igual ao  Fig. 97

que se faz no sálicus. (O SI é bequadro, nas edições monásticas).

Cf. as entoações dos Intróitos:

GAUDEAMUS — RORATE CAELI — DA PACEM — o Ofertório: JUBILATE DEO; a Antífona: AVE MARIA; o Hino: SACRIS SOLEMNIIS — o SANCTUS I, à palavra "pleni"; a 1.ª Antífona das II Vésperas da EPIFANIA.

NEUMAS PRAE-PUNCTIS

E' um neuma que tem *ao menos 3 notas* e vem precedido de um *punctum* em grau inferior à 1a. nota do neuma e *separado desta*:



Fig. 98

Este *punctum* deve coincidir com a emissão duma sílaba e recebe o ictus rítmico, retirando-o do seu lugar normal, que deveria ser na 1a. nota do neuma. Deve-se alargar expressivamente êste *punctum*, tal qual se dá com a nota que precede imediatamente o quíllisma. Às vèzes até pode ser dobrado, mas não constitui isto regra geral. Ex.:

(1)

A-gnus mún-di mi-se-ré-re. déx-tra mú-ne-ra.

exs-pé-ctant. nos

(2) (2)

Fig. 99

O *legato* deve ser de tal maneira que na linha melódica não haja solução de continuidade. Única exceção, quando intervém a pontuação musical, — isto é, *as barras*.

EXERCÍCIOS DE RECORDAÇÃO GERAL

41. Recordar os EXERCÍCIOS do APÊNDICE, n^{os}. 22 a 42.
42. Nomear as notas e os neumas do Ofertório de S. Miguel, "Stetit Angelus"
43. Vocalizar, na peça abaixo transcrita, a 1^a. frase em A — a 2^a. em E — a 3^a. em I — a 4^a. em O — a 5^a. em U. Nomear as notas e os neumas dessa mesma peça:

(1) "Solesmes pede que se evite apresentar entre os exemplos de prae-punctis êstes do 1.º Agnus II. porque dele não se tem manuscrito nemáutico algum", — (H. Potiron).

(2) No cliché o punctum está separado demais do neuma. O punctum com o neuma forma um só grupo (Cf. Introito "Ad te levavi", 1.º Dom. Adv., L.U. p. 319).

a- a- a-a- a- e-e-e-
 e- (1) e- e-
 i-
 o-
 o. u-u- u-
 u- u

Fig. 100

44. Recordem-se os EXERCÍCIOS do APÊNDICE, Nos.:

- I -- II — III — IV — V — VI e VII;
 4 — 5 — 6 — 7 — 8 — 9;
 15 --- 16 — 17 — 18 — 19— 20 e 21.

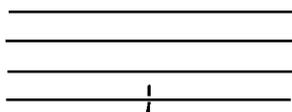
(1) **Pressus.**

IV — BARRAS DE DIVISÃO

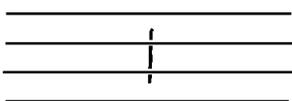
As BARRAS DE DIVISÃO são valores negativos que determinam a pontuação musical. Correspondem a pausas que comportam uma respiração ou um silêncio mais ou menos importante, conforme o caso. Em Canto Gregoriano, *não são barras de divisão de compasso*.

São quatro: **Fig. 101**

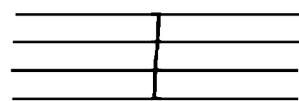
O quarto de barra indica *geralmente* um fim de *inciso* e determina uma *ligeira respiração*, de caráter facultativo, algumas vezes. Mas em todos os casos deve ser tomada do valor da nota precedente;



A meia-barra indica *geralmente* um fim de *membro* e determina, neste caso, uma *respiração obrigatória* tomada também do valor da nota precedente; (1)



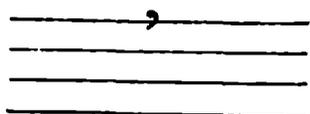
A barra grande



A barra dupla



rall.
A vírgula



indica o *fim duma frase* que deve ser anunciada por *um leve ralentado do movimento*. A nota que precede uma barra grande é sempre pontuada e mantida bem integralmente em seus DOIS TEMPOS. Toma-se a respiração: a) durante um silêncio de UM TEMPO, se a nota que segue esta barra não recebe o ictus (episema vertical); b) durante um silêncio de DOIS TEMPOS, se a nota que segue esta barra recebe o ictus. Logo, cada *barra grande* recebe *sempre um ictus*. Depois de cada barra grande, o movimento retoma o seu *tempo* inicial. Cf. *Transcrição em notação moderna*, p. 55.

indica o *fim dum periodo*, anunciado por um ralentar do movimento, proporcionado à importância e ao caráter da peça. Indica também a alternância de *dois coros*. Cf. KYRIE, o GLORIA, etc.

é um simples sinal de respiração facultativa, tomada do valor da nota que precede; muitas vezes corrige uma barra mal colocada na Edição Vaticana ou indica a existência de uma *thesis verbal*, fora do ictus. (Cf. R. G. n.ºs 24, 25, 26 — “*Estilo verbal e modalidade*”).

NOTA: As barras não interrompem o movimento.

- (1) Estes casos especiais de respiração no $\frac{1}{4}$ e na $\frac{1}{2}$ barras serão estudados no 2.º Ano, em se tratando das grandes divisões da peça gregoriana.
(2) Este punctum é pontuado.

A *pausa mínima*

serve, em alguns casos, para distinguir dois incisos ou duas frações do mesmo inciso. Indica-se por um epiema horizontal que introduz uma cadência tóda secundária, *sem respiração*:

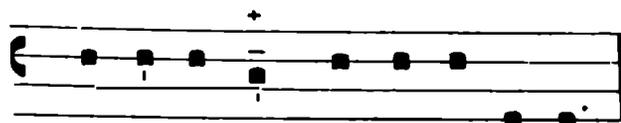


Fig. 102

Jú- be dóm ne be- ne- dí- ce- re.

V — O S I B E M O L

O BEMOL é a *única alteração* empregada na notação gregoriana. E é utilizado, unicamente, diante da nota SI.

Inscreve-se diante da própria nota que modifica, ou, sendo impossível tipogràficamente esta colocação, diante do neuma que contém o SI a ser alterado.

O efeito dèste bemol atinge:

a) as notas SI até que apareça um bequadro:

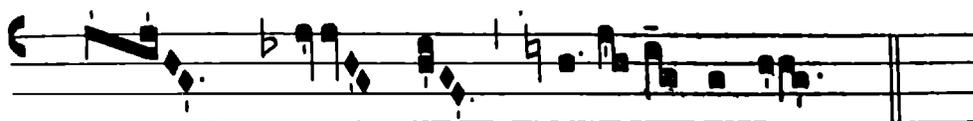


Fig. 103

mé-

tent

b) as notas SI até o fim duma palavra:



Fig. 104

Dé-

i sunt

c) as notas SI até o encontro de um sinal de subdivisão (barras $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$)



Jus- tó- rum á- ni- mae

in má- nu

Fig. 105

Quando o bemol é consãante na peça inteira, algumas edições costumam colocá-lo junto da clave. (1)

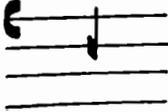
VI — OUTROS SINAIS OU INDICAÇÕES PARTICULARES

OS ALGARISMOS colocados no início de uma peça gregoriana indicam o MODO no qual está escrita. Ou ao menos o modo da cadência final.

— Nas peças acompanhadas de salmódia, o algarismo indica o tom salmódico que segue a peça, p. ex. *Intróito, Comunio*. (Cf. adiante as noções sôbre MODALIDADE).

(1) O estudo do Bemol só se poderá fazer em Curso de Modalidade (2.º Ano do "Instituto Pio X").

O GUIÃO é uma espécie de pequena vírgula que se coloca:

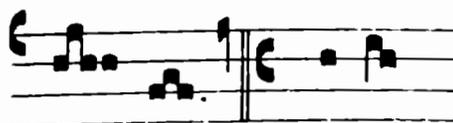
a) à direita da clave, em certas edições:  Indica a nota Dominante do Modo; Fig. 106

b) à extremidade direita da pauta. Indica a 1a. nota da pauta seguinte;



c) antes da mudança de clave, no correr de certas peças: Fig. 108

Indica a 1a. nota da clave seguinte.



O ASTERISCO ou estrêla (*), indica :

- a) o fim da entoação feita por um solista ou por um grupo;
- b) o ponto em que o Côro todo se une aos versiculares; por exemplo, no fim do versículo do ALLELUIA;
- c) a alternância de dois coros, nas vocalises desenvolvidas; por exemplo, na última invocação do KYRIE;
- d) a pausa de mediante nos salmos. (Cf. o Cap. V).

O DUPLO ASTERISCO (**), indica o momento em que o Côro todo retoma o canto, após a alternância dos dois coros, como foi dito acima, item c);

A FLEXA indica a flexão do TENOR ou TEOR, em certos versículos do Salmo, *mas na primeira parte destes versículos somente* (Cf. o Cap. V).

AS LETRAS *ij* e *ijj* significam que se deve cantar duas ou três vêzes o fragmento que precede, por exemplo, no KYRIE.

AS LETRAS *E u o u a e* representam as vogais das palavras SAECULORUM AMEN, do GLORIA PATRI, no fim dos Intróitos, das Antífonas para a adaptação das terminações dos versículos dos Salmos.

AS ABREVIATURAS: *N* e *B* significam respectivamente, VERSÍCULO, RESPONSO BREVE.

OS TÍTULOS das MISSAS do KYRIALE: “Lux et origo” — “Kyrie fons bonitátis” — “Kyrie Déus sempitérne” — “De Ángelis” — “Cum júbilo”, etc. são um resto das “farcituras” ou palavras introduzidas nas longas vocalises dos KYRIE, que, por êste motivo, se denominam “Kyrie farcis” — recheiados. Êste costume era muito usado na Idade Média, e se baseavam, para tais explanações dos Kyrie, no TROPUS uma interpolação mais ou menos longa num texto litúrgico. Ex.: “KYRIE, *fons bonitátis, Páter ingénite, a quo bóna cúncta procedunt, ELEISON;*”. A introdução destas palavras vem de que na Idade Média cria-se ser difícil demais para o povo a memorização das longas voca-

lises do KYRIE. Estas tão belas vocalises foram reduzidas a um mero silabismo, que muita influência exerceu sobre a decadência do Canto Gregoriano.

AS INDICAÇÕES CRONOLÓGICAS que figuram no KYRIALE não se referem à época da composição da peça, mas à época dos manuscritos, dos quais se tirou o texto reproduzido pela Edição Vaticana.

VII — TRANSCRIÇÃO DA NOTAÇÃO MUSICAL GREGORIANA EM NOTAÇÃO MODERNA

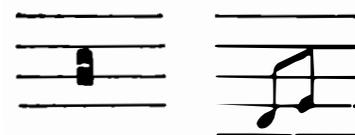
Todo valor simples se traduz por uma colcheia. As notas simples de um neuma ou de um grupo de neumas se traduzem por colcheias unidas da seguinte maneira: **Fig. 109**



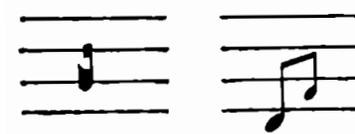
Clivis



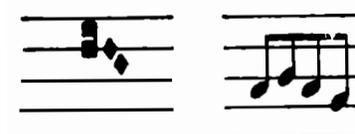
Clivis liquescente ou cephâlicus



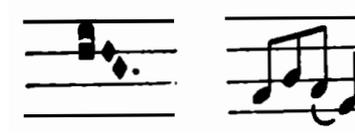
Podatus



Podatus liquescente ou epiphonus



Podatus subpunctis



Podatus subpunctis
com a última nota pontuada



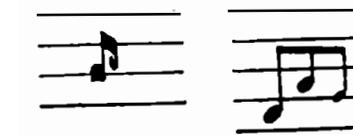
Porrectus flexus



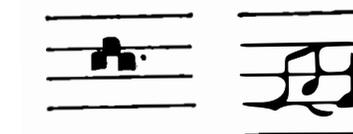
Torculus



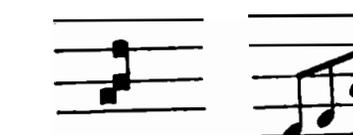
Torculus resupinus



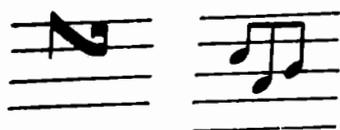
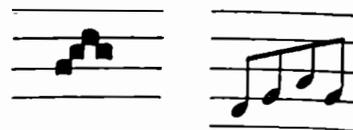
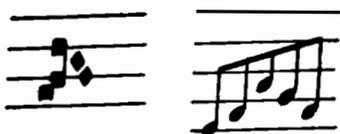
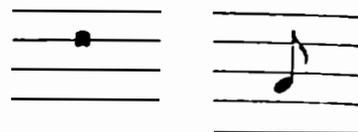
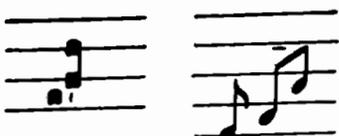
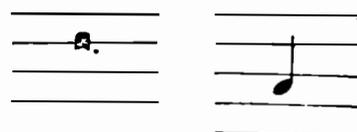
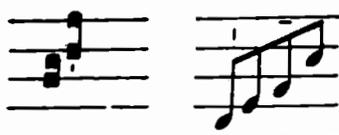
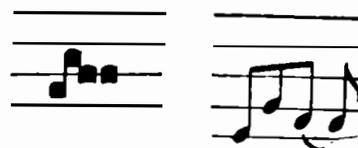
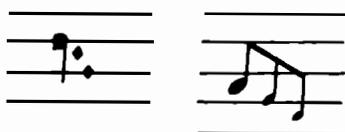
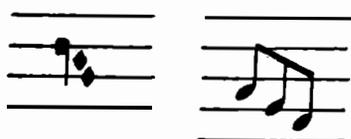
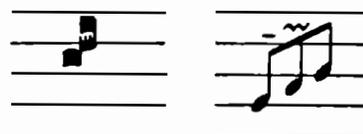
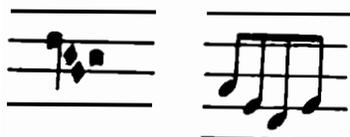
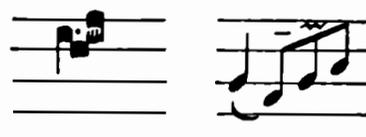
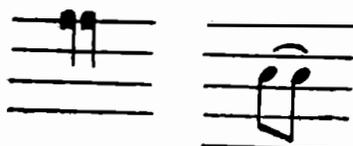
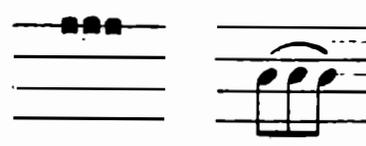
Torculus liquescente

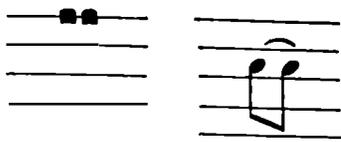


Torculus com a última nota pontuada



Scandicus

*Porrectus**Scandicus flexus**Scandicus subpunctis**Punctum**Sálicus de 3 notas**Punctum pontuado**Sálicus de 4 ou 5 notas**Oriscus em grau conjunto**Climacus liquescente ou ancus**Oriscus em grau superior**Climacus**Quilisma**Climacus resupinus**Quilisma precedido de 2 notas**Bivirga**Tristropa*



Distropha



Porrectus liquescente

O *pressus*, ao invés de ser traduzido por 2 colcheias ligadas, o será por uma semínima com o sinal \wedge . Esta semínima deve ser ligada com a nota seguinte, para manter a unidade do grupo. Tratando-se de um *pressus* por juxtaposição de 2 neumas, coloca-se outra ligação entre a semínima e a nota que o precede. Ex.: **Fig. 110**



Havendo 2 *pressus* seguidos

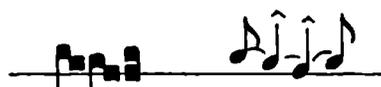


Fig. 111

Entretanto, um *punctum* isolado diante de um *pressus* não será ligado a este *pressus*. Ex.:



Fig. 112

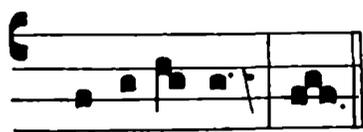
Salvo o caso do *pressus*, há tantas notas, em notação moderna quantas em gregoriano. Os *episemas* verticais e os horizontais colocam-se em cima da pauta:



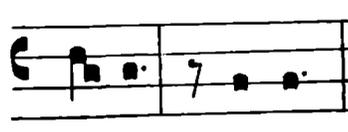
Fig. 113

Além disso, a *barra grande* exige antes dela uma pausa de semínima, quando o silêncio aí fôr de um Tempo Composto binário, ou uma pausa de colcheia, colocada depois dela, se o silêncio na barra fôr só de um Tempo Simples:

Fig. 114



12 12 12 12



12 12 1 2 12



(Convém colocar as hastes das notas para cima, para facilitar a escrita do acompanhamento, em baixo, na clave de FA).

(Note-se também que o traço de ligação das notas é colocado em cima). Para um gregorianista, a *notação moderna* só tem valor para o Acompanhamento ou para facilitar uma demonstração modal ou hexacordal.

CAPÍTULO II

ELEMENTOS RÍTMICOS

NOÇÕES PRELIMINARES (Classificação das Artes — Matéria e Forma — Movimento musical — Ritmo musical), RITMO GREGORIANO, UNIDADES DE MOVIMENTO, A CÉLULA RÍTMICA FUNDAMENTAL (O ICTUS RÍTMICO), O TEMPO COMPOSTO, O RITMO COMPOSTO, DECLAMAÇÕES RÍTMICAS, DITADOS RÍTMICOS.

I — NOÇÕES PRELIMINARES

§ 1 — CLASSIFICAÇÃO DAS ARTES

Dividem-se em dois grupos :

- a) as artes de repouso, que são a arquitetura, a escultura e a pintura;
- b) as artes de movimento, que são a música, a poesia e a dança.

As artes de repouso desenvolvem-se no *espaço*; as de movimento, no *espaço e no tempo* (1), isto é: a música e a poesia desenvolvem-se no tempo; a dança, no espaço e no tempo.

As leis que regem as artes de repouso não são as mesmas que regem as de movimento. Uma e outras, porém, obedecem a regras *muito precisas* que constituem a *técnica* de cada forma de arte.

Esta técnica fornece à arte que rege *muita ordem e proporção*. A ordem proporciona os pormenores, as partes ao todo, conferindo-lhe um caráter próprio e um valor estético. Logo, as artes têm seu RITMO, isto é, um princípio pelo qual as partes se combinam entre si e depois com o todo. Uma ORDEM se estabelece pelo RITMO, e conseqüentemente, a PAZ.

O RITMO é, pois, *universal*, pondo ordem na arte, tanto no tempo como no espaço, se o considerarmos no sentido lato. Todavia, a palavra ritmo, em sua acepção estrita, real, só se aplica às artes de movimento: música, poesia e dança. (Cf. “Précis de Rythmique” de Mr. Le Guennant, Diretor do “Institut Grégorien de Paris”).

(1) TEMPO: é certo *fracionamento da duração*, apreciado por nossos sentidos, graças a certas condições de visão, de audição e de tato.

AS ARTES DE REPOUSO

Apresentam-se a nós em sua SÍNTESE, isto é, percebêmo-las primeiro em seu conjunto. Por exemplo: uma catedral, uma estátua, um quadro de pintura. Se quisermos conhecer o seu Ritmo, a ordenação de suas partes entre si e com o todo, precisamos recorrer à *análise*. E assim perceberemos melhor o conjunto, pela avaliação das partes.

AS ARTES DE MOVIMENTO

A percepção destas, pelo contrário, é uma ANÁLISE, isto é, cada pormenor se registra sucessivamente. Cabe à nossa inteligência, ajudada pela memória, o trabalho indispensável de *recomposição* dos dados fornecidos pelos sentidos.

§ 2 MATÉRIA E FORMA

Dois elementos se encontram em tôda obra de arte:

- a) a MATÉRIA — Varia, conforme as artes. Enquanto matéria, possui certas qualidades próprias e disposições para receber a marca do espírito. Por sua natureza, não fornece *nenhum elemento estético*; mas possui aptidão para receber a forma para ser *isto ou aquilo*, para tornar-se, enfim, o *símbolo* duma realidade superior, para dizer *isto ou aquilo*. Cf. "Art et scholastique" J. Maritain.
- b) a FORMA — Também varia, conforme as artes. E varia infinitamente em cada arte em particular. Resulta dos meios empregados pelo artista para adaptar as possibilidades da matéria a um fim determinado, de acôrdo com o ideal que concebeu. ("Précis de Rythmique", Introdução, 2a. alinea).

Disto resulta que a forma pode variar, ao passo que a matéria se conserva sempre a mesma. Tomemos um exemplo musical: Fig. 115



No exemplo acima a forma mudou; também o tema tomou outro caráter. A mudança de forma proveu da mudança das relações de duração dos sons entre si.

(1) MI e não RE.

No Canto Gregoriano a *matéria* é o som, que se apresenta *sob dois aspectos*: um puramente *musical*, constituído pelos elementos da linha melódica; o segundo é *verbal*, constituído pelas vogais que entram na composição das sílabas e das palavras. Sabemos que o Canto Gregoriano, salvo exceções, por exemplo nas vocalises, é feito pela associação permanente de *uma melodia e de um texto*, levados ambos por um movimento. *Melodia e texto* são, portanto, dois grandes fatores de ritmo. A melodia tem um ritmo muito preciso; as palavras latinas, por sua vez, devido à sua acentuação tônica, têm o seu ritmo próprio. *Ritmo melódico e ritmo verbal* podem entrar em combinação de modo mais ou menos feliz. Estudaremos o ritmo verbal em capítulo especial.

As diferenças que podem existir entre sons ou sílabas referem-se a *quatro ordens de fenômenos* ou quatro ordens da qualidade do som: duração, intensidade, melodia e timbre. Em toda peça musical, os sons que a compõem se diferenciam uns dos outros por estas 4 qualidades

1. a ordem *quantitativa* que compreende todas as variações de *duração*. É a mais importante. Os sons são *longos ou breves*, conforme a duração de sua emissão;
2. a ordem *dinâmica* ou intensiva, que compreende todas as variações de *intensidade*. Os sons são *fortes ou fracos*, conforme o seu grau de intensidade, conforme a amplitude maior ou menor das vibrações sonoras;
3. a ordem *melódica*, que compreende todas as variações de *altura*. Os sons são *agudos ou graves*, conforme o número de vibrações sonoras, por segundo (frequência);
4. a ordem *fonética*, que compreende todas as variações de *timbre*, especialmente das vogais, na música vocal, conforme a *forma* das vibrações.

Estas variações, sendo de ordem física, isto é, produzidas por uma disposição particular das vibrações sonoras, pertencem à matéria, enquanto matéria. São percebidas pelo ouvido, que fornece as sensações materiais; mas é a inteligência que as distingue e define as relações existentes entre elas. A inteligência é que põe *ordem* nos elementos sensíveis que devem ser ouvidos ou vistos. O *ritmo é esta ordem* posta pela inteligência e que o canto mostra, patenteia, faz sobressair. O ritmo é de ordem espiritual, mais que de ordem sensível; domina estes elementos materiais, precisa-os, hierarquiza-os de modo a transformá-los em fatores de *unidade*. Eis por que a questão de RITMO é principalmente uma questão de inteligência, de compreensão.

Como ordenador, o ritmo é, pois, *realmente distinto* destes elementos de variação do som. *Não se identifica* com nenhum deles, não se define por nenhuma destas qualidades físicas. Mas precisa ser determinado por uma delas — pelo ouvido (ou pela vista, através o gesto do regente de orquestra, por exemplo), para exteriorizar-se. Ex.:



Fig. 116

Em a) não há ritmo; apenas sons juxtapostos, sem relação, sem ordenação. Em b) os sons se grupam de dois em dois; há relação entre o som fraco e o forte: é o *ritmo de intensidade*. Em c) os sons se grupam de dois em dois, não pela intensidade, mas pela duração: é o *ritmo quantitativo*. O ritmo se revela exteriormente em b), pela *intensidade*; em c) pela *quantidade*. Mas êle não é a intensidade nem tão pouco a qualidade. E' de outro plano.

§ 3 — MOVIMENTO MUSICAL

Como a música é uma arte de movimento, o Ritmo tem por fim estabelecer uma ordem definida, precisa, entre as fases dêste movimento.

Movimento, em geral, é a “*cessação do repouso, da imobilidade*”. D. Mocquereau. Todo movimento, por menor que seja, começa, necessariamente, por um IMPULSO e termina num REPOUSO, que é a conseqüência dêste impulso. Logo são duas as fases do movimento: ao impulso damos o nome de ARSIS, e ao repouso o de THESIS (termos gregos, referem-se ao gesto). Ambas são indispensáveis à existência do movimento, porque êste não é ARSIS somente, nem THESIS somente; mas a relação de uma fase com a outra. A THESIS é o término natural da ARSIS. Não se pode elevar numa ARSIS sem recair numa THESIS.

ARSIS é um movimento ascendente, cheio de energia, rápido, leve; THESIS, movimento tranqüilo e descendente, que dá o sentimento de chegada, de apôio, de repouso. (Cf. “*Précis de Rythmique*”).

Em geral, temos o hábito de considerar como movimentos, apenas os atos de transladação, de transferimento no espaço, movimentos percebidos pelos sentidos, e que por isso se chamam LOCAIS ou VISÍVEIS: uma pessoa que anda, um trem que corre, a ondulação das vagas do mar, etc. Noção esta bein rudimentar. Os Antigos viam um movimento cada vez que se produzia uma *mudança* de qualquer ordem. Dizia Aristóxenes de Tarento (no séc. IV A. C.): “A voz se move quando canta, como o corpo quando anda ou dança”. Comentando êste trecho, eis o que diz D. Mocquereau: “O movimento sonoro satisfaz a tôdas as condições de um verdadeiro movimento que, afinal de contas, não é outra coisa que a passagem de uma nota para outra, de una breve para uma longa, etc.”

O movimento musical é tão sutil, que para compreendê-lo e, principalmente para *sentí-lo*, é preciso associá-lo a movimentos corporais, a gestos. Nisto se baseia a quironomia (1) Solesmiana.

(1) Projecção do ritmo no espaço ou tradução plástica do Ritmo, encarado em relação à síntese de suas formas. (Sentido particular dado por Solesmes).

§ 4 — RITMO MUSICAL

É uma questão de movimento. É de movimento ordenado. É um agrupamento, uma *síntese*. Seu papel consiste, essencialmente, em subtrair cada um dos sons à sua individualidade própria, para integrá-los, fundi-los, num movimento único. Esta unidade total, êste movimento único resulta do encadeiamento de uma série de unidades cada vez maiores e compreensivas (que abrangem as precedentes). (1) Isto é, prendendo-se umas às outras e completando-se mutuamente, estas unidades chegam à unidade total, à *síntese*.

Exemplo: Quando falamos ou cantamos, decompomos o tempo numa série de unidades sucessivas (as sílabas no discurso, os sons na música). Êstes sons ou sílabas só podem significar alguma coisa, se de novo forem reagrupados. Quando falamos, à medida que decompomos o tempo numa série de unidades juxtapostas, a pessoa que nos ouve tem que fazer um trabalho de ordem intelectual, para agrupar nossas sílabas em palavras, as palavras em incisos, os incisos em membros, os membros em frases e as frases em períodos, até obter, apesar da multiplicidade de sílabas, uma IDEIA UNA. O mesmo se pode fazer com a música que, a seu modo, é também uma linguagem.

Na verdade esta operação de reagrupamento não é só do ouvinte e nem é dêle em primeiro lugar. A pessoa que fala, ao mesmo tempo que vai dividindo o tempo pela sucessão das sílabas, deve dar ao ouvinte a sensação, a impressão da unidade, por meio das entonações que dá às sílabas, pelo movimento com que as anima.

É justamente esta operação de reagrupamento, de síntese, que denominamos "RITMO"

E podemos já definir o RITMO: é uma síntese, é a relação dum impulso inicial e dum repouso final. Só existirá uma FORMA RÍTMICA PERFEITA (2) se estas duas fases do movimento se apresentarem constantes

ARSIS \longrightarrow THESIS ou IMPULSO \longrightarrow REPOUSO
(gesto)

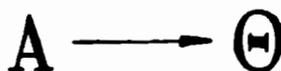
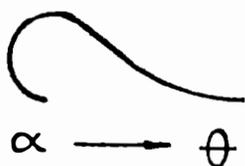


Fig. 117

- (1) Para ser preciso, o ritmo não deve se fazer sentir só "no começo e no fim das divisões", isto é, apenas assegurar certa proporção entre as divisões da frase, ou dispor de modo harmonioso as cadências. O Ritmo deve entrar em toda a textura do tecido literário ou musical, deve regular todos os passos da marcha rítmica. Repousa, em última análise, sobre 2 elementos indispensáveis à sua vida: uma unidade de tempo — o tempo simples — e um agrupamento destes tempos simples em entidades determinadas — os tempos compostos, que depois se associam para formar os ritmos compostos, os incisos, os membros, as frases, etc.
- (2) A palavra PERFEITA aqui está tomada em seu sentido etimológico — acabada, terminada, provida de tudo que lhe é necessário. Diz o R. P. Sertillanges: "Perfeito se diz do que val ao fim de si mesmo".

As fases do RITMO serão doravante indicadas neste livro por iniciais, de acôrdo com o "Inst. Grégorien de Paris", (Cf. o "Précis de Rythmique" de Mr. Le Guennant) Quando se trata de *Tempo Composto* usam-se as maiúsculas gregas, e de *Tempo Simples*, as minúsculas.

A flecha significa: indo a ou se relacionando com e indica a unidade do ritmo e não: Thesis + Arsis.

Esquemas do ritmo simples $\alpha \rightarrow \theta$ $\alpha \rightarrow \textcircled{\theta}$ $A \rightarrow \textcircled{\theta}$

Fig. 118

Esquemas do ritmo composto $A \rightarrow A \rightarrow \textcircled{\theta}$; $A \rightarrow \textcircled{\theta} \rightarrow \textcircled{\theta}$; $A \rightarrow \textcircled{\theta} \rightarrow A \rightarrow \textcircled{\theta}$

O Ritmo não é *subjetivo*. É *objetivo*. A palavra se dirá ritmada, se produzir esta impressão.

Tomemos um exemplo concreto de síntese:

Fig. 119

Tán-tum ér-go Sa-cra-mén-tum Ve-ne-ré-mur cér-nu-i

Et an-tí-quum do-cu-mén-tum Nó-vo cé-dat rí-tu-i

Práestet fí-des su-ple-mén-tum Sén-su-um de-fé-ctu-i

Apresenta 6 membros distintos. Cada um tem sua unidade própria: entoação e cadência próprias. No entanto, todos os 6 membros entram em função do todo. Não há 6 varas, mas, sim, um galho vivo. Estes 6 membros convergem para um mesmo ponto central, o FA de "cedat". Deve-se fazer sentir esta convergência no canto; do contrário não passará de uma soletração da melodia — não há vida: cantar-se-iam membros de frase em separado e não uma estrofe dum hino, uma melodia.

Os dois primeiros membros: *Tantum ergo Sacramentum — Veneremur cernui* — formam a primeira curva rítmica que põe a melodia em movimento, em busca do seu "polo expressivo". O 3.^o membro eleva-se mais alto, atingindo o patamar DO pontuado que servirá de trampolim para a passagem leve, *arredondada* do "polo" que se acha no 4.^o membro. E numa queda harmoniosa de quinta, a melodia dos 2 primeiros membros retoma o mesmo passo rítmico do início; e o ritmo depõe a melodia, fazendo uma espécie de CODA numa thesis reiterada: *Praestet fides supplementum — Sensuum defectui*.

Note-se bem que cada um dos membros obedece ao movimento rítmico de elevação e de abaixamento: Cf. Fig. na pág. seguinte.

Mas todos caminham para o mesmo ponto de convergência. Com esta compreensão forma-se uma idéia perfeita d'êste movimento que vai passando, com muita ordem, levando após si todos os elementos parciais de movimento que vai encontrando, conduzindo-os ao seu foco de vida e afastando-os depois dêsse foco, sempre sob sua influência, até que entrem em repouso.

Eis o que diz D. Gajard: "O Ritmo não é, como se contentam muitos em aventar, uma questão de intensidade, isto é, de alternância de tempos fortes e de sons fracos, e produzido pela reiteração regular e frequente de tempos fortes denominados ACENTOS. Seria concepção por demais simplista. *O Ritmo NÃO É uma questão de intensidade.*

II — RITMO GREGORIANO

O Ritmo Gregoriano difere do ritmo da música moderna (1). Nesta, encontram-se compassos iguais, separados por travessões, unidade de tempo subdividida. No Gregoriano, não há compassos iguais, nem travessões que o separem, e sua unidade de tempo é indivisível — noção que já foi dada atrás (Cf. Cap. I, § III, pág. 41).

Caracteriza-se o ritmo do Canto Gregoriano por um movimento de elevação e de abaixamento, como nas ondulações de um lago. Verdadeiras curvas: grandes, pequenas, mansas, graciosas, sem choques nem trepidações, — tôdas belas.

Denomina-se RITMO LIVRE, o ritmo gregoriano, por oposição ao RITMO MEDIDO da música moderna. No *ritmo livre* os grupos de 2 ou 3 notas se misturam livremente:



Fig. 120

No ritmo medido ou mensurado a composição se desenvolve por grupos binários ou ternários, geralmente, de modo uniforme em toda a peça:



Fig. 121

(1) Empregamos o termo "música moderna" por oposição à "música antiga" de que faz parte o Gregoriano.

Fig. 122

5.

The figure consists of three musical staves, each with a treble clef and a common time signature. The first staff is labeled '5.' and has a circled note on the fourth line of the staff, labeled '(1)'. Below each staff are two sets of diamond-shaped markings, representing rhythmic or expressive contours. The first set of markings has a comma on the left and a double quote on the right. The second set has a comma on the left and a double quote on the right. The third set has a comma on the left and a double quote on the right.

O *Polo expressivo* desta peça, para o qual todos os impulsos convergem, está no 4.^o membro, na nota FA (no *Tempo Composto* mais alto).

1. EXERCÍCIO: Ouvir o disco do Côro de Solesmes "Adoro te" (V.^o Modo).

O movimento de elevação, *enérgico, rápido e leve*, figura-se quironômica-mente pela curva:



e o movimento de abaixamento, *tranquilo*

e descendente, pela curva:



Fig. 123

(1) O Si é bequadro. Só mais tarde, no estudo de Modalidade, o veremos.

EXERCÍCIOS PARA FAZER O ALUNO SENTIR O RITMO:

2. Elevar-se na ponta dos pés e traçando com a mão, ao mesmo tempo, no espaço da esquerda para a direita, a ARSIS e recaindo logo



Fig. 124

levemente sôbre os calcanhares ao traçar a THESIS  cantando:



Fig. 125

3. Traçar no espaço uma sucessão bem encadeiada de arsis e de thesis. No momento preciso em que se traça a parte mais alta da curva, elevar-se *com muita leveza* na ponta dos pés, recaindo *delicadamente* sôbre os calcanhares, como quem pisasse em flores, que não quereria machucar e recomeçando *no mesmo ponto* em que entrar em contato com o solo e *no mesmo momento preciso*, a arsis seguinte. Assim:

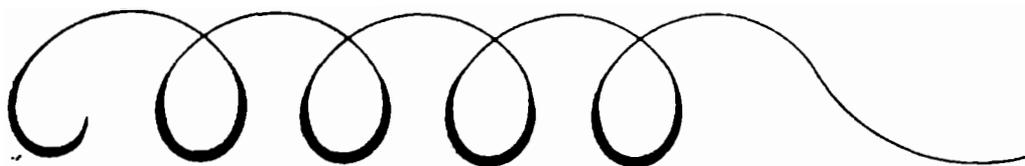


Fig. 126

O aluno deve: 1.º traçar estas curvas com o braço direito bem flexível; 2.º quando estiverem perfeitas, o professor tocará as notas, DO RE MI FA SOL DO-O, e os alunos farão uma curva para cada nota. Assim:

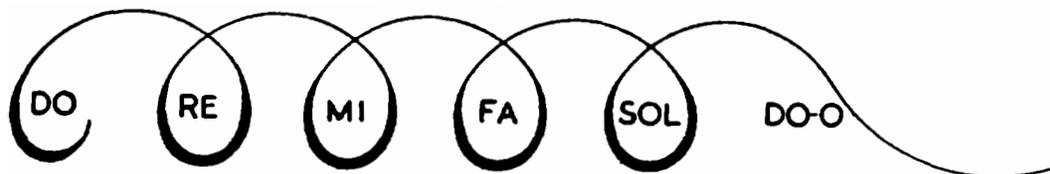


Fig. 127

(O traço é engrossado nas arsis para significar a *energia* que se deve imprimir no gesto em cada novo impulso. Os gestos devem ser largos). Este exercício deve ser repetido com muita paciência e perfeição até que os alunos obtenham a sensação do ritmo. Por último, os alunos farão a quironomia e cantarão ao mesmo tempo.

4. Descrever largos gestos com o braço bem leve, sem contrações musculares, as ondas rítmicas:



Fig. 128

até que os alunos obtenham a sensação de perfeita ligação da arsis e da thesis. A relação de impulso a repouso deve ser perfeitamente sentida pelo aluno, isto é, a sensação do TODO contido numa onda rítmica.

5. Repetir êste mesmo exercício elevando e adiantando o pé direito a cada arsis e repousando-o a cada thesis, delicadamente, em seu movimento de volta para junto do pé esquerdo.

6. Fazer o mesmo exercício, com a quironomia e as palavras:

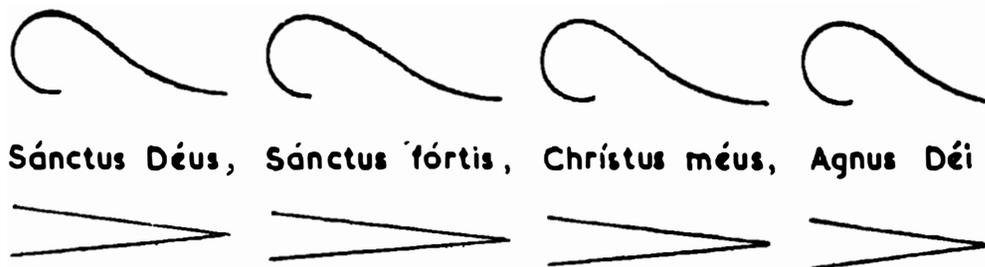


Fig. 129

- 7 a) Andar na sala, na ponta dos pés, fazendo os gestos com os braços, com muita leveza; repetir êste exercício até obter que os movimentos não estejam embaraçados.
 b) O professor tocará ou cantará a melodia do Hino "Te lucis" para que os alunos andem no passo rítmico



Fig. 130

8. Uma ARSIS pode comportar duas ou mais notas e o mesmo se dá com a THESIS. Proceder no exercício seguinte como nos demais acima, em "recto tono" primeiro, e depois cantando:

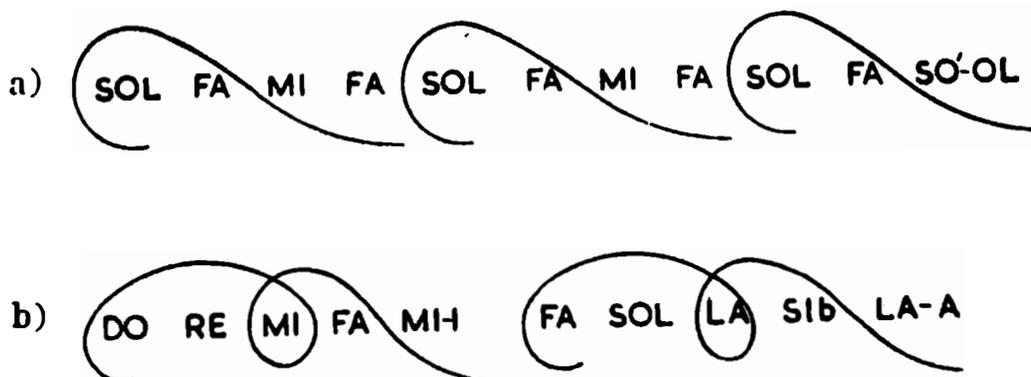


Fig. 131

Note-se que em a) o grupo SOL FA MI FA forma um ritmo de uma arsis e de uma thesis; o mesmo se dá com SOL FA MI FA e com SOL FA SO-OL. Em b) porém, o primeiro trecho DO RE MI FA MI-I e o segundo FA SOL LA SIb LA-A formam ritmos de duas arsis e de uma thesis. Geralmente está em arsis a melodia ascendente e em thesis a descendente. Verificá-lo pela quironomia, antes de passar adiante.

Isto quer dizer que o RITMO tem *duas maneiras* de ser: é simples e composto.

SIMPLES, quando tem *uma só arsis e uma só thesis*, como em a)

COMPOSTO, quando tem *mais de uma arsis ou mais de uma thesis*, como em b): tem 2 arsis e 1 thesis. A melodia sobe com mais fôrça. Pode, pelo contrário, ter uma só arsis e duas ou mais thesis, por exemplo:



A melodia desce com mais calma, mais longamente.

PARA FORMAR NO ALUNO A SENSACÃO DO RITMO

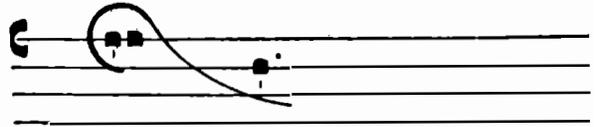
Vimos atrás que a *forma* (o Ritmo) apodera-se da *matéria* (o SOM) e o torna móvel vivo, passando-a (a matéria som) do estado de inércia para o de movimento.

Na execução tudo isto se torna perceptível por meio das ondulações do movimento. A quironomia solesmiana é justamente a projeção do ritmo no espaço.

Na base da síntese rítmica, encontram-se 3 combinações iniciais dos Tempos Compostos. (1)

Note-se que os Tempos Compostos ARSICOS são mais ativos que os Tempos Compostos THÉTICOS. De modo geral, as notas ascendentes estão em ARSIS e as descendentes em THESIS. Outrossim, a Arsis se emprega *sempre* no início de cada frase musical. A seguir, os 3 movimentos dos T.C.:

(1) Embora teóricamente, ainda não se tenha estudado o ictus rítmico, acho bom praticar o gesto quironômico desde já. A teoria virá depois, sobre o que a prática deu ao aluno.

1.^a — a) ARSIS → THESIS

b) ARSIS → THESIS → ARSIS → THESIS

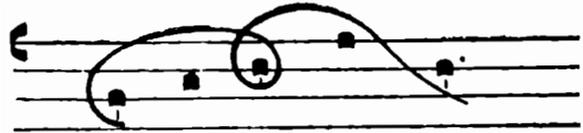
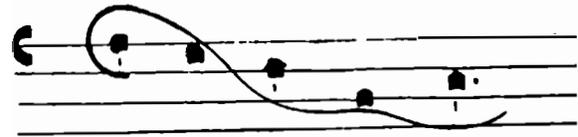
2.^a — ARSIS → ARSIS — THESIS3.^a — ARSIS → THESIS → THESIS

Fig. 133

MOVIMENTO PREPARATÓRIO

9. Com êstes dados práticos, comece o aluno por traçar no espaço, com o braço direito bem flexível, uma grande ARSIS e uma grande THESIS, da esquerda para a direita. O professor velará por que o traço tenha a ARSIS e a THESIS bem proporcionadas:



Fig. 134

10. A linha pontilhada figura o *gesto motor*. Sempre o aluno deve fazer preceder o traço dum gesto motor, partindo da altura do ombro esquerdo. Em seguida, quando o traço estiver perfeito, desembaraçado, leve, muito natural, o aluno recomeçará êste pequeno ritmo levantando-se na ponta dos pés e traçando a ARSIS ao mesmo tempo que diz U, em seguida recai sôbre os calcanhares, traçando a THESIS e dizendo PA, assim:

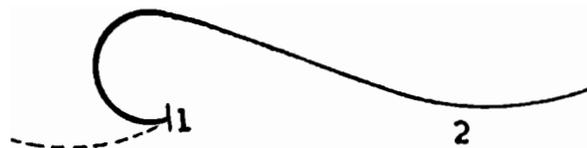


Fig. 135

1.º MOVIMENTO (CONTÉM 2 ICTUS NO MÍNIMO):

11. Recomece o mesmo exercício, mas dizendo UM, DOIS na ARSIS, e UM DOIS na THESIS:



Fig. 136

12. Recomece ainda, dizendo UM, DOIS na ARSIS e UM, DOIS, TRÊS na THESIS:



Fig. 137

13. E dizendo UM, DOIS TRÊS na ARSIS e UM, DOIS na THESIS:



Fig. 138

14. Por fim, UM, DOIS, TRÊS na ARSIS e UM DOIS TRÊS na THESIS:



Fig. 139

Estes exercícios devem ser repetidos até obter-se perfeição no gesto leve, flexível, natural e muita precisão, isto é, o início do gesto ársico e o início do gesto thético devem coincidir *precisamente* com o tempo 1. A THESIS não se deve terminar repentinamente.

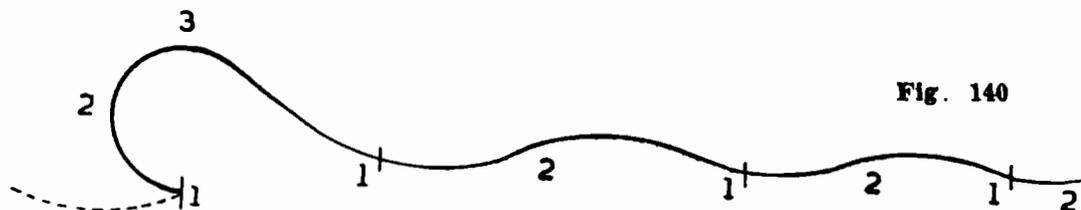


Fig. 140

15. Devem ser feitos agora, com muita perfeição vocal e rítmica, com a quironomia, os Exercícios de D. Mocquereau Nos. 1, 2, 3, 4 e 5 transcritos no APÊNDICE dêste livro.

2.º MOVIMENTO (CONTÉM 3 ICTUS NO MÍNIMO, 2 OU MAIS ARSICOS E 1 THÉTICO).

Sempre da mesma maneira indicada para o 1.º movimento, trace o aluno:

16. Duas ARSIS binárias, dizendo 1.2. — 1.2. e uma THESIS binária, contando 1.2.

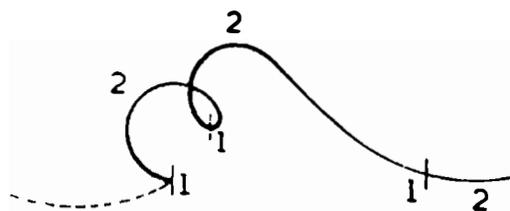


Fig. 141

17. três ARSIS binárias 1.2. 1.2. — 1.2. e uma THESIS binária, 1.2:

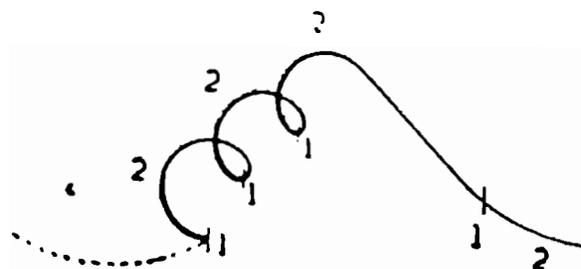


Fig. 142

18. Uma ARSIS binária e duas ternárias 1.2. — 1.2.3. — 1.2.3. e uma THESIS ternária 1.2.3.:

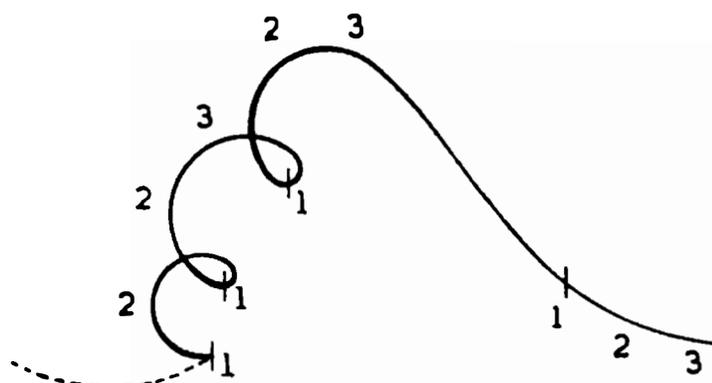


Fig. 143

19. Uma ARSIS ternária e duas binárias 1.2.3. — 1.2. — 1.2. e uma THESIS binária 1.2.:

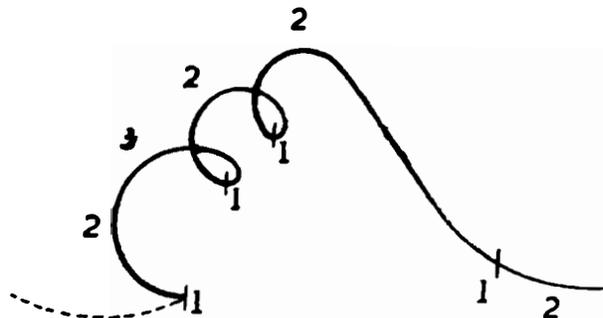


Fig. 144

20. Uma ARSIS binária, uma ternária e uma binária 1.2. — 1.2.3. — 1.2. e uma THESIS binária 1.2.:

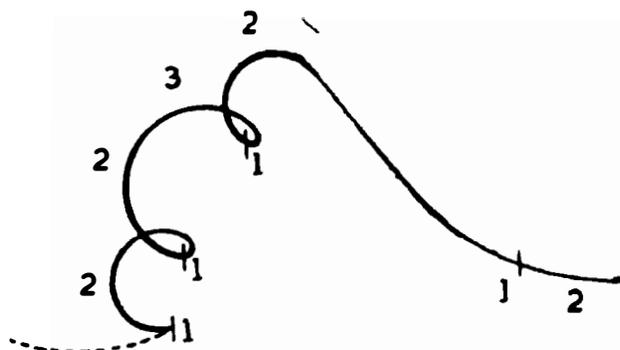


Fig. 145

21. Duas ARSIS ternárias 1.2.3. — 1.2.3. e uma THESIS binária 1.2.

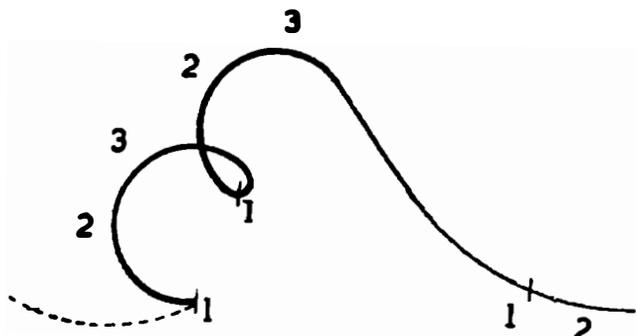


Fig. 146

22. Fazer os exercícios de D. Mocquereau Nos. 12, 13, 14, 15, 20 e 22.

3.º MOVIMENTO (CONTÉM 4 ICTUS NO MÍNIMO; MOVIMENTO PENDULAR, ISTO É, ALTERNADO DE ARSIS E THESIS):

Balance as ARSIS e as THESIS da seguinte maneira:

23. Uma ARSIS binária e uma THESIS, binária, mais uma ARSIS binária e uma THESIS binária, contando: 1.2. — 1.2. e 1.2. — 1.2.:

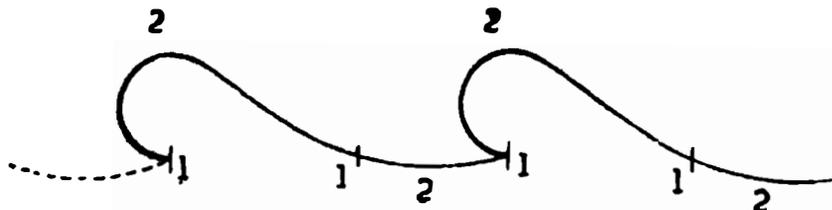


Fig. 147

24. Uma ARSIS ternária e uma THESIS ternária, mais uma ARSIS ternária e uma THESIS binária: 1.2.3. — 1.2.3. e 1.2.3. — 1.2.:

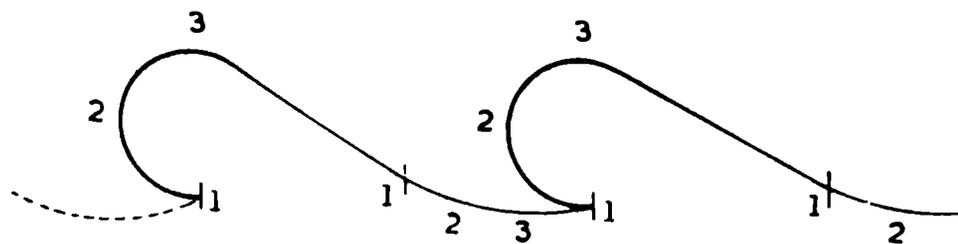


Fig. 148

25. Uma ARSIS ternária e uma THESIS ternária, mais uma ARSIS binária e uma THESIS binária: 1.2.3. — 1.2.3. e 1.2. — 1.2.:

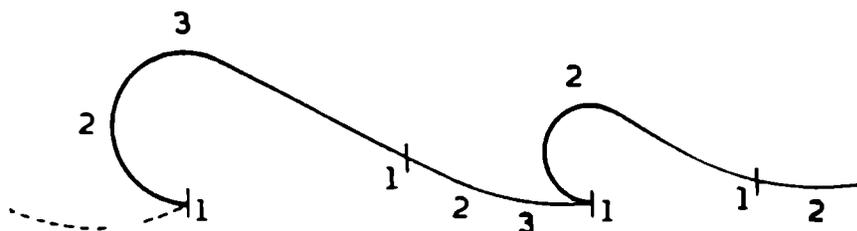


Fig. 149

26. Fazer os exercícios de D. Mocquereau Nos. 6, 7, 9 e 19.

4.º MOVIMENTO (CONTÉM 3 ICTUS NO MÍNIMO, UM SÓ ARSISO E DOIS OU MAIS THÉTICOS):

Sempre observado os conselhos dados inicialmente:

27. Uma ARSIS binária e duas THESIS binárias, 1.2, e 1.2 — 1.2:

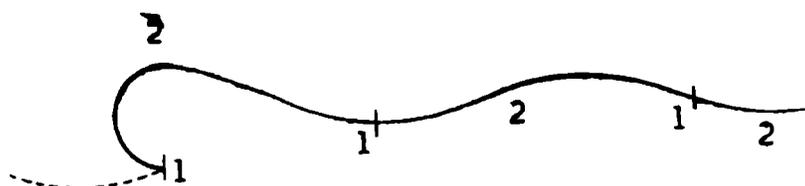


Fig. 150

28. Uma ARSIS ternária, uma THESIS ternária e uma THESIS binária, 1.2.3. e 1.2.3. — 1.2.:

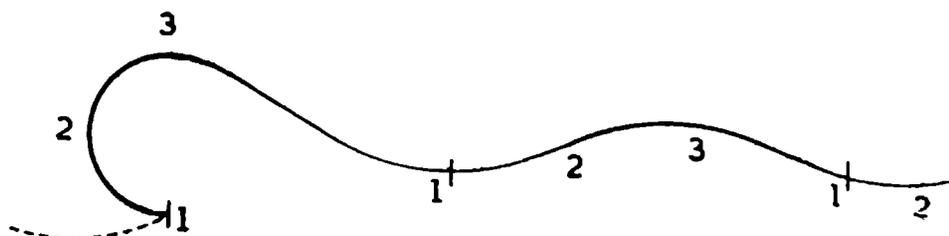


Fig. 151

29. Fazer os exercícios de D. Mocquereau Nos. 11, 16, 17, 18 e 19, e cantar os trechos abaixo:

Ký- ri- e e- lé- i-son Sán-ctus, Sán-ctus, Sánctus Sán- ctus
 Sán- ctus. Sán- ctus, San-ctus, San- ctus. Sán- ctus, San-ctus, San-ctus.
 Christus A-qua Ký-ri- e e- lé- i-son

Fig. 152

Fig. 153

30. Cantar os EXS. do APENDICE Nos. 4, 5, 6, 7, 8 e 9.
 31. Ler as notas, contar, vocalizar.



Fig. 154

32. Cantar os EXS. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25 e 26.

Convém praticar êstes exercícos de D. Mocquereau da seguinte maneira: 1.º contando; 2.º dizendo notas; 3.º vocalizando e 4.º precedendo a vogal de uma consoante, bem articulada. Mas não se deve passar do exercíco de contar para o de dizer as notas etc., sem que o primeiro esteja *perfeito*, isto é, leve, rápido sem precipitação, desembaraçado, muito natural.

III — UNIDADES DE MOVIMENTO

PLANO GERAL

Para chegar ao conhecimento desta SÍNTESE de que se falou atrás, convém estudar os elementos que a compõem, e em particular a constituição do INCISO.

O INCISO é a primeira das grandes unidades rítmicas. Para constituir esta grande unidade rítmica, entraram em contribuição 3 fatores:

- a) A CÉLULA RÍTMICA FUNDAMENTAL (C. R. F.) ou Ritmo elementar, no qual entram em relação dois ou três tempos simples. Na C. R. F. o apóio rítmico, o repouso, indicará só o FIM do movimento. A síntese se dá só entre 2 ou 3 tempos simples:

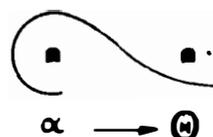


Fig. 155

- b) o TEMPO COMPOSTO, que resulta da junção no ICTUS RÍTMICO, das C.R.F. — O apóio rítmico continua sendo o FIM do movimento que precede, mas se torna, ao mesmo tempo, o princípio do movimento que se segue:



Fig. 156

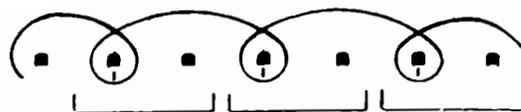


Fig. 157

- c) o RITMO COMPOSTO, que resulta da relação posta entre tempos compostos. Nêle cada um dos apoios continua a ser o que era, mas lhe é acrescentada uma função especial de impulso ou de repouso, conforme exija o Ritmo-Frase ou GRANDE RITMO: (1)

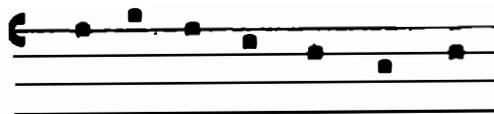


Fig. 158

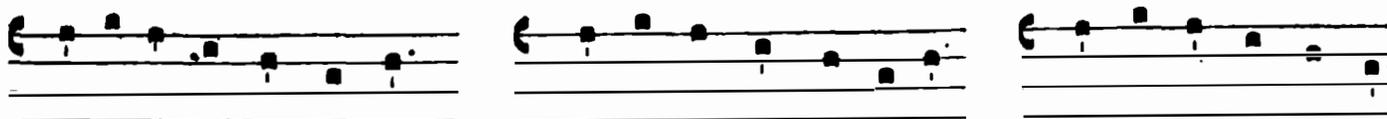
§ 1 — O ICTUS RÍTMICO

Antes de encetar-se o estudo da C. R. F., convém formar uma idéia nítida sôbre o ICTUS RÍTMICO e o TEMPO COMPOSTO em si.

Cantem-se as notas:



tal qual estão, nada significam. Cantem-se estas mesmas notas, apoiando levemente a voz nas notas sublinhadas: Fig. 159



As notas são sempre as mesmas; entretanto, notamos diferenças. É porque estão grupadas de modo diverso. Estes agrupamentos, como dissemos, são feitos por nossa inteligência, que nos faz assim sentir cada vez um *ponto* diferente onde se coloca o *passo* do ritmo. Ora, êste *ponto* é que se denomina ICTUS. Note-se que êste ictus tem de se renovar, necessariamente, de 2 em 2 ou de 3 em 3 T. S. livremente combinados.

(1) No 2.º Ano somente será desenvolvido o estudo do Ritmo Composto e do Grande Ritmo. As noções dadas no 1.º Ano têm por fim já dar uma idéia desta Síntese musical.

“Os ictus rítmicos são os tempos portadores do ritmo” (D. Mocquereau). Em outros termos: é o lugar onde o ritmo se pausa e se apóia, para retomar sua marcha ou terminá-la.

Para o gregorianista, as palavras *ictus*, *repouso*, *pousar*, *queda*, *cadência*, *apóio*, *thesis* são sinónimos.

a) na C. R. F. o ictus é o recair, o pousar. É o fim de uma onda rítmica, de um ritmo, é o fim do movimento que começou por uma *arsis* é, portanto, exclusivamente tético o ictus na C. R. F.

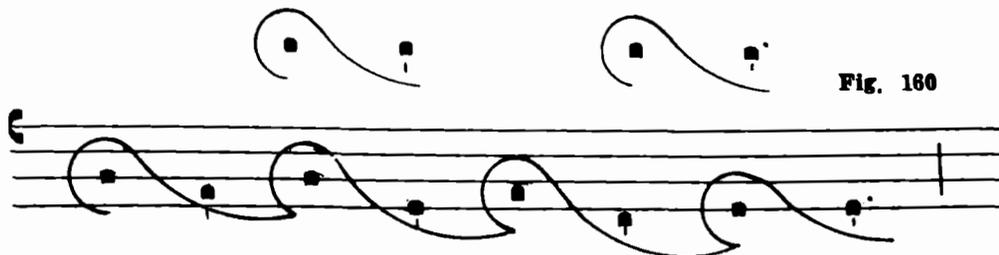


Fig. 160

Naturalmente, o ictus não é só thesis na síntese rítmica; mas é primeiro isto: *tético*;

b) o ictus é exclusivamente de ordem rítmica. Portanto, a nota ictica, ou a sílaba ictica, não é, *por natureza*, — *nem longa, nem forte*. Tomem bem cuidado na execução dos ictus.

Os travessões, na música moderna, ajudam a encontrar os grupos de notas. Mas na notação gregoriana não há travessões para indicar os pormenores da marcha. Portanto, o processo para achar-se o lugar dos ictus é todo diferente. Já se deve ter notado até aqui, nos exemplos dados, que foi colocado um *tracinho vertical* justo no lugar onde se firma o *passo rítmico*. Este tracinho denomina-se EPISEMA VERTICAL. Solesmes o emprega para facilitar a interpretação do ritmo.

Não há necessidade de indicar, pelo episema vertical, tôdas as notas icticas de um trecho gregoriano. Solesmes o faz em 3 circunstâncias

- 1.º por conveniência modal ou paleográfica;
- 2.º em caso de possível dúvida;
- 3.º para indicar o carácter feminino duma cadência. (Cf. “*Précis de Rythmique*”, p. 64).

EXEMPLO I: DO OFERTÓRIO DA FESTA DE S. MIGUEL ARCANJO:

Fig. 161

(1)

Neste trecho Solesmes já indicou, pelo episema vertical, todos os ictus de colocação mais difícil.

(1) **Pressus**: tórculus mais olivis formando pressus.

EXEMPLO II: DO ALLELUIA DA FESTA DE STA. LUZIA:

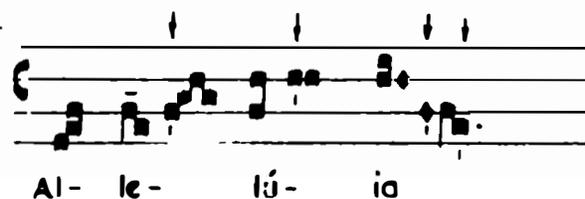


Fig. 162

Neste trecho as notas pontuadas, a 1a. nota da distropha, a do pressus e a que precede imediatamente o quílisma recebem o episema vertical.

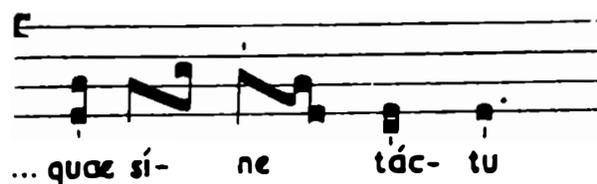
EXEMPLO: III: DO GRADUAL DA MISSA "SALVE SANCTA PARENS"
DO COMUM DAS FESTAS DE NOSSA SENHORA

Fig. 163

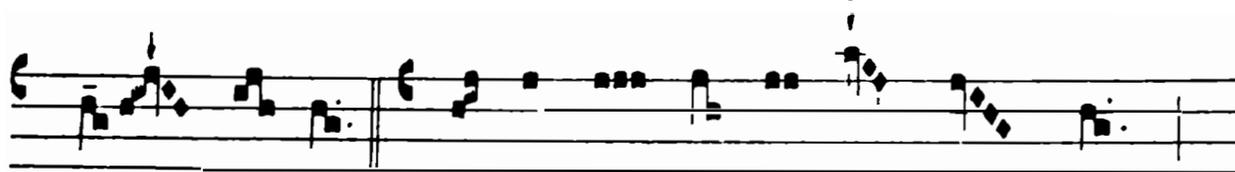
Vê-se que a 1a. nota do podatus, a do porrectus, a do porrectus flexus e a do podatus recebem o episema vertical, isto é, aí está pousado o *passo do ritmo*.

DO ALLELUIA DA MESMA MISSA:

(Cf L. U. p. 1265, última pauta)

Fig. 164

No lugar indicado pela flecha, foi Solesmes que marcou o episema vertical, para que não se tivesse a tentação do pô-lo na 1a. nota do neuma. É um neuma *praepunctis*; deve-se alargar levemente o *punctum*.

EXEMPLO IV: DO TRACTUS DO DOMINGO DA QUINQUAGÉSIMA, E
DO TRACTUS DO 4.º DOMINGO DA QUARESMA:

é- jus et Dó- mi- nus

Fig. 165

A virga culminante marcada com uma flecha, recebe o episema vertical, salvo se Solesmes indicou outro ritmo.

EXEMPLO V: DO ALLELUIA DA MISSA "SALVE SANCTA PARENS"



Fig. 166

Neste exemplo nota-se que o episema está colocado no punctum que precede um *neuma de 3 ou mais notas*, em posição a êle ascendente, e que foi por isso denominado, como vimos atrás, **NEUMA PRAE-PUNCTIS**. Repare-se que êste exemplo contraria os exemplos III e IV, entrando de acôrdo com o exemplo I.

NOTA: É bom fazer sempre o aluno cantar as melodias dadas como exemplo, tendo antes nomeado o nome das notas e dos neumas.

EIS AS REGRAS PARA A DISTRIBUIÇÃO DOS ICTUS NOS CANTOS ORNADOS:

- I — Tôdas as notas marcadas com o *episema vertical*
- II Tôdas as notas *longas*, seja qual fôr seu modo de formação, a saber:
 - a) as notas *pontuadas*, a primeira nota das *distrophas* ou das *tristrophas*;
 - b) a primeira nota do *pressus*;
 - c) a nota que precede imediatamente o *quillisma*;
- III A *primeira nota dos neumas*, salvo se ela for precedida ou seguida imediatamente por uma nota que tenha o *episema vertical*. Estas regras *não têm exceção alguma*, e de preferência, deve-se seguir a ordem em que são enunciadas.
- IV A *virga culminante* dos grupos melódicos, esteja ela no centro ou no fim dêstes grupos;
- V O *punctum* dos neumas chamados “*prae-punctis*” de que já falamos atrás.

É bom conferir os exemplos acima que elucidam estas regras.

EXERCÍCIOS ORAIS DE CONTAGEM (1) ou *Leitura métrica* “recto tono”:

33. Consistem em recitar a letra só, marcando ao mesmo tempo a duração dos tempos compostos, isto é, batendo-se 1.2. ou 1.2.3., nas sílabas, conforme o caso. Batem-se os tempos compostos tal qual como os compassos na música moderna, assim:

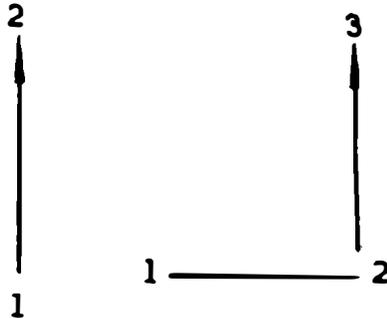


Fig. 167

Desde o início o professor deve velar por que o aluno não adquira os seguintes maus hábitos: de bater o compasso sem firmeza e precisão, pronunciando FORTE DEMAIS o tempo 1.; de não articular muito bem as palavras. A pronúncia do Latim Romano já deve ser observada. Consultar para isto o capítulo que vai aidante sôbre pronúncia do Latim da Igreja. Exemplos:

a) A ANTÍFONA “SALVE REGINA”, 5.º MODO:

- (1) O professor deve repetir sempre êstes exercícios de contagem. Nêle se repousa em grande parte a execução de um côro em perfeito conjunto. Aliás, nunca se deve cantar uma peça cujo sentido do ritmo não se tenha adquirido por meio da contagem feita com perfeição, rapidez, leveza e precisão.

EXERCÍCIOS DE CONTAGEM E DE ANÁLISE NEUMÁTICA:

36. a) Marcar os ictus do trecho seguinte; b) traçar as ondas rítmicas do mesmo trecho como as sente, isto é, traçar as arsis e as thesis.

Hino "Te lucis" para as festas da Bemaventurada Virgem Maria:

Te lú- cis án- te tér- mi- num Ré- rum Cre- á- tor pós- ci- mus U

pro tú- a cle- mén- ti- a Sis práesul et cus- tó- di- a

Fig. 169

37. Discriminar, por escrito, as sílabas, as notas, os neumas, a contagem e as regras da distribuição dos ictus das seguintes peças, conforme o modelo anexo: a Comunhão "Benedicimus" da festa da SSma. Trindade e o Ofertório "In te speravi" do XIII Dom. depois de Pentecostes.

Modelo Comunhão do Dom. da Quinquagésima

Fig. 170

Sílabas	Notas	Neumas	Contagem	Regras
MAN	re-mi	podatus	1-2	III
DU	do	punctum	1	dedução
CA	re	punctum	-2	dedução
VE	fa-sol	podatus	1-2	III
RUNT	la-fa-sol-la-la-	clivis + podatus +	1-2-3	III
	sol	clivis c/ a última	1-2	IIb
		nota pontuada, formando pressus,	1-2	IIa
1/4 de barra: fim de inciso, sem respiração; articulação por mora-vocis.				
ET	fa-la	podatus	1-2	III
SA	sol	punctum	-3	dedução
TU	fa-mi	clivis	1-2	III
RA	fa-la	podatus	1-2	III
TI	sol	punctum	-3	dedução
SUNT	sol-fa	cephalicus	1-2	III
NI	sol	punctum	-3	dedução
MIS	re	punctum pontuado	1-2	IIa

Silabas	Notas	Neumas	Contagem	Regras
barra grande; fim de frase; respiração.			1 em silêncio	
ET	re	punctum	-2	dedução
DE	fa-mi	clivis	1-2	III
SI	fa	punctum	-3	dedução
DE	sol-la	podatus	1-2	III
RI	sol	punctum	-3	dedução
UM	sol	punctum	1	dedução
E	sol	punctum	-2	dedução
O	sol-fa-sol	porrectus	1-2-3	III
RUM	re-mi-do	torculus c/ a última nota pontuada etc.	1-2 1-2	III IIa

38. Cantar os exercícios de D. Mocquereau transcritos adiante no Apêndice com os Nos. 27 e 28, fazendo os gestos quironômicos, impregando as diferentes vogais e aliando consoantes a estas vogais. Velar sôbre a articulação das consoantes e a emissão pura das vogais. Fazer sempre uma leitura silenciosa antes de começar a cantar.

39. Cantar a Antífona "Salve Regina" do 5.º Modo, o Kyrie VIII", a Antífona "Alma Redemptoris Mater", tom simples, "Ave Regina caelorum"; a Comunhão "Pater" do Dom. de Ramos.

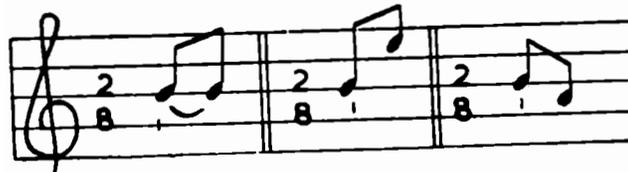
§ 2 — O TEMPO COMPOSTO

Já foi feito o estudo do TEMPO SIMPLES, no Capítulo I, § III VALOR. Convém relê-lo. — pág. 41.

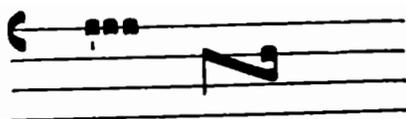
O TEMPO SIMPLES é, pois, indivisível, mas é multiplicável por 2 e por 3. Êste grupo formado de 2 ou 3 tempos simples denomina-se TEMPO COMPOSTO. É *divisível* por definição, isto é, formado de *tempos simples*:

- a) de *dois* no mínimo: T.C. binário:
- b) de *três* no máximo: T.C. ternário:

Fig. 171



(1)



(1) A colcheia não representa um valor definido; é apenas o gráfico convencional moderno do Tempo Simples. Com efeito, na música moderna, conforme estamos em $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$ ou $\frac{6}{8}$, a colcheia muda de valor.

É preciso ter uma noção exata do Tempo Composto, porque êle é muito importante. Com efeito, é baseado no Tempo Composto que, a partir de dado momento, se ordena tôda a síntese rítmica. Ver-se-á daqui a pouco como se forma o T. C. e qual é a sua organização interna. Por enquanto, basta considerá-la sob seu aspecto *material*.

Comparê-mo-lo com o Tempo Simples:

O T. S. é *unitário* (porque é indivisível). O T. C. é *binário* ou *ternário*.

O T. S. representa, no Canto Gregoriano, a *unidade de duração*, na qual se fundam tôdas as outras variações de duração da síntese rítmica;

é breve em seu caráter: $\blacksquare = \text{♪}$ Fig. 172

O T. C. é um *valor longo de duração*; o fato de serem binários ou ternários, logo desiguais entre si, nada muda em seu caráter de *longa*

$\blacksquare \cdot \blacksquare \blacksquare \blacksquare = \text{♪} \text{♪♪}$ Fig. 173

Trata-se, pois, de uma proporção aritmética.

O caráter de longa é essencial ao Tempo Composto, não esquecê-lo!

Os Tempos Simples não são independentes uns dos outros; formam um todo, um grupo, ao qual se dá justamente o nome de *Tempo Composto*.

Os *Tempos Compostos* se apresentam sob 3 formas: *contraída*, *distinta* e *mixta*.

- a) *contraída* ou condensada, quando os Tempos Simples são expressos de modo a formar uma nota prolongada, equivalente à duração da soma de seus Tempos Simples respectivos:

binária: $\blacksquare \cdot = \text{♪}$ $\blacksquare \blacksquare = \text{♪}$ Fig. 174

ternária: $\blacksquare \blacksquare \blacksquare = \text{♪}$

- b) *distinta*, quando é formada por 2 ou 3 Tempos Simples, expressos distintamente:

binária: $\blacksquare \blacksquare = \text{♪}$ Fig. 175

ternária: $\blacksquare \blacksquare \blacksquare = \text{♪}$

- c) *mixta*, quando formada de uma nota contraída e de outra distintamente expressa:

$\blacksquare \cdot \blacksquare = \text{♪} \text{♪}$ Fig. 176

Tanto os Tempos Compostos binários como os ternários podem, portanto, ser *contraídos* ou *distintos*. Mas só os ternários podem ser *mixtos*:



Fig. 177

NOTA: A ordem do valores de duração do Tempo Composto de forma mixta não se pode inverter; fazendo-o, ter-se-á um RITMO e não um TEMPO COMPOSTO, isto é, ter-se-á *um* dos estados da CELULA RÍTMICA FUNDAMENTAL, que se vai logo estudar:



Fig. 178

Cada um dos TEMPOS — simples, composto binário e composto ternário — tem um valor de duração *definido*. Relativamente uns aos outros, podem ser *iguais* ou *desiguais*:

São *iguais*:

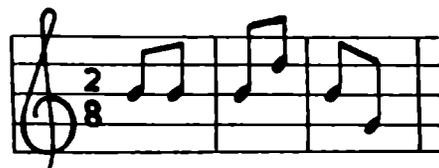
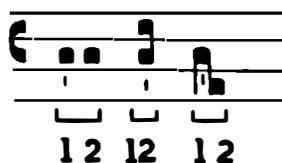
os T. Simples entre si:



Fig. 179

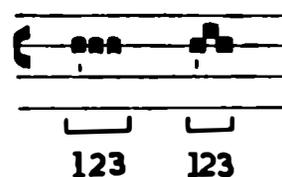
os T. Compostos

binários entre si:



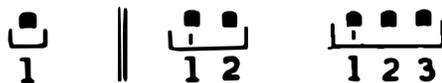
os T. Compostos

ternários entre si:



São *desiguais*:

os T. Simples em comparação com os T. Compostos binários ou ternários:



os T. Compostos binários em comparação com os T. Compostos ternários:



Fig. 180

(Indicaremos, daqui por diante, o T. Composto binário por T. C. 2; e o T. Composto ternário por T. C. 3).

“O compositor gregoriano misturou como quis os tempos compostos binários ou ternários para obter uma flexibilidade máxima da linha melódica. Mas o interpretante não pode aplicar o ritmo que quiser e como

quiser, ou deixar de ritmar. Na verdade, o papel do interpretante se resume numa *recomposição* que deve ser também respeitada, caso tenha sido operada de acôrdo com as regras. *Recompôr*, no caso, é dar à melodia *coesão material e solidez*, condições básicas, e fornecer ao ritmo a *única base real* sôbre a qual a melodia se pode esteiar e ordenar. Os Tempos binários ou ternários são, pois, *materiais estandardizados* sôbre os quais se *firma* a síntese rítmica". (do "Précis de Rythmique").

OS NEUMAS E OS TEMPOS COMPOSTOS

O agrupamento de notas para formar neumas *pode ser diferente e muitas vêzes o é* dum agrupamento de notas para formar Tempos Compostos:

Neumas:



Tempos compostos



Fig. 181

Em B os neumas sofreram subdivisão rítmica.

Diferem pelo seu caráter: o NEUMA é puramente *melódico*; é de ordem vocal. O TEMPO COMPOSTO é *métrico*; é o compasso na música moderna.

A indivisibilidade sonora dum NEUMA não acarreta *necessariamente* a sua indivisibilidade rítmica. As cruces indicam os neumas subdivididos pelo ritmo. Ler os neumas abaixo e cantar o trecho:

(1)

EXERCÍCIOS:

Fig. 182

40. Contar, cantando e batendo o compasso (T. C.) os Exs. do Apêndice, nos. 22 — 23 — 24 — 29 e 34.

(1) Este SI é bemol.

“A causa principal da decadência do Canto Gregoriano está em tôda e qualquer alteração rítmica que atinge a sua arte em suas próprias fontes de vida”. (Mr. Le Guennant).

41. Contar os Tempos Simples e os Tempos Compostos que se encontram nos trechos abaixo indicados, dizendo a *forma* de cada Tempo Composto, e se são *binários* ou *ternários*:

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

lé- i- son. Chris- te e- lé- i- son Ký- ri- e

e- lé- i- son.

Á- gnus Dé- i qui tol- lis pec- cá- ta mundi mi- se- ré- re nó- bis

(1)

Á- men di- co vó- bis quidquid o- rân- tes pe- tí- tis cré- di- te

(2)

quia ac- ci- pi- é- tis et tí- et vó- bis

Fig. 183

42. Cantar a melodia do Hino abaixo transcrito, procurando ir de ICTUS para ICTUS: uma leve recaída em cada 1.^o tempo — e o 2.^o e 3.^o tempos muito leves, de modo que se sinta uma perfeita ondulação. Procurar cantar “*com beleza*” como desejava S. Pio X; isto é, “com uma voz

(1) Nas edições monásticas, já corrigidas, não consta mais o bemol

(2) Este grupo = *punctum* formando *pressus* com um *porrectus liquescente* (cf. p. 35).

amável, doce como veludo, leve como a gase, ligada como o som do violoncelo”, dirá um gregorianista: Fig. 184



43. Ouvir o disco do Côro de Solesmes: Hinos “*Virgo Dei Genitrix*” e “*O quam glorifica*”.

44. Para se adquirirem estas qualidades, cantar, numa só vogal, os exercícios de D. Mocquereau que vão no Apêndice dêste volume, Nos. 10, 11, 12, 13, 14, 18, 26 e 37.

QUESTIONÁRIO PARA UMA RECAPITULAÇÃO GERAL

1. Que entende por *anda rítmica*? Trace-as, no espaço, cantando as notas: DO SI LA — SOL LA SI DO LA — SOL LA SOL FA — MI FA SOL LA SOL — DO RE DO RE MI — FA SOL FA SOL LA SI DO.
2. Invente pequenas melodias, traçando no espaço a quironomia.
3. Qual é a principal diferença entre RITMO LIVRE e RITMO MENSURADO?
4. O que indica a PAUTA gregoriana?
5. Escreva as 3 formas da nota gregoriana. Por que existem estas 3 formas?
6. Que valor tem a nota gregoriana?
7. Que entende por TEMPO? TEMPO SIMPLES? TEMPO COMPOSTO? RITMO? Exemplos de cada um.
8. Que entende por RITMO LIVRE?
9. Que é o ICTUS? Como se exprime gráficamente? e no canto?
10. Quando encontramos uma nota isolada entre dois neumas, a que neuma pertence: ao grupo que precede ou ao que segue?
11. Quando encontramos uma nota isolada no comêço da melodia e seguido imediatamente de um podátus, onde se coloca o ictus?
12. Qual é o lugar natural do ictus nos neumas de 2, 3, 4 ou 5 notas?
13. De que modo se pode alongar um neuma?
14. Quantas sílabas requer cada *grupo de neuma*? cada *Punctum*? Prove-o por um exemplo.
15. Como se pode dobrar uma nota? e duas notas?
16. Qual é o efeito do quíllisma?
17. Qual é o acidente empregado no Canto Gregoriano? onde se coloca?
18. Como se contam dois “punctum” entre dois neumas? Exemplos.
19. Quais são os neumas em que os ictus têm lugar fixo?
20. Quando há fusão de dois neumas, onde se coloca o ictus?
21. Qual é a diferença entre o scândicus e o sálicus?

22. Escrever o valor convencional do punctum, da virga, do punctum pontuado e da virga pontuada, em notação moderna.
23. Sublinhe o que estiver certo: o episema horizontal alarga, duplica a nota. É sinal de movimento, de expressão.
O ponto "mora-vocis" duplica, alarga a nota. É sinal de expressão, de duração.
24. Quantos Tempos Simples há na primeira invocação do Kyrie XI? quantas notas? quantos tempos compostos? quantos ictus?
25. Quais são os neumas especiais? como se executam? escrevê-los.
26. CERTO ou ERRADO? a) a barra grande exige *sempre* uma pausa de 2 Tempos Simples; b) a barra média *exige* sempre a pausa de 1 Tempo Simples; c) na barra $\frac{1}{4}$ não se respira; d) a barra grande vale *sempre* 1 Tempo Simples de silêncio; e) a barra seguida de uma nota *ictica* vale 2 tempos simples de pausa; f) na barra média com cadência respira-se, tomando sobre o valor do ponto-mora precedente. Exemplifique cada item com exemplos.
27. Para que se emprega o episema vertical?
28. Escrever qualquer melodia gregoriana, tirada do '800", determinando o valor de cada uma das barras grande, média e $\frac{1}{4}$.
29. Que é Tempo Simples? será sinônimo de Primeiro Tempo? Exemplifique.
30. Dê exemplos de Pressus, de Sálicus, de Scândicus.
31. Qual é o oposto do Pressus? por que? exemplos.
32. Quais são os neumas refratários ao Pressus? por que? exemplos.
33. Será que o Oriscus pede sempre o ictus na nota que o precede?
34. Dê exemplos, tirados de textos gregorianos, de repercussões ícticas e não ícticas.

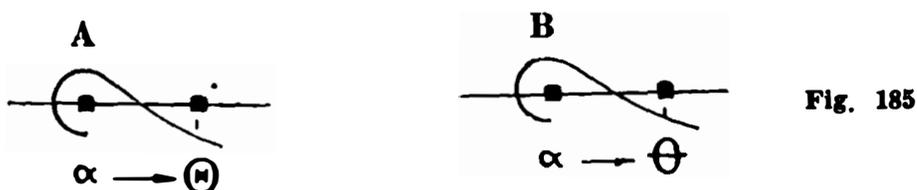
PROCESSO DESTA SÍNTESE

O INCISO — a primeira das GRANDES UNIDADES RÍTMICAS

Sua formação:

§ I. A CÉLULA RÍTMICA FUNDAMENTAL

A CÉLULA RÍTMICA FUNDAMENTAL (C. R. F.) é *única*. Mas apresenta-se sob *dois aspectos diferentes*, conforme sejam *desiguais* (A) ou *iguais* (B) os valores de duração:



Estes valores estão reduzidos aqui à sua mais simples expressão, — mesmo por causa do pouco desenvolvimento da C. R. F. — e se resumem nos 2 tipos primordiais das variações quantitativas, a saber: a *breve* e a *longa*.

Quando pomos em relação uma *breve* com uma *longa*, logo se impõe ao nosso espírito uma forma rítmica determinada, baseada na desigual-

dade dos valores de duração. O simples fato da breve *durar menos tempo que a longa*, faz com que tenha mais movimento, seja mais rápida que a longa. Torna-se, pois, por comparação com a longa, o “élan”, o impulso, o levantar, a *arsis* do ritmo.

Diz D. Gajard: “A BREVE, porque é breve, é o ponto de partida, um “élan”, um impulso com tendência para qualquer coisa, a *longa*, porque é longa, indica uma suspensão do movimento, a chegada, o repouso, a parada do movimento começado... Há, pois, uma *relação da breve à longa* que as liga indissolúvelmente uma à outra. A breve e a longa se afraem mutuamente e se completam”.

Ora, é esta relação que constitui essencialmente o ritmo, é esta relação que é a causa determinante de toda forma rítmica. Disto podemos nos certificar, cantando o trecho abaixo. Verifique-se que é constituído por 4 C. R. F., relação duma breve com uma longa — tipo A:

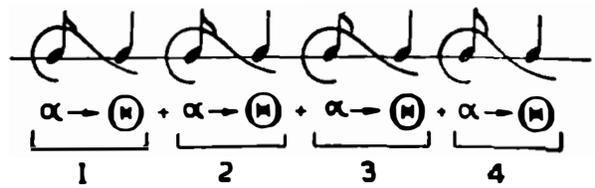
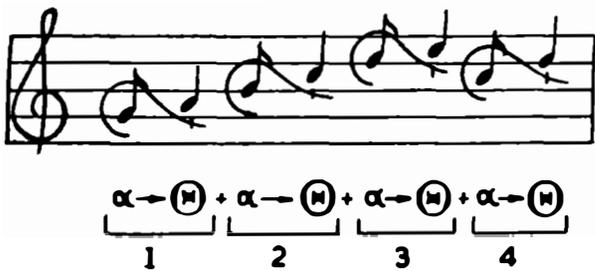


Fig. 186

Estamos diante de uma evidência, de coisa que se impõe por si mesma ao nosso espírito, de um verdadeiro axioma rítmico. E' esta forma que D. Mocquereau denomina “RITMO PRIMORDIAL e NATURAL” — e é a ela que Vicente d'Indy se refere quando escreve “que é feita por *tempos leves* (as breves) e por *tempos pesados* (as longas)”

Verifiquemos, além disso, que este ritmo é *ternário*: um tempo simples na arsis — dois tempos simples na thesis.

Tomando agora o mesmo trecho melódico e substituindo as semínimas por colcheias, veremos que a relação se faz por *valores de duração iguais*:

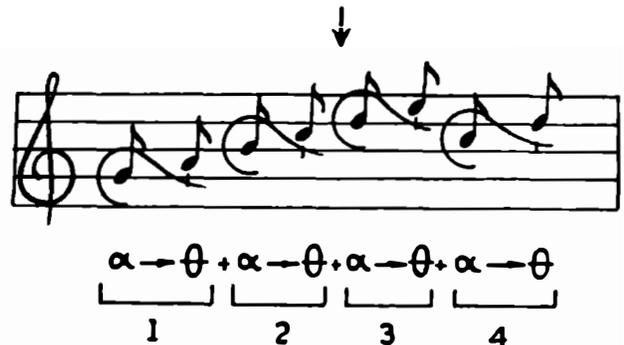


Fig. 187

Pelo contrário, este ritmo é *binário*: 1 tempo simples na arsis — 1 tempo simples na thesis. Basta cantar estes dois trechos sucessivamente para se verificar que no 2.º, comparado com o 1.º, não há modificação *essencial alguma*. O movimento no 2.º trecho é mais rápido, mais andante.

Marcha por *passos regulares* como o andar do homem ou o saltar da bola. Mas isto é apenas uma diferença *accidental*.

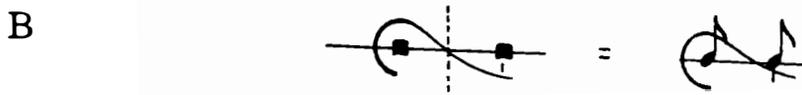
Pode alguém objetar que numa sucessão só de breves, nada indica, sob o ponto de vista puramente quantitativo, a função ársica ou thética de uma ou de outra, e que por conseguinte, tal sucessão é rítmicamente indeterminada. E' verdade. Mas embora esta objeção esteja com bom fundamento, teòricamente, nenhum valor prático possui. Com efeito, em tal caso, o ritmo é *sempre* precisado, no Canto Gregoriano, por um elemento estranho à ordem quantitativa — por ex. uma indicação fornecida pelo texto, que permite determinar a ordem do movimento. Portanto:

1.º — A C. R. F. apresenta-se sob 2 estados:

1.º - uma *breve* em relação com uma *longa* (condensada ou distinta):



2.º - uma *breve* em relação com uma breve:



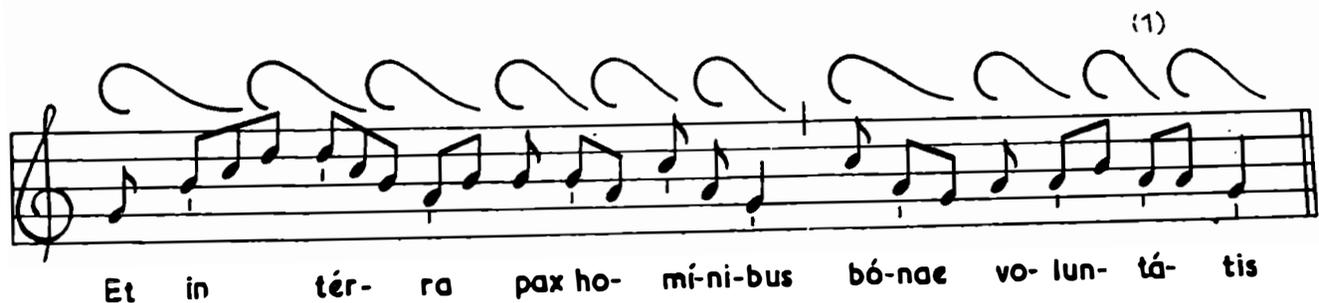
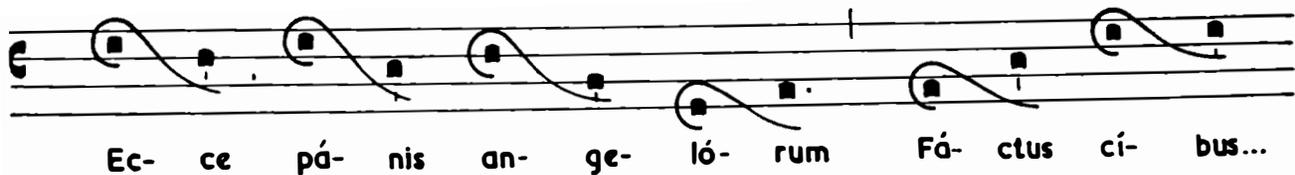
2.º — Em cada um dêstes estados, a arsis é *elementar*. Isto é muito importante. (Arsis elementar, isto é, um único Tempo Simples, uma única nota).

3.º — Êstes 2 estados são diferenciados pela *thesis*, que é *binária* em A e *elementar* em B.

4.º — Em ambos os estados, o ICTUS pertence à THESIS, como já dissemos. Estuda-lo-emos melhor adiante.

5.º — *Tôda nota ictica é, pois, thesis de uma C. R. F.* Portanto nada mais fácil que reduzir qualquer trecho melódico às suas *Células Rítmicas Fundamentais* constitutivas:

Fig. 189



(1) Estas duas notas LA devem vir ligadas.

O Ritmo do movimento musical, literário ou orquéstico só pode ser de 2 modos: *simples* ou *composto*. O *simples* é aquêlê que tem *uma só arsis e uma só thesis* e se apresenta com um ictus sòmente (*ritmo simples monoíctico*) e com 2 ictus (*ritmo simples desenvolvido*). O ritmo *simples monoíctico* é o que nos interessa neste 1.º LIVRO; tem 3 formas, que obedecem a 3 esquemas

Esquema I (monoíctico elementar: relação de breve para breve):

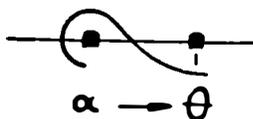


Fig. 190

Esquema II (monoíctico binário: relação de breve para longa binária):

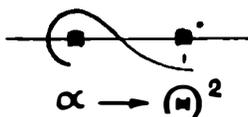


Fig. 191

Esquema III (monoíctico ternário: relação de breve para longa ternária):

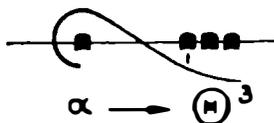


Fig. 192

Os *esquemas I e II* demonstram a C. R. F. em seus dois estados. São *fundamentais* porque, quando fundimos duas C. R. F., formamos o T. C. R. F. cf. o Quadro à pág. 106): *binário* com Células Rítmicas Fundamentais binárias (as do 2.º Estado) — e *ternário* com Células Rítmicas Fundamentais ternárias (as do 1.º Estado).

O *esquema III* não é de C. R. F.; apenas de Ritmo Simples monoíctico.

O ICTUS NA CÉLULA RÍTMICA FUNDAMENTAL

Vimos que o ICTUS afeta o 1.º tempo dos Tempos Compostos binários ou ternários, isto é, o 1.º tempo dos *pequenos compassos formados* cada um dêles por 2 ou 3 Tempos Simples. Mas antes de falar sôbre o ICTUS no Tempo Composto, vamos dizer com precisão o que é o ICTUS na C. R. F.

Como diz D. Gajard no Prefácio do “Précis”, o ritmo do Canto Gregoriano repousa, assim como o ritmo musical, na lei essencial e universal do ritmo, que consiste em progredir por passos sucessivos.” Éstes passos sucessivos, formados cada um, em análise, por um impulso e um repouso, vêm a ser, nem mais nem menos *as C. R. F.* O ictus afeta-lhes a *thesis*. Eis porque *tôda nota íctica é fim de C. R. F.* Na decomposição do movimento em Células Rítmicas Fundamentais, as palavras *ictus*, *apóio*, *repouso*, *thesis* são sinônimas. Em outros têrmos na C. R. F. que é — não o esqueçamos — *um ritmo perfeito*, o ictus é *exclusivamente thético*:

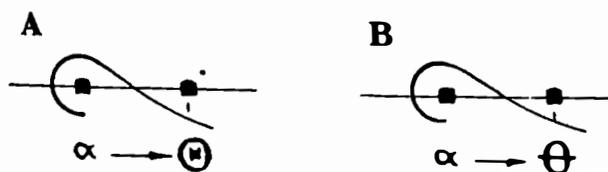


Fig. 193

A palavra ICTUS (do Latim, quer dizer *percussão*). Com efeito, até o fim do século XVII, os chefes de orquestra ou de Coros batiam o compasso, isto é, marcavam o fim das recaídas rítmicas elementares por meio de uma longa bengala que seguravam verticalmente, batendo de leve no estrado onde ficavam de pé. Havia, portanto, neste momento, uma *percussão*, que, para os instrumentistas, era o sinal auditivo de uma *realidade rítmica*, a saber: o pousar, o apóio do movimento em sua marcha elementar. No canto, não se deve traduzir por um golpe.

Hoje não se dirige mais assim um côro ou uma orquestra, pois não se batem mais os ictus; mas conservou-se a palavra com o sentido que os antigos lhe davam.

O ictus pertence, pois, ao movimento ordenado, ao RÍTIMO. Indica com precisão, na C. R. F., uma das fases do movimento, a *thesis*. Por conseguinte, o ictus é independente, assim como o ritmo, das 4 ordens de fenômenos de que falamos, e a nota ictica, pelo fato de ser ictica, não é, necessariamente, *nem alongada, nem reforçada*.

NOTA: O Ritmo da C. R. F. é sempre *monoictico* em seus dois estados, só há ictus em sua *thesis*. (1)

EXERCÍCIOS:

45. Marcar os ictus rítmicos nos trechos abaixo; marcar as C. R. F.; contar quantos Tempos Simples e quantos Tempos Compostos; transcrever esta melodia em notação gregoriana, na clave de DO 3a. linha, fazendo o mesmo trabalho:

Fig. 194



46. Ouvir o disco de Solesmes: "Virgo Dei genitrix".

(1) Estamos aqui considerando o ictus só na C.R.F. — Nela o ictus só é *thético*. São propositais as repetições, no modo de apresentar êste estudo do Ritmo.

NOTA

As relações do ritmo com as 4 ordens de fenômenos de que falamos, não podem ser estudadas separadamente, senão por uma operação de análise e para fins pedagógicos determinados. Na realidade, as coisas se passam de outro modo.

1.º — É evidente que o ritmo não poderia pôr ordem numa sucessão de sons, se êstes não apresentassem, uns em relação com os outros, variação alguma de *ordem quantitativa ou intensiva ou melódica ou fonética*. Tal sucessão não estaria sob a ação do ritmo e seria pròpriamente arritmica. (“Précis”, no. 127).

2.º — Mas o ritmo é independente destas 4 ordens de fenômenos, isto é, a noção de ritmo não está ligada *exclusivamente* a nenhuma destas ordens. Há ritmos intensivos, melódicos, quantitativos ou fonéticos, isto é, ritmos nos quais uma das variações predomina e caracteriza cada um dêles. Trata-se de condições que dizem respeito *a um ritmo em particular e não ao ritmo em geral*. Uma coisa é *qualificar* um ritmo e outra é *defini-lo*, dando precisão ao que, em todos os casos, é essencial à sua noção.

Ora, para que se forme a noção de uma coisa, deve ela possuir dois elementos que lhe precisem um caráter de *permanência* e de *fixidez*. Por exemplo, não se define uma mesa nem pela forma da táboa de cima, nem pelo número de pés: mesa é um plano horizontal em equilíbrio sòbre um plano vertical. Tôdas as mesas, quaisquer que sejam seus modelos, se reduzem a êste tipo ideal.

Os elementos do ritmo musical pertencem *ao movimento* e se resumem *essencialmente, como dissemos* atrás, na *relação ordenada de um impulso com um repouso terminal*.

Portanto, devemos nos preocupar, antes de tudo, com o movimento, ou melhor, com a ordem estabelecida pelo ritmo entre os impulsos e os repousos para realizar a síntese de *um movimento*. E é esta *unidade, esta relação* lógica entre as fases de *um movimento*, que constitui o ritmo. O resto, todo o resto, a isto se integra, a título puramente accidental. (“Précis”, cap. V e VI).

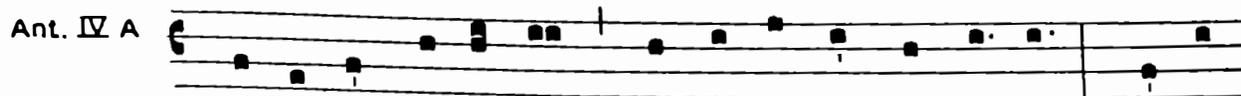
47. Ouvir de novo o disco de Solesmess “Alleluia” da Ascensão e o da Assunção.

EXERCÍCIOS:

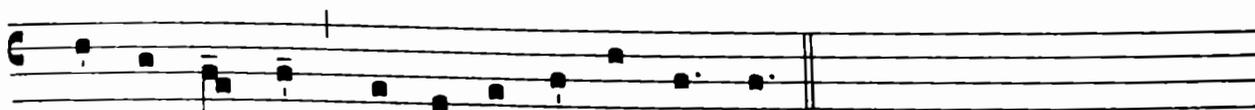
48. Dizer quantas C. R. F. se encontram no trecho seguinte, ligando a arsis com a thesis por um traço, assim, por ex.:



Fig. 196

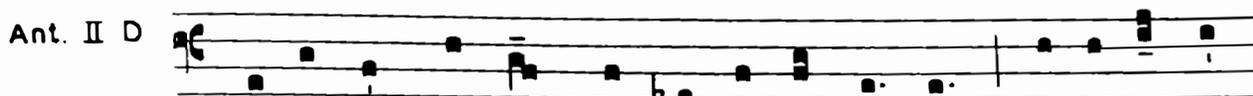


An-ge-lus Dó-mi-ni des-cen-dé-bat de cáe-lo mo-ve-

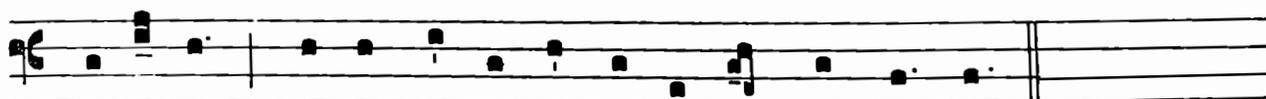


bá-tur á-qua et sa-na-bá-tur ú-nus.

Fig. 197



Assúm-psit Jé-sus di-scí-pu-los su-os et ascén-dit



in móntem et transfi-gu-rá-tus est án-te é-os.

49. Cantar estas Antifonas com o texto, depois de cantar os Tempos Compostos, isto é, de fazer a leitura métrica.

50. Indicar, por uma ligação em cima da pauta, as C. R. F.; e por uma chave os Tempos Compostos da Seqüência de Páscoa, assim:

Fig. 198

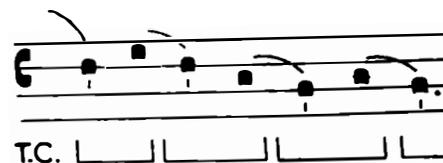
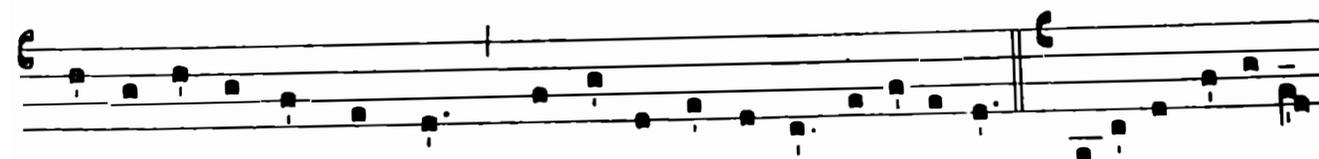
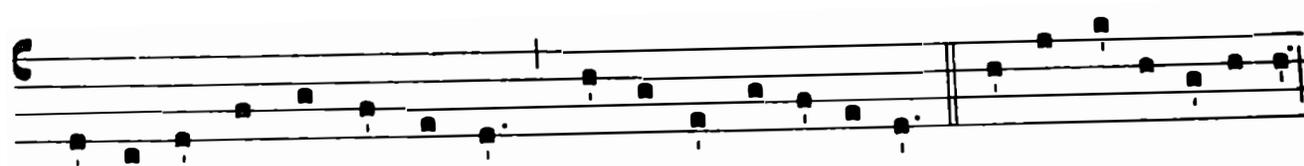


Fig. 199



51. Marcar as C.R.F (o ritmo à escolha) e os Tempos Compostos das seguintes escalas, determinando o estado da C. R. F. e as formas dos Tempos Compostos:

Fig. 200



52. Cantar muitas vèzes estas três escalas, em diversos ritmos, pois, como veremos na MODALIDADE, são os três tons (hexacordes) da escala gregoriana. O aluno deve procurar *sentir bem* onde se encontram os *semitons*.

53. Marcar os ictus e fazer a *leitura métrica* das seguintes peças:

Fig. 201

8. A- gnus Dé- i, qui tól- lis pec- cá- ta mún- di, mi-se- ré-re nó-bis.

5. Sán- ctus, Sánctus, Sán- ctus Dóminus Dé- us Sa- bá- oth.

(1) Pléni sunt cáeli et tér- ra glóri- a tú- a Hoán- na in ex-cél-sis.

Be- ne- dí-ctus qui vé- nit in nó- mi- ne Dó- mi- ni. Ho-
sán- na in ex- cél- sis.

- 54 Ouvir o disco de Solesmes "Sanctus" V.º Modo da Missa IX.

(1) Não é *pressus* aqui: não é possível caírem 2 sílabas num só e mesmo grupo. Cf. o "Liber Usualis" no Sanctus da Missa IX.

§ II. O TEMPO COMPOSTO

a) *Seu modo de formação*

Não ficam apenas justapostos os sons que constituem uma melodia. Existe entre os sons uma ligação de ordem vocal e rítmica ao mesmo tempo, donde nasce o MOVIMENTO CONTÍNUO que, pròpriamente, é o elemento essencial de uma linha melódica. E' o que os Gregos denominavam MELOS, donde nos veiu a palavra MELODIA.

Êstes sons agudos ou graves, breves ou longos, fortes ou fracos, se grupam primeiro em *Células Rítmicas Fundamentais* é a síntese rítmica em seu 1.º grau; abaixo desta não existe forma rítmica alguma concebível.

Mas estas C. R. F. formadas cada uma por um impulso e um repouso, (um levantar e um abaixar, uma arsis e uma thesis), são apenas fases analíticas, subdivisões de um movimento mais largo, na progressão do qual elas se deixam levar. *O único e real movimento é o da síntese, isto é, o do conjunto.*

A Célula Rítmica Fundamental é movimento por participação. As C. R. F. atraem-se mutuamente, sucedem-se, atando-se, enlaçando-se uma às outras, e de tal maneira que sua independência é apenas teórica; na verdade, a linha melódica, lógica e sólidamente ordenada, o é graças a êste laço que se estabelece entre as C. R. F.

Comparemos

- 1.º — Quando nós vamos de um ponto a outro, não transpomos só de um salto o espaço que temos de percorrer. Não. Decompomos êste espaço num certo número de partes proporcionadas ao comprimento de nossos passos. São êstes passos sucessivos *que se encaixam de tal maneira uns nos outros que o levantar de um pé coincide com o pousar do outro* tornando a nossa marcha possível e conduzindo-nos finalmente do nosso ponto de partida ao nosso ponto de chegada.
- 2.º — Quando uma bola de borracha pula, toma novo impulso, *no ponto justo de seu contacto com o solo, e vai assim renovando seus saltos, até que se esgote a energia de que foi dotada, no momento de seu lançamento:*

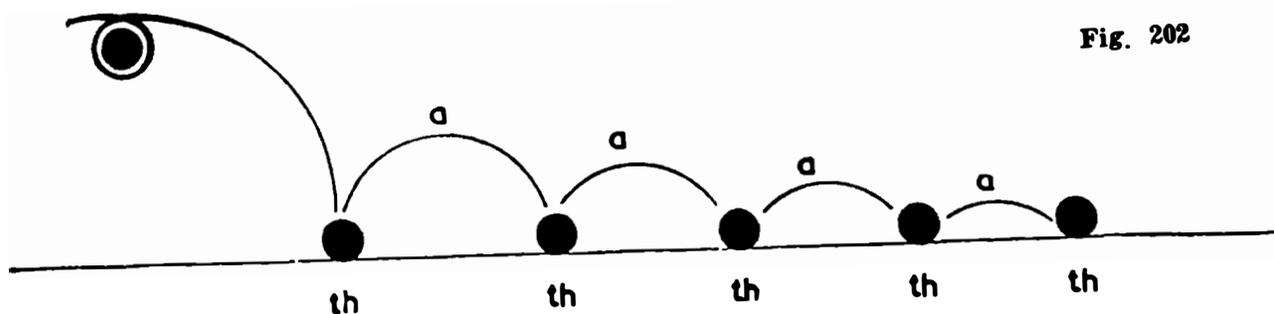


Fig. 202

Tanto no andar do homem como nos saltos que a bola dá, há, pois, coincidência, *num mesmo ponto*, de um pousar e de um levantar, de um repouso e de um impulso. A prova é que quando tivermos dado dois passos,

fizemos *três* movimentos, embora analiticamente êstes dois passos, cada um dêles, seja formado por um levantar e um pousar do pé.

Assim andam também, em sua progressão sucessiva, as Células Rítmicas Fundamentais. E é de *sua função nos ictus sucessivos*, — pontos de chegada de cada uma delas, — que nascem o que chamamos os TEMPOS COMPOSTOS:

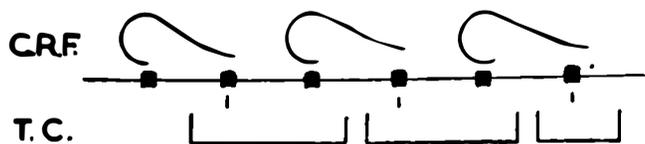


Fig. 203

b) O Tempo Composto binário.

Retomemos os trechos melódicos precedentes:



Fig. 204

1.º — Partindo de *a*, o ritmo termina em *b* e é o primeiro passo do ritmo:



Fig. 205

Esquema I.

2.º — Mas, neste mesmo ponto *b*, o ritmo se lança de novo e retoma a marcha para transpor, de um só salto, os pontos *b* e *c* e chegar a *d*:



Fig. 206

Esquema I bis.

3.º — Enfim, novos saltos em *d* e em *f*, para atingir definitivamente o repouso *h*. Graças aos saltos sucessivos do ritmo, a síntese (unidade de movimento geral que parte de *a* para terminar em *h*) assim se realiza:

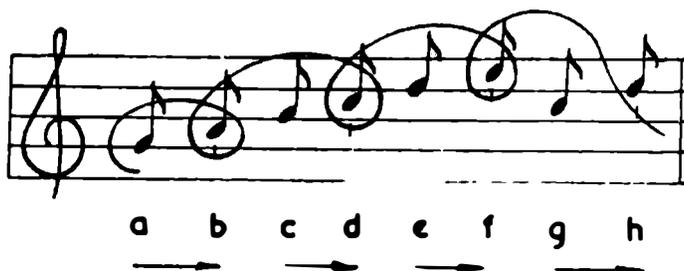


Fig. 207

Esquema I bis.

E eis as conclusões que se impõem:

- 1.^a — No trecho melódico de que fizemos a síntese rítmica, há somente um ictus *exclusivamente thético*: (1) o último, em *h*.
- 2.^a — Os outros ictus, nos pontos *b*, *d* e *f* têm dupla significação, e, portanto, têm um papel duplo na economia do movimento de conjunto:
 - a) são *pontos de chegada*, logo *théticos*, em relação ao que precede;
 - b) e são *pontos de partida*, logo *ársicos*, em relação ao que se segue.
 Não são *uma coisa* com exclusão da outra. São *uma e outra* e no mesmo momento.

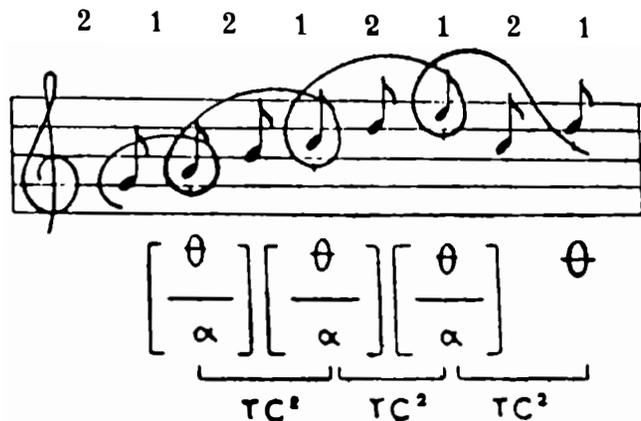


Fig. 208

Esquema I bis.

O T C. 2 resulta da ligação de 2 C. R. F (do 2.^o Estado, a 1.^a)
Verifiquem-no.

c) *Definição do Tempo Composto.*

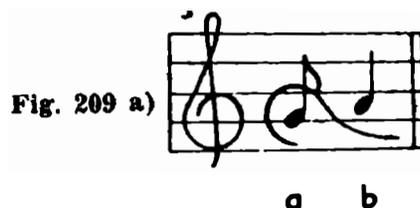
É o agrupamento dos sons compreendidos entre dois ictus consecutivos. Este agrupamento resulta da fusão, no ictus, de duas C. R. F. Em outros termos, o TEMPO COMPOSTO é um grupo de tempos simples, dos quais *o primeiro recebe o ictus*.

Os Tempos Compostos do exemplo precedente são *binários*, isto é, formados de *dois* tempos simples, pois que as próprias C. R. F. geradoras são *binárias* (*uma breve no impulso — uma breve no repouso*).

55. Cantar os Exercícios do APENDICE, Nos. 40, 41 e 42 e fazendo a quironomia.

d) *O Tempo Composto ternário.*

Se, ao invés de pôr-se em relação *tempos iguais*, como no exemplo 1, as C. R. F. põem em relação *tempos desiguais* (*uma breve no impulso — uma longa no repouso*), Cf. Fig. 209a) os tempos compostos que resultarão de sua fusão serão *ternários*. Mas o seu modo de formação



(1) Foi propositalmente conservada a ortografia etimológica de certas palavras, tais como: Thesis — Thetico etc.

será o mesmo e seu ictus lerá também o duplo caráter thético e ársico. (*Notem bem: 1.º thético; 2.º ársico*). Neste caso o ritmo *alonga simplesmente o passo*, como faz, às vèzes, o homem quando anda. O espaço transposto é mais longo, a duração que separa é maior, porém o mecanismo de operação é exatamente o mesmo nos 2 casos.

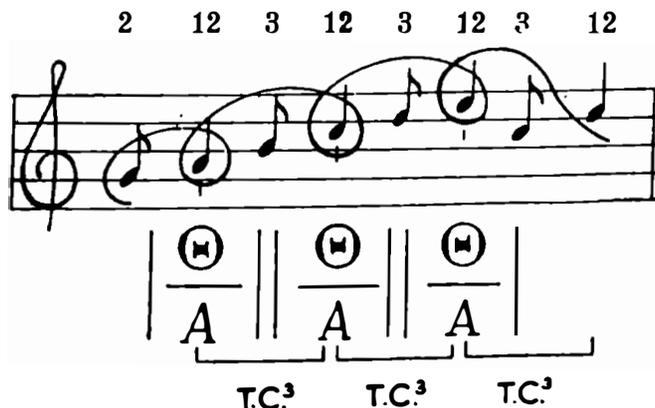


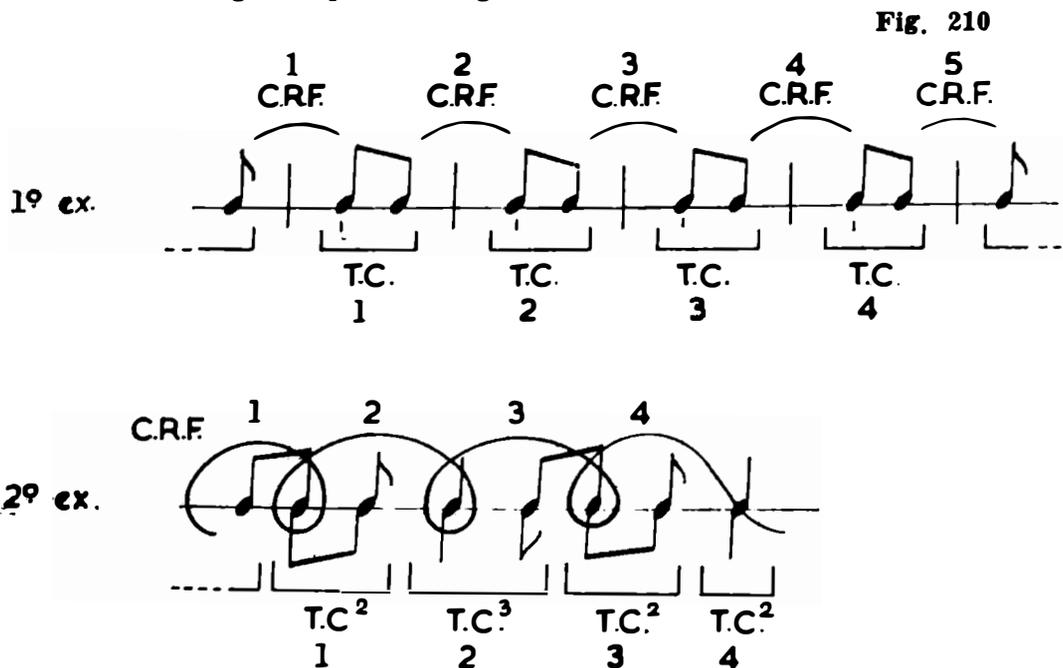
Fig. 209 b)

Esquema II bis.

O T. C. 3 resulta da ligação de uma C. R. F. de 1.º Estado com outra C. R. F. Verifiquem-no.

e) O Tempo Composto e a C. R. F.

O caráter de *dependência* dos Tempos Compostos em relação às C.R.F. de cuja fusão os Tempos Compostos se originam, vai claramente demonstrado na figura que se segue:



Em outros têrmos, o Tempo Composto não tem existência *necessária*; mas fundindo-se duas C. R. F., *no ictus da 1a. delas*, automaticamente resulta a formação de um Tempo Composto.

Este caráter de dependência não está em contradição com a unidade de que o Tempo Composto goza; êstes elementos formam praticamente "um bloco, um todo *ligado, bem ligado*, que se lança num só movimento" (D. Gajard), tendo seu ponto de partida no ictus inicial do T.C.

Embora a unidade de um Tempo Composto seja derivada da fusão rítmica, esta unidade não deixa de ser *real*; por isso o Tempo Composto pode ser separado das C. R. F. que lhe deram nascimento e examinado em si, com seus caracteres particulares:

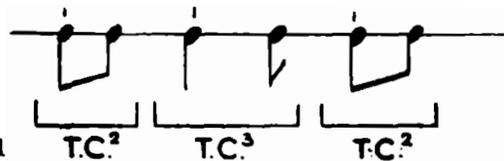


Fig. 211

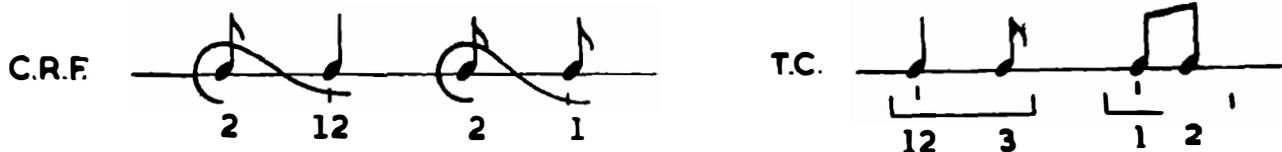
Estes caracteres se resumem no seguinte, principalmente: *há oposição de natureza entre a C. R. F. e o T. C.*

A C. R. F. é *um ritmo* e, como tal, goza de uma unidade que lhe é essencial. Esta unidade não passa da consequência de relação que liga indissolúvelmente sua arsis à sua thesis, uma à outra.

O T. C., pelo contrário, *não é um ritmo e nunca poderá ser um ritmo*, visto que toma emprestado seus elementos a duas C. R. F. diferentes. De certo modo, é de formação artificial. É um *pequeno compasso*, de construção oposta à da C. R. F.; no T. C. o repouso precede o impulso.

Portanto, não se pode confundir uma C. R. F. com um T. C.

Fig. 212



Já o lugar do ictus basta para distinguir uma do outro. A C. R. F. traz seu ictus no *último* elemento; o T. C., no seu *primeiro elemento*. Isto resulta do modo de formação próprio de cada um. E de outra maneira *não* pode ser, pois no movimento contínuo onde a fusão das C. R. F. engendra os Tempos Compostos, as C. R. F. estão *como que a cavalo sôbre os Tempos Compostos* (cf. os exemplos acima).

O ictus, naturalmente, muda de caráter, conforme seja considerado ou em relação à C. R. F. ou ao T. C.

Na C. R. F., o ictus é *exclusivamente thético*, já o dissemos. No T. C., o ictus tem o duplo caráter thético e ársico; isto ainda é uma consequência

direta do modo de formação do T. C.:



Fig. 213

Logo, todo T. C., binário ou ternário, possui um ictus inicial com o duplo caráter indicado:

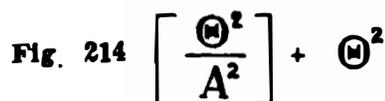


Fig. 214

O 1.º ictus poderá ser interpretado: ou *thético binário* ou *ársico binário* + thesis binária.

Isto precisa estar bem claro na mente, para quando pusermos Tempos Compostos em relação com outros Tempos Compostos, com o fim de alargarem-se as formas rítmicas. Então dever-se-á escolher entre a tendência ársica e a tendência thética do seu ictus inicial, de acôrdo com fatores diversos. Eis um exemplo, por curiosidade: o fator de escolha aqui é pelo desenho da linha melódica:



Fig. 215

Mas ainda não chegamos lá, por enquanto; diremos só que o T. C. não é outra coisa que uma *matéria rítmica*, um material de construção estandardizado (binário ou ternário) tão inerte quanto um Tempo Simples.

Do Tempo Simples ao Tempo Composto só existe uma relação aritmética:

- a) do simples ao dôbro, para o T. C. *binário*;
- b) do simples ao triplo, para o T. C. *ternário*.

Notemos, de passagem, que o T. C. ternário *não é redutível* à duração de um T. C. binário, como o é, em música, uma quiáltera de colcheias em relação a 2 colcheias. Um T. C. ternário compreende, *realmente*, um tempo simples a mais que o T. C. binário; há, pois, uma duração superior à do T. C. binário. Aliás, isto é apenas uma consequência do *isocronismo* dos Tempos Simples.

Segundo a expressão de D. Mocquereau, o T. C. ternário é um valor de duração *dilatado*, em relação ao T. C. binário. Converter um T. C. ternário num T. C. binário, por meio de quiálteras, é aniquilar, em sua própria fonte, o *espírito* do Canto Gregoriano, “concebido e organizado de maneira a estabelecer em nós a paz, a qual se define (1): “a tranqüilidade na ordem” (D. Gajard).

A aplicação da noção do T. C. nos estudos do 1.º Añõ reduz-se praticamente aos exercícios de contagem (2) 1.2. — 1.2.3., batidos como nos compassos 2|8 e 3|8 que são os T. C. Mas é preciso evitar nos exercícios de contagem uma rigidez demasiada, um caráter antimusical. Por isso, não nos esqueçamos de que o T. C., formado de uma *thesis mais uma arsis*, é um agrupamento que não conclui, que “fica no ar” e que, portanto, o movimento pede resolução *no ictus do T. C. seguinte*:

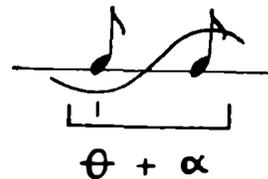
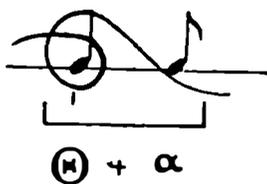


Fig. 216

Em outros tãermos, pondo-se T. C. em relação uns com outros — e é isto que se faz quando se conta *recompõem-se automaticamente* as suas

(1) Sto. Agostinho.

(2) LEITURA MÉTRICA.

células geradoras. Há, pois, de um T. C. a outro, uma vida rítmica constantemente renovada pela *arsis elementar* que os termina indistintamente e que, conforme a expressão de D. Gajard, “*se move na penumbra do ictus que precede*”.

É preciso, pois, ligar cada T. C. com o seguinte por esta *arsis elementar*; em uma palavra, devem-se basear as operações da contagem sôbre as C. R. F. e sôbre os T. C. ao mesmo tempo. Assim se dará aos T. C. a flexibilidade que lhes vem de sua filiação rítmica, e também se dará satisfação a uma das imperiosas exigências do *fraseado*, desde o início dos estudos.

Fig. 217

The figure shows a musical staff with a treble clef. Above the staff are five wavy lines representing the *arsis elementar*. Below the staff, the notes are grouped into six measures. Underneath each measure, there are numbers indicating the count of notes: 1 2 3, 1 2, 1 2 3, 1 2 3, 1 2, 1 2, 1 2. Below these numbers are symbols: a plus sign (+) under the first measure, three plus signs (+++) under the second measure, and a plus sign (+) under the third measure. To the right of the staff, the labels 'C.R.F.' and 'T.C.' are written vertically.

(+ longas distintas; ++ longas condensadas).

Simple modificações de detalhe. O T. C. ternário é formado, *em todos* os casos, por uma *longa binária* e uma *breve* (sendo esta a *arsis unitária* que o termina). A longa pode ser subdividida em seus 2 tempos que são, neste caso, expressos distintamente. Mas isto nada muda na organização *técnica* do T. C.: 1 — 2 — 3; e quando dizemos que o ictus afeta o 1.^o elemento do T. C. (cf. acima), quer dizer que cai na *longa inicial* do T. C. ternário, seja ele distintamente expresso, ou condensado, como cai na longa terminal de uma C. R. F. do tipo A, seja ela condensada ou distintamente expressa.

56. Cantar e contar os EXERCÍCIOS do APÊNDICE: VI e VII

f) Conclusões

- 1.^a No T. C., o agrupamento dos T. S. se faz no *plano métrico*, no qual o repouso precede o “élan” (1.2. ou 1.2.3.), e não no *plano rítmico* no qual o “élan” precede o repouso. A organização do T. C. é, pois, invertida em relação à C. R. F.
- 2.^a — As C. R. F. são também, em sua síntese exclusivamente *binárias* ou *ternárias*. Isto é. Conte-se 1 na *breve* da *arsis* e 2 na *breve* da *thesis* = tem-se um *ritmo binário*. Conte-se 1 na *breve* da *arsis* e 2 e 3 na *longa* da *thesis* = tem-se um *ritmo ternário*.

Por isso é que os T. C. que resultam da fusão de duas C. R. F. só podem ser *binários* ou *ternários*.

- 3.^a — O T. C. *ternário* marca o limite de extensão possível do T. C. Logo, todo grupo de T. S., superior a 3, é redutível a T. C. binários ou ternários.
- 4.^a — Os T. C. servirão de base ao desenvolvimento de *tôdas* as formas rítmicas superiores à C. R. F (síntese rítmica de 2.^o grau, que será estudada no 2.^o Livro) ("Précis", caps. XII, XIII e XIV).

RECORDANDO AINDA: (1)

O RITMO musical, em geral, é uma relação de um impulso a um repouso. Estabelece-se no movimento: ou entre 2 sons ou entre 2 grupos de sons ou entre um som e um grupo de sons e vice-versa. É um movimento ordenado *completo*, que exige, portanto, a presença de 2 fases componentes: Arsis e Thesis. Os silêncios também são ritmados.

É esta relação e não outra coisa, que constitui a essência do Ritmo. Nisto reside a verdadeira *noção* do Ritmo, isto é, aquela para a qual convergem, fundamentalmente e necessariamente, tôdas as combinações sonoras. Ritmar uma melodia consiste, pois, em procurar, em determinar a *posição do movimento* de um som ou de um grupo de sons, em comparação com outro som ou grupo de sons. Em lhes dar a posição de Arsis ou de Thesis, de impulso ou de repouso, de ponto de partida ou de ponto de chegada. Com efeito, não existe movimento cuja posição seja neutra ou intermediária: o que não é impulso, nem repouso, nem arsis, nem thesis, está em estado de imobilidade. Pois, nem todo movimento é ritmado; o cair duma folha, um movimento reflexo, p. ex., não são ritmos.

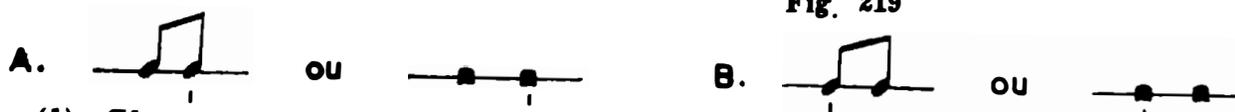
57. Marcar as C. R. F. em cima da pauta e os Tempos Compostos em baixo, e dizer o que observa comparando o modo de formação de uma com o modo de formação do outro:

Fig. 218



58. Quantas C. R. F. são necessárias para a formação de um T. C.?
59. Comparar as duas fórmulas seguintes e dizer se são idênticas. Explicar seu modo de formação.

Fig. 219



(1) Cf. aqui o Quadro de esquemas, adiante, págs. 106 e 107.

60. Quantas C.R.F encontram-se nos 2 primeiros *Agnus Dei* da Missa XIII.
61. Traçar as C.R.F e os T.C. no Glória XII, até as palavras *Filius Patris*.
62. Ouvir a Missa de Natal nos discos de Solesmes.

IV — DECLAMAÇÕES RÍTMICAS (1)

63. CREDO I:

Fig. 221

7 Cré-do in ú-num Dé-um, Pá-trem o-mni-po-tén-tem, fa-ctó-rem cae-li et
 | 2 | 2 3 | 2 12 12 | 2 3 | 2 12 12 3 | 2 | 2
 tér-rae, vi-si-bí-li-um ó-mni-um, et in-vi-si-bí-li-um. Et in ú-num
 12 12 | 2 | 2 | 2 3 12 12 | 12 | 2 | 2 12 12 | 1 2 3 |
 Dó-mi-num Jé-sum Chris-tum, Fí-li-um Dé-i u-ni-gé-ni-tum Et ex Pá-
 2 3 12 12 3 | 2 12 12 3 | 2 | 2 | 2 12 12 | 1 2 3
 tre ná-tum án-te ó-mni-a saé-cu-la 7 Dé-um de Dé-o, lú-men de lú-mi-ne
 | 2 12 12 | 2 3 | 2 12 12 | 2 | 2 12 12 3 | 2 | 2 12 12
 Dé-um vé-rum de Dé-o vé-ro. Gé-ni-tum, non fá-ctum, con-subs-tan-ti-á-
 3 | 2 12 | 2 | 2 12 | 2 12 | 2 12 | 2 | 2 | 2 3
 lem Pá-tri: per quem ó-mni-a fá-cta sunt Qui pró-pter nos hó-mi-nes
 | 2 12 12 | 2 3 | 2 12 12 | 1 2 3 | 1 2 3 12
 et pró-pter nós-tram sa-lú-tem des-cén-dit de cae-lis 7 Et in-car-ná-tus
 3 | 2 3 | 1 2 3 12 | 2 | 2 | 2 12 12 | 2 | 2 | 2
 est de Spí-ri-tu Sán-cto ex Ma-rí-a Vír-gi-ne: Et hó-mo fá-ctus est
 12 3 | 1 2 | 2 12 12 | 2 | 2 | 2 12 12 | 12 3 | 1 2 12 12
 Cru-ci-fi-xus é-li-am pro nó-bis: sub Pón-ti-o Pi-lá-to pás-sus et se-púl-
 | 2 3 | 1 2 3 | 2 3 12 12 | 1 2 3 | 2 12 12 | 1 2 | 2
 tus est 7 Et re-sur-ré-xit tér-ti-a dí-e, se-cún-dum Scriptú-ras Et as-cén-
 12 12 | 2 | 2 3 | 2 3 | 2 12 12 | 2 | 2 | 2 12 | 1 2 3
 dit in cae-lum: sé-det ad déx-te-ram-Pá-tris. Et i-te-rum ven-tú-rus est
 | 2 3 12 12 | 2 | 2 | 2 | 2 12 12 | 2 | 2 | 2 | 2 |

(1) Pronúncia clara das vogais, articulação nítida das consoantes e duração igual das sílabas.

cum gló-ri-a, ju-di-cá-re vi-vos et mór-tu-os: cú-jus ré-gni non é-rit
 2 1 2 12 12 3 1 2 12 12 3 1 2 12 12 1 2 3 1 2 1 2
 fi-nis Et in Spi-ri-tum Sán-ctum Dó-mi-num, et vi-vi-fi-cán-tem: qui
 12 12 1 2 1 2 1 2 12 1 2 12 12 1 2 1 2 12 1
 ex Pá-tre Fi-li-ó-que pro-cé-dit. Qui cum Pá-tre et Fi-li-o si-mul a-do-
 2 3 1 2 1 2 1 2 12 12 1 2 3 1 2 1 2 12 3 1 2 1
 rá-tur, et con-glo-ri-fi-cá-tur: qui lo-cú-tus est per Pro-phé-tas. Et
 2 12 12 3 1 2 1 2 12 1 2 1 2 3 1 2 12 12 12
 ú-nam, sán-ctam, ca-thó-li-cam et a-pos-ló-li-cam Ec-clé-si-am Con-fi-
 3 12 3 12 3 1 2 12 12 12 1 2 1 2 3 1 2 12 12 12 1
 te-or ú-num bap-tis-ma in re-mis-si-ó-nem pec-ca-tó-rum Et exs-pé-cto
 2 1 2 1 2 3 12 3 1 2 1 2 3 1 2 12 12 1 2 3 12
 re-sur-re-cti-ó-nem mor-tu-ó-rum Et vi-tam ven-tú-ri sác-cu-li.
 3 1 2 1 2 3 1 2 12 12 12 3 1 2 12 1 2 12 3 12
 A'- men.
 12312123 1212

64. — GLÓRIA IV

Fig. 222

Gló-ri-a in ex-cél-sis Dé-o. Et in tér-ra pax ho-mí-ni-bus bó-nac
 121 2 1 2 3 1 2 123 12 12 12 12 12 3 12 12 12 12 3 1
 vo-lun-tá-tis Lau-dá-mus te / Be-ne-dí-ci-mus te / A-do-rá-mus te
 2 12 12 12 12 3 12 12 1 2 12 1 2 12 12 1 2 12 12 12 12
 Glo-ri-fi-cá-mus te / Grá-ti-as á-gi-mus tí-bi pró-pter má-
 1 2 12 12 12 12 12 123 12 12 1 2 12 1 2 3 12 12 12 3 12 3
 gnam gló-ri-am tú-am Dó-mi-ne Dé-us, Rex cae-lés-tis, Dé-us Pá-
 12 12 12 12 12 12 1 2 12 12 12 3 12 12 12 12 1 2 12 12 123
 ter o-mní-po-tens. Dó-mi-ne Fí-li u-ni-gé-ni-te Jé-su Chris-te.
 1 2 12 12 12 1 2 12 12 12 3 12 12 12 12 12 1 2 12 12 12 12
 Dó-mi-ne Dé-us A'-gnus Dé-i, Fí-li-us Pá-tris. / Qui tól-lis pec-
 1 2 12 12 12 3 12 12 12 12 12 123 123 12 12 1 2 12 1 2
 cá-ta mún-di, mi-se-ré-re nó-bis / Qui tól-lis pec-cá-ta mún-di, sús-ci-pe
 3 12 12 12 3 12 12 12 12 12 2 12 1 2 3 12 12 12 3 12 12
 de-pre-ca-ti-ó-nem nós-tram / Qui sé-des ad d'ex-te-ram Pá-tris, mi-se-ré-
 1 2 1 2 12 12 12 12 1 2 123 12 3 1 2 3 12 12 3 12 12
 re nó-bis / Quó-ni-am tu só-lus sán-ctus. Tu só-lus Dó-mi-nus. Tu
 12 12 12 1 2 12 12 12 3 12 12 12 12 12 3 12 12 12 1
 so-lus Al-tis-si-mus, Je-su Chris-te / Cum Sán-cto Spi-ri-tu, in
 2 1 2 3 12 12 12 1 2 12 12 12 12 12 1 2 12 1 2 12 12 12 12 3
 gló-ri-a Dé-i Pá-tris / A'- men.
 12 3 1 2 12 123 12 1 2 1 2 12 12 3 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12

65. — Início do Domingo da Páscoa "RESURREXI"

Fig. 223

Re-sur-ré-xi, et ad-huc té-cum sum al- le- lú- ia:
 2 121 2 1231212 12 12 3 1 2 121212 12123 123 1212 1212
 po- su-ís ti sú- per me má- num lú- am, al- le- lú-
 123 12 123 123 12123 12312 12 123 123 1212 12 123 123 1212
 ia 7 mi-rá- bi-lis fá- cta est sci- én- ti a lú- a,
 312312 1 2 12123 1 2 1212 12312 1212 123 121 2 123 121212
 al-le- lú-ia al- le- lú- ia.
 12 312 12 121212 12123 123 1212 1212

66. — Antifona "REGINA CAELI"

Fig. 224

Re-gi-na caé-li lae-tá-re, al-le-lú-ia: Qui-a quem me-ru-is-ti por-tá-re.
 1 2 1 2 12 1 2 1 2 1 2 12 3 1 2 1 2 1 2 1
 al-le-lú-ia 7 Re-sur-ré-xit, si-cut di-xit, al-le-lú-ia: O'-ra pro nó-bis Dé-
 2 1 2 12 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 12 1 2 1 2 1 2
 um, al-le-lú-ia.
 12 1 2 12 12

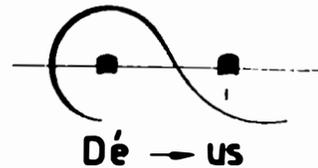
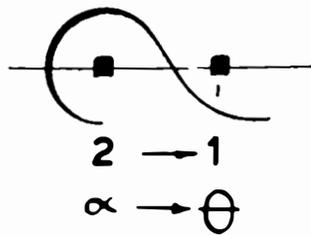
67. — 2o. ALLELUIA da Missa "Spiritus Dómini" da festa de Pentecostes:

Fig. 225

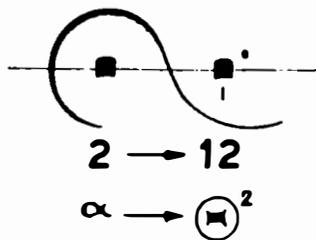
Al-le- lú-ia. 12 Vé
 12 123123 12 12 12 12123 123 1212 12 123123 12 12312 1212 121212312
 ni Sán-cte Spi- ri- lus, ré-ple tu-ó-rum cór-da fi-dé-li-
 12 3 123 12123123 123 12 3 12121212 3 12 12 3 1212 3 12 12
 um 7 et lú-i a-mó- ris in é- is
 12 12 1 2 12 3 12123121231212 12 123123121231212 1212 12 123 12 12
 i- gnem ac- cén-de.
 12 3 123123 12 12 12 12123 123 1212 12 12312312 12312 1212

FORMAS MONOÍTCAS

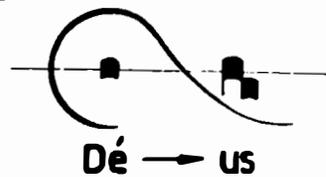
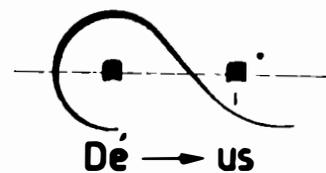
ESQUEMA I - Monoítica Elementar
(C.R.F de 2º estado ou B)



ESQUEMA II - Monoítica Binária
(C.R.F. de 1º estado ou A)

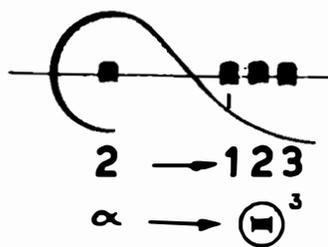


ou

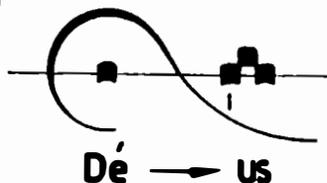
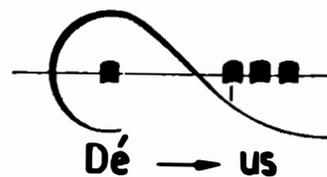


CÉLULAS RÍTMICAS FUNDAMENTAIS

ESQUEMA III - Monoítica Ternária



ou

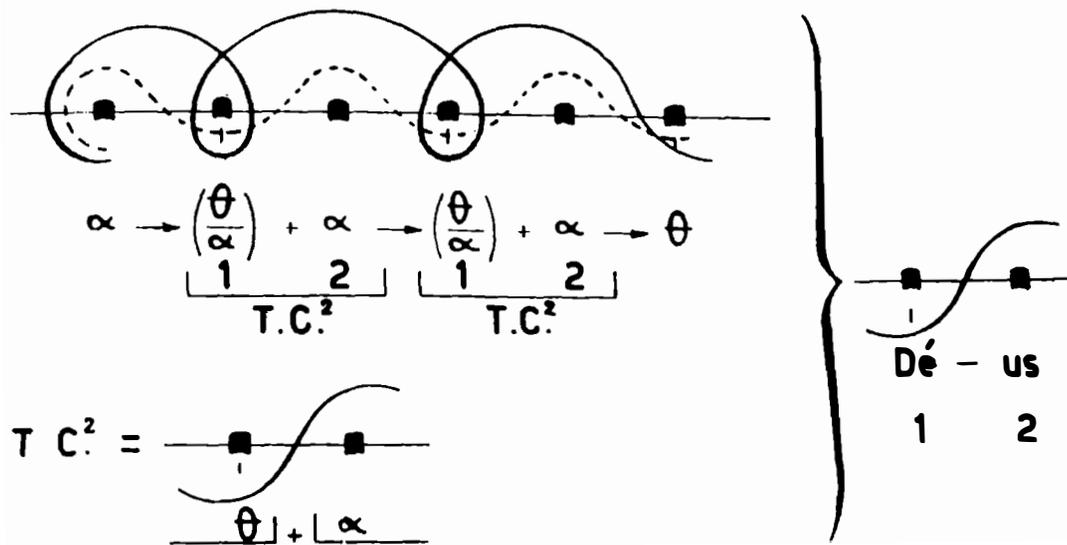


S I M P L E S M O N O I T I C O

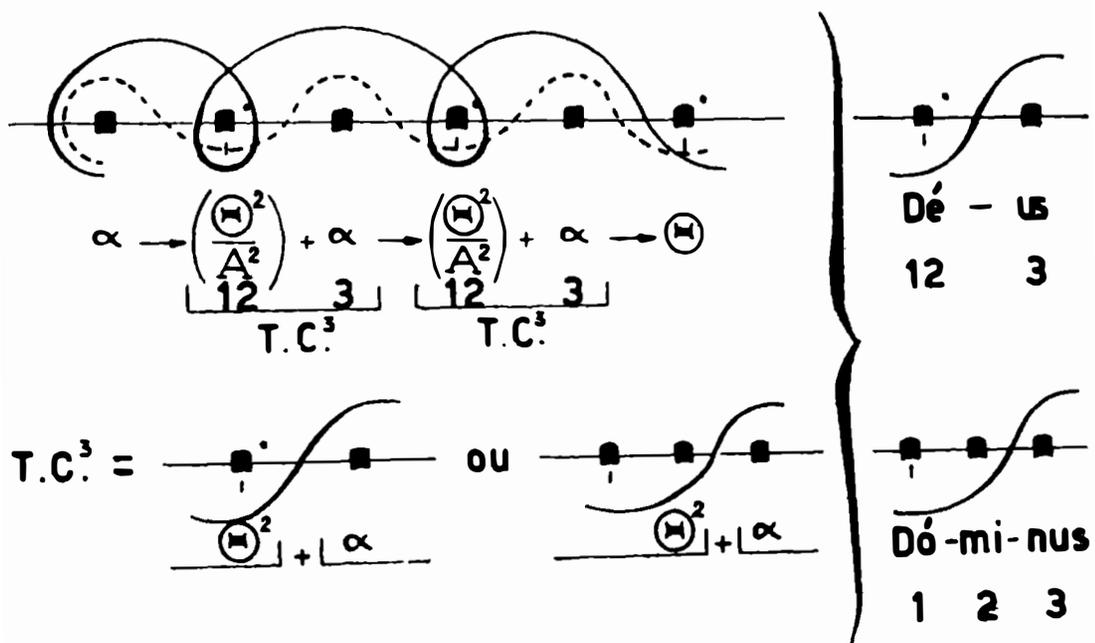
FORMAS MÉTRICAS DERIVADAS

Formação do T.C. que resulta da fusão, no ictus, dos ritmos monoíticos I e II

ESQUEMA I bis - T.C. binário



ESQUEMA II bis - T.C. ternário



V — DITADOS RÍTMICOS

O professor cantará um inciso rítmico, de modo bem claro, mas sem gestos. Os alunos escutam em silêncio, pensando nas curvas que devem traçar neste inciso cantado. Em seguida, um dos alunos será destacado para traçar no quadro negro as curvas rítmicas ao mesmo tempo que o professor canta de novo o mesmo inciso. Em seguida, todos juntos traçam a curva, cantando o inciso musical.

No princípio ditar grupos binários só, depois só ternários, enfim misturados. Repetir muitas vezes este gênero de ditados. Podem ser feitos também tirados dos exercícios de D. Mocquereau. E, pouco a pouco, tirados de trechos de peças gregorianas, principalmente silábicas e de graduada dificuldade. Este trabalho deve ser muito reiterado, *mas muito gradativo*. A perfeição deve sempre ser exigida, antes de se passar para outro ditado.

EXERCÍCIOS:

68. Marcar as C. R. F. e os T. C. nas melodias abaixo.

69. Cantar as seguintes melodias, conservando perfeito isocronismo, até ficarem *muito bem de cor*, traçando ao mesmo tempo as curvas rítmicas, isto é, a *ondulação rítmica silábica*: *Esq. I bis e II bis*: Fig. 226

1D. 

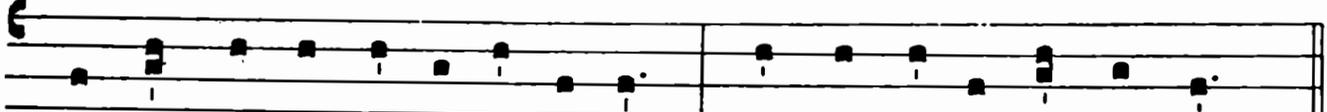
Gló- ri- a Pá- tri et Fí- li- o et Spi- rí- tu- i Sán- cto

3a² 

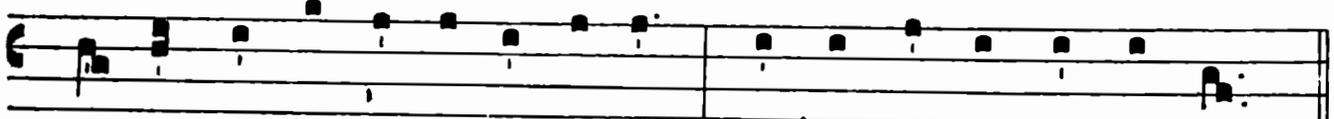
Gló- ri- a Pá- tri et Fí- li- o et Spi- rí- tu- i Sán- cto

4E. 

Gló- ri- a Pá- tri et Fí- li- o et Spi- rí- tu- i Sán- cto

6. 

Gló- ri- a Pá- tri et Fí- li- o et Spi- rí- tu- i Sán- cto

7a. 

Gló- ri- a Pá- tri et Fí- li- o et Spi- rí- tu- i Sán- cto

QUESTIONÁRIO PARA UMA RECAPITULAÇÃO

1. Como se classificam as Artes? a que grupo pertence a Música?
2. Que elementos se encontram em toda arte? Explique-os.
3. Quais são os 2 aspectos da matéria-som?
4. Conhece dois grandes fatores do *Ritmo* no Canto Gregoriano?
5. Que entende por RITMO?
6. Quais são as 4 qualidades do som?
7. Sublinhe os qualificativos que estiverem *certos*:
 - a) Estas variações do SOM são de ordem: física — intelectual — sensível — material;
 - b) o RITMO é de ordem: sensível — intelectual — material — espiritual.
8. Explique cada uma das 4 *Ordens de fenômenos do som*.
9. Será o RITMO independente ou não destas 4 *Ordens*? Explique.
10. Sublinhe as asserções *CERTAS* sobre o RITMO e explique-as:

o Ritmo é uma questão de intensidade — o Ritmo é uma síntese — o Ritmo é questão de movimento — Todo movimento é um Ritmo — Toda palavra é um Ritmo — o Ritmo é subjetivo — Para haver Ritmo é necessário a presença de suas 2 fases: impulso e repouso — O Ritmo depende da quantidade para produzir-se.
11. Qual é o menor Ritmo musical existente?
12. Compare os dois exs. da Fig. 216. Como os explicará?
13. Onde é o lugar do ICTUS nos Cantos ornados? Dê a razão de cada uma das regras. Cada vez que se apresenta uma nota *ictica*, que é ela em relação ao *Ritmo*?
15. ICTUS e ACENTO serão sinônimos?
16. A que ordens pertencem um e outro?
17. Qual é a regra de duração das BARRAS ou pontuação musical?
18. Quais são as formas do TEMPO COMPOSTO? Exs.
19. Pode-se confundir um NEUMA com um TEMPO COMPOSTO?
20. Quantos tempos são necessários para que exista RITMO?
21. De que maneiras se podem relacionar entre si os TEMPOS SIMPLES e os TEMPOS COMPOSTOS para caírem sob a ação do RITMO?
22. Em quantos estados se apresenta a Célula Rítmica Fundamental? Exs.
23. Onde se encontram as 2 tendências do movimento?
24. A que ordem pertence o RITMO?
25. Que constitui propriamente um RITMO ?
26. Que vem a ser a denominação de MELOS dada pelos Gregos?
27. Quando as Células Rítmicas Fundamentais se atam, se ligam mutuamente, que formam?
28. Quando damos 2 passos, quantos movimentos fazemos? que prova isto?
29. Em que ponto se opera a articulação dos Tempos Compostos?

30. Certo ou errado? A C. R. F. é um Ritmo e o Tempo Composto também o é.
31. Pondo-se em relação uns Tempos Compostos com outros Tempos Compostos que se obtém?
32. Isolado, que é um Tempo Composto?
33. Que diferença faz e como explica o T. C. binário e o T. C. ternário?
34. A que plano pertence o T. C.: ao plano métrico ou ao plano rítmico? por que?
35. Pode uma C. R. F. desenvolver-se sòzinha?
36. Cante, nomeando as notas, as fórmulas melódicas (os tons salmódicos): 2 e 6.
37. Cante os tons salmódicos: 5 e 8 com as palavras do Glória Patri.
38. Havendo necessidade de respirar-se, qual destas duas sortes de articulação por Tempo Composto o permite?

Fig. 227

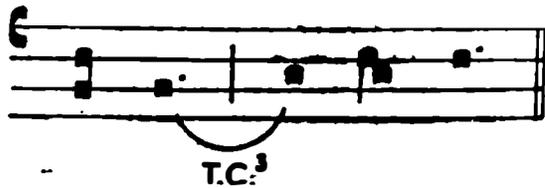
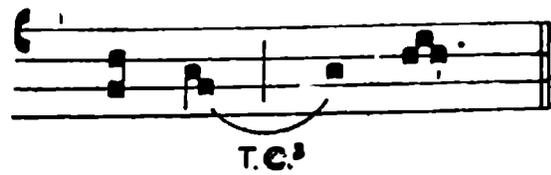


Fig. 228



39. Que será o ictus?: a) um sinal de intensidade? b) um sinal de alongamento? Então qual é sua função: 1.º na C. R. F. 2.º na síntese rítmica?
40. Serão idênticas as duas células seguintes?

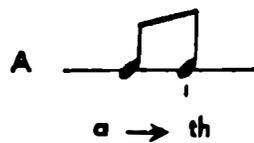


Fig. 229

- a) Indique a natureza de cada uma delas;
- b) Indique o modo de formação da B., especificando o caráter do seu ictus em relação ao ictus da célula A.

CAPÍTULO III

ELEMENTOS FONÉTICOS (1)

O LATIM ANTIGO, SUAS DUAS FORMAS -- O LATIM ECLESIASTICO —
ARTE ORATÓRIA E ARTE MUSICAL GREGORIANA — PRONÚNCIA
ROMANA OS DOIS ELEMENTOS DA SÍLABA: VOGAL E CONSOANTE
EMISSÃO PURA DAS VOGAIS -- ARTICULAÇÃO NÍTIDA DAS CON-
SOANTES EXERCÍCIOS COM VOGAIS -- EXERCÍCIOS COM CONSOAN-
TES DEFEITOS DOS BRASILEIROS NA PRONÚNCIA DO LATIM
ROMANO EXERCÍCIOS PARA CORRIGÍ-LOS

I — O LATIM ANTIGO, SUAS DUAS FORMAS

Da “*prisca latinitas*” dos primeiros séculos romanos provêm duas línguas, das prosas, ou melhor, duas formas particulares da mesma língua

- a) a primeira, falada pela alta classe social: o *sermo urbanus, eruditus, perpolitus*;
- b) a segunda, usada pelo povo: *sermo plebeius, inconditus* -- numa palavra, a língua vulgar.

Ambas provinham do ritmo livre. Havia, porém, entre elas diferenças rítmicas importantes que se encontram justamente no latim eclesiástico. Neste 1.º Ano do Curso será feito apenas um estudo sumário.

Estas diferenças derivam principalmente do modo como uma e outra empregavam a *quantidade*.

Denomina-se *quantidade* a duração relativa do tempo que se leva para pronunciar uma vogal, uma sílaba, com todos os seus elementos. Há duas espécies de *quantidade*: a natural e a convencional.

- a) a *natural* é a duração relativa do tempo que se leva para pronunciar *naturalmente* as vogais e as consoantes de uma sílaba. No Latim, as vogais eram *longas ou breves* na pronúncia, variedades estas não só de duração, mas também de timbre. Esta variedade não era fundada na duração *exata* de 1 tempo para a breve e de 2 tempos para a longa, na pronúncia por quantidade natural. Havia uma nuance não medida entre as vogais.
- b) a *convencional* estabeleceu regras de duração na pronúncia natural deu à longa o valor de 2 tempos e à breve, o de 1 tempo. Isto em teoria. Na prática, muitas alterações foram surgindo.

O LATIM PLEBEU empregava a *quantidade natural*;

O LATIM URBANUS empregava a *quantidade convencional*.

Viveram uma ao lado da outra, estas duas línguas, durante séculos. À medida, porém, que se iam distanciando da “*prisca latinitas*” — sua fonte comum — as diferenças se tornavam mais evidentes.

O uso faz lei. O *sermo plebeius* superou, como que absorveu, pouco a pouco, o *sermo urbanus*. Já no século de Augusto as duas línguas se iam

(1) Estudo todo baseado em D. Mocquereau, II Vol. do *Nombre Musica*.

unindo por uma lenta e natural evolução. A *quantidade convencional* desapareceu, substituindo-se-lhe a quase igualdade das sílabas. Apareceu, então, também, o acento melódico e forte. Época da poesia tônica, do *cursus* tônico na prosa.

No século VI já tôdas as diferenças haviam desaparecido. Deu-se a fusão numa língua única: o LATIM ECLESIASTICO. Nêle se esteiam as melodias gregorianas.

R E S U M O

O LATIM ECLESIASTICO em suas duas formas:

- a) o *sermo urbanus*, ou prosa clássica, baseava-se na quantidade convencional das sílabas;
- b) o *sermo plebeius*, ou latim vulgar, baseava-se na quantidade natural das sílabas e se deixou invadir cada vez mais pela acentuação.

O LATIM ECLESIASTICO baseou-se sôbre a igualdade prática das sílabas e a acentuação tônica.

II — O LATIM ECLESIASTICO

O LATIM ECLESIASTICO formou-se no correr dos séculos IV, V e VI. Durante os séculos seguintes, as suas palavras, a gramática, a sintaxe etc. foram pouco modificadas, ficaram mais ou menos estáveis, embora um sôpro de decadência tenha passado por êle nos séculos VIII e IX. Graças a trabalhos magníficos de filologia, o latim eclesiástico adquiriu seu lugar histórico e lógico na evolução da língua latina e, por conseguinte, *as melodias gregorianas que nêle se apoiam*.

Ao lado desta língua da Igreja, surgiu o Latim falado pelos povos bárbaros que invadiram o Império Romano. Cada qual trouxe seu contingente de corrupção para a língua romana. Com êles acabou de morrer a quantidade clássica; as vogais alteraram o seu timbre próprio, as consoantes se modificaram. O mais grave, porém, foi que as sílabas antetônicas e as postônicas muito se enfraqueceram e chegaram até a cair completamente. Só subsistiu a sílaba tônica: absorveu tôda a vida do vocábulo.

Afinal, tanto se fez na Gália, na Espanha, em Portugal etc. que, após alguns séculos de evolução, cada um dêstes países tinha a sua língua particular, a sua língua nacional: assim se formaram as línguas *românicas* ou *neo-latinas*.

III — A ARTE ORATÓRIA E A ARTE MUSICAL GREGORIANA (1)

Diferenças entre a arte oratória e a arte musical:

Incontestavelmente, há leis comuns e semelhantes que presidem a estas duas artes, pois tanto a palavra declamada como o canto litúrgico seguem o ritmo livre.

Todavia, entre estas duas artes há também diferenças capitais. Para cantar bem o Canto Gregoriano, deve-se conhecê-las.

(1) Conferir a "INTRODUÇÃO" e o artigo publicado na R. G. n.ºs. 24, 25, 26 e 27 do Revmo. Pe. Jeanneteau, sôbre o **Estilo verbal e a modalidade**.

Ouvindo-se falar um orador e ouvindo-se cantar uma peça gregoriana, logo se conclui que há regras para a dicção oratória e regras para a dicção musical.

I — A ARTE ORATÓRIA

A *declamação oratória* tem sua tonalidade e melodia próprias. Sua melodia não se submete a uma escala determinada, e suas intonações se fazem por sons indefinidos, dependentes do gosto e da arte do orador.

A declamação oratória tem um movimento que lhe é próprio. A rapidez da elocução não nos permite apreciar a duração exata das sílabas: a sua igualdade teórica passa por mil nuances.

Além disso, o ritmo nos seus mil pormenores — não em suas leis principais — é deixado à vontade e gosto do orador. É verdade que o orador deve se submeter às leis que o obrigam a bem distinguir as frases, os membros de frase etc., a acentuar bem, a respirar bem etc. Mas ao lado disto, quanta liberdade lhe é deixada nas pausas, no andamento da frase! O orador, de acôrdo com suas impressões pessoais e com as que quer despertar no auditório, acelera, retarda, modera ou precipita o movimento.

Trata-se de um *solista*, condutor independente de sua palavra, sem cuidar do conjunto das vozes e podendo livremente entregar-se a tôdas as impressões de sua alma, contanto que tenha dicção correta, harmoniosa e obediça às leis do ritmo.

2 — A ARTE MUSICAL GREGORIANA

Os processos melódicos e os andamentos rítmicos da *dicção gregoriana* são bem diferentes dos da arte oratória. Quanto mais alguém se afasta do modo de recitação oratória puro, para chegar à salmodia recitada em uníssono ou modulada, ou ao canto das antífonas ou dos longos melismas responsoriais ou aleluíticos, mais se aproxima da música, melódica ou rítmicamente falando. Precisa-se então, regulamentar, canalizar as leis próprias da declamação oratória, querendo-se chegar a bom resultado prático.

Desde logo, tôdas estas leituras, estas melopeias não são só *declamadas*, são *cantadas*. A *melodia* se submete às leis quase inflexíveis da escala diatônica e o canto tem que executar fielmente as notas como lhe são apresentadas.

O *movimento* e o *ritmo* da palavra gozam de licenças caprichosas; o ritmo gregoriano, porém, embora seja do gênero livre, é ordenado por leis mais severas.

No canto litúrgico, a rapidez e a irregularidade da recitação oratória são temperadas pela necessidade de se emitirem sons com mais amplitude que na simples declamação e de se pronunciarem as vogais, as consoantes e as sílabas com nitidez e pureza. É verdade que tais qualidades são exigidas do orador. Muito mais, porém, o são do cantor. Devido a tôdas estas exigências, no canto:

- a) as sílabas e as notas tendem a alargar-se e igualar-se.
- b) sente-se, aprecia-se melhor a sua duração;
- c) as diversas cadências melódicas são melhor delineadas, mais precisas;

- d) o movimento geral da frase é também mais igual e mais moderado;
- e) a melodia, enfim, não só distende as sílabas e as palavras, como também impõe ao texto a sua própria acentuação e seu ritmo puramente musical.

As leituras litúrgicas, os salmos, as melodias gregorianas são destinadas a serem *cantadas na igreja*. Devem ser, pois, revestidas de nobreza, de gravidade, de união, de expressão calma, serena e moderada como convém ao serviço divino. Além disso, são cantadas por coros em uníssono. Logo, as *excessivas liberdades* da recitação oratória não podem, de modo algum, quadrar com as melodias gregorianas.

Conclusão — É verdade que o *Ritmo* ou *Número Musical* livre do Canto Gregoriano têm íntimas afinidades com o Ritmo Oratório livre do discurso. Ambos são livres, ambos se apoiam nas palavras e delas adotam o ritmo.

Mas a música muitas vezes se liberta das palavras — por ex. nos *jubilus* dos ALLELUIAS e em outras vocalises — ou não adota o ritmo verbal; todavia, só o faz momentaneamente e com hábil e artística delicadeza. Estudar-se-á isto daqui a pouco.

IV — OS DOIS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DA SÍLABA

São: as VOGAIS e as CONSOANTES.

- a) a sílaba *nua*, quando formada por uma única vogal: *á-qua; o-rá're* etc.
- b) a sílaba *consonante*, quando começa por uma ou mais consoantes: *pa-ter tra-hera, propitius spi-ritus* etc.
- c) a sílaba *fechada*, quando termina por uma ou mais consoantes: *Mariam, cántent* etc.

Uma sílaba pode ser ao mesmo tempo *consonante e fechada*: *per, tam, cum* etc.

Para o Canto Gregoriano, precisa-se saber bem pronunciar o latim litúrgico — a única e verdadeira pronúncia do latim eclesiástico atual, que é a preconizada por Pio X, por Bento XV e por Pio XI: é a *pronúncia romana* (difere da pronúncia italiana).

Há um velho axioma que diz: “*Cantábis syllabas sicut pronuntiá-veris*” É verdade. Mas até certo ponto. Não se deve tomar literalmente esta fórmula, com ares de “*passe-partout*”. Como vimos acima, a música gregoriana tem suas regras muito precisas — é arte. Não pode se submeter às *excessivas liberdades melódicas e rítmicas* do discurso.

Para se conseguir boa pronúncia, deve-se velar:

- a) pela emissão *pura* das vogais.
- b) pela emissão exata dos ditongos.
- c) pela articulação *nítida* das consoantes.

Conforme as capacidades dos alunos, o professor deve explicar aqui, sumariamente, a teoria geral dos sons.

Supõe-se que já sejam conhecidas as regras da pronúncia do latim. A seguir, um simples resumo:

1. Em latim, tôdas as letras se pronunciam;
2. a vogal *e* nunca é muda (*e* e *o*, medlocamente abertas);
3. não há nasal — cada vogal deve conservar a pureza do seu som, seja qual fôr a consoante que segue: *co-nfu-nda-ntur*, *se-mper*;
4. os ditongos *æ* e *œ* têm ambos o som de *e* simples: *caelum*, *poena*;
5. nos outros ditongos *au*, *eu* e *ei* (nas interjeições: *hei*) ouvem-se as duas vogais, mas numa só emissão de voz: *lau-da*, *eu-ge*;
6. *ou* e *ai* nunca são ditongos — cada vogal se pronuncia separadamente: *prout* = pro-ut, *ait* = a — it;
7. o *u* precedido de *q* ou *g* forma ditongo com a vogal seguinte: *qui-sanguis*;
8. o *i* “*cónsonans*” (*j* hoje) forma ditongo com a vogal seguinte: *iam* = jam, maior = major. Os gramáticos antigos são unânimes na afirmação de que o grupo *ui* em *Alleluia* não é ditongo. O *i* é *cónsonans* logo *Alleluia* está no mesmo caso acima de *eius* = *ejus*: *alleluia* = *alleluja*.

V — CONDIÇÕES PARA A CORRETA EMISSÃO DA VOZ

(As aulas de impostação da voz são dadas no “Instituto Pio X do Rio de Janeiro”, pela Prof. Clarisse Stukart Rosembaún)

1. A RESPIRAÇÃO

A respiração deve ser costo- abdominal. Respira-se pe'o nariz, como quem aspira o perfume de uma flor, enchendo com o fôlego as cavidades do nariz, dos olhos, das faces e da fronte, assim como a traquéia e os pulmões. É preciso fazer êstes exercícios de respiração profunda: no princípio sem cantar, deitado na cama, de manhã ou de noite, (pois é a respiração natural e normal durante o sono; e em pé e cantando, parece difícil no início). Depois, de pé, repetem-se os exercícios, começando por uma EXPIRAÇÃO rápida, mas eficiente; em seguida RESPIRA-SE rapidamente pelo nariz, com bôca fechada e nariz aberto (para não se ouvir a respiração). Assim se enchem ciosamente as parte inferiores do pulmão — o reservatório do som. Por fim, expira-se muito lentamente, contando à meia voz. Começa-se de 1 até 60, indo cada pessoa até onde puder, no princípio; mas sempre tentando aumentar o volume do reservatório e a capacidade de retenção do fôlego. Êste reservatório nos pulmões, — que é também caixa de ressonância do peito, — tem o diafragma como base e as costelas inferiores, móveis, como paredes. Base e paredes devem ficar elásticas.

A coluna do ar, *beni coesa*, desta caixa, é que vai aumentando de comprimento nos agudos, extendendo-se do diafragma até a cabeça, passando pela traquéia, pela laringe, pela faringe. Transformada em som, ao passar pelas cordas vocais, vem desabrochar-se em cima do céu da bôca, especialmente no nariz, vibrando forte — mas livremente — na parte superior da cabeça. Dêste modo concentra-se a energia do som na frente, no nariz e nas partes adjacentes do maxilar superior, chamados “a MAS-CARA”, donde o som, a vibração, se projeta para fora, bem longe.

Não se deve encher mais do que o normal as pontas superiores dos pulmões, nem tão pouco levantar a caixa torácica, em respirando ou cantando.

Quando se começam a fazer os exercícios cantados é importantíssimo sentir o ataque de cada som (vogal ou sílaba), ao mesmo tempo, tanto na base como na ponta da coluna de ar, isto é, tanto no diafragma como na "máscara".

Em caso de emissão muito "prêsa" por natureza, será de grande auxílio recorrer aos exercícios de "staccato", cuidando bem em que a garganta fique bocejando, aberta, e o ataque dos "staccati" na máscara, apoiados pelo diafragma.

2. PARA A EMISSÃO PURA, CLARA E TIMBRADA DE CADA VOGAL

Regras gerais:

- a) deve-se respirar, como quem cheira uma flor; depois atacar firme cada vogal, no lugar onde sente o fôlego, na raiz do nariz (entre os olhos). Este ataque deve ser feito com muita doçura, mantendo a caixa de fôlego (as costelas) aberta e a garganta afrouxada, larga, como num bocejo);
- b) a bôca oval, verticalmente aberta, com os cantos sempre moles, afrouxados;
- c) os lábios moles, sorridentes, ligeiramente descolados dos dentes, para a frente, como um porta-voz;
- d) a língua mole e calma em seu leito, encostada, sem contração nervosa, nos incisivos inferiores, com o pêso para a ponta;
- e) deve-se baixar o chão da bôca, o maxilar inferior; e tanto mais, quanto mais agudo fôr o som.

As vogais A, E e I:

A bôca em forma oval alargada, com o lábio superior bem mole, para deixar vibrar a parte de cima: o *a* e o *e* devem ressoar na altura do céu da bôca, e o *i* mais alto ainda. No *e*, e no *i* além disso, as costas da língua devem rolar para a frente, ficando a ponta encostada nos incisivos inferiores. No princípio é bom imaginar que a voz sai pelos olhos. Depois, quanto mais a voz vai se impostando, tanto mais se deve imaginar que as vogais *a*, *e* e *i* têm uma ponta diante dos incisivos superiores, atrás da qual sobe a coluna de ar e enche de vibração a parte superior da cabeça.

Baixar sempre o maxilar inferior, sentir a garganta "bocejando", quando a vibração livre o exige, evitando assim um *e* ou *i* estreito, estrangulado.

A vogal O:

A bôca bem para a frente, tomando a forma de pequeno oval nos graves e nos médios — "bôca de peixe" — e abrindo-se e alargando-se sempre

mais para os agudos. A língua com a ponta escostada, mole. O lábio superior bem mole, a garganta a bocejar. Deve-se como que sentir o som diante e em cima do lábio superior.

A vogal *U*:

A bôca mais para a frente que para o *o*, formando um bico. O chão da bôca deve abaixar-se mais que para o *o*, sentindo-se a vibração livre do céu da bôca, e também dentro e diante do nariz, em direção vertical.

Nos ditongos:

A vogal mais acentuada é que determina a posição da bôca: *lauda*, o *a* determina a posição; em *caelum* e *poena*, o *e*.

Nas palavras com *I* "consonans":

Cuidado, por exemplo, com a pronúncia de *Alleluia* (Alletuja): do *I* para o *u*, a bôca vem para a frente como um bico, formando *u*, depois, logo em seguida, *i* e *a* no mesmo lugar; de *eius* (*ejus*): *ei* no mesmo lugar e *u* como acima; de *maior* (*major*): bôca aberta, oval para o *a*, depois as costas da língua rolam rápidas para a frente como foi explicado acima, e, afinal, cai a bôca na posição da vogal *o*.

3. CONSELHOS PRATICOS

E' considerada bem impostada a voz que chegou a ter *um registro só*, dos graves aos agudos, tendo cada som o máximo de ressonância no forte como no piano.

Nunca se deve pensar na garganta, a não ser para senti-la bocejando. Não fechar a bôca quando se quer cantar baixinho, suave.

Manter o som na ressonância do nariz, da cabeça, vibrando-o.

Relaxar o maxilar inferior, tanto mais quanto agudo fôr o som.

Conservar a mesma posição da bôca, com elasticidade, sem endurecimento, durante a emissão de uma vogal.

Não mexer a língua.

Logo que a língua termine o seu papel de ajudante na articulação de uma consoante, deve voltar à posição acima indicada.

O som que se continua de vogal em vogal é como o fio de um colar, cujas pérolas são as consoantes.

Enfim, deve-se zelar com carinho e atenção pela *unidade, pureza e côr da vogal* escolhida para a vocalização. Nada de rudeza, nada de impulso dado na garganta.

Quem se cansa vocalizando é que não observa êstes princípios aqui rápidamente esboçados e que devem receber atenção devotada e paciente do professor.

Deve o professor exercitar os alunos na pronúncia das vogais, uma a uma. Os exercícios devem primeiro ser individuais, para bem colocar a voz. Em seguida, em conjunto, e podem-se utilizar os exercícios de D. Mocquereau que vão no Apêndice dêste livro.

Aviso importante do Instituto Pio X — Todos os exercícios de imitação da voz são de grande responsabilidade profissional especializada. Não queiram correr os professores; e saibam não forçar a voz do aluno.

Quando o aluno estiver senhor da emissão muito pura de cada vogal, pode o professor adotá-lo a exercícios de quironomia e dinâmica com os mesmos exercícios de D. Mocquereau. Tudo com muita doçura, firmeza e nitidez, contendo o fôlego e em perfeito legato.

O cantor deve sentir um *bem-estar*, quando canta sem esforço. O movimento *ad libitum* para começar; depois, adotar o que vai indicado no início de cada exercício.

VI — PARA SE OBTER A ARTICULAÇÃO NÍTIDA DAS CONSOANTES

“*Articular é pôr em relêvo todos os elementos das sílabas atacando nitidamente as consoantes e, por conseguinte, as vogais, que entram em sua composição*”.

Deve-se enunciar cada um dos elementos da sílaba com regularidade, unidade, clareza, inteligência e firmeza, embora com doçura e macieza. Quando se articula bem, a voz sempre bastará para se fazer ouvir.

Tôdas as consoantes sempre se pronunciam, seja qual fôr a posição que ocupem nas palavras. Ao contrário do que se dá em português, as consoantes dobradas devem-se pronunciar: *tól'lis*, *pec'cáta* (*pek'cáta*), *stél'la*, *ó'fero*, e não *tólis*, *pecáta*, *stéla*, *ófero* etc..

As consoantes ou grupos de consoantes pronunciam-se como em português, menos os seguintes casos:

- a) o *c* diante de *e*, *i*, *y*, *ae*, *oe* tem o som do *c* italiano e equivale a tCH: CICERO = tCHi tCHERO; CIBUS = tCHIBUS;
- b) o grupo *cc* soa ttCH: ECCE = ETtCHE;
- c) o grupo *ch* soa sempre BRACHIUM = BRAKIUM; MELCHISEDECH pronuncia-se êste *ch* final como K) = MELKISEDEK;
- d) o *g* diante de *e* e *i*, pronuncia-se dG; GENU = dGENU, AGIT = adGIT;
- e) o *gn* soa sempre nh; AGNUS = A-NHUS;
- f) o *h* é mudo, nunca aspirado. Menos em MIHI, NIHIL, NIHILUM e compostos, em que o *h* tem o som de *k*: miki, niķil, niķilum;
- g) o *j* para os efeitos de pronúncia vale sempre *i*. Nunca, portanto, tem o som do *j* português: JESUS = IESUS;
- h) o *s* soa sempre dois ss: NOS = NOSS, e não NOZ. Entre vogais não soa z.
- i) *sc* antes de *e* ou *i* é igual a *ch*; DESCENDIT = DEchENDIT;
- j) *ti* precedido de uma letra qualquer (exceto de *s*, *x* ou *t*) e seguido de uma vogal, soa tci: PATIENTIA = PATciENt'cia;
o *t* final sempre se pronuncia: ET-SUNT — assim como o *th* de Sábath, palavra hebraica;
- k) o *xc* diante de *e* e *i*, soa *kch* EXCELSIS — EkchELISIS;
- l) o *z* soa ds: ZELUS = dSELUS, ZIZANIA — dSIdSANIA;
- m) não há som nasal em latim: diz-se A-MOR e não ã-MOR, VOBíSCU-M, CfNERE-M, ORIÉ-NTIS, isto é: o *m* e o *n* não devem nasalizar a vogal que o precede: CI-NE-RE-M — CO-N-CEDE MU-N-DI etc.

VII — EXERCÍCIOS COM VOGAIS E CONSOANTES

Ver no Apêndice os exercícios C, D, E e F.

A ordem das vogais pode ser mudada pelo professor conforme as necessidades do aluno.

VIII — DEFEITOS BRASILEIROS NA PRONÚNCIA DO LATIM ROMANO

- a) falar para dentro, e não na ponta dos lábios;
- b) pronunciar as vogais com nasalidade: *am an em en im in om on um un*. Deve-se dizer, por ex.: *qu-ó-ni-a-m* (A-Me), *á-me-n* (MENE) *ho-mi-nes*, *co-n-vér-te*, *spí-ri-tu-m*;
- c) molhar o som das sílabas *di* e *ti*. Deve-se conservar o *d* e o *t* bem dentais.
- d) dar a *al el il ol ul* um som cheio, gutural quando deve ser o *l* pronunciado mais na ponta da língua;
- e) não pronunciar as consoantes dobradas que devem ser, tôdas duas, pronunciadas *al-le-lu-i-a*, *pec-cáta*, *cól-li-um*, *al-ten-de*;
- f) dar às finais átonas *o* e *e* o valor de *u* e *i* respectivamente: *Dóminu*, *virtuti*, por *Dómino*, *virtute*;
- g) comer as finais, como em *gló-ri-a*; *pro-pí-ti-á-ti-o*, *má-ter*, *De-i cogitatio-nes*; ou pronunciá-las forte demais; *sanctá*, *Mariá* etc.;
- h) fazer os acentos tônicos fortes ou longos. Devem ser *breves*, leves e ligeiramente intensos;
- i) acrescentar uma vogal estranha em certas palavras, destruindo-lhes o ritmo: *óni* (i) *nes* por *ómnēs*, *ad* (e) *te* por *ad te*, *sán* (qui) *tus* por *sánctus*, (e) *spíritus* por *spíritus*, etc.;
- j) colocar um *i* nas palavras: *mea*, *meam*, dizendo *meiam*, *meia*, *Deio* por *Deo*, etc.;
- k) acrescentar a sílaba nasal *um* p. ex.: *homineum* por *hominem*, etc.

E' absolutamente necessário, desde o início, pronunciar corretamente as palavras latinas. Nossa piedade e sobretudo a dignidade do Culto e a edificação dos fiéis nisto estão empenhadas.

Nós, brasileiros, precisamos articular melhor, pronunciar com mais firmeza, morder as consoantes, como se diz.

“A regra que domina tôdas as regras é que, exceto na melodia pura, o canto é uma leitura inteligente, bem acentuada, bem prosodiada, bem fraseada”. (“*Méthode raisonnée de plain-chant*”, — Ch. Gontier (1859).”

IX — EXERCÍCIOS PARA CORRIGIR ÊSTES DEFEITOS

Pronunciar, com a máxima perfeição, as palavras seguintes:

C = TCH	C=CH e SC=CH	G = DJ	DI e TI
qui fécit	incédo	cogitatióne	tristibus
sacrificium	suscípiat	regína	timére

pácem	in principio	geméntes	altitúdo
procédit	dúlcis	génitrix	peccáti
efficiámur	descéndo	génitum	hódie
ut aedificéntur	ascéndit	ágimus	tibi
de cáelis	díscite	ágere	similitúdine
vócem	descéndit	unigénite	dicit
perducere	in excélsis	diligéntibus te	praestitisti
lúceat	súscipe	sagittae	benedícite
et dicent	exércitus	légem	trádidit
procedéti	susceptúrus	rége	justificáre
sanctificétur	incérta	gymnásium	abscóndito
in páce	discípulo	géntes	vestiménta
a fácie	sciéntiam	genitóri	Vincénti
docébo	viscera	genitóque	judicio
non despícies	scio	egérunt	hostilia
ánte fáciem	principáli	et fúgit	mendicáre
me dicent	concéptus sum	gyrus	pinguédinem
sacérdos	suscipiat te	a progénie	trítici
réspicit	in civitátem	in prcgénies	dédit
dóneq despíciat	et irascétur	de Aegypto	éritis
adjiat	cum princípibus	quod fugisti	audiéritis
liquefaciet	in principio	generatióne	hujúsmodi
sicut cinerem	mérces	súrgere	ádipe
participatio	dulcisona	generósi	fortitúdo
in necessitatibus	pósce	dígitus	múndi
caecis	sciámus	vígilat	mórtis
sufficit	sincérum	spárgit	altíssimo
qui diceris	cibus	flágitant	dígitus

AL EL IL OL UL

T = TS

H = K

allelúia
ille
béllum
mélle
álma
psálmus
sálve
tóllite
sólem
púllos
sálvum
illábere
villicatiónis
collocet

grátias
totiúsque
jubilatío
pretiósó
tentatióne
deprecatiónes
étiam
justítiam
laetitiam
miseratiónum
inítium
et divítias
in natióne
in congregatióne
sátlat te

mihi
nihil
Z = DS
Lázaro
zizánia
zélus
Zacharías

Consoantes geminadas

paccáta
flámma
intellexérunt

J = I

juventútem
at jústum est

Começando por S
spiritus
sánctus
spectáre
strópha
speciósá
spárso
scándere
stélla
sponsa
schola

<i>Consoantes geminadas:</i>	J = I	<i>Consoantes finais</i>
commendávit	Joánni	cápiunt
solémniis	jam	érant
repéllet	projícias	conténdunt
ecclésia	judex	miséricors
cōmpélle	majestátis	retribuit
sómnia	jubilátio	S = SS
tóllere	subjicit	transire
accéndo	ne projícias	Jésus
mítttere	judicábit	rósa
térra	Jerusalém	nísi
núllia	jusjurándum	

O LEGATO

‘E’ uma das características da arte Gregoriana. Seria bastante observar as regras sôbre a unidade interna do *Tempo Composto*; o valor quase espiritual dos *acentos*; a direção da linha intensiva, a doçura das notas superiores (*doçura, não fraqueza, moleza*) para obter em grande parte êste precioso *legato*. Deve ser uma das constantes preocupações do Regente de Côro.” D. Gajard.

Mas não se deve esquecer, nem a perfeita articulação das consoantes, nem a distinção dos incisivos verbais e melódicos. Sendo o texto ininteligível e o canto desprovido de firmeza e de ritmo, chega ao ouvido a impressão de massa amorfa e sentimental. A isto se opõe radicalmente a arte Gregoriana.

C A P Í T U L O I V
ELEMENTOS PROSÓDICOS
RITMO VERBAL

A SÍLABA ISOLADA, suas qualidades rítmicas (duração, intensidade, melodia) — A PALAVRA LATINA ISOLADA — ACENTO (suas qualidades materiais e espirituais) — ACENTUAÇÃO — MELODIA NATURAL, INTENSIDADE e DURAÇÃO DA PALAVRA LATINA ISOLADA — ACENTOS SECUNDÁRIOS — O RITMO DA PALAVRA LATINA — ACENTO e ICTUS — PALAVRAS-RITMO — ENCADEIAMENTO DAS PALAVRAS — DECLAMAÇÕES RÍTMICAS — EXERCÍCIOS.

I — A SÍLABA ISOLADA

As sílabas em latim são de uma igualdade quantitativa aproximativa. No canto silábico, cada sílaba com a nota que lhe é correspondente, constitui o TEMPO PRIMÁRIO ou TEMPO SIMPLES; base material de todo ritmo.

1. SUAS QUALIDADES

São as mesmas do TEMPO PRIMÁRIO:

- a) a *silaba isolada* é indivisível;
- b) pode contrair-se, reduzir-se ligeiramente, mas não se subdivide;
- e) pode alargar-se; mas como corresponde a uma nota somente, não pode valer dois tempos;
- d) pode ser *forte* ou *fraca*, conforme o lugar que ocupa na palavra, na frase ou na melodia;
- e) pode ser *aguda* ou *grave*, conforme o papel que exerce na palavra, na frase ou na melodia.

2. DURAÇÃO DAS SÍLABAS ISOLADAS

Não se trata aqui da quantidade clássica que diferenciava as sílabas em *longas* e *breves*. Na época gregoriana já o *princípio do acento* triunfara do da *quantidade*. Esta espécie de "*temperamento quantitativo*" das sílabas do latim litúrgico se fez facilmente, porque sua duração é pouco sensível.

As sílabas *nuas* são isócronas entre si; e as consoantes não lhes mudam seriamente o valor. As sílabas *consonantes* não são alongadas, visto como as consoantes são articuladas muito curtamente, no instante infinitesimal que precede a vogal; pois é o som da vogal que tem direito à duração.

As sílabas *fechadas* pedem mais tempo para se pronunciarem que as *consonantes*. Por ex.: leva-se mais tempo para dizer-se *adjunxerunt flammam ferrumque* que *mihi tibi que canat*, porque as três primeiras palavras são quase exclusivamente compostas de sílabas fechadas. A emissão duma consoante final de palavra produz uma leve ressonância bucal que se dá com rápido prolongamento. Pronuncie-se: *at* (ATe) e *am* (AMe). Mas é prolongação de pouca importância, não dobra a sílaba.

3. AS LIQUESCENTES GREGORIANAS

Acontece que a articulação larga e distinta exigida pelo canto, determina um alongamento muito sensível da ressonância bucal das consoantes no fim das sílabas. Esta ressonância constitui, então, *verdadeira nota*, que vale um tempo. É uma nota surda, velada, semivocal da melodia: daí a existência dos grupos liquescents gregorianos.

As sílabas, porém, não existem para si sós, devem entrar na composição da palavra e da frase. Ai podem sofrer alterações agógicas, mas nunca perdem sua igualdade fundamental própria, que está na base do sistema rítmico gregoriano.

4. INTENSIDADE E MELODIA DAS SÍLABAS

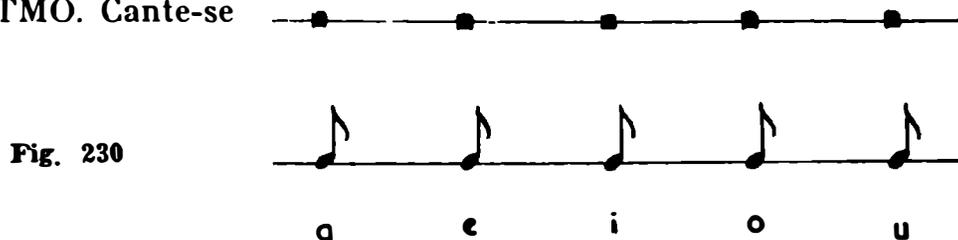
Por si sós, as sílabas não têm *intensidade* própria. Adquirem-na, conforme o lugar que ocupam na palavra e na frase.

Igualmente por si sós, não têm *melodia*. Depende esta do lugar que as sílabas ocupam na palavra ou na frase. Este estudo será feito completamente no 3.º Ano do Curso. A seguir dar-se-ão algumas noções básicas sobre o assunto.

II — A PALAVRA LATINA ISOLADA

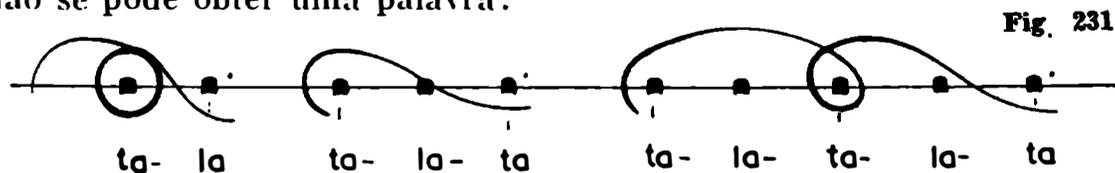
A unidade da palavra é o sinal de uma idéia.

Tomando-se sílabas iguais em duração, em intensidade, em tonalidade, e tôdas elas percutidas com igualdade, como *Tempos Primários ou Simples*, só se poderá obter sons juxtapostos, sem ligação, sem relação, sem vida, SEM RITMO. Cante-se



Para pôr têrmo a esta monotonia só há um meio: reunir as sílabas para formar palavras e ritmos.

Entretanto, com qualquer reunião de sílabas, pode-se obter um ritmo e não se pode obter uma palavra:



Para formar uma palavra, as sílabas precisam exprimir uma *idéia*.

A idéia é una; a palavra, que é o seu sinal, deve ser também una. É pela *acentuação* que se pode realizar esta unidade na palavra falada ou cantada.

ACENTUAÇÃO

É impossível que se possa alguém exprimir numa língua qualquer, sem emitir sons *agudos ou graves, fortes ou fracos, longos ou breves*, harmoniosamente dispostos e *informados* pelo ritmo. É o que constitui a palavra e sua acentuação.

ACENTUAÇÃO é, pois, a reunião de tudo que contribui para a formação, para a unidade, para a vida da palavra, isto é:

a) sua melodia — b) sua intensidade — c) sua duração — d) seu ritmo.

Eis as *Ordens* que presidem à organização dos sons falados e dos sons vocalizados: *melódica, intensiva, quantitativa, ritmica*.

A estas quatro ORDENS se junta uma quinta: o TIMBRE, que é delas o substrato.

DISTINÇÃO ENTRE ACENTO E ACENTUAÇÃO

O ACENTO pertence a uma sílaba da palavra. A ACENTUAÇÃO (ou Corrente de Acentuação) estende-se sobre a palavra inteira, passando pelo ACENTO — Este é o POLO da Acentuação.

O ACENTO TÔNICO

.. O ACENTO TÔNICO é um leve impulso verbal dado à sílaba marcada por um acento agudo. Este acento se traduz por uma *elevação melódica, breve, leve e ligeiramente intensa* da sílaba acentuada.

Colocar em seu lugar na palavra e dar à sílaba acentuada a *elevação melódica, breve, leve e ligeiramente intensa*, (1) são absolutamente cousas necessárias, mas não bastam. Não se pode separar a sílaba acentuada de suas vizinhas. O ACENTO TÔNICO é a alma da palavra, atrai tôdas as sílabas, para que nêle venham haurir a vida que tem por missão distribuir-lhes. Assim é que as sílabas *pretônicas* preparam a emissão do ACENTO, e as *postônicas* são como sua expiração, seu fim.

QUALIDADES MATERIAIS DO ACENTO TÔNICO

a) MELÓDICO, *agudo*, isto é, requer uma ELEVÇÃO da sílaba acentuada. Novos e sólidos argumentos a favor do acento melódico, agudo, se tiram do estudo da notação neumática e das melodias gregorianas. No 3.º Ano iremos haurir desta fonte, testemunhos autênticos e certos sobre a natureza, o valor e a *acuidade* do acento latino.

Os nomes dados aos acentos por todos os autores antigos são uma prova evidente do valor *melódico* e da *acuidade* do acento tônico. Eis os que são mais citados pelos gramáticos: ACCENTUS (ad cantus) — TENORES — TONI — CACUMINA — APICES — FASTIGIA — NOTAE VOCUM — MODERAMENTA — VOCULATIONES etc. Por ex., no século VII-VIII assim se expressava o *Venerável Beda*. “Accentus autem est QUASI ADCANTUS DICTUS, quod ad cantilenam vocis nos cognoscere syllabas”.

A forma gráfica, conforme a ensinam os gramáticos, confirma o valor musical do ACENTO TÔNICO:

O *acento agudo* era traçado, dizem eles, de baixo para cima, da esquerda para a direita e terminava em ponta. Para traçá-lo, a mão se elevava ao mesmo tempo que a voz se movia, com a sílaba aguda, do grave para o agudo.

(1) Para fixar bem estas qualidades do ACENTO é que tanto se repete esta definição. É um dos segredos da bela execução do Canto gregoriano, o saber manejar bem o ACENTO TÔNICO.

b) **INTENSO.** A partir do século V, é atribuída ao acento certa *intensidade*. Mas uma intensidade muito discreta, leve, arredondada, por assim dizer, e não angulosa.

c) **BREVE.** A partir do século XII começou-se a dar certa *quantidade* ao acento. A sílaba acentuada latina, porém, não é longa, como se dá nas línguas românticas: em português, por ex., diz-se MA RII A e em latim MA RÍ A.

A SÍLABA TÔNICA DO LATIM ECLESIASTICO É BREVE

A qualidade primeira, básica do ACENTO TÔNICO é, sem dúvida, a *acuidade*. As outras a ela se juntam para caracterizar o acento.

RESUMINDO: Quando se trata de acuidade do acento tônico nas melodias gregorianas, deve-se lembrar de que há duas sortes de acuidade:

1. a acuidade do acento tônico *na palavra*; tomada isoladamente, a palavra tem normalmente o acento tônico no agudo;

2. a acuidade do acento tônico *no inciso*: cada inciso tem seu centro, o acento tônico no agudo. Para chegar a *este acento do inciso*, as palavras que o compõem podem perder sua fisionomia normal de palavras isoladas e sacrificar seu acento tônico próprio. Vai-se estudá-lo, em se tratando do encadeiamento das palavras.

QUALIDADES ESPIRITUAIS DO ACENTO TÔNICO

Consistem no papel vivificante de toda a palavra, no poder de coesão e de coordenação do acento tônico. O acento tônico é a alma da palavra, dizem os antigos. Ora, falar em *alma da palavra* é falar no *seu ritmo*.

Para o acento tônico, para a sílaba acentuada convergem todas as outras sílabas, criando-se uma **CORRENTE DE ACENTUAÇÃO**.

A CORRENTE DE ACENTUAÇÃO

É a corrente de vida que anima a palavra, desde a primeira sílaba até a última, levada pelo sopro do acento tônico. É uma síntese da qual resulta a unidade da palavra.

O movimento único, contínuo, que parte da primeira sílaba, corre para a *última sílaba* que tem uma importância capital: *é ela que determina este movimento, pois é para chegar-se a ela que tudo se ordena na palavra*.

A **CORRENTE DE ACENTUAÇÃO** é constituída por dois elementos: a **PRÓTASE** e **APÓDOSE**.

PRÓTASE é a fase de crescimento até o *acento tônico*. Compõe-se das sílabas que precedem a sílaba tônica, isto é, as sílabas **ANTETÔNICAS**:



APÓDOSE é a fase de decrescimento, depois do acento tônico. Compõe-se das sílabas que seguem a sílaba tônica, isto é, as sílabas **POSTÔNICAS**:



Indica-se ordinariamente a fase da PRÓTASE pelo sinal + e a da APÓDOSE pelo sinal -

O ACENTO é o POLO da CORRENTE DE ACENTUAÇÃO.

Logo, devemos considerar três cousas nas palavras:

- a) o acento tônico;
- b) a sílaba final;
- c) a corrente de acentuação.

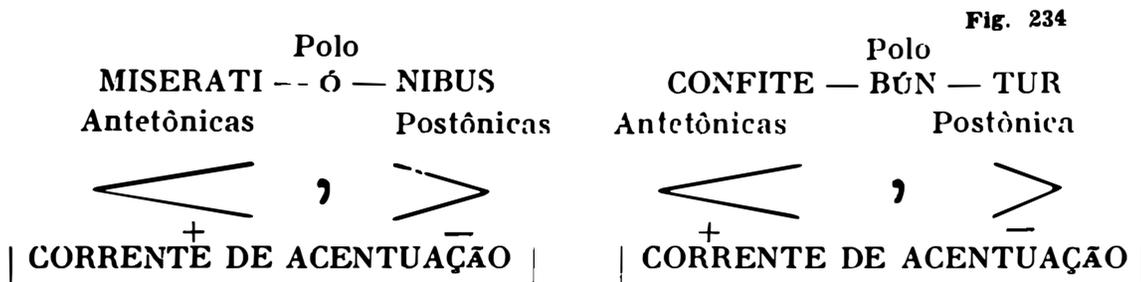


Fig. 234

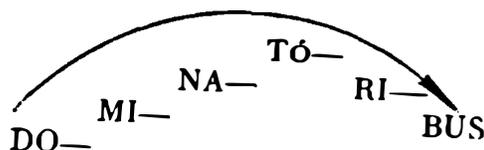


Fig. 235

III — MELODIA NATURAL, INTENSIDADE E DURAÇÃO DA PALAVRA LATINA

PALAVRAS FALADAS — A notação destas palavras em pauta musical é impossível, porque os intervalos não são regulados por nenhuma escala determinada.

PALAVRAS CANTADAS — O contrário se dá com as cantadas, é fácil figurar sua melodia em notação musical: Fig. 236

a)	Ju-	sti-	fi-	ca-	ti-	ó-	nem
b)		be-	ne-	di-	cti-	ó-	nem
c)		su-	perspe-	rá-	vi		
d)		be-	ne-	dí-	cta		
e)			Ma-	rí-	a		
f)			Vír-	go			
g)			tú-	es			

ju-	sti-	fi-	ca-	ti-	ó-	ni-	bus
be-	ne-	di-	cti-	ó-	ni-	bus	
mi-	se-	ri-	cór-	di-	a		
la-	ti-	tú-	di-	ne			
lae-	tí-	ti-	a				
			Dó-	mi-	nus		
			Dé-	us-	es		

Logo que uma destas palavras é cantada, obtém-se uma dupla síntese:

a) uma *melodia* se forma; b) uma *palavra* é criada;

logo: uma *idéia* é expressa

A primeira vista parece, que só a acentuação melódica conseguiu tal resultado sintético. Note-se, porém, que espontaneamente foram introduzidas nuances de *intensidade* e um ritmo. E' porque êstes três fenômenos — *melodia, intensidade e ritmo* são inseparáveis; unem-se, compenetraram-se e aperfeiçoam-se mutuamente.

A INTENSIDADE NA PALAVRA LATINA

O acento não é só o cume *melódico* da palavra latina, é também o cume *dinâmico*, — a sílaba mais *aguda* é também a mais *forte*. O movimento dinâmico é natural. Cante-se de novo as mesmas palavras acima, fazendo um crescendo na Prótase e um decrescendo na Apódose.

CONSELHOS PRÁTICOS: Deve-se atingir a sílaba acentuada por um crescendo suave, moderado, gradativo de acôrdo com o número das sílabas Antetônicas. Chegando ao cume, não se deve atacar a nota mais aguda com dureza nem fôrça. A acuidade é a qualidade mais espiritual das qualidades do acento. A fôrça, sendo mais material, vem depois, mesmo depois da leveza.

Não se deve esquecer que o ACENTO é melódico, leve, breve e *ligeiramente* intenso.

A Prótase e a Apódose formam como que duas encostas da ascensão melódica. Não devem formar um ângulo agudo, mas devem ligar-se por uma curva sonora, leve, graciosamente arredondada, vindo repousar-se suavemente na última sílaba.

Se a sílaba aguda começa a palavra, como em f) e g), não existe a Prótase *grafada* e a sílaba inicial é a mais intensa.

No comêço do Canto da Igreja — sécs. IV, V e VI, a *musicalidade* era ainda o caráter dominante do acento. Já se misturava um pouco de *intensidade*, mas de modo tão discreto que a *acuidade* conservava o primeiro lugar.

Foram as línguas românticas que trouxeram o acento forte que determinou a ruína da língua. O ACENTO FORTE DEVE SER RADICALMENTE PROSCRITO DE NOSSAS MELODIAS GREGORIANAS. Assim ganharão o sentido estético, a unção espiritual que convém à oração cantada e ao Templo do Senhor.

A DURAÇÃO DAS SÍLABAS NA PALAVRA LATINA (1)

Em princípio, cada sílaba — nua, consonante ou fechada — vale um TEMPO SIMPLES, considerada isoladamente. Mas quando elas se grupam, sua igualdade fundamental sofre ligeira alteração, porque, animadas pela melodia e pela dinâmica, também lhes seguem as flutuações. Aceleraram-se e retardaram-se, atraídas pela vogal acentuada ou ralentadas pela preparação da sílaba final.

Neste sentido, não se tratam da mesma maneira as sílabas antetônicas, as tônicas e as postônicas.

(1) Fazendo-se com perfeição todo êste estudo prosódico e de Ritmo Verbal, a *Salmodia*, sem falar no Canto Gregoriano em geral, terá atingido um dos segredos de sua beleza na execução.

DURAÇÃO DAS SÍLABAS ANTETÔNICAS

Elas são atraídas pela sílaba acentuada e correm para ela como para um imã. Esta animação se produz de preferência nas primeiras sílabas. Por mais rápido que seja o andamento, nunca deve chegar a modificar o valor de um TEMPO SIMPLES para cada sílaba. Trata-se, pois, de uma nuance delicada que não se deve, nem exagerar, nem deixar de lado.

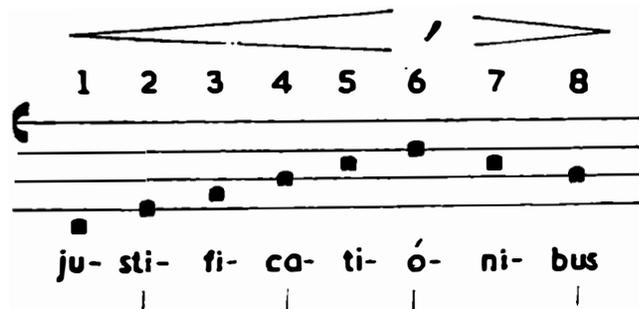


Fig. 237

O impulso melódico, dinâmico e quantitativo se sente progressivamente desde o comêço da subida. As três ou quatro primeiras sílabas devem ser levantadas num impulso vivo, principalmente a segunda e a terceira. Na quarta e na quinta dá-se nuance muito delicada de amplidão, devido à aproximação do acento.

Em sua aplicação esta regra varia, conforme a melodia, o contexto, o gôsto pessoal etc..

DURAÇÃO DA SÍLABA TÔNICA

Ela é BREVE como as outras sílabas, valendo um Tempo Simples só. Entrando, porém, na formação da palavra, a sílaba tônica recebe também leves modificações de duração. Deve-se levar muito em conta êstes seus alargamentos, do contrário é a beleza, é a arte que sofre.

Vimos atrás que se deve moderar o andamento à medida que se avizinha da sílaba tônica. Com efeito, quando subimos agil, alegremente a escala, já se deve pensar na descida melódica e, sobretudo, no *repouso final*. Deve-se depor a última sílaba, (a última nota, pois,) com certo carinho, sem choque, de modo gracioso e agradável: esta expressão é preparada por êste retardamento mesmo do próprio acento.

Eis o que diz D. POTHIER: “Evite-se de percutir secamente a sílaba acentuada, de esmagá-la sob o pêso da voz. Retarda-se-lhe o movimento unicamente para dar-lhe elasticidade. Não se deve reforçá-la por um aumento de voz”.

Quem assim emite as sílabas antetônicas e a tônica está preparado para emitir a mais importante de tôdas, em certo ponto de vista — a SÍLABA FINAL.

EXERCÍCIO — 1. Aliar a melodia as palavras latinas estudadas no Capítulo da Pronúncia, conforme o caso, procurando pôr em prática todos êstes princípios.

DURAÇÃO DAS SÍLABAS POSTÔNICAS

A SÍLABA FINAL DA PALAVRA ISOLADA

Até aqui viu-se a palavra invadida pela *melodia*, pela *intensidade* e pela *duração*.

Fixando agora a duração da sílaba final da palavra vai, *ipso facto*, ser fixado o ritmo da palavra.

Já se estudou que “um SOM LONGO (nota ou sílaba) é no movimento natural do ritmo, sinal de fim dos ritmos”, isto é, sinal da *thesis*. No capítulo do *Ritmo da palavra* vai-se estudar o papel desta sílaba final. Por enquanto, guarde-se que, na palavra isolada, o ictus rítmico (thético) cai na última sílaba: Róma — Caritátem.

| |

Recordando: sabemos que o acento tônico pode cair na penúltima sílaba: é o caso das palavras paroxítonas ou *espondáicas tônicas*: Páter (espondeu tônico) Factórem (palavra espondáica tônica) — quadro I; e pode cair na antepenúltima sílaba, caso das proparoxítonas ou *dactílicas tônicas*: Spíritum (dáctilo) Confíteor (palavra dactílica) — quadro II.

(Ler com apuro o artigo da R. G. nos. 24, 25 e 26 sôbre a final das palavras).

QUADRO I

	Dé - us
	Dí - es
	é - jus
in-	clí na-
ru-	í - nas
Re-	dém-ptor
orati-	ó - nem
justificati-	ó - nes
consubstanti-	á - lem

QUADRO II

	Dó - mi - nus
	Pú - e - ri
	Fá - ci - es
om-	ní - po - tens
mi-	rá - bi - lis
jus-	tí - ti - a
Mel-	chí - se - dech
miseri-	cór - di - a
justificati-	ó - ni - bus

O que, portanto, distingue o *espondeu tônico* do *dáctilo tônico* não é o número de sílabas da palavra, mas o número de sílabas que vêm depois do acento tônico: *uma* sílaba para o espondeu e *duas* para o dáctilo.

NOTA :.Por decisão da SAGRADA CONGREGAÇÃO DOS RITOS de 8 de Julho de 1912 as palavras gregas e hebráicas seguem as mesmas

regras de acentuação que as palavras latinas. Exs.: *Kýrie, eléison, Siôn, Dávid etc.*.

A PENÚLTIMA SÍLABA DAS PALAVRAS DÁCTILAS TÔNICAS

Diz D. Pothier: “Uma sílaba impressada entre duas mais importantes — tal é o caso da penúltima não acentuada — expõe-se a sofrer de sua vizinhança.” Com efeito a sílaba que a precede é a tónica e já se conhecem as suas prerrogativas, e a sílaba que a segue tem grande importância como repouso de movimento — é a final.

“A fôrça, a amplidão, a dilatação, o impulso da sílaba acentuada de um lado, e o retardo, o prolongamento, a pausa provisória ou definitiva que acarreta a sílaba final, sacrificam a sílaba intermediária que não tem prerrogativas, que não passa duma sílaba fraca”.

O Canto Gregoriano reage contra a alteração de tôdas as outras sílabas e procura valorizar esta sílaba fraca, a penúltima dos dáctilos. Por meio das *notas liquescentes*, procura não perder nem uma parcela das sílabas de um Tempo Simples nesta penúltima sílaba e até, às vêzes, dá-lhe um grupo de 2, 3, 4 ou mais notas. Nas cadências de membros e de frases (verifiquem-no), a sílaba acentuada contém uma só nota e a penúltima contém várias. São frequentes as cadências como estas:

Fig. 238

Dó- mi- nus Dó- mi- nus Dó- mi- nus

Neste 1.º Ano de estudos é bastante saber só isto, mas sabê-lo bem e praticar todos êstes princípios, com a máxima perfeição possível.

Portanto: a duração das palavras latinas, mórmente das mais longas, assim se resume:

AS SÍLABAS ANTETÔNICAS correm em passo acelerado para o ACENTO.

A SÍLABA TÔNICA — *breve, leve, mas suavemente arredondada*, é como a chave da abóbada dêste pequeno edificio rítmico, que é a palavra latina;

AS SÍLABAS POSTÔNICAS afastam-se do ACENTO lentamente, como que de mau grado.

IV — ACENTOS SECUNDÁRIOS

Os estudos filosóficos e os gregorianos demonstraram a existência de contra-acento, vulgarmente chamados *acentos secundários*, dos quais os artistas gregorianos fizeram grande uso.

A partir de quatro sílabas, as palavras adquirem *acentos secundários*.

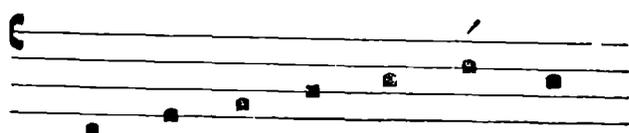
No que diz respeito ao Canto Gregoriano, são as seguintes as sílabas susceptíveis de receber o acento secundário:

I — AS SÍLABAS QUE PRECEDEM O ACENTO PRINCIPAL (Antetônicas) fazendo-se a regressão binária:

a) nas palavras espondáicas:
os ictus se alternam naturalmente com os acentos.

b) nas palavras dactílicas: (1)
os ictus coincidem com os acentos.

Fig. 239



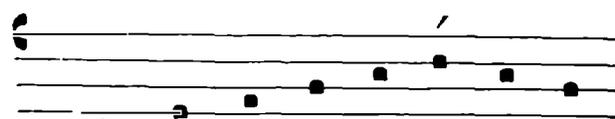
Ju- stí- fi- cá- ti- ò- ne

bé- ne- dí- cti- ò- ne

Glo- rí- fi- cá- mus

Á- do- ra- mus

Ma- rí- a



Ju- stí- fi- cá- ti- ò- ni- bú

Bé- ne- dí- cti- ò- ni- bú

Mi- sé- ri- có- di- á

Ú- ni- ge- ni- tú

O- mni- po- téns

O acento principal vai marcado com $\acute{}$ e os secundários com $\grave{}$

EXERCÍCIO: 2. Recitem as palavras espondáicas acima, elevando o tom da voz a cada acento principal ou secundário e levantando-se na ponta dos pés, ao mesmo tempo, mas com leveza e recaindo sobre os calcanhares; e as dactílicas, elevando a voz a cada sílaba átona, levantando-se na ponta dos pés e recaindo com leveza e como que sentindo atração para logo elevar-se, nas sílabas ao mesmo tempo acentuadas e icticas.

(1) Os dactílicos tônicos têm acento secundário na última sílaba. Tomando-se a palavra isolada, não se leva em conta êste acento secundário, porque sendo também a sílaba final, esta é mais importante. Só nos encadeiamentos de palavras é que se leva em conta o acento secundário como tal. Logo não se põe ictus na final. Cf. pág. 159 no Ex. em b) e c).

II — AS SÍLABAS FINAIS DAS PALAVRAS DACTÍLICAS TÔNICAS



—	—	—	Ge-	nu-	i	te
—	—	—	Do-	mi-	nús	est
e-	ri-	pi-	at-	a-	mór-	te
in-	mé-	di-	ó-	flam-	má-	rum

Fig. 240

EXERCÍCIO: 3. Fazer o mesmo, como acima pede o Exercício.

III — TODOS OS MONOSSÍLABOS

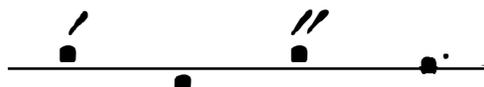


Fig. 241

ÉT	pro	nó-	bis
ÚT	pro	vó-	bis
ÉT	Ma	ri-	a
TÚ	es	Dé-	us

EXERCÍCIO: 4. Fazer o mesmo, como acima pede o Exercício.

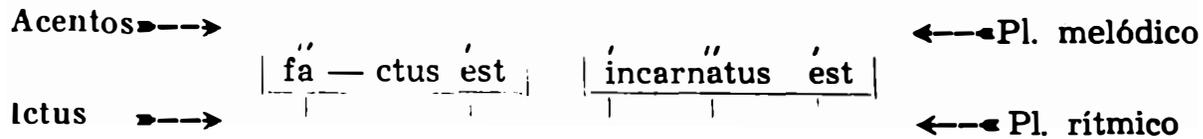
REGRA GERAL: Dois acentos nunca se seguem imediatamente, nem os acentos principais, nem os secundários.

NOTA IMPORTANTE: Quando se junta um monossílabo a um dáctilo tônico, êste monossílabo faz corpo com êle. Por causa do acento secundário de sua final, êste dáctilo se coloca na categoria dos espondeus tônicos (acento na penúltima sílaba). O monossílabo perde então o acento:

Acentos ►--► Pro — pí — ti — á — ti — ó — est ◀--◀ Plano melódico

Ictus ►--► | | | | ◀--◀ Plano rítmico

Pelo contrário, se um espondeu tônico é seguido por um monossílabo, êste faz corpo com êle; o espondeu se coloca na classe dos dáctilos, e o próprio acento do monossílabo transforma-se em acento secundário, em relação ao acento precedente:



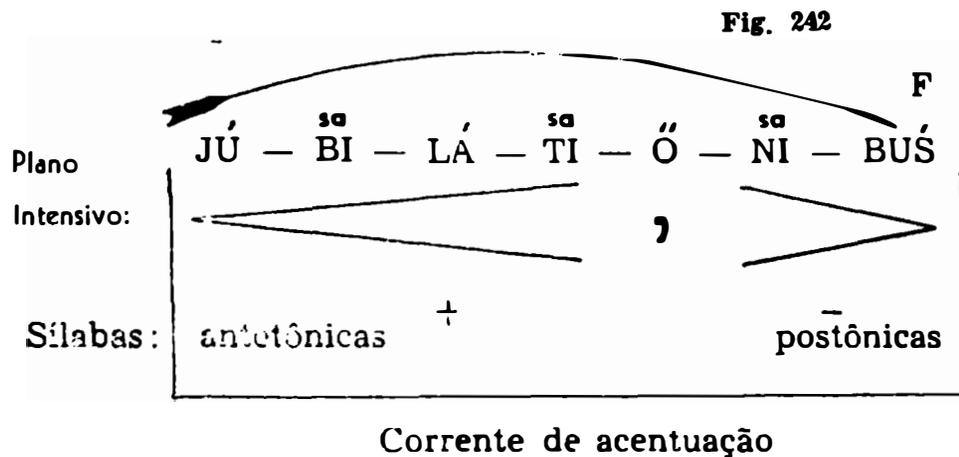
Definimos, pois, o acento secundário: Um acento verbal que afeta as palavras longas e o discurso, em função do acento tônico. Traduz-se, também, por um leve impulso, uma elevação melódica, breve e leve, da sílaba acentuada secundariamente.

Afeta as sílabas de *duas em duas*, a partir do acento tônico, para a direita e a esquerda.

Dois acentos, tônicos ou secundários, nunca se devem seguir imediatamente.

Cada sílaba vale um tempo simples ou tempo primário.

Eis a análise completa de uma palavra latina:



L E G E N D A

” = acento tônico	+ = Prótase
' = acento secundário	— = Apódose
s.a. = sílaba átona	F = sílaba final

EXERCÍCIO: 5. Tirar no GLÓRIA da Missa as palavras de mais de três sílabas e fazer a análise completa.

V — O RITMO DA PALAVRA LATINA ISOLADA

- Tôda palavra, exceto a monossílaba, é um ritmo (teoria de D. d'Haliarnasse);
- mesmo uma palavra de duas sílabas (Terencianus);
- cada sílaba é um Tempo Simples; à primeira convém a ARSIS e, à segunda a THESIS (Diomedes).

Reportando-nos ao que foi estudado atrás sôbre a C.R.F. e o Ritmo Simples, aplicaremos os mesmos princípios à palavra latina isolada.

Os *grupos de sílabas*, isto é, as palavras, têm grandes analogias com os *grupos de notas*; muitas vèzes lhes são aplicadas as mesmas regras.

Uma palavra *isolada* forma um RITMO que se determina na THESIS, isto é, no ICTUS ou apóio rítmico. A' ARSIS corresponde o ACENTO. O que faz a unidade da palavra latina é justamente esta união, melhor, *esta relação de ARSIS a THESIS*, — esta recaída do ACENTO sôbre a FINAL.

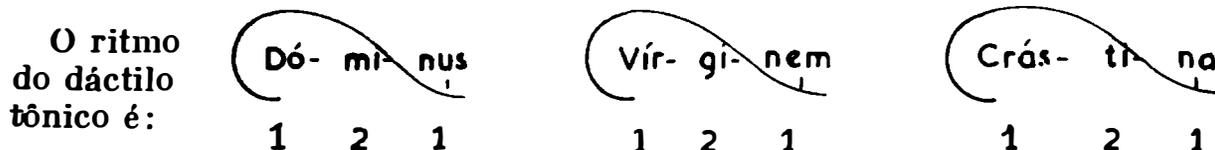
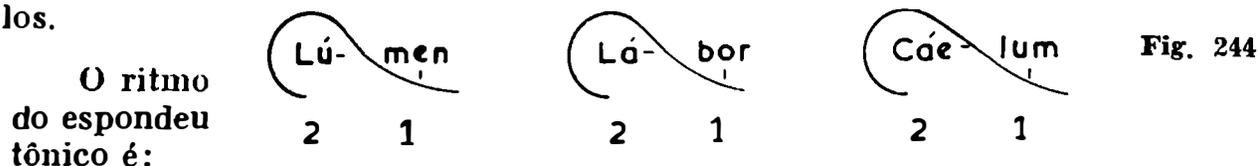
Fig. 243



O papel todo espiritual do ACENTO na palavra latina é mesmo o de um impulso seguido duma recaída, dum repouso — o de centro, de princípio de vida da palavra. E mesmo porque êle é antes de tudo um *impulso*, é que *sempre foi e é AGUDO* (melódico) e *BREVE* e *ligeiramente INTENSO*.

(Não se esqueça o aluno de que êste estudo vai facilitar-lhe muito a bela salmódia; procure, pois, aperfeiçoá-lo bem).

O papel ársico do ACENTO difere um pouco nos espondeus e nos dáctilos.



VI — PALAVRAS-RITMO e PALAVRAS-TEMPO

Assim se apresenta a *palavra latina isolada*. Mas quando as palavras se combinam para formar uma frase, não é possível que tôdas conservem seu ritmo natural. EX.:

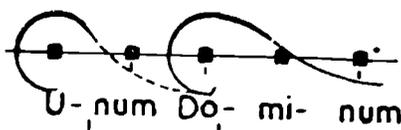


Fig. 245

Tomada isoladamente, cada palavra pode sem dificuldade ter seu ritmo: basta pôr-lhe o ictus sob a última sílaba:

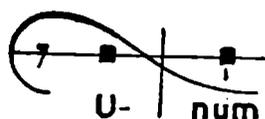
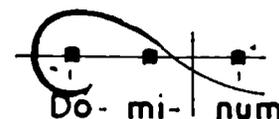


Fig. 246



Mas unindo as duas palavras, em seu ritmo conjunto, verifica-se haver dois ictus, em dois tempos simples consecutivos. Um deve desaparecer. Qual dêles vai ser sacrificado? O da última sílaba de UNUM ou o da primeira de DÓMINUM? — Ambos os processos são possíveis — é preciso escolher.

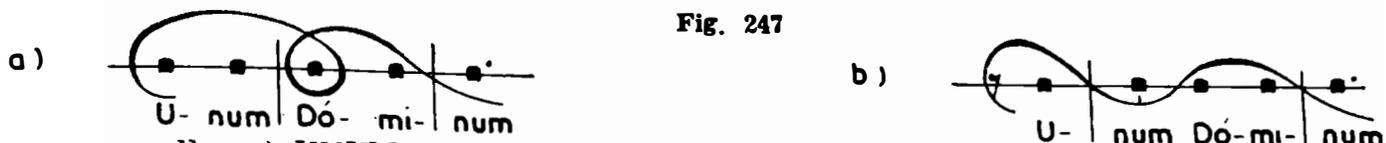


Fig. 247

Em a) UNUM fêz o sacrifício rítmico de seu ictus. Perdeu seu ritmo natural, em bem da frase. Em b) foi DÓMINUM que fêz o sacrifício, perdendo o ictus de sua primeira sílaba, mas conservando o de sua última sílaba. Note-se que o acento de sua primeira sílaba está elevado por uma ondulação. Em b) o sacrifício é menos importante que em a); porque em b), como cada palavra termina por um ictus, conserva-se em substância o ritmo natural, embora o ictus das sílabas precedentes desapareça. E a) pelo contrário, a palavra UNUM perdeu realmente sua individualidade; as cinco sílabas das duas palavras são, pois, consideradas como uma única palavra. Exemplos: —

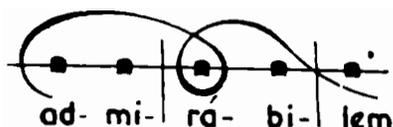


Fig. 248

Palavra dactílica de 5 sílabas

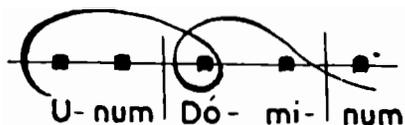


Fig. 249

Duas palavras consideradas como uma palavra longa, dactílica, pois.

As palavras que terminam com ictus denominam-se PALAVRAS-RITMO. As que não têm ictus na última sílaba chamam-se PALAVRAS-TEMPO.

Ex. de PALAVRA-TEMPO.

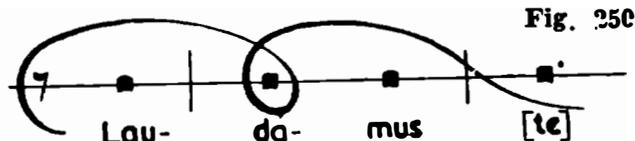
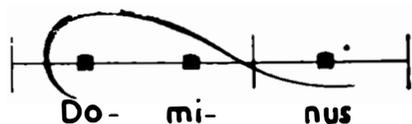


Fig. 250

A palavra LAUDAMUS acaba no levantado, e está completada ritmicamente pela palavra TE. Esta palavra tornou-se uma PALAVRA-TEMPO. As PALAVRAS-TEMPO são incompletas sob o ponto de vista do ritmo; precisam ser completadas por outras. As PALAVRAS-RITMO, pelo contrário, são completas em si mesmas.

PALAVRAS-RITMO



PALAVRAS-TEMPO

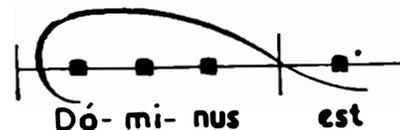
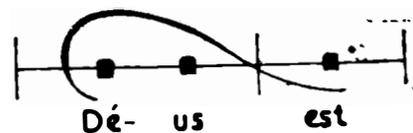
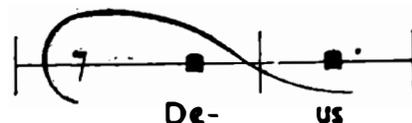
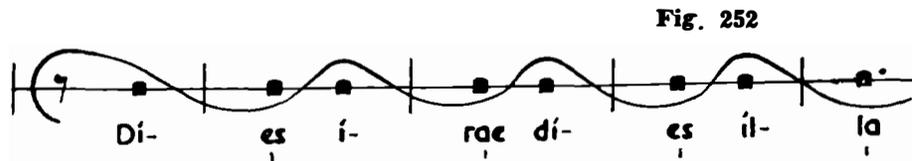


Fig. 251



EXERCÍCIO: 6. Procurar no GLÓRIA IX as Palavras-Ritmo e as Palavras-Tempo, colocando-as em duas colunas.

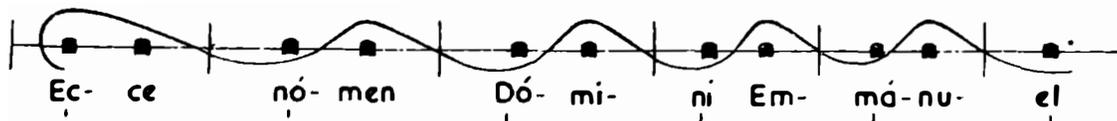
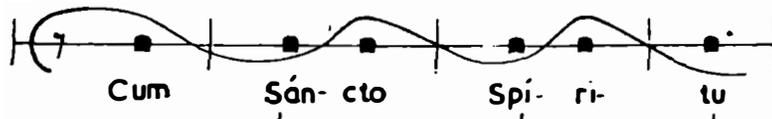
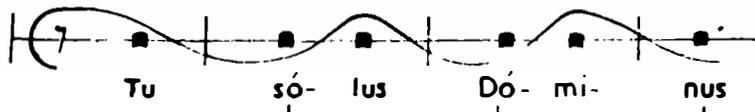
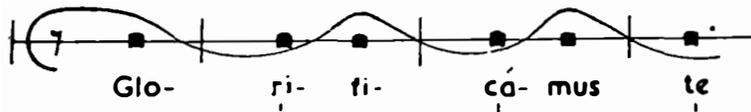
Quando as palavras sacrificam seu ritmo, é para o bem da frase inteira. Às vezes, pode-se conservar numa frase o ritmo natural de cada palavra, isto é, o ictus na última sílaba, como por ex.:



Ritmar assim o "Ecce Panis Angelorum"

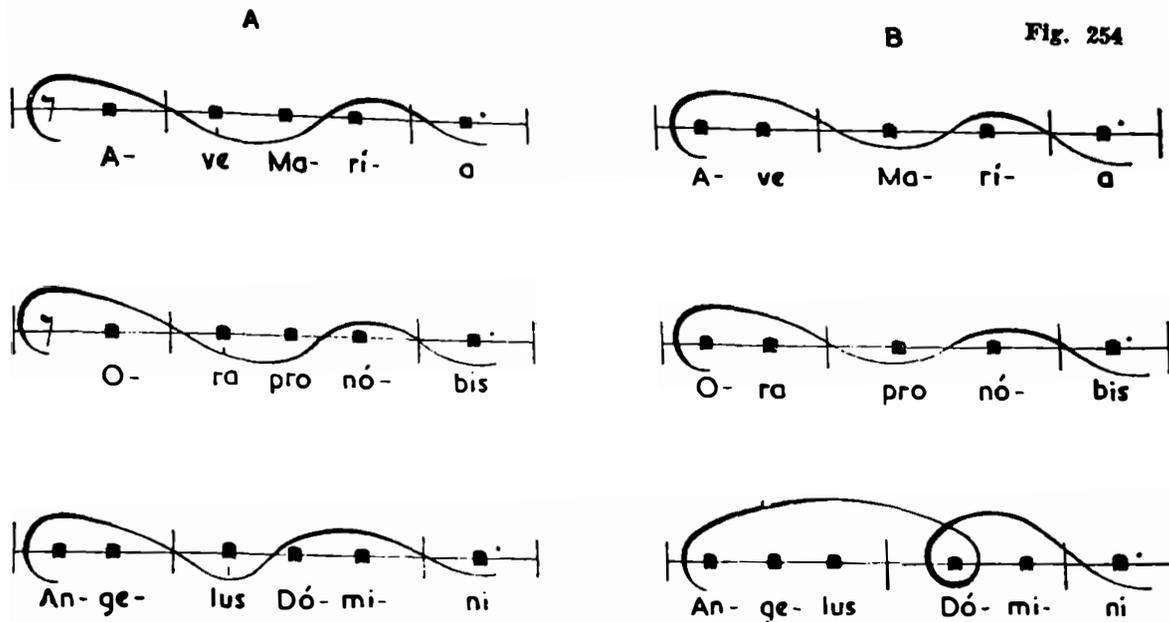
Outras vezes, pelo contrário, o sacrifício impôsto a certas palavras, que então se tornam Palavras-Tempo, é necessário:

Fig. 253



6.^a Quais são as Palavras-Tempo e as Palavras-Ritmo nos exemplos acima?

EXERCÍCIO: 7. Escrever uma melodia, para cada uma das frases seguintes, dando a cada palavra seu ritmo natural, como em A. Depois escrever outra melodia conservando certas palavras como Palavras-Tempo, como em B. Nos dois casos, acabar a última sílaba num ictus.



REGRA: O sacrificio do ictus rítmico não pode ser feito pela última palavra da frase; deve sempre acabar no ictus esta última palavra. Por isso, pode acontecer ou que a frase acabe por uma palavra longa tendo seu ritmo natural, cf. A, ou que acabe por uma palavra breve que venha completando ritmicamente a palavra precedente, cf. B. Exemplos :

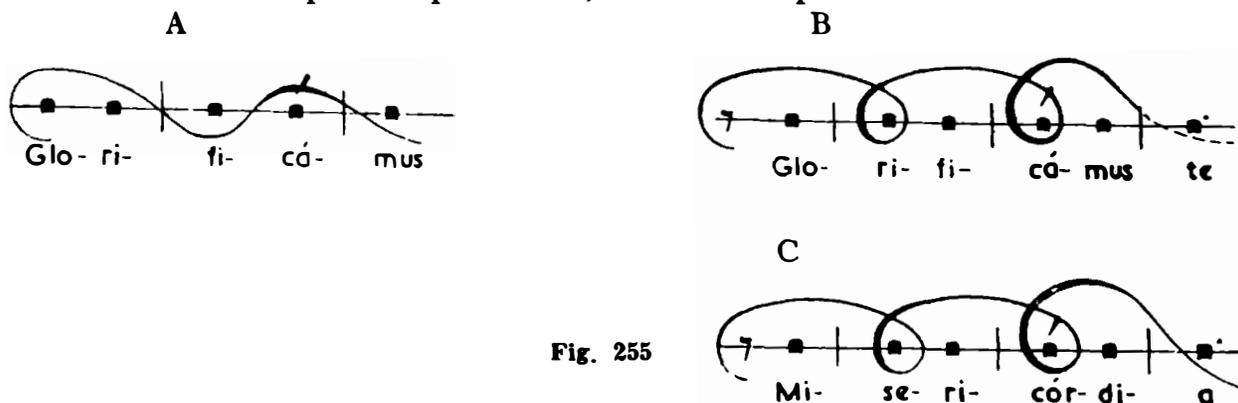


Fig. 255

Em B a palavra TE é considerada como formando a última sílaba da palavra GLORIFICAMUS. A final é como a duma palavra dactílica. Cf. C.

VII — ACENTO e ICTUS

Os ACENTOS pertencem ao *plano melódico* e ao *intensivo*; o ICTUS pertence ao *plano rítmico*. Ambos, porém, têm um ponto comum que os liga:

Ambos adotam a mesma marcha de retrogradação, para encontrar a sílaba de sua escólha.

O ACENTO TÔNICO parte da última sílaba e, retrogradando, se coloca na penúltima sílaba (se esta fôr longa) e na antepenúltima (seja ela longa ou breve)

Nos *espondeus*: Virtútes - Sermónis - Holocáusta - Colúmbam - Deltriméntum

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

Nos *dáctilos*: Cápitis - Mánibus - Cívitas - Lóngius - Commóveo Vestigio

3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1

(Contam-se as sílabas em latim pelo número de vogais que não formem ditongos).

O ACENTO SECUNDÁRIO (nas palavras de 4 ou mais sílabas), por sua vez, parte da *silaba tônica*, vai recuando e se fixa de duas em duas sílabas; à direita e à esquerda da sílaba tônica:

Confígurátus — Résurréctiõnem — Misericórdiá — Labóravérímús —

O ICTUS RÍTMICO não age de outra maneira: parte da última sílaba, que é a sílaba de repouso, vai retrogradando e se fixa também, de duas em duas sílabas, sem se preocupar se coincide ou não com o ACENTO TÔNICO ou com os ACENTOS SECUNDÁRIOS

Bénédictiõnem — Intercéssiõnibús — Cóllaudatió — Incrédulitátem

Assim: a) Se as cadências das palavras são espondáicas, os ACENTOS e os ICTUS se contrariam todo o tempo

Dóminántem — Consíderávi — Áppropínquavérunt — Ministrórum

b) Se as cadências são *dactílicas*, todos os ACENTOS e todos os ICTUS coincidem na mesma sílaba

Dóminántibús - Consíderábímús - Áppropínquavérímús - Ministrántibús

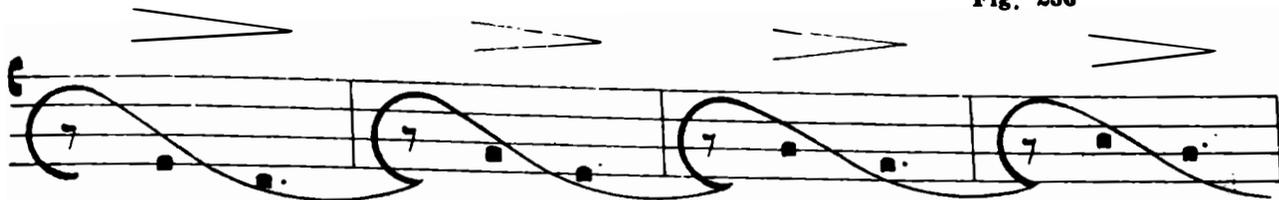
8. Cantar numa só nota o Exercício A, elevando apenas a das *sílabas acentuadas*, ao mesmo tempo que se eleva na ponta dos pés; depois cantar o Exercício B da mesma maneira, prestando mais atenção ao lugar do *ictus rítmico*, apoiando os calcanhares ao chão, com delicadeza e precisão:

Exercício A		Exercício B	
1	lá- bor	1	lá-bor
2	la-bó- ra	2	la-bó-ra
3	la-bo-ra- vi	3	la-bo-ra-vi
4	la-bo-ra-vi- sti	4	la-bó-ra-vi-sti
5	la-bo-ra-ve-ra- mus	5	lá-bo-ra-ve-ra-mus
6	Ju-sti-fi-ca-ti- õ- nes	6	Ju-sti-fi-ca-ti- ó- nes

9. EXERCÍCIO: Cantar as seguintes palavras espondáicas de 2, 3, 4, 5, e 6 sílabas. Cuidado em observar corretamente a execução *leve, breve e ligeiramente intensa do Acento* e muita delicadeza na deposição do *Ictus*.

Palavras espondáicas de duas sílabas: (1)

Fig. 256



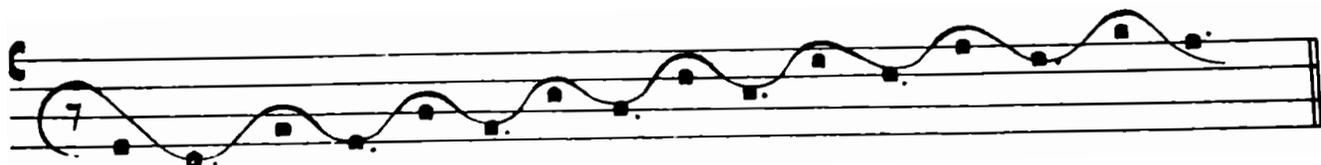
- | | | | | |
|----|-----------|-----------|----------|----------|
| 1. | Nu- men.. | Û- nus. | Hú- mor. | Rú- dis. |
| 2. | Nó- men | Dó- num. | Hó- mo. | Cór- pus |
| 3. | Ná- vis. | Má- gnus. | Pá- ter. | Vá- por. |
| 4. | Né- go. | Vé- lum. | Sé- men. | Dé- cor. |
| 5. | Ví- di. | Dí- gnus. | Lí- ber. | Ví- ta. |



- | | | | | |
|----|-----------|-------------|------------|-------------|
| 1. | Tú- ba. | Lú- mem. | Dúl- cis. | Prú- dens. |
| 2. | Nó- ta. | Ró- go | For- ma. | Fór- tis. |
| 3. | Vál- lis. | Cá- ro | Cáu- sa. | Plan- ctus. |
| 4. | Tér- ra. | Splén- dor. | Ré- ges. | Êu- ge. |
| 5. | Vir- go. | Lí- gnum. | Trí- stis. | Mís- sa. |

10. Repetir estas mesmas palavras da maneira seguinte:

Fig. 257

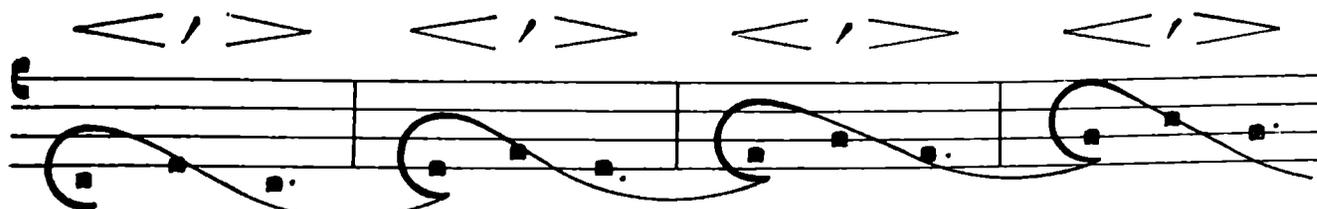


Û-nus, Nú-men, Hú-mor, Rú-dis, Tú-ba, Lú-men, Dúl-cis, Prú-dens.

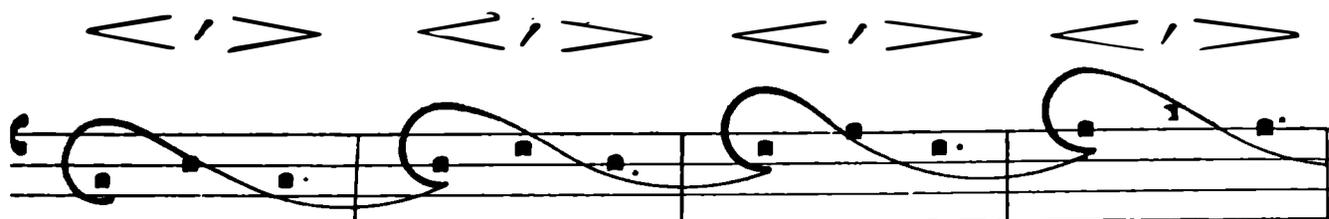
(1) Seja muito exigente o professor, para obter pronúncia correta.

11. Palavras espondáicas de 3 sílabas:

Fig. 258



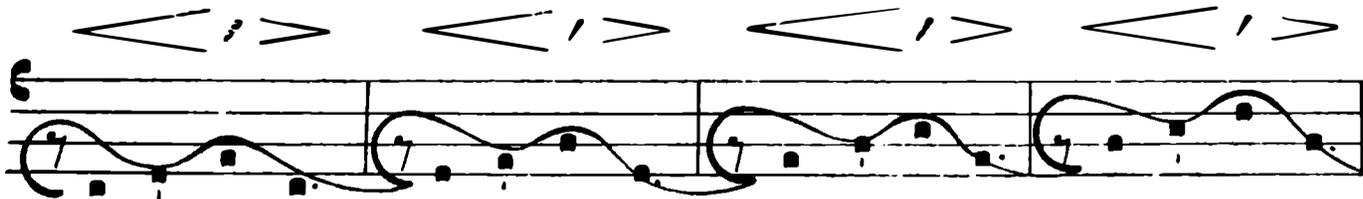
1. De- nú- do.	Re- fú- to	Cen- sú- ra	Scri- ptu- ra.
2. A- dó ro.	Au- ró- ra	De- vó- tus.	con- for- mo.
3. Al- tá- re.	O- ra- tor.	Sa- crá- tus.	Pec- cá- tum.
4. Cru- dé- lis.	Qui- é- tus.	De- cér- no.	Ae- tér- nus
5. A- mi- cus.	Ca- ptí- vus.	Con- di- tor.	De- si gno



1. A- bún- dans.	Quo- cúm- que.	A- dúm- bro.	Con- dú- ctor.
2. A- dór- no.	Ab- sól- vo.	De- pó- sco.	Co- gnó- sco.
3. Ten- tá- tor.	Ap- pláu- do	A- mán- ter.	Or- ná- tus.
4. Ad- vér- sus.	Ac- cé- ptus.	As- cén- do.	Red- ém- ptor.
5. Con fir- mo.	Ba- ptí- smus.	Re- mís- sus.	Di- mít- to.

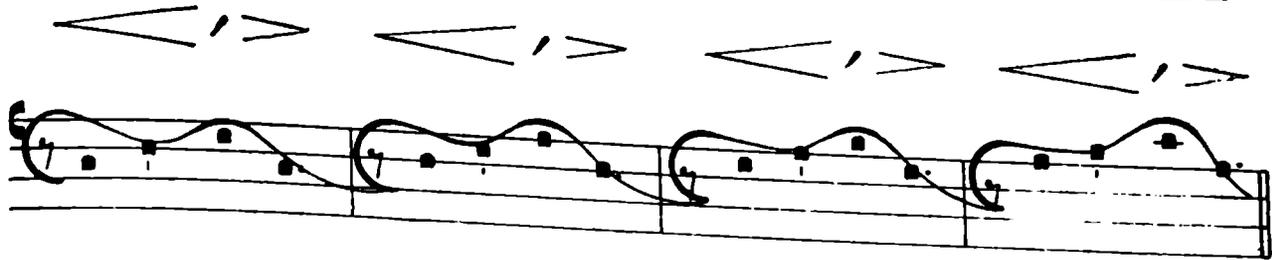
12. Palavras espondáicas de 4 sílabas:

Fig. 259



1. Ha- bl tu- do.	Ab- so- lú- tus.	A- per- tú- ra.	An- te- cúr- sor.
2. A- ni- mó- sus.	Sal- va- tó- rem.	Po- pu- ló- rum.	Gra- ti- ó- sus.
3. A- du- lá- tor.	Be- ne- fá- ctum.	Cru- ci- á- tus.	Chri- sti- á- nus.
4. Mi- se- ré re.	Can- ti- lé- na.	Am- bu- le- mus.	Fir- ma- mén- tum.
5. Be- ne- dí- co.	In- i- mí- ci.	Ge- nu- í- nus.	A- do- ptí- vus.

13. EXERCÍCIO: — Ouvir o disco de Solesmes: Hino "Urbs Jerúsalem" da Festa da Dedicção das Igrejas (5.º Modo).



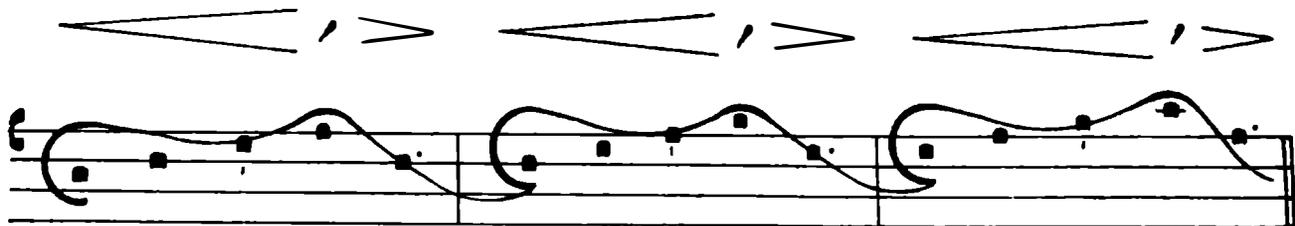
- | | | | |
|--------------------|-----------------|----------------|------------------|
| 1. Re-ple-bún-tur. | Ju-ven-tú-tem. | Cir-cumdú-xit. | Tur-ba-bún-tur. |
| 2. An-ti-quó-rum. | Sae-cu-ló-rum. | Bel-li-có-sus. | I- di-ó- ta. |
| 3. Excla-má-vit. | Ex-sul-tá-bunt. | Be-sti-á-rum. | I- mi-tá- trix. |
| 4. In-no-cén-tes. | De- tri-méntum. | Cor-pu-léntus. | De- li- te- sco. |
| 5. Cu-sto-dí-vit. | E- le-gi- sti. | Ad-mi-nístro. | Bar-ba-ris-mus. |

14. Palavras espondáicas de 5 sílabas:

Fig. 260



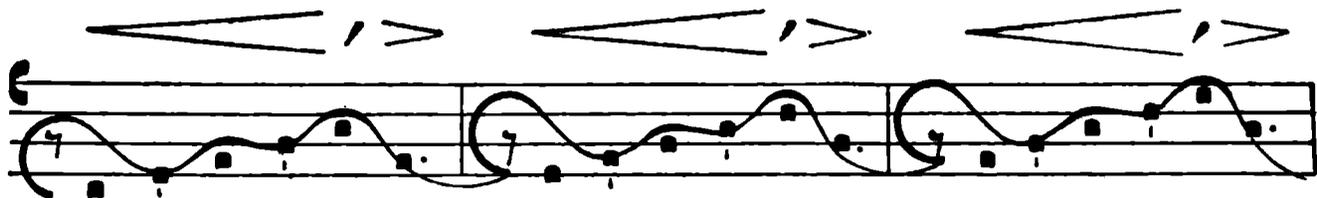
Con- fi- te- buntur. I- ni- mi- có- rum. Conso- la- tó- rem. Red- empti-ó-nem.



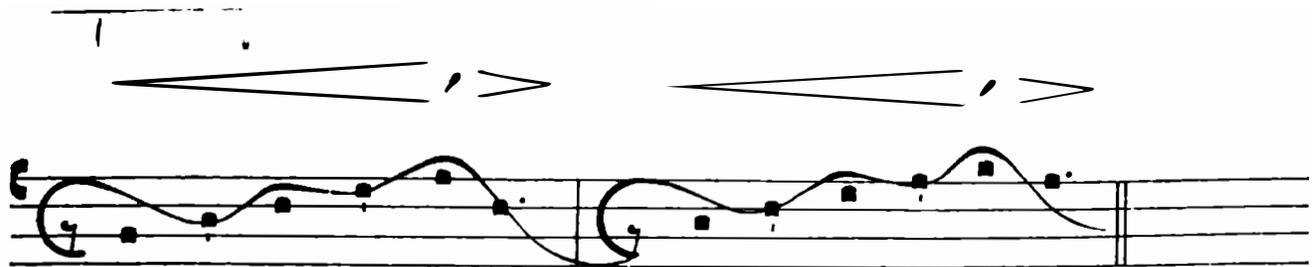
Im- ma- cu- lá- ta. Il- lu- mi- ná re. La- bo- ra- ví- sti.

15. Palavras espondáicas de 6 sílabas:

Fig. 261



Mul- ti- pli- ca- bún- tur. Ge- ne- ra- ti- ó- ne. La- bo- ra- ve- rá- mus.



Annun ti- a- vé- runt.

Annun- ti- a- ví- sti.

Devem-se cantar só alguns destes exercícios por dia, pois é preciso que fique cada um bem perfeito no que se refere à *pronúncia, impositação da voz, ritmo, melodia, intensidade* e quironomia também.

VIII — REGRAS PARA RITMAR AS PALAVRAS LATINAS ISOLADAS

Devem ser ritmados:

1 — O ESPONDEU TÔNICO: (palavra de 2 sílabas) — O acento tônico na 1.^a sílaba.

O ictus rítmico na 2.^a sílaba

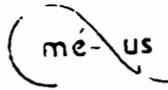


Fig. 262

A PALAVRA ESPONDÁICA TÔNICA: (de mais de 2 sílabas) — sendo que as duas últimas formam um *espondeu*

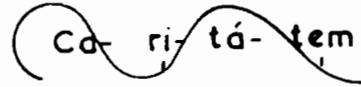


Fig. 263

2 — O DÁCTILO TÔNICO: (palavra de 3 sílabas)

a 1.^a sílaba recebe o *acento tônico*;

a última sílaba recebe o *ictus rítmico*;

a sílaba acentuada recebe também o *ictus*.



Fig. 264

PALAVRA DACTÍLICA TÔNICA (de mais de 3 sílabas) — sendo que as 3 últimas formam um *dáctilo*:

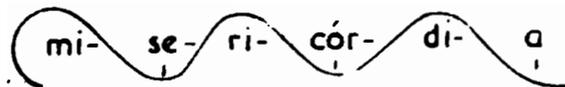


Fig. 265

- Para ritmá-las
- colocar os ictus rítmicos, como vai indicado acima;
 - proceder à regressão binária;
 - nas palavras longas, isto é, de 4 sílabas em diante, marcar os acentos secundários.

Jé-sus Fló-ri-bús Lau-dá-ti-ó Jú-bi-lá-ti-ó-ni-bús

- EXERCÍCIO 16. — Ritmar as palavras que serviram para exercício de pronúncia, no fim dos ELEMENTOS FONÉTICOS, pág. 119.
- EXERCÍCIO 17. — Compor melodia para estas palavras e dar a quironomia adequada, levantando-se na ponta dos pés em cada Arsis.
- EXERCÍCIO 18. — Debaixo de cada trecho seguinte coloque o aluno 5 palavras, de acôrdo com o número de sílabas e a acentuação. Deve cantá-las ao mesmo tempo que as ritmar

Fig. 266

mó- ne- o

mo- nú- i- mus

mo- nu- é- ri- mus

ju- di- ci- á- li- ter

co- gi- ta- ti- ó- ni- bus

jus- ti- fi- ca- ti- ó- ni- bus

IX — ENCADEIAMENTO DAS PALAVRAS

Este estudo só poderá ser feito completamente no 2.º ANO do Curso, quando forem estudados o RITMO-INCISO, o RITMO-MEMBRO e o RITMO-FRASE.

Por enquanto, ver-se-á o indispensável, para que o aluno possa ritmar bem os *Salmos*, as *Orações*, as *Leituras litúrgicas*. E utilizará o mesmo processo do encadeiamento dos T.S. na C.R.F., demonstrado nos esquemas I bis e II bis.

Cada palavra, como vimos, possui sua melodia natural que sobe para o acento tônico como que sustentada por uma força secreta. O mesmo se dá com a frase que tem a sua melodia também que sobe até o acento tônico da palavra mais importante.

Todavia a melodia da frase tem suas exigências: necessita, às vezes, do sacrifício da melodia natural das palavras. Tal sacrifício contribui para

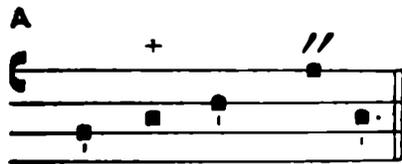
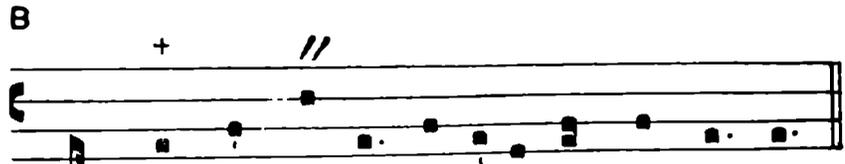
a beleza da frase t^oda inteira. Os antigos cantores sacrificavam muitas v^ezes as palavras, porque visavam o GRANDE RITMO, isto é, o *ritmo da frase inteira*, que exprime todo o pensamento musical. Cada elemento da frase está em função do todo e se apaga diante do conjunto. Respeite-se sempre a "linha musical", a idéia única.

ACENTO FRASEOLÓGICO

Ant. "In die illa"

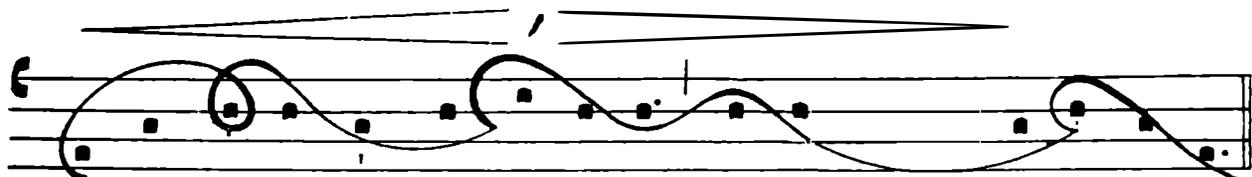
Ant. "Stella ista"

Fig. 267

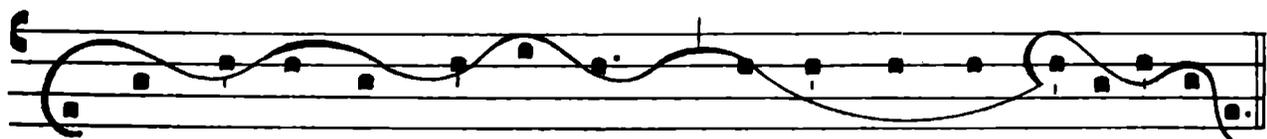
et cól-les flú-entet má-gno Ré-gi mú-ne-ra ob-tu-lé-runt

No exemplo A, a palavra FLÚENT conserva a melodia natural do acento ao passo que a palavra CÓLLES teve que sacrificar sua melodia em favor da economia geral da frase. O mesmo sacrifício impõe-se à palavra MAGNO, no ex. B no qual o acento fraseológico recai na palavra REGI (o Tempo Composto mais alto). Entretanto, nestes dois casos as palavras conservam seu ritmo natural. O mesmo gênero de sacrifício encontra-se em muitos lugares do KYRIALE, exemplo:

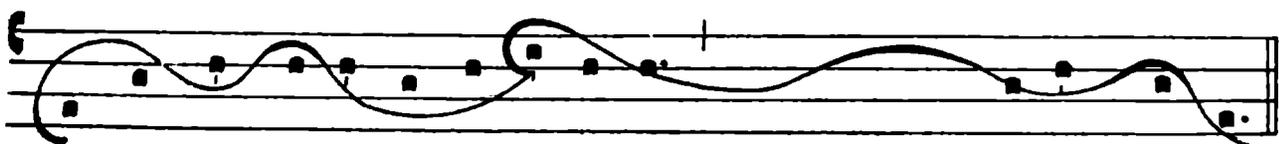
Fig. 268



Et in térra pax ho-mí-ni-bus bó-nae vo-lun-tá-tis



Grá-ti-as á-gi-mus tí-bi próp-ter má-gnam gló-ri-am tú-am



Dó-mi-ne Fí-li u-ni-gé-ni-te Jé-su Chri-ste

REGRAS PRÁTICAS PARA ENCADEIAR AS PALAVRAS

Algumas vèzes não se pode pôr em prática as regras para o ritmo da palavra isolada, então:

1. A priori, colocar o *ictus* sob a sílaba final;
2. Evitar de colocá-lo sob a sílaba central duma palavra dáctila;
3. Evitar de colocá-lo sob um prefixo: advérbio, conjunção ou preposição monossilábicos:
4. Colocá-lo de preferência sob um sufixo: pronome átono, formas monossilábicas do verbo ESSE (sum, es, est, sunt, sim, sit, sint) porque um sufixo junto dum *epondeu* forma uma palavra *dáctilica* Déus est.

Espondeu tônico + monossílabo = dáctilo Nátus est

Dáctilo tônico + monossílabo = espondeu Libera me Éripe me

Tendo-se um número ímpar de sílabas para ritmar, entre dois ictus melódicos, a escolha será feita por prioridade, segundo os princípios enumerados acima.

No caso de 2 dáctilos, sacrifica-se o ritmo natural de um dêles. Recordando ainda: No espondeu há *alternância* dos ictus rítmicos e dos acentos tônicos

Jus - tí - fi - cá - ti - ó - nes

No dáctilo há *coincidência* dos ictus e dos acentos tônicos ou secundários

Jus - tí - fi - cá - ti - ó - ni - bus

EXERCÍCIOS

19. Recitar os seguintes trechos rítmicamente, elevando-se nas pontas dos pés a cada acento *tônico* ou *secundário*. — Não se esquecer das qualidades dos *acentos* e dos *ictus*.

LAUDA SÍON SALVATÓREM. -- BEATA RÓSA.
 LAUDA DUCEM ET PASTÓREM. CÁRO MÉA REQUIÉSCET IN SPE.
 TÁNTUM ÉRGO SACRAMÉNTUM. ET ANTÍQUUM DOCUMENTUM.
 OMNÍPOTENS SEMPITÉRNE DÉUS- - ÉCCE VÍRGO CONCÍPIET.

20. Cantar as mesmas palavras, abaixando a melodia de uma *segunda maior* nos ictus, assim Fig. 269

C.R.F.(B) C.R.F.(B) C.R.F.(B) C.R.F.(A)

Lau- da Sí- on Sal- va- tó- rem

E verão que obtêm o mesmo resultado — *Por que será?*

21. Recitar os seguintes trechos, ritmando-os

VENERÉMUR CÉRNUI. — REDEMÍSTI NOS, DÓMINE, IN SANGUINE TÚO.
 IN MÁNUS TÚA, DÓMINE, COMMÉNDO SPÍRITUM MÉUM.
 TE LÚCIS ANTE TÉRMINUM. — TÓLLE PÚERUM ET MÁTREM ÉJUS.
 DEFÚNCTI SUNT ÉNIM QUI QUAEREBANT ÁNIMAM PÚERI.
 PER DÓMINUM NÓSTRUM JÉSUM CHRÍSTUM FÍLIUM TUÚM.
 CONCÉDE QUAESUMUS OMNÍPOTENS DÉUS.
 SÁNCTA DÉI GÉNITRIX. — CANTÁTE DÓMINO.
 SPÉCULUM JUSTÍTIAE. — ET ÍTERUM VENTÚRUS EST CUM GLÓRIA
 DÓMINE, UT VÍDEO. — DÓMINE VIM PÁTIOR.
 NÍGRA SUM SED FORMÓSA, FÍLIAE JERÚSALEM.
 GÉNUIT PUÉRPERA RÉGEM. — AMÍCE, NON FÁCIO TÍBI INJÚRIAM.
 BENEDÍCITE ÓMNIA ÓPERA DOMINI DOMINO.
 PER ÓMNIA SAECULA SAECULÓLUM. — VÍNDICA SÁNGUINEM.
 HABUÉRITIS AD ÍVICEM. — LONGITÚDINEM DIÉRUM.

Que diferença notou? Por que?

22. Ritmar o Salmo 129 “De profúndis”.
 23. Ritmar a Oração das Festas: — *Córpus Christi* — *Anunciação e S. José*.
 24. Ritmar as 3 invocações do *Kyrie* e do *Ágnus Déi* e traçar a quironomia.
 25. Ritmar a oração *Páter Nóster*, elevando a voz de uma 2.^a nos *acentos tónicos*.
 26. Ritmar o *Sanctus* e traçar a quironomia.
 27. Ritmar o Salmo 50, “Miserére méi Déus”.

ómnes fines térrae. 7

2 | 2 | 2 | 2 (3)

Glória Patri, et Filio, * et Spiritui Sáncto.

1 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 (12) | 2 | 2 | 2 | 2

7 Sicut érat in principio, et núnc, et sémper, * et in saécula saeculórum.

1 2 | 2 | 2 | 3 | 2 | 2 | 1 | 2 | 3 | 2 (12) | 2 | 1 | 2 | 2 | 2 | 1

Amen.

2 | 2

Oração “Déus qui córda fidélium”

Fig. 271

7 Déus, qui córda fidélium Sancti Spíritus illustratióne docuísti 7 da nóbis

1 2 | 2 | 3 | 2 | 2 3 | 1 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 1 (2) | 2 | 1

in códem Spíritu récta sápere, 7 et de éjus sémper consolatióne gaudére.

2 3 | 2 | 2 | 2 | 3 | 2 | 2 (1) | 2 | 2 | 2 | 1 | 2 | 2 | 2 | 1 | 2 | 3 | 2

7 Per Christum Dóminum nostrum. 7 Amen.

1 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 2 | 2 | 2

Lição Breve (I Petr., 5) de Completas :

7 Frátres: Sóbrii estóte, et vigiláte quia adversárius véster diábolus 9

1 2 | 2 | 2 | 2 | 2 3 | 2 | 3 | 2 | 2 | 3 | 1 | 2 | 3 | 2 | 1 | 2 | 2 | 2 | 2

tamquam léo rúgiens, 9 circuit, quaerens quem dévoret: 7 cui resistite fórtes

1 2 | 2 | 2 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 2 | 2 (1) | 2 | 2 | 2 | 2 | 1

in fide. 7 Tu autem Dómine, 9 miserére nóbis. Déo grátias.

2 3 | 2 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 2 | 3 | 2 | 1 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2

EXERCÍCIOS: 28. Declamar ritmicamente o “Confiteor” e o “TE DEUM”

29. Declamar da mesma maneira os Hinos: “Te Lúcis” — “Tántum érgo” — “Nunc Sáncte nóbis Spíritus” — “Ave Máris Stélla” — “Audi bénigne Córditor” — “Te Jóseph célebrent” — “Véni Creátor” — “Sácris solémniis”.

30. De acórdio com o modelo adiante traçar as ondulações rítmicas em alguns versículos dos Salmos e Orações acima, indicando a forma das C. R. F. ou dos R. S. empregados, assim como os T. C.

QUESTIONÁRIO PARA UMA RECAPITULAÇÃO

1. Quantas formas particulares havia na "prisca latinitas"?
2. Onde provinham? donde lhes vinham as diferenças rítmicas?
3. Que é *quantidade*? quantas espécies? qual delas segue o *latim plebeius*? e o *latim urbanus*?
4. Qual delas superou? por que?
5. De quando data o *acento melódico*?
6. Em que época apareceu o LATIM ECLESIASTICO ou LITÚRGICO? Em que se baseou?
7. O *Latim da Igreja* será o latim falado pelos povos bárbaros?
8. Quando desapareceu por completo a *quantidade* clássica? que modificações apareceram então?
9. Historic, então, sumariamente, a formação das línguas *néo-latinas*.
10. Compare a Arte oratória e a Arte musical. Explique os pontos de contacto e suas diferenças.
11. Serão idênticos os processos melódicos e rítmicos da *Arte musical Gregoriana*?
12. Quais são as 5 exigências do Canto no locante ao texto? Estabeleça uma comparação, ponto por ponto, com as regras da recitação oratória.
13. Quais são os 2 elementos constitutivos da sílaba?
14. Qual é a pronúncia do Latim litúrgico?
15. Quais são as 3 condições para bem pronunciar-se o latim? pode ser pronunciado como o português? por que? prove-o com as regras e exemplos.
16. Que é articular?
17. Quais são nossos defeitos brasileiros na pronúncia do latim?
18. Qual é o valor quantitativo de uma sílaba latina?
19. Compare as qualidades da sílaba com as do TEMPO SIMPLES.
20. Que diferença há entre as sílabas *nuas* e as *consonantes*?
21. Explique a causa do aparecimento das *liquescentes gregorianas*?
22. Terá a sílaba uma intensidade própria? e melodia própria?
23. Pode-se obter *um ritmo* reunindo-se umas sílabas quaisquer? obtém-se também *uma palavra*? por que? Exs.
24. De que modo se realiza a unidade da palavra falada ou cantada?
25. Para exprimir-se numa língua qualquer, que espécie de sons são necessários? e que os organiza?
26. Que é *acentuação*?
27. Quais são as *Ordens* de fenômenos que presidem à organização dos sons falados ou cantados?
28. Faça a distinção entre *acento* e *acentuação*, definindo e explicando um e outra, com exemplos.
29. Quantas sortes de *acuidade* do acento tônico há? Prove, por exemplos, que compreendeu.
30. Fale sobre a qualidade espiritual do *Acento Tônico*?
31. Que entendeu por *Corrente de Acentuação*? seus elementos? Prove-o com exemplos.

32. Será que a palavra latina pode ser ritmada?
33. Qual é a síntese obtida pela palavra latina? Conclusão?
34. Será obtida esta síntese só pela *acentuação melódica*?
35. Repita a definição do *Acento tónico* e o modo como deve ser cantado.
36. Que diz do *ACENTO FORTE* nas melodias Gregorianas?
37. Isoladamente, quanto vale uma sílaba *nua, consonante* ou *fechada*?
38. Mas, quando se grupam, que acontece? por que? e para que?
39. Explique-se sobre a duração das sílabas *antetónicas*, a *tónica* e as *postónicas*.
40. Onde pode recair o *acento tónico* nas palavras?
41. Quais são as regras práticas para saber onde recai o *acento tónico* nas palavras latinas?
42. Compare entre si o papel das sílabas: *antetónicas*, *tónicas* e *postónicas*.
43. Que são *acentos secundários*? quando aparecem? Exemplos.
44. Onde se colocam nas *palavras espondáicas* e nas *palavras dactílicas*?
45. Dê a regra e exemplos da união da palavra espondáica e da dactílica com o monossílabo.
46. Por que o *acento tónico* da palavra latina é *melódico, breve e ligeiramente intenso*?
47. Que entendeu por *palavra-tempo* e *palavra-ritmo*?
48. Que se faz quando, unindo-se palavras, ficam dois ictus consecutivos? Exemplos.
49. Qual é a palavra duma frase que não pode fazer sacrifício do *seu* ou dos seus ictus?
50. A que planos pertencem o *ACENTO* e o *ICTUS*?
51. Como se procede para colocar os *acentos*? e os *ictus*? Exemplos.
52. Dê exemplos de palavras *espondáicas* e de palavras *dactílicas* e as ponha em ritmo.
53. Onde se coloca o *ictus* no *espondeu*? na *palavra espondáica*? E o *acento*?
54. Onde se coloca o *ictus* no *dáctilo*? na *palavra dactílica*? E o *acento*?
55. Quais são as regras para o encadeamento das palavras? Exemplos.

EXERCÍCIO: 31. Ouvir o disco de Solesmes: *Sanctus (IV Modo)*

SALMODIA E CONTEMPLAÇÃO

(Revdo. P. Garrigou-Lagrange o. p.)
da "Revue Spirituelle" de Julho de 1932
Editions du Cerf
(Tradução)

"Um dos maiores meios de união a Deus para a alma cristã é a salmodia, que é todos os dias, uma Sequência da Santa Missa.

A Missa é a grande oração do Cristo. Continua até o fim do mundo, pelo ministério de seus sacerdotes.

Eleva-se sempre do Seu Coração Sacerdotal e Eucarístico o ato teândrico de amor e de oblação, cujo valor de adoração, de reparação, de súplica e de ação de graças é infinito.

A salmodia do Ofício divino é a grande oração da Igreja, Espôsa do Cristo. Oração de dia e de noite, que não deve jamais cessar na superfície da terra, como não cessa a Santa Missa.

Para os que têm a grande honra de participar dela, a salmodia deve ser uma escola admirável de contemplação, de oblação de si, de santidade. Mas, para que produza êstes frutos abundantes, a salmodia deve conservar o que é por sua própria essência: não só deve ter um corpo bem organizado, de acôrdo com as *regras harmoniosas*, mas deve ter uma alma. E logo que cesse de ser a grande oração contemplativa, perde pouco a pouco sua alma. E ao invés de ser um impulso, uma elevação para Deus e um repouso, torna-se um pêso, uma fadiga e não mais produz grandes frutos.

Por isso, falaremos aqui primeiro sôbre a salmodia deformada e materializada. Em seguida sôbre a outra — *a verdadeira* — que é uma libertação, como o é o Canto da Igreja, acima de todos os ruídos da terra.

A salmodia deformada é um corpo sem alma. Geralmente é *precipitada*, como se a precipitação pudesse substituir a vida verdadeira e profunda. A precipitação, no dizer de S. Francisco de Sales, é a morte da devoção.

As palavras do Ofício são pronunciadas, então, sem ritmo, nem medida.

As antífonas, o mais das vêzes tão belas, são rezadas mal e tornam-se incompreensíveis.

E os hinos, então ?!

As lições, não ritmadas como deveriam ser, são lidas como se se tratasse das cousas mais indiferentes ou mesmo até tediosas. Entretanto, trata-se dos esplendores da Divina Sabedoria ou do que mais belo existe na vida dos santos. Quer-se ganhar tempo — 4 ou 5 minutos que se consagram a cousas de nonada, e perde-se o melhor do tempo dado por Deus ! O Padre de Condren dizia: "Se um patrão falasse ao seu empregado como muitos falam a Deus, ao recitarem o Ofício divino, o empregado creia seu patrão louco, trapalhão".

Além disso, tal salmodia seria *mecânica* e não orgânica; como num corpo sem alma, as partes não estão mais unidas vitalmente, mas apenas juxtapostas. São palavras que se sucedem. Não se aprende mais o grande sentido dum salmo; e para quem procura apreendê-lo, decorre verdadeira fadiga, um obstáculo à verdadeira oração.

Tal salmodia será ainda uma elevação da alma a Deus? Talvez... Mas uma elevação retardada uniformemente, como o movimento da pedra lançada ao ar e que tende a tornar a descer pesadamente para a terra. Entretanto, a verdadeira oração deve, como uma chama, tender espontaneamente para o céu.

Que remédio empregar contra este mal? — Lembrar-se das regras da salmodia. Remédio ineficaz, se fôr aplicado sozinho. O mal é mais profundo. E' preciso ir até a raiz. Na realidade, haveria *um remédio* verdadeiramente eficaz e que permitiria utilizar-se dos outros. E' aquêlê que restituiria à alma *o espírito de oração*, assim como para restituir suas funções a um corpo sem alma, seria preciso tornar a chamá-lo à vida.

Esta salmodia deformada mostra-nos que, para uma alma que não tem vida alguma pessoal de oração, a recitação do Ofício se torna tóda material, um culto todo exterior. Não tendo esta alma o hábito do recolhimento, durante o Ofício é assaltada por pensamentos extranhos a êle: seus trabalhos, estudos, negócios voltam constantemente à memória. As vêzes até, pensamentos completamente vãos. As pessoas de vida interior mais intensa conhecem também, às vêzes, estas misérias; mas referimo-nos aqui àquelas, cujo estado habitual é o desta negligência e em quem as distrações não ficam só na imaginação, — invadem as faculdades superiores. Comò pode, neste estado, uma alma apreciar as palavras divinas dos Salmos, dos Profetas, das Epístolas, as mais belas páginas dos Padres da Igreja e da vida dos Santos, que todos os dias passam sob nossos olhos no Ofício divino? Tôdas estas belezas espirituais passam despercebidas como se fôsem cousas incolores e insípidas. A grande poesia do Salmista, os mais profundos gritos de seu coração, tornam-se qualquer coisa de esmaecido, embaçado e monótono. A rotina mumifica as cousas por mais profundamente vivas que sejam, e as reduz a fórmulas recitadas mecânicamente. Constitui isto, em verdade, um nominalismo prático, espécie de materialismo em ação. As faculdades superiores não vivem em uma oração feita assim — ficam sonolentas ou dispersadas. Sabe-se ainda que a Sinfonia do Ofício é mais bela que as mais célebres sinfonias de Beethoven; mas, por falta de *senso interior*, não se sabe mais escutá-la e apreciá-la. Estuda-se bastantes vêzes o Ofício divino sob o ponto de vista histórico ou canônico das obrigações estritas, resumindo-se às suas divisões: mas é sobretudo sob o ponto de vista espiritual que é necessário considerá-lo e vivê-lo. O estudo, sim! O estudo do Ofício divino é absolutamente necessário, sob todos seus aspectos. (1).

Não se improvisa uma oração sem compreendê-la. O Breviário precisa ser estudado, suas Horas vividas. Do contrário, torna-se puro ritualismo. Não me refiro tão somente à compreensão literal, mas ao sentido místico. Aquela pode ser substituída por boas traduções para quem não tenha bom traquejo do latim.

(1) Aspectos êstes: canônico, espiritual, técnico, rítmico e melódico etc. Nota da autora.

O que deve ser, pois, a salmodia contemplativa? O que a distingue é, precisamente, o *espírito de oração*. Ou, ao menos a aspiração que nos leva a este espírito, que o deseja, o procura e acaba por obtê-lo. Isto nos mostra santidade — só ela pode dar-nos, na oração litúrgica, a luz, a paz, a alegria da verdade saboreada e amada — “*gáudium de veritate*”.

Este espírito de oração se busca, mais intimamente, na oração. E se perde logo que se fica apressado por terminar a oração cotidiana, como se ela não fôsse a própria respiração da alma, o nosso contacto espiritual com Deus, a nossa vida.

Neste espírito é que foram concebidos os Salmos. Sem ele é impossível compreendê-los e vivê-los. “Como o cervo suspira pelas fontes de água viva, assim minha alma suspira por Ti, ó meu Deus” (Sl. 2).

Se a salmodia possui este espírito, então, no lugar da precipitação mecânica, que é uma vida de superfície, encontra-se a vida profunda.

Não sente necessidade a vida profunda, que se lhe lembrem constantemente as regras litúrgicas, (rituais ou musicais) porque *estas regras não são outra coisa que a expressão de suas inclinações íntimas*. Então, sem vagar excessivo, pronunciam-se bem as palavras, evita-se a precipitação, observam-se as pausas, que são como uma parada vital, entre a aspiração e a respiração. Apreciam-se as Antífonas e, verdadeiramente, alimenta-se a alma com a substância do texto litúrgico. Quem recita ou canta as lições, muitas vezes tão belas, deve percorrê-las antes, para não as mutilar ou deteriorar-lhes o sentido. Em ‘as lendo ou cantando, evite-se exprimir *demais* sua piedade pessoal, mas sim o grande sentido objetivo da Escritura, explicada pelos Padres. Tudo isto concorre para tornar tal leitura inteligível. E assim se vão apreendendo, daqui e dali, seus esplendores, no meio de suas divinas obscuridades. Não se procure mais ganhar quatro ou cinco minutos; o tempo precioso dado por Deus e cujo melhor emprêgo é com Ele próprio, não se deve perder. Até mesmo, podendo, a alma é levada a prolongar o Ofício na oração mental durante alguns minutos, como os antigos religiosos que, à noite, depois de Matinas e Laudes, ficavam algum tempo em recolhimento íntimo. Fala-se muito, em sua vida, destas *orationes secretae*, deste colóquio íntimo com Deus, onde muitas vezes recebiam as maiores luzes, que os faziam entrever o que haviam procurado antes, durante horas e horas de trabalho intelectual. Então é a verdadeira vida, e compreende-se que a oração mental seja o espírito da salmodia. De seu lado, a salmodia oferece à oração o melhor alimento, a própria palavra de Deus, distribuída e explicada como convém, de acôrdo com o Ciclo do ano litúrgico, com o tempo verdadeiro, que coincide com o *único instante da imóvel eternidade*.

Não é mais uma oração mecânica, é uma oração orgânica. A alma voltou para vivificar o corpo; as palavras não são mais juxtapostas; apreende-se o sôpro vital que as atravessa. Sem esforço, mesmo nas horas dolorosas, aprecia-se a admirável poesia dos Salmos, encontram-se nêles, luz, repouso, fôrça, renovação de tôdas as energias.

Então, na verdade, esta oração é uma elevação da alma a Deus, elevação não retardada uniformemente, mas, antes, acelerada. A alma aí se queima e se consome santamente, como as velas do altar.

Sto. Tomaz de Aquino amava, profundamente, esta bela salmodia assim compreendida. Conta-se que êle não podia conter as lágrimas, em cantando a Antifona, durante as Completas da Quaresma: “Média vita...” “No meio da vida, estamos nós na morte: que Salvador procuraremos, se não a Ti, ó Senhor, que podes justamente punir-nos por nossos pecados? “Deus Santo, Deus Forte, Santo e Misericordioso Salvador, não nos entregues a uma morte amarga, não nos abandones no meio de nossa velhice, “quando nossa fôrça nos faltar”.

E’ a graça da perseverança final que esta admirável Antifona pede — a graça das graças — a dos predestinados.

Um dos grandes meios para nos elevarmos muito acima do raciocínio até à contemplação, ao simples olhar sôbre Deus, e até à união Divina, é a salmodia, que prepara tão admiravelmente para a Santa Missa e que a segue.

Quando se ouve a grande oração contemplativa em certos claustros, sente-se passar em si a verdadeira vida da Igreja. Seu canto, ao mesmo tempo, mui simples e esplêndido, acompanha as palavras sublimes do Espôso a *Consagração Eucarística*.

Isto faz esquecer tôdas as tristezas cá da terra, tôdas as complicações mais ou menos mentirosas, tôdas as massadas impostas pelas convenções humanas.

Praza a Deus que esta salmodia se conserve sempre assim bem viva, de dia e de noite.

A salmodia, assim compreendida, é o santo repouso de que as almas têm necessidade depois de tôdas as fadigas, agitações e complicações do mundo. E’ o repouso em Deus, repouso cheio de vida, que parece de longe com o repouso de Deus, que possui sua vida interminável “tôta simul” — tôda de uma vez, no instante único que nunca passa e que mede ao mesmo tempo a Ação suprema e o supremo repouso “quies in bono amato”.

EXERCÍCIO: 32. *Ouvir o disco de Solesmes: “Memento verbi tui” Comm. do XX Domingo depois de Pentecostes (4.º Modo).*

CAPÍTULO V

A SALMÓDIA

Assim se denomina o *canto dos Salmos* e dos *Cânticos da Igreja*.

O *Canto dos Salmos* passou do Culto Israelita para o Cristão, onde tomou a forma dum canto alternado — a 2 Coros — em uníssono.

Os *Cânticos Evangélicos*, tirados do Novo Testamento, são cantos de Ação de Graças: da Virgem Maria (o “Magnificat”), de Zacarias (o “Benedictus”) e de Simeão (o “Nunc Dimittis”).

Os SALMOS se dividem em *versículos*: cada versículo, por sua vez, compreende 2 partes distintas ou hemistíquios, indicados nos livros litúrgicos pelo asterisco.

Para cada TOM (e são 8) existe uma fórmula salmódica especial que deve ser repetida a cada versículo.

A escolha da fórmula é designada por uma curta melodia chamada ANTÍFONA que se canta antes do salmo: o MODO da Antifona pode determinar o tom do salmo; mas pode acontecer que algarismo colocado em frente a 1a. pauta da Antifona determine só o tom salmódico. A Antifona e o salmo formam um só todo, uma só peça musical que se termina, depois do GLÓRIA PATRI, pela repetição da Antifona.

A fórmula salmódica é indicada no princípio da Antifona por *um algarismo e uma letra*. Esta letra indica a nota final do tom salmódico. Se a final do Tom Salmódico fôr a mesma que a do Modo, a letra é maiúscula; no caso contrário, é minúscula.

Numa fórmula salmódica completa, distinguem-se:

- a) a *entoação*;
- b) o *tenor*, chamado muitas vezes *Dominante* ou *Corda de recitação*;
- c) as *cadências* 1a. da *mediante*, para a 1a. parte do versículo;

2a. da *terminação*, para a 2a. parte do versículo.

A ENTOAÇÃO

A entoação é o inciso melódico que fica no começo do salmo, ligando o fim da *antifona* com a *dominante* (só se cantam com entoação os primeiros versículos dos SALMOS; entretanto, nos TRÊS CÂNTICOS EVANGÉLICOS, repete-se a entoação em cada versículo).

A entoação compreende 2 ou 3 notas ou grupos, às quais se adaptam outras tantas sílabas.

Eis as diferentes entoações dos 2.º, 5.º e 8.º Tons:

Entoções de 3 sílabas (3 notas)

2º (1)

Lau-dá- te Dó-mi-num

5º

Be- á- tus vir qui

8º Fig. 274

In con-ver- tén-do

Entoção de 2 sílabas (3 notas, das quais 1 podatus)

Fig. 275

6º

Di- xit Dó- mi- nus

O TENOR ou TEOR ou CORDA DE RECITAÇÃO

O *tenor* compõe-se de tôdas as notas que se cantam em uníssono; 1.º depois da entoação até a mediantes; e 2.º, desde a mediantes até a terminação.

De um modo geral, o lugar do *tenor* é na *dominante*.

Quando a 1a. parte do versículo é muito longa, encontra-se uma *flexa*, que indica flexão da melodia e permite, *em rigor*, leve respiração.

A *flexa* se faz no *intervalo diatônico inferior mais próximo da Dominante*, exceto se tal intervalo fôr de 1|2 tom. Logo :

a dominante FA do 2.º tom tem sua Flexa em RE' (terceira menor)

a dominante DO dos 5.º e 8.º tons tem a Flexa em LA (terceira menor)

a dominante LA do 6.º tom, tem a Flexa no SOL (segunda maior).

(1) Leia FA e não Mi.

Adaptação do texto à flexa

- a) o último acento do texto que precede a flexa, *ainda* cai no tenor;
 b) se o acento pertence a um *espondeu*, a flexão se faz na *silaba final* da palavra;
 c) se o acento pertence a um *dáctilo*, a flexão se faz na *silaba átona* (penúltima) e se prolonga até a final, sem mudar de grau. Esta nota, onde se canta a silaba átona, denomina-se SUPERVENIENTE ou EPÊNTESE e é representada por um *punctum vazio*. □

a) vín-cu-la mé-a

b) tú-am de ál-to

c) vi-vi-fi-cá-bis me

Fidélia ómnia mandáta é | jus

Dispersit dédit paupé | ribus

Fig. 276

Logo depois da nota pontuada da FLEXA retoma-se o TENOR.

EXERCÍCIO: 1. Cantar o 1.º hemistiquio dos Salmos 146, 147, 148 e 150, nos tons 2.º, 5.º, 6.º e 8.º — ritmando bem as palavras e deixando-as ser atraídas pelo *acento* da cadência MEDIANTE (1). Zelar pela dição e pôr em prática o que se estdou sôbre as qualidades do Acento.

CADÊNCIAS

Denominam-se CADÊNCIAS os pequenos incisos melódicos que, em cada parte do versículo, terminam a recitação que se faz no tenor, e que são características do tom. Começam no momento preciso em que a voz *larga o tenor* para ir para o agudo ou para o grave.

As cadências de MEDIANTE terminam a 1a. parte do versículo. Cada tom tem sua cadência de mediante particular. Há 8, como veremos.

(1) Faça-se, na nota que precede o acento, ligeiro apoio expressivo, que preparará o lançamento "arredondado" do acento.

As cadências FINAIS, também chamadas *terminações*, terminam a 2a. parte e, como o dissemos, podem passar na FINAL do Modo, ou em outra nota. Esta escolha diferente de notas se faz necessária, por causa da repetição da Antífona que segue o salmo e que faz corpo com êle.

A forma melódica desta cadência final vem indicada, depois da Antífona, pelas letras já citadas: e, u, o, u, a, e.

Distinguimos 2 seções de cadências:

1. as cadências de um acento — as de 2 acentos — as de 1 acento com notas de preparação;
2. as cadências espondáicas e as cadências dactílicas.

CADÊNCIAS DE 1 ACENTO (espondáicas)

É a menor de tôdas e modelada sôbre o espondeu tônico (mé-o, p. ex.) e contém sempre necessariamente 2 notas ditas ESSENCIAIS: uma nota acentuada (acento melódico) e uma nota átona (a final) que a segue

Fig. 277

a) et núnc et		/		sém- per
b) Périit fú- ga				á me
c) per-se-quén-ti				bús me

(O monossílabo ou o acento secundário podem coincidir com êste acento melódico: a) *sém.* acento principal; b) *a*, monossílabo; c) *bus*, acento secundário).

CADÊNCIAS DE 1 ACENTO (dactílicas)

Quando, ao invés de um espondeu tônico, tem-se um dáctilo tônico, utilizam-se *sempre* as 2 notas essenciais: uma para o acento, a outra para a final. Mas entre as duas coloca-se a SUPERVENIENTE (para a sílaba átona), que *ordinariamente* se canta em uníssono da nota seguinte: se esta nota sobe, a superveniente sobe, e vice versa.

Fig. 278

re- trí- bu- am		/		Dó- mi- no
e- xáu- di				me

A cadência de 1 acento (sem sílabas de preparação) não é praticamente empregada nas terminações, exceto o 4.º tom salmódico. Só as *mediantes* dos tons salmódicos 2.º, 5.º e 8.º a utilizam.

Fig. 279

MEDIANTES DE 1 ACENTO

ELEMENTOS	2	S	1	2	S	1	2	S	1
2º				5º			8º		
excessu	mé	o		servus	tú	us	salúti	me	
in	lá	que	um	ex	áu	di	iniqui	tá	
mé-us	es	tu		persequenti-	bus	me	ma	lí	ti-

Ouvir o disco de Solesmes: "Ecce quomodo moritur (4.º Modo) — Resp. do Sábado Santo e "Memento Verbi tui", Comm. do XX Dom. ap. Pent.

CADÊNCIAS DE DOIS ACENTOS

Modela-se a cadência de 2 acentos no tipo silábico *CÓRDE MÉO*, isto é, em 2 *espondeus tónicos*. Logo, compreende sempre 4 elementos ESSENCIAIS (notas ou grupos). Os acentos melódicos afetam o 2.º e o 4.º destes elementos.

O 2.º acento (isto é, o que estiver mais afastado do repouso final) se colocará *necessariamente* num grau *melódicamente* superior ao do tenor. Isto, aliás, constitui sinal infalível para reconhecer-se à primeira vista, uma fórmula de 2 acentos (mediante ou terminação, pouco importa: não há exceção a esta regra).

(1)

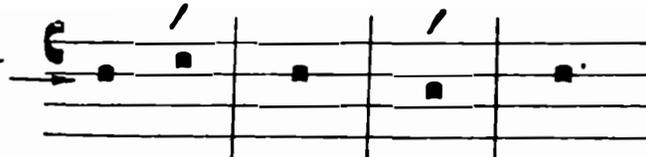
elementos:	4	3	2	1
tenor				
acentos:	2		1	

Fig. 280

A cadência de 2 acentos pode se apresentar sob 4 *formas diferentes* :
(mediante do 1.º e do 6.º tons)

(1) Este SI e bemol.

Fig. 281

	acentos elementos:	2 4 /	S	3	1 2 /	S	1
tenor							
1.º	espondeu espondeu	cór-		de-	mé-		o
2.º	dáctilo — dactilo	pú-	e-	ri-	Dó-	mi-	num
3.º	dáctilo — espondeu	Dó-	mi-	no	mé-		o
4.º	espondeu dáctilo	tí-		ment	Dó-	mi-	num

Notemos que

- a) quando se utiliza a superveniente, é sinal de que apareceu um dáctilo ou os acentos estão com duas sílabas de permeio;
- b) que a sucessão é sempre: acento superveniente, final.
- c) que esta superveniente, nos tons que estudamos êste Ano, isto é, 2.º, 5.º, 8.º e 6.º, situa-se sempre entre as duas notas essenciais e se canta igualmente no mesmo grau da sílaba que a segue.

No 6.º tom encontraremos uma fórmula de mediante de 2 acentos, mas raramente utilizada e uma terminação de 2 acentos no 5.º tom.

Vimos na página precedente a mediante do 6.º tom. Resta-nos examinar a terminação do 5.º tom:

Fig. 282

	acentos elementos:	2 4 /	S	3	1 2 /	S	1
(1) tenor							
a)		cór-		de	mé-		o
		pú-	e-	ri	Dó-	mi-	num
		Dó-	mi-	no	mé-		o
		tí -		ment	Dó-	mi-	num
b)		Bá-	san	con-	vér-		tam
		pé-	dum	tú-	ó		rum
		ús-	que	in	saé-	cu-	lum
		dé-	dit	pau-	pé-	ri-	bus

NOTA IMPORTANTE

A SUPERVENIENTE não é forçosamente a sílaba central dum dactilo. Existe Superveniente cada vez que os *acentos melódicos estão separados*, um do outro, *por 2 sílabas*. (Cf. acima, a partir de b).

CADÊNCIA DE 1 ACENTO COM SÍLABAS DE PREPARAÇÃO

Quando a cadência começa por uma sílaba *inferior* à do tenor, é SINAL de que esta cadência contém 1 ou mais sílabas de preparação, às quais se adaptam os elementos da fórmula melódica (notas ou grupos) que precedem o acento, quer estas sílabas *sejam acentuadas, quer não o sejam*.

O último acento do texto se encontra então sempre sobre o 2.º elemento da cadência melódica. (Está já bem compreendido que a nota pontuada das cadências é considerada como o 1.º elemento destas cadências)

As notas ou sílabas de preparação só se encontram nas cadências de 1 acento (mediante ou terminação).

Praticamente, encontraremos no estudo dos tons 2.º, 6.º e 8.º

1 sílaba de preparação (1 nota) na terminação do 2.º D;

2 sílabas de preparação (1 nota e 1 podatus) na terminação do 6.º F;

2 sílabas de preparação (2 notas) nas terminações dos 8.º G e 8.º C.

Fig. 283

2ºD					6ºF				
tenor	sil. prep.	/	S	F	tenor	sil. prep.	sil. prep.	/	S
óm	Sum nes	ní- pó-	pu-	lis	in	dí- in	e in-	bél- té-	ri-
8ºG					8ºc				
tenor	sil. pr.	sil. pr.	/	S	tenor	sil. pr.	sil. pr.	/	S
Lá-bi-	is	e-	ó-	rum	Cum	vul-	tu	tú-	
lá-	que-	um	mí-	hi	Dó-	mi-	nus	sú-	per
gló-	ri-	a	Dó-	mi-	ni	in	pro-	gé-	ni-

Reparar na sucessão *acento — superveniente — final* ' S F que se encontra em toda cadência salmódica.

E' inútil reproduzir aqui as fórmulas melódicas completas dos tons salmódicos, pois se acham tôdas no "800" ou no "Liber Usúalis"; o aluno deverá sabê-los de cór, assim como a seguinte regra, de grande importância

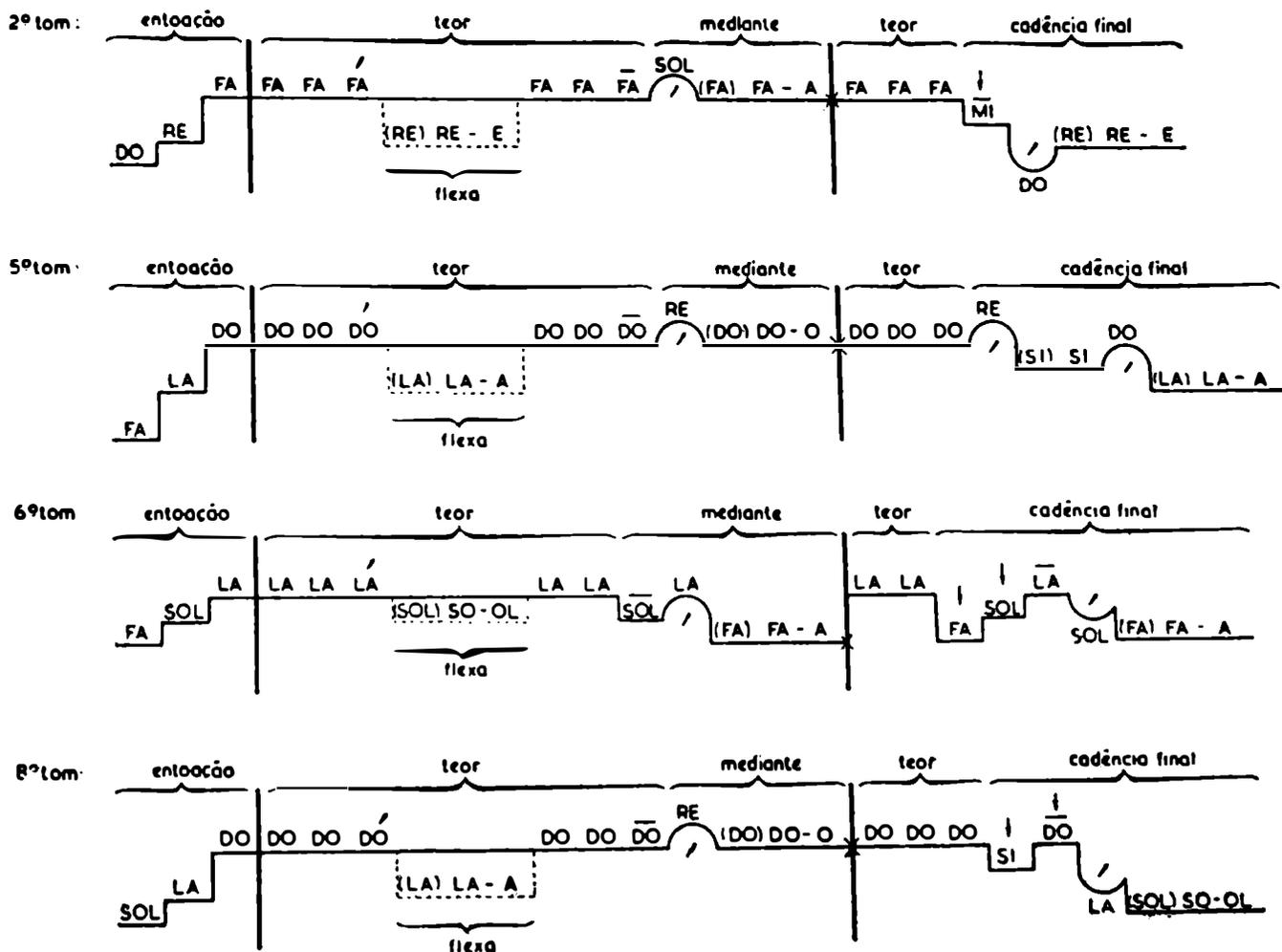
- a) São de 2 *acentos* tôdas as cadências de 4 notas, sendo que a 1a. é superior ao tenor;
- b) são de 1 *acento*
 - 1.º — tôdas as cadências de 2 notas.
 - 2.º — tôdas as cadências mais longas, que têm a 1a. nota inferior ao tenor ou em uníssono com êste.

Antes de cantar um Salmo, o aluno deve *ritmá-lo* segundo as regras estudadas, procurando pôr em prática o que aprendeu sôbre o Acento Tônico, a Corrente de Acentuação e a Nota Final.

EXPLICAÇÃO DO SEGUINTE ESQUEMA DOS TONS SALMÓDICOS

Entre parêntesis a *superveniente*; ↓ = *silaba de preparação*;
 * = *acento tônico*; um — sôbre a nota = *apoio leve, quase imperceptível*.

Fig. 284



CONCLUSÃO

A aplicação prática dos tons salmódicos a qualquer um dos Salmos não apresenta dificuldade, se fôr feita por escrito, por meio de quadros, como no ex. atrás. Mas quando se trata de cantar diretamente do livro, a coisa é outra. E' verdade que nos livros usuais, as diferenças dos caracteres tipográficos tornam os erros quase impossíveis; mas estas modificações tipográficas têm a sua razão de ser que devem ser conhecidas, pois não são arbitrárias. Aliás, podemos encontrar-nos diante de um livro privado de tãda e qualquer indicação e neste caso devemos estar aptos a fazer a adaptação de qualquer tom salmódico, o que supõe serem tãda a organização e exigências perfeitamente conhecidas.

A mais difícil é a adaptação das medianes ou das terminações a um acento com sílabas de preparação. Neste caso, deve-se *primeiro procurar o acento tônico*, e, em seguida, recuar de um número de sílabas correspondente à preparação.

Tãdas as cadências têm por molde as cadências espondáicas; as fórmulas dactílicas implicam o emprêgo das supervenientes.

EXERCÍCIOS

2. Fazer o quadro do 5.º tom salmódico, aplicando as palavras do salmo 148 — “Laudáte Dóminum de caelis”, ritmando-as.
3. Adaptar o texto do “Magnificat” ao 8.º tom e cantá-lo.
4. Ritmar e cantar a 2.ª parte dos salmos 146, 147, 148 e 150, nos 2.º, 5.º, 6.º e 8.º tons.
5. Tomar os Salmos que seguem a Missa da Quinta-feira Santa e os do Entêrro das criancinhas (“800”, pgs. 658 e 1825) e cantá-los lentamente, aplicando as regras do ritmo verbal, sôbre os 2.º, 6.º e 8.º tons.

Nos exercícios orais, velar muito pela observação da pausa de *medante*, que, em todos os casos, deve ser UM T C.

**“QUEM NÃO SE SENTIRIA INFLAMADO DE AMOR,
À VISTA DA IMAGEM DO REDENTOR ESBOÇADA
MINUCIOSAMENTE EM TODOS OS SALMOS!”**

PIO X — Const. Apost. “Divino afflatu” (1.º Nov. 1911)

CAPÍTULO VI ELEMENTOS MELÓDICOS

ou MODALIDADE GREGORIANA (1)

INTERVALOS e GRAUS, OS 3 HEXACORDES, EQUIVALÊNCIAS, MODO e TOM, OS 4 MODOS GREGORIANOS, FINAIS, MODULAÇÃO — TONAL e MODAL, NOTAS MODULANTES, CADÊNCIAS, NOTA PIVOT e DOMINANTE, CORDAS de RECITAÇÃO, NOTAS ARQUITETURAIS, NOTA COMPLEMENTAR, NOTAS MELÓDICAS, ANÁLISE TONAL e MODAL. EXEMPLOS.

I — INTERVALOS e GRAUS (2)

I — INTERVALOS.

INTERVALO é a diferença de altura entre dois sons. São *ascendentes* ou *descendentes*, *simples* (não ultrapassam uma oitava) e todos *melódicos* (executados uns depois dos outros).

Conforme o número de graus que contém, o intervalo denomina-se *de segunda maior* ou *menor*, *de terceira maior* ou *menor*, *de quarta justa*, *de quinta justa*, e raramente emprega-se o de *sexta*.

Os intervalos *aumentados* ou *diminuídos* são proscritos do Gregoriano pois, como vimos, não se usam *acidentes*, salvo o Sib.

Intervalos de

<i>segunda maior</i>	DO-RÉ, RÉ-MI, FA-SOL, SOL-LA, LA-SI ou SI-LA, LA-SOL, SOL-FA, MI-RÉ, RÉ-DO.
<i>segunda menor</i>	MI-FA, SI-DO e LA-Sib e vice-versa.
<i>terceira maior</i>	DO-MI, FA-LA, SOL-SI e vice-versa.
<i>terceira menor</i>	RÉ-FA, MI-SOL, LA-DO e vice-versa.
<i>quarta justa</i>	DO-FA, RÉ-SOL, MI-LA, FA-SLb, SOL-DO e vice-versa.
<i>quinta justa</i>	DO-SOL, RÉ-LA, MI-SI, FA-DO, SOL-RÉ, LA-MI e vice-versa.

EXERCÍCIO: 1. O aluno deve saber entoar *na perfeição* os intervalos acima, levando em conta mais a relação aritmética entre os sons que o nome das notas: DO-SOL — LA-DO — FA-LA — RÉ-SOL — SI-DO — RÉ-MI.

2 — GRAUS.

São os nomes dados às diferentes notas da *escala*, verdadeiros degraus ascendentes ou descendentes, conjuntos ou disjuntos.

(1) No 2.º Ano, apenas serão dadas noções indispensáveis para a boa execução de uma peça gregoriana; no 3.º Ano, então, será feito estudo mais aprofundado, no próprio repertório. Dos textos musicais gregorianos, deduzir-se-ão objetivamente as leis modais do Canto Gregoriano.

(2) Cf. os livros: "Petit Traité de Contrepoint" e "Analyse Modale" de Mr. H. Potiron — (Desclée et Cie., editores).

A denominação dada a cada um, na música moderna, conforme sua colocação e função na escala não é usada no Gregoriano, exceto a TÔNICA que mais pròpriamente é chamada FINAL, e a SUBTÔNICA ou COMPLEMENTAR da escala de cada Modo.

Existem os termos MEDIANTE e DOMINANTE, mas não têm estritamente a mesma aplicação. MEDIANTE denomina a cadência rítmica mediana que separa os hemistíquios do versículo de um Salmo, e DOMINANTE, como se verá, não é sempre o quinto grau da escala.

À denominação SENSIVEL se afasta do Gregoriano como o diabo da Cruz. Com efeito, a escala gregoriana não é um *octocorde*, mas um *hexacorde*, onde a sensível não encontra nem lugar, nem função.

II — OS TRÊS HEXACORDES ou as três tonalidades gregorianas. (1) ELEMENTOS DE ORGANIZAÇÃO

São dois a) os INTERVALOS — sempre *diatônicos* (dispostos por movimento conjunto no Gregoriano); b) agrupam-se em TETRACORDES, como na música grega, mas ascendentes

DO	RÉ	MI	FA	}	A equivalência entre êles é perfeita dois tons e um semitom.
SOL	LA	SI	DO		
FA	SOL	LA	Sib		

(Como o TRITOM FA-SI não permitiria tal equivalência, adotou-se o Sib).

Fig. 285



Desenvolvendo-se cada um destes 3 tetracordes numa escala melódica, obtêm-se três *hexacordes* : (2)

DO	RÉ	MI	FA	SOL	LA
SOL	LA	SI	DO	RÉ	MI
FA	SOL	LA	Sib	DO	RÉ

(1) "Usou-se o termo **tonalidade** por extensão: O sistema tonal se caracteriza principalmente pelo **imperialismo** da **tônica** para a qual, direta ou indiretamente, todos os outros graus tendem, procurando atingir esta tônica como seu fim natural. Isto não se dá com o sistema hexacordal gregoriano". H. POTIRON.

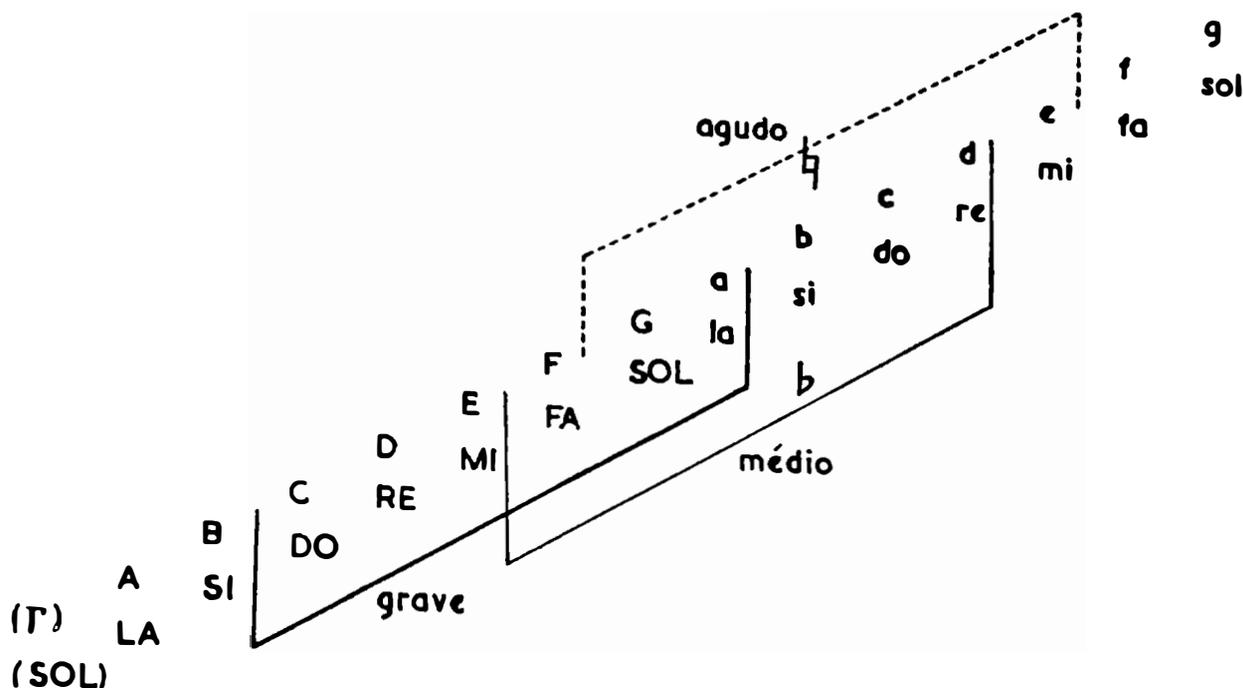
(2) ou **Tetracórdios**, **Hexacórdios**.

Cada tetracorde traz *as suas quatro cadências modais* inseridas num HEXACORDE, que é a extensão de um TETRACORDE.

O HEXACORDE é o movimento gerador da música gregoriana, que não se inscreve no *sistema octocordal*. O HEXACORDE divide a escala geral dos sons em três partes ou três *tons*: o *grave*, o *médio* e o *agudo*.

ESCALA GERAL DOS SONS

Fig. 286



Os compositores da antiguidade escreviam para vozes; consideravam serem suficientes 15 notas. Representavam-nas, como vimos, por letras (os músicos da Idade Média se serviam também de algarismos de 1 a 15); a oitava inferior com letras maiúsculas (A, B, C etc.) a média com minúsculas (a, b, c etc.) e a superior com minúsculas dobradas (aa, bb, cc etc.). Mais tarde, na Idade Média, acrescentou-se um SOL (G) abaixo da nota mais grave (A); utilizou-se o “*gamma*” grego para representá-lo.

Cada HEXACORDE tem, pois, 6 notas e um só semitom. Os três HEXACORDES denominam-se :

1. HEXACORDE NATURAL DO RÉ MI FA SOL LA. (Semitom: MI-FA).
2. HEXACORDE DO BEQUADRO SOL LA SI DO RÉ MI. (Semitom: SI-DO).
3. HEXACORDE DO BEMOL FA SOL LA SI^b DO RÉ. (Semitom: LA-SI^b).

E’ pela teoria hexacordal que a arte grega e a arte gregoriana se encontram na mesma base.

A Idade Média reconheceu a independência dos Hexacordes. Em solmização, transpunham-se então, os Hexacordes do Bequadro e o do Bemol para o Hexacorde Natural, considerando todos os semitons com o nome de MI-FA.

O Hino “UT QUEANT”, donde Guido d’Arezzo tirou o nome das notas, não tem o SI. Guido d’Arezzo não ultrapassou o Hexacorde NATURAL: DO RÉ MI FA SOL LA.

b) o segundo elemento de organização é o SEMITOM. São três MI-FA, LA-SIB, SI-DO. Sua função consiste em indicar a *formação tonal* de cada divisão da peça, visto como caracterizam os três HEXACORDES.

Determinar os *semitons*, e, conseqüentemente, os Hexacordes dos seguintes trechos, depois de transcrevê-lo em notação moderna

Fig. 287

Missa X

1

Ký- ri- e e- lé- i- son

Ant. de Vésperas

Di- xit Dó- mi- nus Dó- mi- no mé- o Sé- de a déxtris mé- is

Missa XI

1

Ký- ri- e e- lé- i- son

A mudança de lugar dos semitons é uma das causas de diferenciação dos quatro modos entre si, e indica a *função modal de cada cadência*.

O FIM da divisão da escala melódica em Tetracordes e Hexacordes, é separar os dois termos do TRITOM — o “diabolus in musica” Não há Tetracorde do Tritom: FA-SI.

O TRITOM. — Sendo a *escala modal* a juxtaposição de 2 tetracordes, os dois termos do TRITOM (quarta aumentada FA-SI) ficam separados. O FA pertence ao Hexacorde Natural e o SI ao Hexacorde do Bequadro (1)

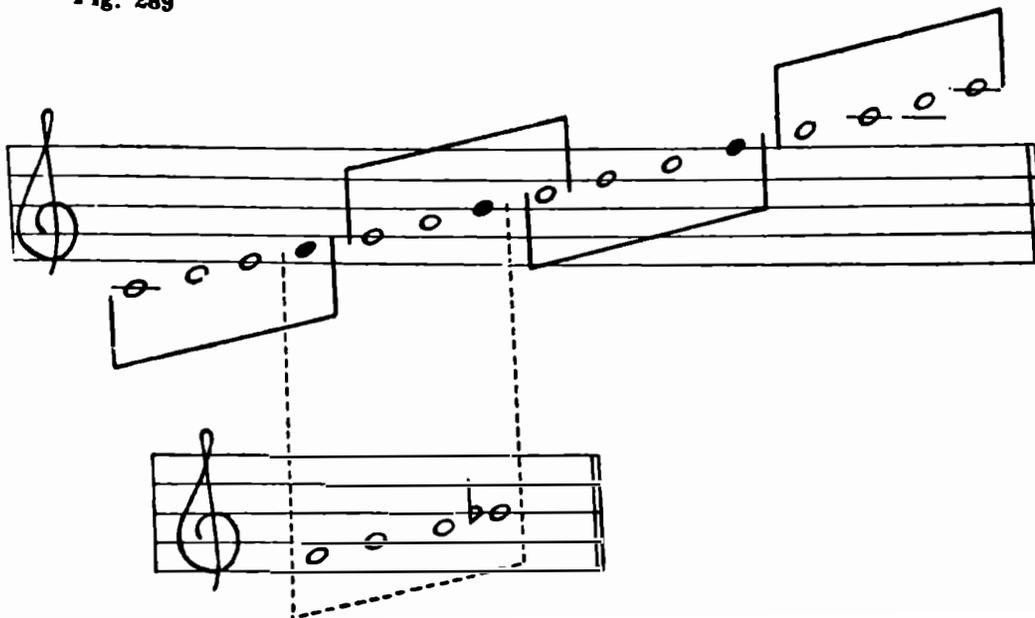
Hex. do \flat Hex. Nat.

Fig. 288

E eis porque se adotou o Sib — o TRITOM impedia a equivalência dos Tetracordes, logo dos Hexacordes também: FA-Sib ao invés de FA-SI

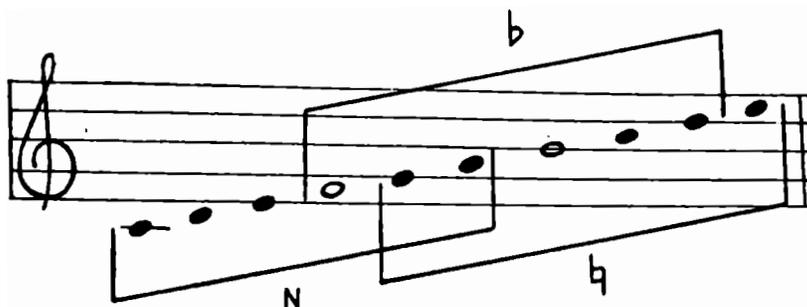
(1) Os exemplos vão transcritos em notação moderna para favorecer à clareza gráfica.

Fig. 289



Hexacordes

Fig. 290



Note-se, para estudos futuros, que o SOL e o LA são notas comuns aos 3 Hexacordes. O RÉ pertence ao Hexacorde Natural no grave e aos Hexacordes do Bequadro e do Bemol no agudo. O MI e DO ao Hexacorde Natural no grave e ao Hexacorde do Bequadro no agudo. O FA, ao Hexacorde Natural e ao Hexacorde do Bemol.

Será que nunca, em gregoriano, estas duas notas FA-SI se aproximam uma da outra? — Pode se apresentar este caso. E se não houvesse tantos Sib grafados erradamente nas melodias gregorianas, este caso seria mais frequente ainda. O que se dá, porém, é o seguinte quando o FA está aproximado do SI ou vice-versa, uma destas notas é *complementar*, mesmo vindo uma após outra. Não é a mesma coisa que o TRITOM em função. Ex.: trecho do 6.^o Resp. de Matinas da 6a. feira Santa:

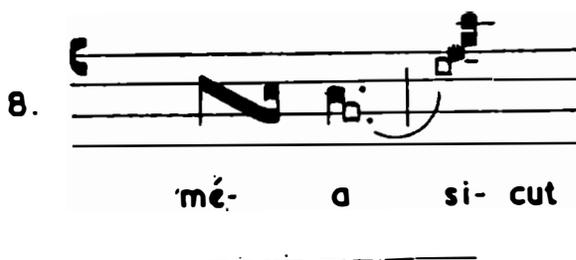


Fig. 291

III — EQUIVALÊNCIAS

Tomando-se o HEXACORDE NATURAL por base, o Hexacorde do Bequadro é sua equivalência, a *uma quinta justa acima* e o Hexacorde do Bemol, a *uma quarta justa acima*:

Fig. 292

Hexacorde Natural

Graus: 1 2 3 4 5 6

Hexacorde do Bequadro

5a. justa

1 2 3 4 5 6

Hexacorde do Bemol

4a. justa

1 2 3 4 5 6

Equivalências

Estas escalas são equivalentes, mas são independentes entre si. Cada uma tem sua função, seu âmbito, dentro de uma *tonalidade* que representa.

Logo, para se reconhecer, praticamente, um Hexacorde, procura-se primeiro o semitom : se fôr MI-FA, trata-se de uma evolução no Hexacorde Natural — se fôr SI-DO, no Hexacorde do Bequadro e se fôr LA-SIB, no Hexacorde do Bemol.

EXERCÍCIO : 2. Determinar os Hexacordes no KYRIE, GLORIA, SANCTUS e AGNUS da MISSA IX.

IV — MODO E TOM (tonalidade)

Uma composição musical pode utilizar, para desenvolver-se, uma porção maior ou menor do que se denomina ESCALA GERAL DOS SONS.

Mas em todos os casos, deve-se estabelecer o repouso definitivo da obra musical num som escolhido como ponto de partida desta escala parcial.

Este som escolhido determina a TÔNICA ou FINAL.

A maneira em que estão dispostos os intervalos, isto é, a ordem dos tons e dos semitons no interior desta escala, em relação a este som escolhido, determina o MODO.

O MODO é, pois, “a *maneira de ser de uma escala*, conforme o lugar nela ocupado pelos tons e pelos semitons.”

E' importantíssima a distinção que se deve fazer entre estes 2 termos: TOM e MODO. Verifiquêmo-lo, comparando os fragmentos melódicos na página seguinte e as escalas donde são eles tirados:

Fig. 293

Em relação ao fragmento A: o fragmento B é mudança de TOM; o fragmento C é uma mudança de MODO; o fragmento D é, ao mesmo tempo, uma mudança de TOM e de MODO.

A mudança de TOM, como se vê não passa de uma simples TRANSPOSIÇÃO, nada modificando no caráter da frase melódica.

A mudança de MODO, pelo contrário, dá à frase um caráter completamente diferente.

A música chamada “moderna” (por oposição à antiga) utiliza *todos os tons possíveis*.

“No *Canto Gregoriano*, o TOM não é uma *questão de escrita* e não tem relação com um diapasão fixo (ou se quiserem, com a altura absoluta dos sons). Os escribas escreveram INTERVALOS e a escolha do TOM escrito foi determinada, na maioria dos casos, pela pobreza do sistema de escrita que só admitia a mobilidade de uma única nota — o SI bequadro ou bemol”.

(H. POTIRON, Metre-Capela da Basílica do Sacré-Coeur de Montemartre, Paris, e Professor de Modalidade Gregoriana e de Acompanhamento Gregoriano no “Institut Grégorien de Paris”).

É a armadura da Clave que, na música moderna, determina os TONS na escala geral dos sons, isto é, *os semitons mudam de acôrdo com a armadura*.

3. *Cante o aluno a escala de DO maior e DO menor, a de SOL maior e SOL menor, a de FA maior e FA menor, procurando ouvir bem o lugar dos semitons.*

Nos MODOS, porém, *os semitons não mudam*. Cante DO maior, SOL maior, FA maior e depois DO menor, SOL menor e FA menor. Compare.

O TOM dá còr, um sentido melódico ao MODO. Ambos pertencem à ORDEM MELÓDICA: o MODO marca *os intervalos* e o TOM marca a agudeza ou a gravidade dos sons.

A *unidade* das peças é assegurada por acidentes modais. Também no Gregoriano isto se dá, como veremos a seguir.

As modulações são o PIVOT da composição gregoriana. As mais belas peças são escritas em diversos Modos. A tal ponto as melodias gregorianas modulam que o algarismo colocado no início de cada peça determina apenas o seu MODO FINAL.

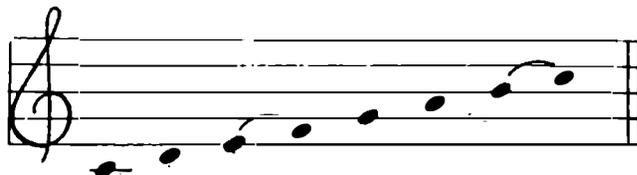
Não se deve confundir o Modo com o TOM SALMÓDICO (1) (São 8 os tons salmódicos) .Este é uma simples fórmula melódica — há 8 formas, como vimos em capítulo especial.

V — OS 4 MODOS GREGORIANOS

Quanto ao MODO, a música moderna, ao menos teòricamente, só conhece

Fig. 294

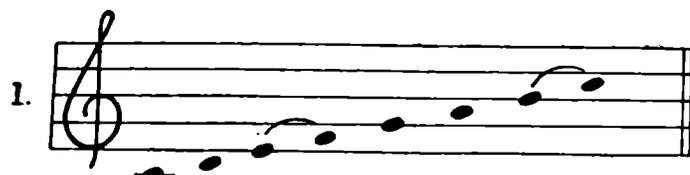
1 — O MODO MAIOR, estabelecido em DO



2 — O MODO MENOR, estabelecido em LA



Na música dita “antiga”, as escalas podiam se estabelecer em qualquer grau da escala, da oitava de DO-DO. “Como a escala é e se conserva diatônica, disto resulta que o lugar dos tons e dos semitons em relação com a tônica fica modificado cada vez, conforme o ponto de partida adotado; assim, eleva-se a 7 o número de Modos diferentes” (D. Gajard). Fig. 295



(1) Toada, fórmula melódica. Nada tem com tonalidade.

Por isso os Antigos não sentiam necessidade da HARMONIA (combinação de sons simultâneos). A melodia lhes bastava: ela era livre, rica, bela; a Harmonia lhe estragaria a beleza. “O sistema modal é antes de tudo melódico. A Harmonia pode “procurar nête uma tradução; mas, histórica e esteticamente, o sistema modal se aplica à *monodia*. Na escala diatônica cada um dos 7 graus pode ser tônica duma escala de uma oitava modal. Mas esta *tônica* não é o som *final* em virtude de uma atração rigorosa, como no sistema tonal. Os sons se encadeiam livremente e sem constrangimento e não são dominados pelos encadeiamentos harmoniosos que tendem a fazer a síntese absoluta da oitava” H. POTIRON. Eis a diferença essencial dos 2 sistemas. No Canto Gregoriano os Modos se reduzem a 4 e têm respectivamente, como ponto de partida: no GRAVE, as notas RE, MI, FA, SOL, na escala chamada “natural”

O MODO de RÉ chama-se PROTUS.

O MODO de MI chama-se DEUTERUS.

O MODO do FA chama-se TRITUS.

O MODO de SOL chama-se TETRARDUS.

Estas 4 escalas utilizam unicamente o “material” do DO.

Vejâmo-la (deixando-se de parte o papel da nota móvel SI ou Sib):

<i>Protus</i>	RE MI FA SOL LA	SI DO RE
	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$
<i>Deuterus</i>	MI FA SOL LA SI	DO RE MI
	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$
<i>Tritus</i>	FA SOL LA SI DO	RE MI FA
	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$
<i>Tetrardus</i>	SOL LA SI DO RE	MI FA SOL
	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$

Como se vê, os semitons se encontram entre MI-FA e SI-DO, sempre. E a partir da FINAL de cada MODO acha-se a sua QUINTA que sempre se encontra no centro da escala :

<i>Final</i>	<i>Quinta</i>	<i>Modo :</i>
RE	LA	PROTUS
MI	SI = DO	DEUTERUS
FA	DO	TRITUS
SOL	RE	TETRARDUS

Há duas maneiras de utilizarem-se as escalas, por ex.:

1. Toma-se a escala (senão sempre de fato, mas ao menos de direito) desde o 1.º grau até a oitava superior (RE-RE): RE MI FA SOL LA SI DO RE.
2. Como que para evitar subir muito alto demais, toma-se desde o 1.º grau até o 5.º inclusive; mas, pelo contrário, desce-se até a 4.ª abaixo do 1.º grau: LA SI DO RE MI FA SOL LA.

Já que existem QUATRO ESCALAS e DUAS MANEIRAS de utilizá-las, conclui-se: DEVE HAVER 8 TIPOS DE MELODIAS GREGORIANAS — 8 MODOS.

Recorde-se: Há oito tons salmódicos e quatro modos em duas seções: *autênticos e plagais*.

Nota importante: O autêntico e o plagal têm a mesma final ou tônica modal.

	<p>Final Quinta</p> <p>↓ ↓</p> <p>pentacorde tetracorde</p>	
1.º <i>Modo</i>	<p>RÉ MI FA SOL LA SI DO RÉ</p> <p style="margin-left: 150px;">D</p>	Autêntico
2.º <i>Modo</i>	<p>LA SI DO RÉ MI FA SOL LA</p> <p style="margin-left: 150px;">D</p> <p>_____ </p> <p>tetracorde pentacorde</p>	Plagal
3.º <i>Modo</i>	<p>MI FA SOL LA SI DO RÉ MI</p> <p style="margin-left: 150px;">D</p>	Autêntico
4.º <i>Modo</i>	<p>SI DO RÉ MI FA SOL LA SI</p> <p style="margin-left: 150px;">D</p> <p>_____ </p>	Plagal
5.º <i>Modo</i>	<p>FA SOL LA SI DO RÉ MI FA</p> <p style="margin-left: 150px;">D</p>	Autêntico
6.º <i>Modo</i>	<p>DO RÉ MI FA SOL LA SI DO</p> <p style="margin-left: 150px;">D</p> <p>_____ </p>	Plagal
7.º <i>Modo</i>	<p>SOL LA SI DO RÉ MI FA SOL</p> <p style="margin-left: 150px;">D</p>	Autêntico
8.º <i>Modo</i>	<p>RÉ MI FA SOL LA SI DO RÉ</p> <p style="margin-left: 150px;">D</p> <p>_____ </p>	Plagal

Protus

Deuterus

Tritus

Tetrardus

(D = Dominante, no quadro acima).

Resumindo

DOMINANTE	LA	1.º, 4.º e 6.º Modos
"	DO	3.º, 5.º e 8.º Modos
	FA	2.º Modo
	RE	7.º Modo.

Os MODOS AUTÊNTICOS (principais, agudos, superiores) são os Modos ímpares: 1, 3, 5, 7.

Os MODOS PLAGAIS (obliquos, derivados, inferiores, graves) são os Modos pares: 2, 4, 6, 8.

Os *Modos Plagais* não terminam na nota grave de sua escala, mas na *nota final do Modo Autêntico* correspondente. Assim

- O 1.º e 2.º Modos têm a *final* RÉ.
- O 3.º e 4.º Modos têm a *final* MI.
- O 5.º e 6.º Modos têm a *final* FA.
- O 7.º e 8.º Modos têm a *final* SOL.

O PLAGAL tem por *nota inicial* de sua escala a DOMINANTE de seu MODO AUTÊNTICO: 2.º Modo LA — 4.º Modo: SI — 6.º Modo: DO — 8.º Modo RE.

Cf. acima o quadro da formação dos Modos; êste quadro mostra que o PENTACORDE (a quinta) é mesmo no AUTÊNTICO e no seu PLAGAL; e que só o tetracorde (a quarta) é superior, agudo, no AUTÊNTICO e inferior, grave, no PLAGAL.

VI — F I N A I S

ou as QUATRO NOTAS de BASE, isto é, as QUATRO TÔNICAS.

Para julgar-se definitivamente a *natureza do Modo*, diziam os Antigos deve-se esperar a *última nota* de uma peça musical. "In fine judicabis". (Guido d'Arezzo).

E' verdade que se coloca no início da peça, à esquerda da primeira pauta, um algarismo, indicando o Modo atribuído à peça. Será que esta etiqueta indica ser a peça *unimodal*? — Não; de modo absoluto, não.

"Não se deve tirar *a priori*, a conclusão de que o MODO FINAL é sempre o MODO INICIAL. Não se pode fazer uma síntese modal, pois a unidade modal é uma ficção enganadora. Deve-se fazer a análise da peça, passo por passo, de cada inciso, de cada membro ou frase, qualificando-as *uma por uma*. E verificar-se-á que a FINAL não é sempre a mesma TÔNICA INICIAL" (Mr. Henri Potiron).

São justamente estas modulações que dão à peça o *encanto da variedade e facilitam a distinção dos períodos*.

A FINAL E' O PONTO DE ATERRISSAGEM DA MELODIA. Ela dá a sensação de *repouso*.

Tudo depende do HEXACORDE. O papel do SI bemol ou bequadro é muito importante.

O *SI bemol* intervém para caracterizar a tonalidade comandada pelo FA, completamente independente da tonalidade de SOL, com o *SI bequadro*.

A fixidez dos MODOS é apenas teórica. Veremos que cada MODO gregoriano tem seus hábitos e que tôdas as peças gregorianas não são compostas *num só HEXACORDE*, isto é, na linguagem da música moderna, *numa única tonalidade*. Mas o sistema tonal gregoriano não usa a mesma técnica. Vê-lo-emos.

As melodias gregorianas modulam muito nos três HEXACORDES da escala gregoriana. Eis porque só é a CADÊNCIA FINAL que é determinada, precisamente, pelo algarismo do início da peça.

VII — MODULAÇÃO — NOTAS MODULANTES

Na música moderna, MODULAR é mudar de tom, alterando uma ou diversas notas do tom inicial.

“Em Canto Gregoriano, não é tal. Não há alterações, exceto o Sib. As aproximações do Sib e do SI bequadro, pouco frequentes e nunca cromáticas, não criam uma atração comparável à da nota *sensível*. Não há síntese harmônica. Não há fusão íntima entre os dois termos do Tritom. Não há SENSÍVEL, ao menos nas melodias autênticas. A MODULAÇÃO se faz pois, suavemente, sem atração violenta e a composição extremamente variada e móvel em sua modalidade conserva perfeita unidade. Não se deve procurar na estética de nossas melodias litúrgicas as modulações imperiosas, agudas, da música clássica. Mas em gregoriano as modulações são também reais e têm o mesmo papel construtor. Sômente, não se deve abordar o estudo destas modulações com o mesmo espírito; deve-se sacudir um pouco os hábitos contraídos no estudo da música clássica” (Potiron)

Há três espécie de modulações: uma *tonal*, uma *modal* e uma *tonal-modal*.

Chama-se *tonal (hexacordal)* a modulação, quando se passa:

- do *Hexacorde natural* para o *Hexacorde do Bequadro* (isto é, para uma quinta acima ou uma quarta abaixo);
- do *Hexacorde do Bequadro* para o *Hexacorde Natural*;
- do *Hexacorde Natural* para o *Hexacorde do Bemol* (isto é, para uma quarta superior ou quinta inferior).

Exemplos :

Fig. 296

The figure illustrates three types of modulation in Gregorian chant, labeled a), b), and c). Each example is shown on a single staff with a C-clef and a 1. (first) line.

- a)** Shows a melodic line starting with a natural hexachord (Hex. Nat.) and modulating to a hexachord with a flat (Hex. do b). The modulation occurs at the end of the first phrase.
- b)** Shows a melodic line starting with a hexachord with a flat (Hex. do b) and modulating back to a natural hexachord (Hex. Nat.). The modulation occurs at the end of the first phrase.
- c)** Shows a melodic line starting with a natural hexachord (Hex. Nat.) and modulating to a hexachord with a flat (Hex. do b). The modulation occurs at the end of the first phrase.

Chama-se *modal*, quando a melodia passa de um Modo Relativo (1) para outro, dentro do mesmo Hexacorde :

Cf. o *Gradual* "Omnes de Saba", da Epifania :

1.ª frase: 1.º Inciso faz cadência em *Tetrardus SOL* — o 2.º Inciso em *Protus LA* — ambos são *Modos Relativos* do *Hexacorde do Bequadro*.

b) tonal-modal, quando a modulação se faz por mudança de Modo, num mesmo grau, o que supõe um cromatismo latente, devido ao emprêgo sucessivo do hemol e do bequadro

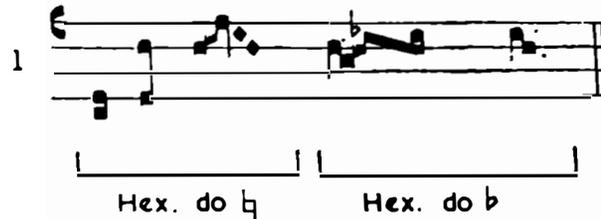


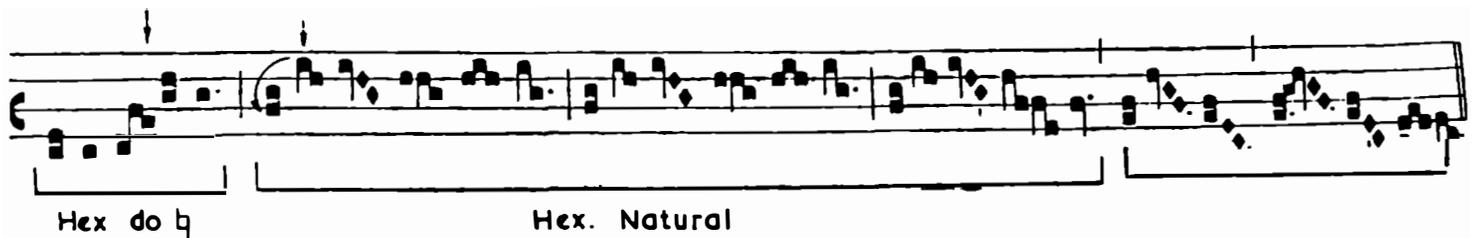
Fig. 297

Tôda modulação tonal ou modal enriquece e embeleza a peça. Dá-lhe relêvo, firmeza, variedade — *um caráter*, enfim, à cadência de um membro importante ou de uma frase.

NOTAS MODULANTES

Logo que se toca nestas notas, elas atraem a melodia para uma incursão no Hexacorde de que fazem parte. São

1. O FA com as notas inferiores: *FA MI RÉ DO* ou simplesmente *FA RÉ*, *FA RÉ DO* ou *FA DO*. Introduzem no Hexacorde Natural. Ex.: no *ALLELUIA* do XXIII Dom. depois de Pentecostes Fig. 298



2. O SI, que sòzinho modula. Ex. comm. "Vidimus" da Epifania Começa a Antifona no *Hexacorde Natural* com cadência em *Protus RÉ*. Soando o SI em *Stellam*, entra no *Hexacorde do Bequadro*.
3. O Sib modula com as notas inferiores; o Sib é pedido pelo FA (Tetracorde FA-Sib), principalmente apoiado no LA (Pivot). Mas o Sib pode modular sòzinho quando se acha na cadência. Ex.: no Ofertório da festa de S. Miguel Fig. 299

(1) **Modos Relativos** são os que se encontram num mesmo hexacorde, por ex., no *Hexacorde Natural*: DO *Tetrardus*, RE' *Protus*, MI *Deuterus* e FA *Tritus* são relativos entre si.

1. *Sté-tit An-ge-lus*

pivot n.mod.

Hex do b

VIII — CADÊNCIAS

1 A palavra CADÊNCIA emprega-se no sentido rítmico. É rítmica por sua natureza. Pode ser *definida* ou *suspensiva* ou *interrogativa etc.*, mas é sempre um *fim de grupo*, é *thesis*. Uma cadência pode ser rítmica sem ser modal. Pode ser modal, sem ter grande importância rítmica. Muitas vezes, porém, as duas se correspondem.

Em MODALIDADE deve-se dizer: *fórmula melódica de cadência que determina o Modo*. Estas mesmas fórmulas podem se encontrar onde não exista Cadência. Ex.:

Fig. 300

Côr de
Tetrardus SOL

Nunca deveria haver um SEMITOM numa Cadência, para evitar certo efeito de SENSÍVEL que o Gregoriano proscreeve.

A Sensível é tão anti-gregoriana, que os Modos (exceto o TRITUS) têm sempre uma *sublônica*, isto é, intervalo de um tom abaixo da FINAL (cf. 2.º Livro, a Estrutura de cada Modo). É por isso que muitas peças em TRITUS apresentam equívocos com o TETRARDUS, porque os escribas tinham por preocupação evitar o semitom.

IX — A NOTA PIVOT — A DOMINANTE — CORDAS DE RECITAÇÃO — NOTAS ARQUITETURAIS.

1 A NOTA PIVOT

A NOTA PIVOT é de suma importância na composição gregoriana. Para operar-se a passagem de um Tetracorde para outro ou de um Hexacorde para outro é necessário uma espécie de ponte, de dobradiça a fim de que esta passagem se dê sem choque. Este agente de ligação, este patamar, esta espécie de plataforma giratória entre os DOIS HEXACORDES ou TETRACORDES é a NOTA PIVOT. Seu próprio nome indica sua função de eixo de toda rotação e modulação melódica.

NOTA PIVOT é aquela que liga dois hexacordes para facilitar a modulação, sem choque.

Quando a NOTA PIVOT não exerce sua função, isto é, não tem os elementos para exercer seu papel de liame, é sinal de que a peça é hexacordal, está composta só num Hexacorde. Neste caso a NOTA PIVOT é apenas a *Dominante* do Modo. Ex.:

Fig. 301

Ant. la
Laudá-te Dó-mi-num de cáe-lis
Hex. Natural

Ant. 8 c
Dó-mi-ne cla-mávi od te, e-xáudi me
Hex. do \natural

As modulações, que permitem à NOTA PIVOT exercer sua função, provam bem que os TRÊS HEXACORDES SÃO INDEPENDENTES entre si. Ex.:

Fig. 302

Ant. VI F
Pá-ter, ma-ni-fes-tá-vi nó-men tú-um ho-mí-ni-bus quos de-dís-ti mí-hi;
Hex. Nat. Hex. do \flat Hex. Nat.

. nunc áu-tem pro é-is ró-go non pro mún-do, quia ad te vá-do, al-le-lú-ia.
Hex. do \flat Hex. do \natural Hex. Nat.

2 — A DOMINANTE

Não a confundamos com a DOMINANTE das escalas modernas.

O papel da DOMINANTE não consiste em definir a natureza das escalas dos Modos. E' primordial o seu papel no Canto Salmódico. Pois, falando-se propriamente, os Modos não têm Dominante. Os Tons Salmódicos, sim, a têm.

São três as características da DOMINANTE. Ela pode ser:

- a) a NOTA PIVOT ou nota de ligação entre duas tonalidades (Hexacordes). Foi esta NOTA PIVOT que deu lugar à escolha da DOMINANTE de cada Modo, por causa da influência de equilíbrio e de segurança que exerce esta nota de ligação;
- b) a CORDA DE RECITAÇÃO ou Tenor ou Teor é uma nota repetida que tem por fim alongar ou diminuir a melodia. São utilizadas nos tons salmódicos e a êles interessam. Não definem a natureza das escalas modais. Cada Corda de Recitação vem seguida por uma fórmula de cadência. Nunca se omitirá esta cadência; mas, sendo necessário, pode-se omitir a Corda Recitativa. Muitas vezes a Dominante do Modo coincide com a Corda Recitativa do Tom Salmódico. Cf. o Gradual do IX Dom. depois de Pentecostes. Convém lembrar aqui que, em se tratando do canto salmódico, a palavra TOM é tomada em acepção particular. Tom salmódico e fórmula melódica são sinônimos.
- c) as NOTAS REPERCUTIDAS LONGAS ou NOTAS ARQUITETURAIS. Acontece que a Dominante do Modo coincide com as NOTAS ARQUITETURAIS. Cf. o Gradual do 5.º Modo "Exaltent eum" do Comum dos Papas, o Intróito de um Mártir não Pontífice "Laetabitur", e o Alleluia e versículo de uma Matrona não Mártir, no Tempo Pascal.

Denomina-se *Nota Arquitetural* o termo superior de cada um dos semitons característicos dos Hexacordes, isto é: o FA (mi-fa), DO (si-do) — o Sib (la-sib), respectivamente, nos Hexacordes Natural, do Bequadro e do Bemol. Note-se que é nestas notas que se encontram, principalmente, a dístropha, a trístropha, e a bivirga; as repercussões, enfim.

As Dominantes do 2.º Modo, do 5.º e do 8.º (1) estão neste caso. Nada para se admirar, pois, que estas Dominantes sejam repercutidas. As outras Dominantes são objeto de estudo especial seja por causa da origem dos Modos, seja por causa das deslocções operadas pelos escribas (2).

Ofertório da EPIFANIA

Fig. 303

5. 

Ré- ges Thársis et ín- su- lae mú- ne- ra óf- fe- rent.

(1) O 3.º Modo também, mas pede estudo em separado.

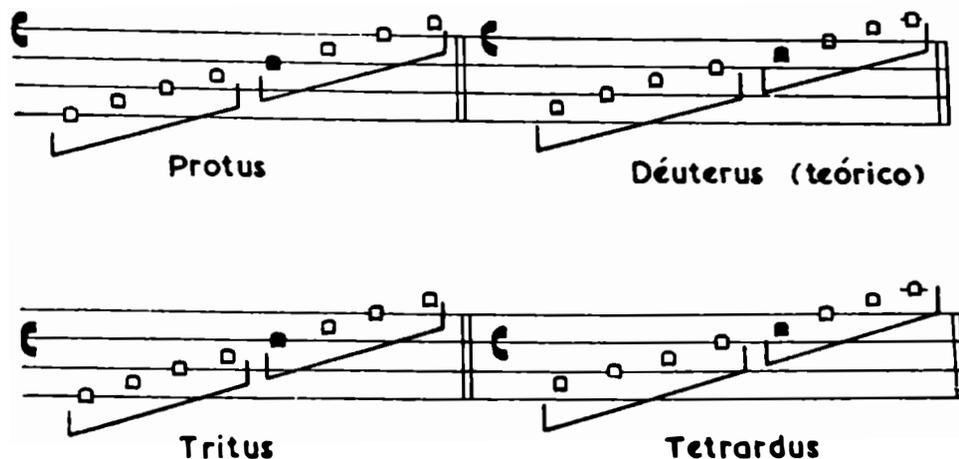
(2) Termo usado para designar os que escreviam a música, como hoje uma pessoa que a escreve sob ditado musical.

E' notável a insistência do DO nesta melodia. Conferir também o Gradual "Exsurge" do III Dom. da Quaresma.

A DOMINANTE dá um caráter preciso, nítido à peça.

"A Dominante, diz D. Mocquereau, é uma nota que marca a altitude média, em tórno da qual o canto evolui em seu vôo".

A DOMINANTE é uma *tônica* secundária. (1) E' a nota de repouso passageiro, mas *nunca* é nota *final*. Nos Modos Autênticos ela é a *primeira nota* do Tetracorde superior. Fig. 304

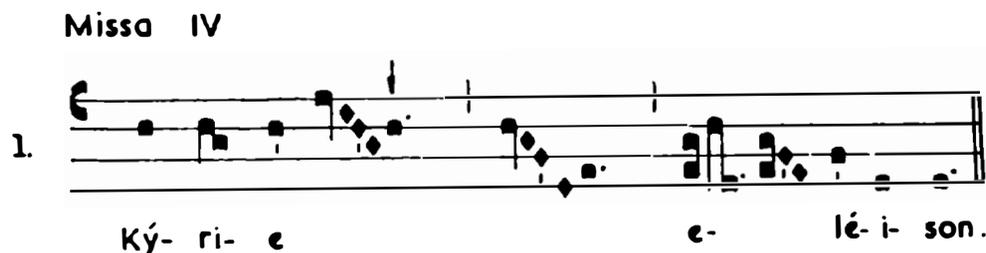


Em Gregoriano, a DOMINANTE nem sempre é a QUINTA, porque a escala se divide em *dois Tetracordes*.

A *melodia gregoriana* evolui em um *Tetracorde* ou *Hexacorde*, exceto no Tetrardus, que se estudará posteriormente. Se passa para outro Tetracorde ou Hexacorde, ela se desloca, modula tonalmente.

Quando a melodia passa para o segundo Tetracorde, o *repouso* se faz na *primeira nota* deste Tetracorde superior. Por exemplo, no 1.º Modo: se a melodia estiver no 2.º Tetracorde LA SI DO RE', o repouso se faz em LA. Esta nota (Dominante do MODO) se torna uma *Tônica secundária*, mas não pode ser a final de uma peça (exceto nos Modos transpostos). Todavia nela se faz um repouso:

Fig. 305



Recordando e resumindo:

Nos MODOS AUTÊNTICOS, a DOMINANTE é, pois, a *primeira nota* do *Tetracorde superior*. Se a melodia se contenta do *Tetracorde* ou do *Hexacorde* onde se constrói o Modo em que está escrita, a *quinta nota* é apenas DOMINANTE (ex. A). Se, porém, a melodia se desloca para o *Tetracorde* ou *Hexacorde superior*, aparece a função da NOTA PIVOT (ex. B):

Fig. 306

(1) Como INICIAL dos Modos plagais.

a) dominante

1. Be- ne- di- cá- mus Dó- mi- no

Hex. Natural

b) pivot

2. Be- ne- di- cá- mus Dó- mi- no

Hex. Nat. Hex. do b

Isto se verifica no 1.^o, 5.^o e 7.^o *Modos*, isto é, no Protus, Tritus, e Tetrardus autênticos, cujas DOMINANTES são, respectivamente: LA, DO e RÉ.

Quanto ao 3.^o *Modo* (Deuterus Autêntico) há uma variante. A sua FINAL é MI, logo a DOMINANTE deveria ser SI. Outrora o era. Mas a mobilidade da corda SI (bemol ou bequadro), e a proximidade do DO atraíram para esta nota a DOMINANTE, principalmente a Dominante salmódica (Corda de Recitação ou Tenor ou Teor). Motivo: foi para evitar a sensação do TRITOM, intervalo tão estranho e tão difícil que foi denominado “diabolus in musica”.

“Existem três correntes de opinião sôbre a DOMINANTE do 3.^o Modo: os *Modernos* pendem para o SI; Os *Conservadores* a mantêm no SI; os “ARTEIROS” a fazem subir ao DO...”.

Mantendo-se o SI *conserva-se a fisionomia* do 3.^o Modo. *Estudá-lo* emos no 2.^o Ano do Curso.

Nos MODOS PLAGAIS, isto é, no 2.^o, no 4.^o, no 6.^o e no 8.^o Modos, dá-se o seguinte:

no 2.^o e no 6.^o *Modos* (o Protus e o Tritus) a DOMINANTE se achh *uma terceira* acima da FINAL (o 2.^o Modo tem por FINAL RE' e por DOMINANTE FA; o 6.^o Modo tem por FINAL FA e por DOMINANTE LA);

no 4.^o e no 8.^o *Modos* (o Deuterus e o Tetrardus) a DOMINANTE se acha *uma quarta* acima da FINAL (o 4.^o Modo tem por FINAL MI e por DOMINANTE LA; o 8.^o Modo tem por FINAL SOL e por DOMINANTE DO.

A explicação dêste fato só se pode buscar na origem de cada Modo. E' cedo ainda, neste 1.^o Ano de estudos.

EXERCÍCIOS

4. Determinar no Ofertório do Sábado antes do Dom. da Paixão, “Factus est”: a) Hexacordes; b) verificar se em tôdas as frases a Nota Pivot exerce sua função ou se é apenas Dominante do Modo.
5. O papel da NOTA PIVOT é tonal ou modal? E apenas como Dominante? Procure 2 exemplos, assinalando no 1.^o a NOTA PIVOT; no 2.^o só como Dominante e dando as razões.

X — NOTA COMPLEMENTAR

Acontece que, no Canto Gregoriano, haja aproximação do Fa e do SI bequadro. Algumas vêzes até, uma destas notas vem depois da outra. Não se deve confundir êste caso com o do TRITOM.

Neste caso, o FA e o SI não fazem essencialmente parte do mesmo Hexacorde; uma destas notas é Complementar. Ex.: no 5.º Responso da Sexta-Feira Santa: Fig. 307

7

ut quid me de-re- linquí- sti * Et incli-ná-to cá- pi- te

Hex. do b Hex. do b
precisado mais adiante em "emisit"

nota complementar do Tetrardus

O mesmo se dá no 6.º Responso do 8.º Modo às palavras "me sicut".

As NOTAS COMPLEMENTARES são:

o FA no Hexacorde do Bequadro;

e o Sib no Hexacorde Natural.

Seu fim é distinguir os equívocos: o FA, entre os Modos TRITUS e TETRARDUS. O FA serve para precisar o TETRARDUS, como subtônica de um tom inteiro: *fa Sol LA SI DO RE MI*.

O SI bemol entre os Modos TRITUS DO e TETRARDUS DO. Com efeito, se o SI bemol sobe logo para as notas superiores DO RÊ MI etc., o TETRARDUS DO adquire uma subtônica de um tom inteiro e fica bem determinado o seu caráter modal: *sib DO RÊ MI FA SOL*.

Nota: Nunca se deve esquecer de que os Modos não se distinguem pelo nome de suas notas, mas pelos intervalos. Logo, o equívoco não decorre, por ex., das notas FA-LA, mas do intervalo de terceira maior que pertence aos dois Modos maiores: TRITUS e TETRARDUS.

Atenção ainda Estas notas FA e Sib não modulam, não mudam a tonalidade, isto é, de Hexacorde, quando são COMPLEMENTARES.

XI — NOÇÕES SÔBRE AS NOTAS MELÓDICAS

As notas que formam uma linha melódica podem ter maior ou menor importância estrutural. São: a) *reais* (estruturais ou modais); de *repouso* ou de *movimento* ou *ornamentais*; umas mais fortes outras mais fracas.

Vamos ver outro motivo por que o segundo e o terceiro Tempos Simples que entram na formação do Tempo Composto, devem ser executados com suavidade, e, às vezes, a própria nota íctica, isto é, o primeiro tempo, traz um apóio mais suave ainda.

1. NOTAS REAIS

As *Notas Reais* (estruturais ou modais), também chamadas *Notas de Repouso*, (1) são aquelas que fazem parte estritamente da estrutura hexacordal e modal da linha musical, isto é

- a) Da *estrutura hexacordal* a TÔNICA, os dois têrmos dos SEMITONS — MI — FA, SI — DO e LA — SI \flat , a NOTA PIVOT, as NOTAS ARQUITETURAIS, as NOTAS MODULANTES;
- b) da *estrutura modal* : a TERCEIRA acima da FINAL, a DOMINANTE e a CORDA RECITATIVA no gênero salmódico, por extensão.

As *Notas Reais* já foram estudadas, quando vimos as *notas hexacordais* e as *modais*. Mas podem ser empregadas acidentalmente como ornamentais.

As *notas icticas* ^(não) são necessariamente *Reais*.

2. NOTAS ORNAMENTAIS

As *Notas Ornamentais* ou *de movimento* são as que não fazem parte da estrutura da linha melódica, marcam, porém, de modo feliz, a transição de uma *Real* à outra. São elas: a *nota de passagem*, a *bordadura*, a *escapada*, a *antecipação* e a *apogiatura*.

Nota de Passagem — é a que fica entre duas *Notas Reais*, ligando-as por graus conjuntos. Pode haver uma ou diversas *Notas de Passagem*. Executam-se com suavidade; são o 2.^o ou o 3.^o tempos do Tempo Composto binário ou ternário. Ex.:

Fig. 308



Bordadura — é a nota que volta à primeira *Nota Real*. Pode ser inferior ou superior à *Nota Real*. Executa-se suavemente. É o 2.^o tempo do Tempo Composto binário ou ternário.

Fig. 309



(1) M. René Lefebvre — M. H. Potiron.

Empregando-se sucessivamente as duas espécies de *Bordadura* — inferior e superior — a volta intermediária à *Nota Real* pode ser suprimida. Executam-se com suavidade

Fig. 310



Escapada — vem logo depois da *Nota Real* por grau conjunto, como a *Bordadura*. Não volta, porém, à *Nota Real*. Pode ser superior ou inferior. Pode também preceder a *Nota de Passagem* e ser ornada pela *Bordadura*. Executa-se com suavidade

Fig. 311



(1)

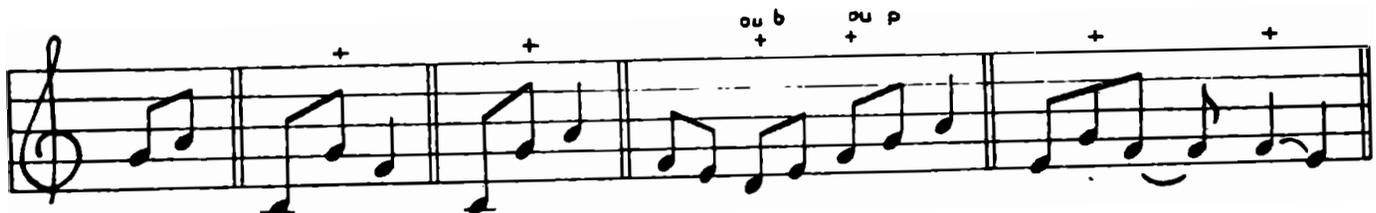
Antecipação — é uma nota em uníssono com a nota seguinte e que precede a *Nota Real*, no mesmo grau desta última. Executa-se suavemente, levantada, pois é uma *Arsis* elementar :

Fig. 312



Apogiatura — é uma nota que precede a *Nota Real*, mas dela se separa necessariamente por um intervalo de *segunda maior ou menor*. Pode ser superior ou inferior. A inferior vem ordinariamente por semitom. Na mesma nota pode-se aplicar sucessivamente as *Apogiatras* superior e inferior. Pode confundir-se, às vezes, com a *Nota de Passagem* ou a *Bordadura*. A *Apogiatura* pode seguir uma *Escapada* ou uma *Antecipação*. Execução leve, com um apôio expressivo. Traz muitas vezes um *episema horizontal*. O conhecimento dos casos enumerados aqui e de outros deve interessar sobretudo ao acompanhador

Fig. 313



Abreviações usadas p — passagem; b — bordadura; e — escapada; a — antecipação; ap — apogiatura.

(1) Aqui, ler FA e não SOL.

QUESTIONÁRIO PARA UMA RECAPITULAÇÃO

1. Por que a Igreja canta suas orações ao invés de recitá-las só ?
2. Que entende por Canto Gregoriano ?
3. Como se difundiu pelo mundo ?
4. Qual era a natureza do *acento latino* na época em que foi escrito o Canto Gregoriano ?
5. Querendo tornar rítmica uma sucessão de notas separadas, que fará ?
6. Onde está a diferença capital entre *ritmo livre* e o *ritmo mensurado* ?
7. Que entende por *Ritmo* ? e por *Tempo* ?
8. Que diferença há entre *Tempo Simples* e *Tempo Composto* ?
9. Se empregar na melodia só *Tempos Compostos binários*, quantas notas terá um *Ritmo*? como denominará este *Ritmo*? *Por que*? E se empregar só *Tempos Compostos ternários*?
10. Como distingue os *grupos de tempos* na música moderna? E se tomar uma música Gregoriana, como os reconhecerá ?
11. Como deve interpretar o *ictus*, quando canta ?
12. Cite os cantos em que a Igreja emprega as recitações musicais. Como se faz para pôr os *acentos tónicos* em relêvo ?
13. Não se esqueçam de que o *acento é agudo* quanto à tonalidade; é *leve* quanto ao pêso; *breve* quanto à duração e coincide comumente com a *nota mais alta* da melodia. Logo como se deve cantá-lo ?
Dêste modo de cantá-lo depende o caráter espiritual e etéreo das melodias Gregorianas.
14. Em que o *Protus autêntico* (1.º Modo) difere da escala menor da música moderna ?
15. Que entende por melodia natural numa palavra? Por ritmo natural ?
16. Será que a palavra pode sacrificar sua *melodia natural* sem sacrificar seu *ritmo natural* ?
17. Que torna o caráter do *Protus plagal* (2.º Modo) diferente do caráter do *Protus autêntico* (1.º Modo)?
18. Que vem a ser um neuma-ritmo? Uma palavra-ritmo? Um neuma-tempo? Uma palavra-tempo? Exemplos.
19. Por que algumas vezes as palavras sacrificam seu ritmo natural e se tornam palavras-tempo ?
20. Quando o inciso termina por um monossílabo, como é este considerado sob o ponto de vista rítmico?
21. Que diferença existe entre o *Sálicus* e o *Scândicus*? Entre o *Sálicus* e as *Notas fundidas*? Entre o *Qüilisma* e o *Sálicus*? Entre o *Sálicus* e o *Punctum* com *Podatus*?
22. Descreva o *Deuterus Autêntico* (3.º Modo)
23. Componha pequena melodia em *Deuterus*.
24. Quando é que os acentos *coincidem* e quando é que *alternam* com o *ictus*? Exemplos.
25. Em que sílabas caem os acentos secundários ?
26. Que acontece quando há um *acento prolongado* numa palavra dáctila, isto é, quando a sílaba acentuada recebe 2 notas? Que forma ?
Será que há, então, mudança na relação entre *acento* e *ictus* ?
27. E se fôr prolongada a sílaba que segue a acentuada, no dáctilo? Consequência?

28. De que sistemas podemos dispor para achar o lugar dos *ictus* nas frases?
29. Dê exemplos do primeiro, em que cada palavra da frase tem seu ritmo natural; e do segundo, considerando tôdas as palavras duma frase, como formando uma só palavra longa.
30. Complete No 1.^o Modo a nota Pivot é:
 " 2.^o " " " " "
 3.^o
 4.^o
 5.^o
 6.^o
 7.^o
 8.^o

e explique porque foram escolhidas tais notas como PIVOT.

XIII — ANÁLISE TONAL E MODAL

1 ANÁLISE TONAL

Consiste em fazer a distinção dos HEXACORDES.

São os *semitons* que determinam cada Hexacorde. Não se deve esquecer, porém, da possibilidade dos *equivocos modais*.

Em *escrita* musical, uma terceira *menor* pertence ao PROTUS ou ao DEUTERUS. O que distingue um Modo do outro é o *semitom expresso*. Portanto, RE-FA e MI-SOL não bastam para determinar nem o Hexacorde, nem o Modo. Todavia, não é necessário, para precisá-los que os dois elementos do *semitom* se sucedam imediatamente. Podem vir separados por outras notas. Também as terceiras maiores FA-LA e SOL-SI não são bastante precisas sem o MI e o FA, respectivamente.

Como passa a melodia de um Hexacorde para outro.

Depois de se haver determinado o Hexacorde inicial

1. do *Hexacorde Natural* passa-se
 - a) ao Hexacorde de Bequadro, pela nota SI, mesmo sòzinha
 - b) ao Hexacorde do Bemol, pela nota Sib com as notas inferiores. Não é necessário que êste bemol se ligue imediatamente às notas inferiores; pode haver notas intermediárias. O Sib sòzinho, em uma cadência, ou um fim de inciso, determina a passagem para o Hexacorde do Bemol.
2. do *Hexacorde do Bequadro* passa-se :
 - a) ao Hexacorde Natural pela nota FA e pelos intervalos MI-FA, RE'-FA, DO-FA. Todavia, o FA sòzinho, como nota de cadência ou fim de inciso, determina a passagem ao Hexacorde Natural. Cf. o Tractus "Saepe expugnauerunt me" do Dom. da Paixão, nas palavras "iniquitatem sibi". E também se o FA é a Corda de Recitação : Gradual "Christus factus est" às palavras "quod est super".
 - b) ao Hexacorde do Bemol, como do Natural ao do Bemol.
3. do *Hexacorde do Bemol* passa-se
 - a) ao Hexacorde Natural pela nota MI (que pertence ao Hexacorde Natural).
 - b) ao Hexacorde do Bequadro, pela nota SI.

NOTA

1. Muitas vèzes, estas modulações são muito rápidas; apenas fazem, então, um empréstimo ao Hexacorde vizinho, mas sem estabelecer a melodia na “tonalidade” dêste Hexacorde. Por exemplo, toma o SI de empréstimo ao Hexacorde do Bequadro: Ofertório “De profundis” em “clamavi ad Te Domine”; ou o FA ao Hexacorde Natural Gradual — “Ecce Sacerdos”, em “qui conserváret”.
2. No Hexacorde do Bequadro, o FA seguido das *notas superiores* a êle, não é considerado *Nota Modulante*; é a *Nota Complementar*, necessária à precisão do TETRARDUS.
3. O Sib grave, que volta às notas superiores, é apenas Nota Complementar, para dar precisão ao TETRARDUS DO.

Para fazer-se, pois, a *análise tonal*

1. analisam-se as mudanças de Hexacorde, procurando os *semitons*;
2. qualificam-se os *empréstimos* e as *modulações*.

2. ANÁLISE MODAL

Consiste na interpretação das cadências, principalmente, e das curvas modais. Estuda-se, então, a maneira de se colocarem os sons na escala. Dissecam-se os *elementos de organização estrutural*, seguindo-se as divisões rítmicas da peça, uma a uma, isto é, os incisos, os membros, as frases.

São elementos de organização estrutural

- a) Os *intervalos*; b) os *semitons*.

Só nas *cadências* se encontra verdadeiramente uma *função modal*; No correr da peça pode se delinear uma côr de tal ou tal Modo; mas só nas cadências se fixa, com precisão ou não. Evite-se ver Modos fora das cadências de importância real.

CARACTERÍSTICAS DA MELODIA GREGORIANA

1. — E' *MONÓDICA*, porque ignora absolutamente as combinações polifônicas e harmônicas. Seus meios de expressão se limitam exclusivamente nas variações de uma *linha melódica única*, isto é, em suas subidas e descidas do som, em seus impulsos, em seus repouso, etc.;
2. — E' *DIATÓNICA*, porque suas escalas modais só admitem os 2 semitons naturais: MI-FA e SI-DO. (Se encontrarmos, às vèzes, o semiton LA-Sib, trata-se de uma alteração passageira do SI, aliás, muitas vèzes contestável na Edição Vaticana);
3. — E' *MODAL*, isto é, construída em escalas melódicas, tôdas diferentes uma das outras, quanto à sua constituição interna (lugar dos semitons);
4. — Por princípio, *não admite a nota SENSÍVEL*;
5. — *Encontra sua vida, sua unidade, sua paz em seu RITMO*

- a) *natural*, que exclui a síncope;
- b) *livre*, que permite uma harmoniosa mistura de grupos *binários* e *ternários*, formados de *tempos simples*, isto é, *indivisíveis*.

Define-se, pois, o *CANTO GREGORIANO*

o *Canto oficial da Igreja, monódico, diatônico, composto em determinados modos e em ritmo livre.*

“A flexibilidade da linha melódica, a mobilidade das formas rítmicas, o arrôjo das modulações, tudo isto se põe, na arte gregoriana, a serviço de um potencial expressivo considerável”. (Mr. Le Guennant)

QUESTIONÁRIO PARA UMA RECAPITULAÇÃO

1. Que é *intervalo*? como pode ser?
2. Quais são os *intervalos* que a Arte Gregoriana proscreeve?
3. Que entende por nota FINAL? será o mesmo que TÔNICA ?
4. Quando aparece a SUBTÔNICA ?
5. Que significação têm os termos MEDIANTE e DOMINANTE ?
6. Que diz da SENSÍVEL em Gregoriano ?
7. Como se grupam os intervalos na escala gregoriana ?
8. Como se desenvolvem os TETRACORDES? Haverá perfeita equivalência entre êles? prove-o.
9. Que faz a música Gregoriana do TRITOM ?
10. Escreva em pentagrama e em tetragrama as três “tonalidades” Gregorianas.
11. Como se reconhecem os HEXACORDES ?
12. Em que casos o SEMITOM tem importância em Gregoriano ?
13. Quais são as notas comuns aos 3 HEXACORDES ?
14. Está CERTO ou ERRADO ? — As notas FA — SI em Gregoriano muitas vêzes se aproximam uma da outra. Explique-se.
15. Serão equivalentes e independentes os HEXACORDES? Prove-o por demonstrações em pentagrama.
16. MODO e TOM serão sinônimos? e TOM salmódico ?
17. Que implica para a frase musical, a mudança de MODO? Explique-se com exemplos.
18. A que Ordem pertencem o TOM e o MODO? qual é a função de cada um dêles nesta Ordem ?
19. Como é assegurada a *unidade* da peça?
20. Que entende por *modulação* ?
21. Quantos Modos há na música Gregoriana ?
22. Por que os Antigos não sentiram necessidade da HARMONIA? explique-se.
23. Quais são os Modos Gregorianos ?
24. Mostre as semelhanças e as diferenças entre o Modo Autêntico e o Plagal.

25. Será que o *Autêntico* e o seu *Plagal* têm **FINAIS** diferentes?
26. Como se reconhece o *Modo* duma peça? é constante na peça inteira? por que ?
27. Que entende mesmo por **FINAL** ?
28. Será que os 4 *Modos Gregorianos* se constroem sempre da mesma maneira, como na respectiva escala teórica ?
29. Quais são as *Notas Modulantes*? Como funcionam? Exs.
30. Que entende por **CADENCIA** ?
31. Que é nota **PIVOT**? quais são?
32. E **DOMINANTE**? quais são as suas características? Exs.
33. Dentro de que evolui a melodia Gregoriana? em todos os 4 *Modos* ? Explique-se.
37. Como procederá, pois, para fazer uma **Análise Tonal** e uma **Análise Modal** ?
38. Defina o **CANTO GREGORIANO**.

EXERCÍCIO: 6. — *Ouvir os dicos de Solesmes: Kyrie "Orbis Factor" (1.º Modo) e o Ofertório "Jubilate Deo" (II Domingo da Epifania — 1.º Modo).*

7. — *Analisar hexacordal e modalmente os Intróitos dos Domingos do Advento e os "Ofertórios" da Quaresma.*

CAPÍTULO VII

HISTÓRICO DO CANTO GREGORIANO

Os 6 períodos da História do Canto Gregoriano podem ser reduzidos, praticamente, a 4 principais

1. períodos de *formação* do repertório litúrgico : desde o começo da Igreja, principalmente desde o fim das Perseguições (313) até S. Gregório Magno (590);
2. período do *apogeu* e da *difusão*: a chamada IDADE DE OURO, desde S. Gregório Magno (590 — 604) até o séc. XIII. A notação da melodia e do ritmo;
3. período de *decadência* do séc. XII a meados do séc. XIX;
4. período de *restauração* de meados do séc. XIX até nossos dias.

PRIMEIRO PERÍODO

O canto cultural da Igreja Católica é, em sua origem, constituído por contribuições de fontes diversas. Difícil é delimitar a parte de cada uma. O que é certo é que os primeiros cristãos cantavam. Nosso Senhor mesmo lhes dera o exemplo, cantando na Última Ceia. Os cantos da Sinagoga foram certamente muito utilizados.

Também é certo que o Canto Gregoriano nasceu com a Igreja, pois, desde seu início a Igreja rezou e o canto foi a expressão coletiva e oficial de sua oração. Cantavam-se Salmos, Hinos e Cânticos espirituais judeus (cf. Ep. Colos. III, 16 Ephes. V, 19-20).

Depois, à medida que as comunidades cristãs se iam desenvolvendo entre os Gregos, os Latinos, na Ásia Menor, na África, novos elementos se misturaram às melodias primitivas, que muitas vezes tiveram de adaptar-se ao gênio dos povos e às suas línguas. Assim, o Canto da Igreja também sofreu influência cultural das diferentes civilizações que marcaram os tempos. Por exemplo, dos Gregos se aproxima pelos MODOS, dos Latinos adotou o CURSUS, isto é, a notação derivada de acentos gramaticais, dos Orientais HYMNOS (estrofe, origem dos hinos) e a ANTÍFONA, sem falar em mil pormenores, em mil temas felizes que eram recebidos no repertório, como se recebe o que é belo.

Como resultou, porém, esta unidade do Canto, apesar de elementos tão diversos? Não se sabe como explicá-lo. O fato é que esta unidade se fez. Tudo que era particular, pessoal, tudo que se diferenciava, tudo que trazia a marca de raça, de temperamento, de moda, de gosto efêmero foi deixado de lado. Conservou-se apenas o que era capaz de UNIR, o que tocasse o fundo das almas, o que revelava a vida profunda de cada um e de todos. Formou-se, então UM CANTO COLETIVO, de caráter universal a

todo país e raça. Não era a voz de um, não era a obra deste ou daquele, mas a VOZ, a OBRA da IGREJA.

A partir do séc. III, a língua latina foi adotada pela IGREJA ROMANA, para a SUA ORAÇÃO OFICIAL E LITÚRGICA.

Desde as origens do Cristianismo era de uso que esta oração não fôsse apenas recitada. Para ser expressa com mais fôrça e solenidade, acompanhavam-se com inflexões de voz, verdadeiros tons musicais. Estas inflexões eram simples e fáceis nas partes cantadas pelo povo; mas as partes reservadas aos solistas (cantores) eram enriquecidas por desenvolvimentos musicais, maiores ou menores, conforme as circunstâncias. Este modo de cantar, pois, remonta à mais alta antiguidade.

No séc. IV terminam as Perseguições. O Culto Cristão é reconhecido oficialmente e se desenvolve com tóda liberdade. A Igreja constrói magníficas Basílicas, ricas, suntuosas. Faz-se apêlo a tódas as artes para servirem ao abrilhantamento do Culto Divino. A música torna-se ainda mais a serva da Santa Liturgia.

Sto. Agostinho conta-nos com que enternecimento, mesmo depois de sua conversão, ouvia em Milão as melodias que Sto. Ambrósio fazia cantar, e como tódas estas melodias dispuseram sua alma para a conversão.

No séculos IV, V e VI desenvolve-se grande atividade litúrgica e musical (sempre vão de par). E isto em tódas as Igrejas cristãs do Oriente e do Ocidente. Forma-se o repertório musical, desenvolve-se. Surgem as SCHOLAE CANTORUM por tóda parte do Império (cf. Schuster — "Liber Sacramentorum", tomo I).

O LIBER PONTIFICALIS nos indica o que fizeram os Papas do V e VI séculos

Em 384, S. Damásio torna oficiais a SALMODIA, a ANTÍFONA, e introduz o ALLELUIA na Missa Romana;

em 440, S. Xisto funda um mosteiro para o estudo do Canto;

em 461, S. Leão instituiu todo o canto anual;

em 526, João escreveu em ordem o canto anual do ciclo.

Mas, como veremos no 2.º período, foi particularmente em Roma que a Liturgia e o Canto Sagrado conheceram novo e esplêndido progresso.

SEGUNDO PERÍODO

S. Gregório I (o MAGNO) nasceu em Roma lá pelo ano de 542. De família nobre, recebeu excelente educação civil e religiosa, e uma formação literária e artística pouco comuns. Brilhou, sobretudo, pela santidade eminente de sua vida. Morrendo-lhe o pai, converteu a casa paterna em mosteiro, vestiu o hábito monástico junto com alguns companheiros, dos quais foi Abade. Ali, dia e noite, se cantavam os louvores de Deus. Por seus méritos e suas virtudes e cultura, recebeu do Papa Pelágio II o diaconato, e, em seguida, foi eleito arqui-diácono de Roma. Partiu depois como legado do Papa para Constantinopla. Por morte do Papa Gelásio, foi escolhido, pelo clero e pelo povo, para Pontífice.

Os tempos eram difíceis. Entretanto, Gregório I foi o consolador de todos. Por suas virtudes, zêlo, infatigável atividade apostólica, seus escritos e erudição santa ganhou nome e veneração que atravessaram séculos.

Uma de suas obras mais importantes é, sem dúvida, a que diz respeito à Liturgia e ao Canto. E' certo que compôs ou mandou compor certo número de peças, mas seu papel principal foi de

- a) *recolher, escolher, pôr em ordem* as peças e *dar-lhes um lugar* no ciclo litúrgico, para formar o repertório ou "Antifonário" oficial;
- b) *reformar e aperfeiçoar* os cantos já existentes e em uso;
- c) *fundar* a SCHOLA CANTORUM, Escola Superior de Música Sacra, para que o canto se conservasse sempre puro e intacto, estudado com cuidado e executado sempre dum modo artístico. Funcionava esta SCHOLA em duas sedes — uma, perto da Basílica de S. Pedro e a outra, perto da Basílica Patriarcal de S. João de Latrão. (1)

Foi desta fundação que nasceu o que se chama a ESCOLA ROMANA. Por causa da excelência da obra realizada por Gregório Magno, o canto litúrgico das cristandades latinas tomou o nome de GREGORIANO.

Foi também nesta ocasião que apareceram os primeiros manuscritos. Antes de S. Gregório, os Monges viam-se obrigados a reter de memória o Ofício, e a transmissão das melodias se fazia oralmente. Era só o Regente de Còro que tinha nas mãos o texto manuscrito.. Compreende-se facilmente, porque, pouco a pouco, foram se introduzindo diferenças de escolas.

A liturgia e o canto de Roma, onde se reflete maravilhosamente o GENIO ROMANO, isto é, simplicidade e clareza, sobriedade e precisão, severidade de linhas e harmonia das partes, carácter prático e bom senso, atraíram a admiração de todos que vinham a Roma em visita ao túmulo dos Apóstolos e dos Mártires e aos cemitérios cristãos. Muitos Bispos desejaram, então, adotar a liturgia e o canto de S. Gregório em suas igrejas respectivas. Os primeiros que transportaram, para fora de Roma, esta Liturgia e este Canto foram os discípulos de S. Gregório, que, chefiados por Agostinho, monge, foram enviados pelo Soberano Pontífice à Inglaterra, para evangelizar e converter ao Cristo os habitantes deste país.

No fim do VIII séc. um grande Príncipe trabalhou muito e de modo eficaz para a introdução e propagação da Liturgia e do Canto de Roma nas diferentes Igrejas do Ocidente. Foi Carlos Magno. Quis e decidiu que todas as Igrejas seguissem a Igreja de Roma na Liturgia e no Canto, assim como a seguiam na Fé. Mandou então cantores francos se formarem na SCHOLA CANTORUM ROMANA, e pediu também ao Papa que enviasse Mestres de Canto para suas escolas e seus mosteiros.

"Revertimini ad fontem sancti Gregorii", dizia êle, pois está claro que perdeste a Tradição do verdadeiro canto eclesiástico" Talvez seja a esta circunstância que devemos, graças às sábias pesquisas paleográficas dos monges de SOLESMES, o conhecimento do que deve ter sido o RITMO das melodias gregorianas nos tempos da IDADE de OURO do canto litúrgico.

O Papa Adriano enviou a Carlos Magno, mais ou menos em 790, dois cantores da SCHOLA CANTORUM ROMANA PETRUS e ROMANUS. És-

(1) Será bom ler: "Origens do C. Gregoriano — "D. Froger" — no "Boletim da Escola Pio X", n.º Preliminar.

te último caiu doente, em atravessando os Alpes, e recebeu hospitalidade no célebre Mosteiro de St. GALL, na Suíça. Quando se restabeleceu, fixou residência aí, com licença de Carlos Magno, e pôs-se a ensinar canto, como se fazia na SCHOLA ROMANA. Seu companheiro Petrus, que prosseguira a viagem, estabeleceu-se em METZ, onde se empenhou em dar os princípios da SCHOLA ROMANA à Schola já existente nesta cidade, fundada por Pepino, o Breve.

Ora, os Manuscritos mais antigos do canto das Escolas de Metz e de St. Gall, embora empreguem uma grafia neumática diferente, entram em perfeita concordância no que diz respeito às modificações da forma de certos neumas e no acréscimo de certos sinais ou letras que dão precisão à execução rítmica.

Como já foi provado, estas SCHOLAE (1) eram completamente independentes uma da outra, e não procuravam entrar em combinação quanto aos seus sinais de notação. Uma conclusão, pois, se impõe : a existência de uma Tradição original comum que só pode ser a Tradição Rítmica conservada em Roma pela SCHOLA de S. Gregório.

NOTAÇÃO DA MELODIA E DO RITMO

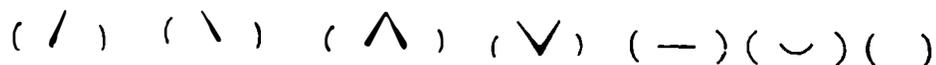
O primeiro manuscrito de Canto Gregoriano encontrado é o de N.º 359 de St. Gall, no séc. IX. Êste e outros manuscritos, encontrados posteriormente, se referem a diversos tipos de notação; quer sejam de St. Gall, de Einsiedeln, de Montpellier, de Chartres, ou de Metz, são todos mais ou menos idênticos

Fig. 314

Vaticana Ed. de Solesmes 1911		Dó mi- ne, sú- per Ché- ru- bim
St. Gall 359		
St. Gall 339		
Einsied. 121		
Laon 239		
Chartres 47		

(1) Assim como a de Chartres na França e a de Nonantola e de Benevente na Itália.

a) *Notação neumática ou quironômica ou de neumas-acentos* Os primeiros manuscritos eram com sinais: o ponto, o acento agudo, o acento grave, o acento anticircunflexo, a longa, a breve, o apóstrofo **Fig. 315**



etc., sinais provenientes da gramática latina.

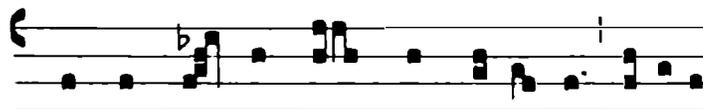
diferentes maneiras, e colocados em cima do texto literário. Esta notação é unicamente *melódica*, aliás, muito imperfeita, porque a ausência de pauta não permitia precisar os intervalos que a voz devia saltar. Oferecia aos cantores um meio de se lembrarem da melodia; mas caso já fôsse conhecida. Sob o ponto de vista rítmico, levava vantagem sobre os sinais empregados posteriormente, porque os copistas dos melhores manuscritos da primeira época escreviam os neumas com sinais e formas muito claras, muito bem feitas. É isto com o fim de mostrarem ao cantor, não só o agrupamento das notas e sua distribuição de acôrdo com as diferentes sílabas, mas também o movimento e o sentido da frase, *considerada como um todo*, com suas delicadas nuances. Os copistas dos sécs. VIII, IX e X associaram os dois acentos (acento grave — punctum; acento agudo — virga) e formaram assim os neumas de 2 e 3 notas;

b) *Notação alfabética* De origem grega. As notas LA SI DO RE MI FA SOL eram representadas respectivamente pelas letras A B C D E F G; notação mais precisa quanto aos intervalos, mas nefasta quanto à unidade dos neumas;

c) *Notação bilingue* ou dupla neumática e alfabética.

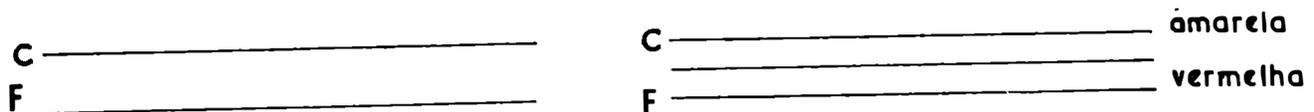
Fig. 316

notação neumática	/ / .:/ / ✓/ / ✓/ - ✓/ .
notação alfabética	f f fghi h hkh h gh gf f fh g f



et im- plé- vit é- um Dómi- nus spíri-tu.

d) *Notação diastemática* (por intervalos) colocada sobre linhas, que chegaram ao número de 4, progressivamente a 1a. linha amarela, que se chamou C; a segunda linha, vermelha, F, uma quinta abaixo, cantando-se assim, entre estas duas linhas, tôdas as notas que se achavam entre o C (hoje DO) e o F (FA) **Fig. 317**



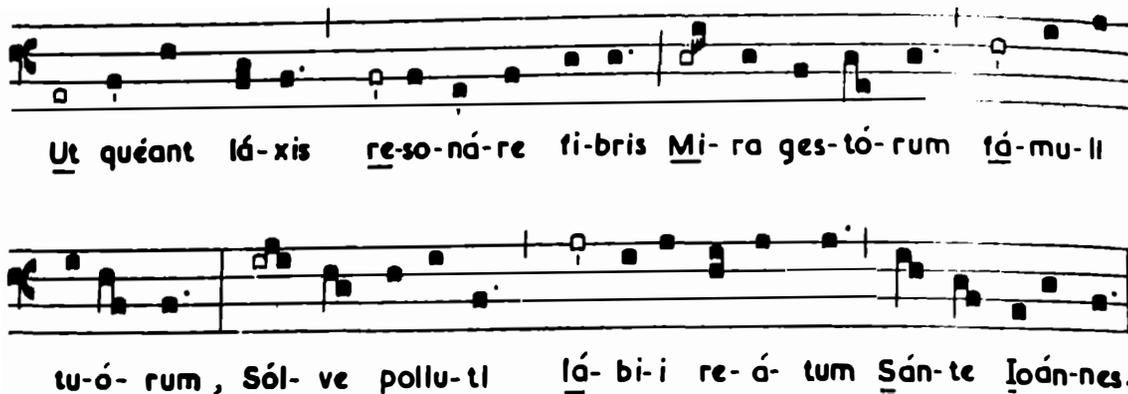
Colocou-se, em seguida, entre estas duas linhas, outra para o A (hoje LA), e enfim uma quarta linha móvel, colocada ora em cima ora em baixo

Fig. 318



Pode-se hoje crer que não há certeza plena que tenha sido Guido d'Arezzo, monge beneditino, (1) o inventor da pauta musical. Mas é provável que ele tenha dado às notas da escala o seu nome atual, de acordo com as sílabas iniciais dos versos da primeira estrofe do hino de S. João Batista:

Fig. 319



O *SI* não se encontra nesta melodia. Tiram-no do último verso *Sancte Joanne*. No séc. XVII, substituiu-se *UT* por *DO*.

O uso da pauta se deu ao mesmo tempo que o aperfeiçoamento gráfico dos neumas, que, pouco a pouco, tomaram a forma que têm ainda hoje, em nossos livros de Còro.

A notação primitiva, como vimos, era incapaz de indicar os intervallos; a pauta veio remediar isto. Todavia, as diferentes *formas rítmicas* dos neumas foram desaparecendo com o uso da pauta porque os copistas iam abandonando em suas transcrições, assim com os sinais rítmicos. E como a notação primitiva não podia também precisar o ritmo das melodias, um problema grave se criou — os cantores ficaram reduzidos a adivinhar o ritmo. A tradição rítmica, no início, era oral, como o era a tradição melódica; de modo que toda e qualquer deformação rítmica alterava o Canto Gregoriano, ferindo-o nas próprias fontes de vida que o animam. Fazia-se necessário, pois, achar um meio de fixar a tradição rítmica, como se encontrara um meio de fixar a tradição melódica. “Para atingir êste fim — diz Mr. LE GUENNANT — fundaram-se as escolas regionais cuja irradiação foi considerável. Modificando a *forma gráfica dos neumas-acentos*, e acrescentando-lhes *sinais complementares* ou *letras significativas*, estas escolas chegaram a determinar o prolongamento ou o não prolongamento ou ainda o caráter expressivo de certos grupos ou de certas notas. Os estudos comparativos feitos nos manuscritos provam que, às vèzes, com meios diferen-

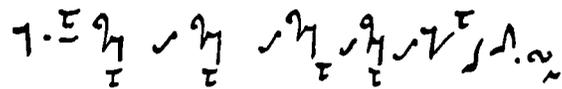
(1) Nasceu em 970 e faleceu em 1050.

tes, mas idênticos, os mestres da ciência gregoriana chegaram a estabilizar a interpretação rítmica tradicional.”

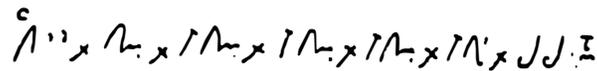
Os sinais rítmicos daquele tempo eram: espaços brancos, sinais e letras rítmicas: o *tenete* — a letra *n* — *augete* e *altius* — o *x* = *expecta* — o *s* = *sursum* — o *c* = *celeriter* — a sigla *ft* = *statim* — o *l* = *levare* — o *d* = *deprimatur* — o *i* = *inferius* — o *m* = *moderari* ou *mollitur*, com doçura — o *p* = *pressionem* — o *co* = *conjungatur*, etc.

Fig. 320

Laon 239



S.Gall 359.- 340, - 376, -
Einsied. 121 - Bamberg, lit.6

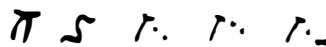


et mansu-e-túdi-nem

Manuscrítos de procedência diferente, cuja notação atual é idêntica

Fig. 321

manuscritos



notação atual:



TERCEIRO PERÍODO

Causas da Decadência

- 1.^a — O abandono progressivo das tradições rítmicas. Para isto muito concorreram o que já vimos atrás: o emprêgo do alfabeto para designar as notas, a pauta e claves, o abandono das formas rítmicas, dos neumas e dos sinais rítmicos, e as chamadas “farcituras”.
- 2.^a — A principal e a mais funesta foi a aparição de uma nova maneira de cantar as melodias gregorianas. Isto é, o canto a diversas vozes: a *diafonia*, o *Organum*, o *Descante*, o *Fa-bordão* (1).

Ex. do “Organum” a 2 vozes : Fig. 322

(1) Será bom que, em separado o professor desenvolva esta parte, para a cultura musical do aluno.

The image displays two staves of Gregorian chant notation. The first staff contains the text "Al-le-lú-ia" and "Di-es". Above the notes are various neumes, including single notes, pairs, and groups of three, some with vertical lines (clivis) or horizontal lines (punctum) indicating rhythm. The second staff continues with "sancti-fi-cátus il-lú-xit no-bis,". The notation is similar to the first staff, with neumes placed above the notes. The Latin text is written in a simple, black, sans-serif font below the staves.

Tirado duma página do Manuscrito 130 de Chartres. A melodia litúrgica se encontra logo acima do texto, e a 2a. voz acima desta. Procede esta 2a. parte de nota contra nota e quase sempre por movimento contrário. (1)

“E’ interessante notar — diz D. Mocquereau — que neste *organum*, na marcha das partes, os “punctum” de uma parte concordam com as virgas da outra, os podátus com as clivis, os tórculus com os porréctus, os scândicus com os climacus. O que prova que *punctum* e *virga* têm o mesmo valor”.

Foi o início da polifonia vocal. Desta polifonia que desferiu golpe mortal no ritmo tradicional. Com efeito, as notas eram executadas lenta e pesadamente, de modo uniforme e como que martelado, para que as vozes se movimentassem em conjunto, bem combinadas simultâneamente. Resultado: execução mecânica que privou as notas gregorianas de sua frescura e de seu movimento livre, natural, alado, que tão bem se adapta ao espírito das palavras e da oração viva e simples da Liturgia.

A melodia também sofreu certa deformação: introduziu-se a *nota sensível*, e os ouvidos, perdendo o hábito de ouvirem as peças gregorianas em tôda a sua pureza, perdem igualmente o contacto com a modalidade e com o ritmo puramente gregoriano. Dá-se gradualmente o abandono das melodias.

Também o Protestantismo, tomando uma direção diametralmente oposta à dos hábitos católicos, não compreendeu, *de todo*, o ritmo interior das melodias gregorianas; lança na moda os corais a 4 vezes, cantados pesadamente, nota contra nota. Além disso, o Protestantismo, assim como a Renascença, lutam contra o espírito de Tradição. Quer, por si mesmo, ligar-se à Antiguidade. E’ completamente contrário ao *espírito de Tradição* do Canto Gregoriano. Como agiram a respeito do dogma, os protestantes quiseram fazer e inventar a seu bel prazer. Assim caem as melodias gregorianas num período de total esquecimento.

(1) Princípio sobre o qual se baseia a teoria harmônica da música moderna.

3a. — Atribuição arbitrária de durações desiguais às diversas formas de notas, porque se desconheciam as origens da notação gregoriana: a virga passou a valer uma mínima o punctum valia uma seminima; o losango valia uma colcheia etc. Cf. *Introdução*.

4a. — A amputação das melodias e o modo pesado de cantá-las. Era no séc. XVIII. Deve-se à reforma a abreviação das melodias litúrgicas de S. Gregório. A decadência era completa o RITMO e a MELODIA tornaram-se irreconhecíveis. Perdendo o ritmo, o Canto Gregoriano perdeu a alma. Seu corpo conservou-se algum tempo intacto; porém, mutilado a partir do séc. XVIII, passou a ser uma sucessão uniforme de notas, sem interêsse artístico e sem beleza estética.

A música moderna acabou por desgraçar o Canto Gregoriano. Ares profanos invadiram as igrejas, transformando-as em salas de óperas ou de teatros. Os novos autores de música eclesiástica, sem respeito para com as palavras da Missa, de que deviam ignorar o sentido, empregaram-nas a torto e a direito. Repetiam-nas ao ponto de torná-las insuportáveis, enfadonhas. O "KYRIE ELEISON", por exemplo, tornou-se uma reiteração confusa de apelos, seguidos duma dúzia de ELEISON. A estas grotescas repetições das palavras, acrescentava-se, às vêzes, um arranjo arbitrário das mesmas. Conta-se... será isto verdade? — que certo autor, para obter um efeito todo particular... criou no CREDO um contraste absurdo entre duas vozes: a uma delas cabia cantar as palavras: "GENITUM NON FACTUM", enquanto a outra respondia "FACTUM NON GENITUM". Eis o que se cria, então, um progresso no desenvolvimento da arte musical!

Os organistas das Côrtes fazem novo repertório, preocupados mais com o efeito do que com a piedade. Tais um LE BOEUF, um DU MONT KYRIE de LE BOEUF. Quando lhe perguntaram sua opinião, respondeu: "Este KYRIE é duro demais para os joelhos".

5a. — O Renascimento, por causa do seu desprezo por tudo que era medieval.

6a. — A completa ignorância das qualidades do acento tônico latino da época eclesiástica, isto é, o séc. IV depois de Cristo. (Ainda hoje esta ignorância traz motivos de má execução gregoriana).

Tudo isto culminou na edição chamada "Medicéa", em 1614, porque foi impressa em Roma, na tipografia do Card. de Medicis. Atrás desta edição, outras apareceram, completas mutilações e deformações do Canto tradicional Gregoriano.

Neste momento, o estado do canto sacro era tal, que não se encontravam duas dioceses que cantassem da mesma maneira cada qual tinha sua edição diferente, originada de uma fonte comum. Organistas e Mestres-Capelas se julgavam no direito de modificar, de diminuir e mesmo de ornar, a seu bel prazer, o repertório litúrgico. Aliás, neste tempo, mesmo com muito boa vontade, não era possível chegar a uma unidade. Faltavam documentos para distinguir o verdadeiro do falso e descobrir o ouro puro das melodias primitivas.

Na França, a anarquia chegou a tal ponto, que se relata a anedota — dolorosamente expressiva — dum fato que se passou durante a Revolução. Trezentos sacerdotes franceses prisioneiros nos célebres pontões de Rochefort, pertencentes a diversas dioceses, tentaram amenizar sua prisão, recitando o Breviário em comum. Infelizmente, não foi possível — todos os Breviários eram diferentes !

Todavia, iniciativas isoladas lutam pela volta da unidade litúrgica.

QUARTO PERÍODO

A RESTAURAÇÃO

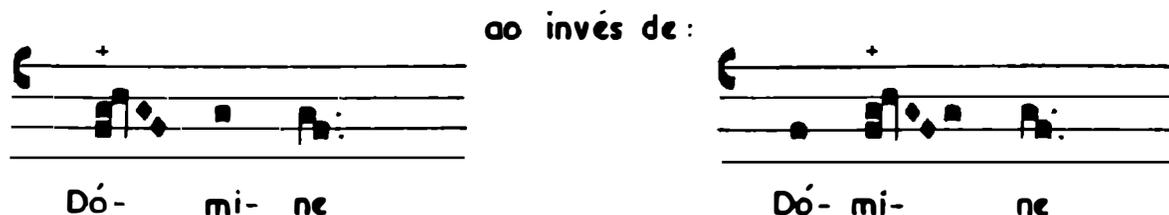
Em 1847, descoberta do manuscrito bilingue de Montpellier, por Dancou.

Em 1948, o Padre Lambillotte entrega um preciosíssimo manuscrito de St. Gall, atribuído ao diácono Romanus.

Em 1850, um ensaio de restauração, por uma comissão, sob o controle da Igreja, publicou a edição “REIMS & CAMBRAI” Foi um progresso. Mas nitidamente insuficiente, no dizer do P. Lambillotte, que não quis tomar parte nesta comissão. Os preconceitos da época influíram numa interpretação rítmica inteiramente falsa, e houve ainda modificações melódicas. Pensava-se que a forma das notas gregorianas indicavam valores diferentes — verdadeiro desastre sob o ponto de vista rítmico.

A edição “REIMS & CAMBRAI” possui um texto melódico bastante bom, mas indicações rítmicas deploráveis. Entretanto houve também modificações melódicas. Por exemplo — devido ao temor do TRITOM, a supressão das vocalises que não sabiam analisar e ritmar; ou temendo conservar, nas penúltimas sílabas breves, as vocalises ornadas, passaram-nas para a sílaba tônica.

Fig. 323



Esta edição teve acolhida entusiasta dos que aspiravam pela unidade.

Ao mesmo tempo, em 1856, Dom Jausions recebia a ordem de Dom Guéranger, Abade de Solesmes, de começar os estudos dos manuscritos de França.

Foram os monges beneditinos os maiores operários em tão nobre tarefa de procurar a música das épocas de fé. (1). Percorreram a Europa em busca de antigos manuscritos que fotografaram e que lhes revelaram os segredos concernentes aos neumas e à interpretação de suas formas e sinais rítmicos. Visavam, a princípio, apenas à reforma do canto em seus mosteiros, para que se revestisse de beleza a sua oração a Deus. Entretanto, o sentido espiritual profundo da Liturgia revelado através da beleza do canto atraiu e atrai, de modo cada vez mais crescente, os que, de fora, querem aprender a louvar a Deus, em beleza.

(1) Releer a INTRODUÇÃO deste livro.

Em 1880, D. Pothier publica seu trabalho célebre "*Les mélodies grégoriennes*", de acôrdo com a Tradição.

Em 1883, ajudado por seus confrades, publica o LIBER GRADUALIS (para as Missas); em 1891, o LIBER ANTIPHONARIUS (para o Ofício).

Antes, em 1889, D. Mocquereau, discípulo de D. Pothier, iniciara a publicação da famosa "Paléographie musicale", na qual *define* a obra de restituição de D. Pothier, *reproduz* fotograficamente os manuscritos, para dar ao mundo sábio o ensejo de acompanhar os trabalhos de restauração, e "*consegue arruinar*, no terreno científico e artístico, o crédito votado à edição *medicéa*, cujo privilégio estava no poder do editor Pustet de Ratisbona, desde 1873" (Coudray). Em 1890, D. Mocquereau funda o atelier da "Paléographie musicale", da qual se torna D. Gajard, atual *Maitre de Choeur* de Solesmes, seu principal colaborador. (Em 1950, acabam de ser editados os fascículos VII-IX do vol. XV).

Sobe ao trono pontifício, a 4 de Agôsto de 1903, o Cardeal Sarto, com o nome de *PIO X*. Era um grande entusiasta e muito competente admirador da obra de restauração gregoriana de Solesmes. Confiou logo a uma comissão especial, com sede em Roma, a redação de uma edição oficial, baseada nos trabalhos de Solesmes. Esta edição, chamada "Vaticana", porque foi impressa na tipografia do Vaticano, apareceu em 1907 com o *Gradual*, e em 1912 com o *Antifonário*.

De *S. PIO X* promanaram outros importantes documentos, direta ou indiretamente, com o fim de restabelecer-se o Canto Gregoriano em sua pureza primitiva. Todos lhe conferem a eterna glória e o proclamam como o mais digno sucessor do grande Papa São Gregório, cujo nome não quis tomar, por se julgar indigno de trazê-lo.

A 11 de Abril de 1911, um Decreto da SAGRADA CONGREGAÇÃO dos RITOS autorizou Solesmes a marcar a Edição Vaticana com os sinais rítmicos, cuja autenticidade é incontestável. E' sob esta forma que ela é mais usada, embora, em certos lugares, ainda se usem os textos vaticanos puros, isto é, sem outra qualquer adjunção.

Trecho da

CARTA AUTÓGRAFA de S.S. o PAPA PIO XI
a S. Emcia. o Cardeal DUBOIS, Arcebispo de Paris,
por ocasião da fundação do "INSTITUTO GREGORIANO de PARIS",
com a data : 10 de Abril de 1924.

"Felicitamo-vos grandemente. Querido Filho, pelo zêlo que desenvolvistes nas diversas dioceses administradas sucessivamente por Vós, no intuito de promover a música sacra e Vos louvamos, em igual, por terdes chamado para ensinar no Instituto de Paris, os Monges de Solesmes, que se têm esforçado, com tanto cuidado, por restituir ao Canto Gregoriano a sua beleza primitiva e que, graças à sua perfeita competência, interpretam êste gênero de música com uma elegância e uma arte que nada deixam a desejar".

Mas adiante, acrescenta S. Santidade

“Temos confiança que numerosos estudantes --- principalmente eclesiásticos — virão de tãda a França frequentar este Instituto; e o Canto Gregoriano, que é como a língua da Liturgia, propagado mais largamente, graças às novas Escolas, será grandemente proveitoso à religião; pois a majestade das cerimônias sagradas cresce com o número dos fiéis que delas participam pelo canto. Enfim, *queremos que esta Obra, tão fecunda em bens de tãda sorte, tenha a nossa viva recomendação*”

E conclui com dois conselhos

1. Para ensinar o Canto Gregoriano, segui o Método de Solesmes;
2. Para cantá-lo, utilizai a Edição Vaticana ornada com os sinais rítmicos de Solesmes”

Trechos da

QUARTA CARTA PASTORAL

de

D. JAIME DE BARROS CÂMARA

Arcebispo Metropolitano do Rio de Janeiro
de 15 de Setembro de 1945.

“E’ pois urgente insistirmos no “sentire cum Ecclesia”. Eduquemos nosso gôsto e piedade no sentimento genuino da Santa Igreja multissecular e universal. O que pretende Ela, grande mestra e mãe dos povos, não é que nos despersonalizemos, ou que neguemos ao nosso temperamento suas justas expansões artísticas, e sim que subordinemos à sua orientação e aos seus objetivos gerais a arte peculiar dêste ou daquele povo.”

“Quando na verdadeira música religiosa não se acha encanto, é porque na execução há falhas a lamentar. O valor e beleza do canto litúrgico são tais que de Mozart ou doutro corifeu da música, se diz que estava disposto a sacrificar todo o seu renome, se pudesse dizer-se compositor do Prefácio gregoriano.”

“Mas não são unicamente almas piedosas que admiram o canto gregoriano. Até um Jean Jacques Rousseau afirmava : “E’ preciso, já não digo não ter nenhuma piedade, mas até nenhum gôsto, para preferir nas igrejas outra música ao cantochão. Há neste muitas belezas, que o tornam preferível a essas músicas efeminadas, teatrais e sensaboronas, que se fazem substituir a êle em algumas igrejas, sem respeito para com o lugar que destarte se profana”.

“Do tristemente célebre Diderot conta-se que, ao ouvir entoar o majestoso *Lauda Sion* na procissão de *Corpus Christi*, se viu interiormente forçado a curvar os joelhos e render adoração àquele Deus a quem negava. “Nunca pude ouvir, diz êle, aquê ê grave e impressionante hino entoado pelos padres e respondido por mil vozes de homens, mulheres e crianças, sem que o coração se me apertasse de estranhas e vivas emoções, e dos olhos se me reventassem as lágrimas”.

“Razão tinha, pois, o grande Papa da Eucaristia, — PIO X — quando exortava a que se leve o povo ao uso do gregoriano, a fim de que mais atentamente tome parte nos officios da Igreja, como era costume antigamente. E Pio XI, o Papa da Ação Católica e das Missões, insiste em que as partes de canto outrora reservadas ao povo voltem ao uso. O Pontífice se inquieta ante o espetáculo acabrunhador de fiéis, que permanecem mudos nas cerimônias e procissões, indiferentes à beleza da liturgia”.

“Não vos pareça, prezados filhos, muito ousado, quiçá inexequível, o *desideratum* dèsses grandes pontífices. O que outros conseguiram, por que não conseguiremos nós?”

De 20 de Novembro de 1947 é a Encíclica Pontifícia “*MEDIATOR DEI*”, sôbre a Sagrada Liturgia. Assim se expressa S. E. o Papa PIO XII, santamente reinante

Quanto à música, observem-se escrupulosamente as determinadas e claras normas emanadas desta Sé Apostólica. O Canto Gregoriano que a Igreja Romana considera coisa sua, porque recebido da antiga tradição e guardado no correr dos séculos sob a sua cuidadosa tutela e que ela propõe aos fiéis como coisa também dêles e que prescreve em sentido absoluto em algumas partes da Liturgia, não sòmente acrescenta decôro e solemnidade à celebração dos divinos Mistérios, mas contribuiu extremamente até para aumentar a fé e a piedade dos assistentes. A êsse propósito, Nossos Predecessores de imortal memória, Pio X e Pio XI, estabeleceram — e Nós confirmamos com prazer com a Nossa autoridade as disposições por êles dadas — que nos Seminários e nos Institutos religiosos seja cultivado com estudo e inteligência o Canto Gregoriano, e que, ao menos nas igrejas mais importantes, sejam restauradas as antigas “*Scholae cantorum*”, como já foi feito com feliz resultado em não poucos lugares”.

“Além disso, para que os fiéis participem mais ativamente do culto divino, seja restaurado o Canto Gregoriano até no uso do povo, na parte que

respeita ao povo. E urge verdadeiramente que os fiéis assistam às sagradas cerimônias não como espectadores mudos e estranhos, mas penetrados, intimamente, da beleza da Liturgia... que alternem, segundo as normas prescritas, sua voz com a voz do sacerdote e dos cantores; se isto graças a Deus se verificar, então não acontecerá mais que o povo responda apenas com um leve e submisso murmúrio às orações comuns ditas em latim e em língua vulgar”. A multidão que assiste atentamente ao Sacrifício do Altar, no qual nosso Salvador, junto com seus filhos remidos pelo seu sangue, canta o epitalâmio da sua inensa caridade, certamente não poderá calar, pois “cantar é próprio de quem ama”, e como já dizia o provérbio antigo “Quem canta bem, reza duas vezes” Assim a Igreja militante, Clero e povo juntos, une a sua voz aos cantores da Igreja triunfante, aos coros angélicos, e todos juntos cantem um magnífico e eterno hino de louvor à Santíssima Trindade, como está escrito: “Com os quais Te imploramos que sejam ouvidas ainda as nossas vozes”.

Do I SÍNODO DA ARQUIDIOCESE DE SÃO SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO sobre o Canto Gregoriano — Junho de 1949.

Art. 263, § 1.

- e) sejam celebradas, em tôdas as paróquias, ao menos algumas vezes por ano, Missas solenes em que, restituído o Canto Gregoriano ao uso dos fiéis, êstes participem das cerimônias sagradas, não como estranhos ou espectadores mudos, mas unindo suas vozes à do sacerdote.

Art. 424, § 1.

Desejamos ardentemente que seja larga mas criteriosamente difundido entre o povo o Canto Gregoriano, único que a Igreja propõe aos fiéis como diretamente seu. Por isso, além de quanto prescreve o art. 263 § 1 e), determinamos que:

- a) os sacerdotes, em geral, e particularmente os Párocos, enviem elementos capazes aos centros de formação da Escola de Música Sacra para se instruírem nas diversas formas da música religiosa, e principalmente no Canto Gregoriano;
- b) os colégios católicos, máxime os mantidos por Religiosos e Religiosas, velem para que se formem as novas gerações no espírito litúrgico, através do gosto pelo Canto Gregoriano.

- c) a pedido dos Párocos, Diretores de colégios e outros interessados, a Comissão Arquidiocesana de Música Sacra indique e forneça elementos aptos a coadjuvá-los em tão elevada empresa, de acôrdo com o art. 125 § 2, a).

§ 2

Temos por merecedores de especialíssimos encômios os sacerdotes que formam coros de meninos, para que, também nesta "Arquidiocese, venham a florescer as célebres "Scholae Cantorum"

RESTAURAÇÃO RÍTMICA

Depois dos trabalhos do Ch. Gontier, em 1859, e de D. Pothier, o importante trabalho de D. Mocquereau "LE NOMBRE MUSICAL" apareceu, em 2 volumes — o 1.º em 1908 e o 2.º em 1927. Estudam o *ritmo da melodia*, o *ritmo da palavra latina* e, finalmente, o *acôrdo entre a melodia e o texto latino*. A Monografia n.º XII — "Le Nmbre Musical" de D. Gajard, publicada em 1935, dá uma vista de conjunto de todo o trabalho. Cf. INTRODUÇÃO.

A irradiação da Escola de Solesmes e a difusão de seu método de interpretação tomaram grande amplitude, êstes últimos anos, por causa da criação de Escolas, cujas principais são: O INSTITUTO PONTIFÍCIO DE MÚSICA SACRA EM ROMA (1910) — A ESCOLA PIO X DE NOVA IORQUE — O INSTITUTO GREGORIANO DE PARIS (1923). A êste último estão filiadas muitas, tanto na Europa, como fora. (1)

O Diretor do Instituto Gregoriano de Paris, Mr. Le Guennant, acaba de publicar o "Précis de Rythmique", no qual retoma a tese de D. Mocquereau e mostra a perfeita concordância dela com as leis que regem a interpretação da música, sob tôdas as suas formas.

Consultar-se-á também, com grande proveito, as "Noções de rítmica gregoriana" de D. Gajard.

RESTAURAÇÃO MODAL

Enfim, grandes pesquisas, interessantíssimas, estão sendo feitas no plano da MODALIDADE; podemos encontrar sérios e doutos estudos sobre o assunto nos livros recentemente editados de Mr. H. Potiron, Mestre-Capela do Sacré-Coeur de Montmartre, em Paris, e Professor de Modalidade e de Acompanhamento Gregoriano no Instituto Gregoriano de Paris. Não se baseia nas teorias obscuras e contraditórias da Idade Média, mas nos FATOS MUSICAIS, cientificamente firmados. Publicou: "L'Analyse Modale" (1948) — "L'Origine des Modes Grégoriens" (1948) — "Cours pratique de l'accompagnement grégorien" — "Les Modes Grecs", etc.

(1) Das quais uma se fundou no Rio de Janeiro em 1.º de Setembro de 1950, também denominada "Instituto Pio X do Rio de Janeiro".

Infelizmente, D. Ferretti, Professor do Instituto Pontifício de Roma, faleceu antes de nos legar o seu trabalho sôbre a MODALIDADE GREGORIANA. Deixou-nos, entretanto, o livro "Estética gregoriana", traduzido também em francês, em que trata da forma musical do Canto Gregoriano (1934), a "Grammaire du Chant Grégorien", resumo do ensino que deu no "Instituto Pontifício de Roma, de que foi o 2.º Diretor, assim como "Appunti di teoria superiore gregoriana" (1936-1937), notas de seus Cursos de Rítmica e de Modalidade, publicado ulteriormente em fotocópia. (Cf. Introdução do presente livro).

APÊNDICE

EXERCÍCIOS DE D. MOCQUEREAU

EXECUÇÃO DA MELODIA GREGORIANA

REGRA GERAL PARA TODOS OS GRUPOS: LEGATO PERFEITO — VOCALIZAÇÃO LIGADA

O estilo gregoriano é *estilo ligado*. Deve haver ligação muito íntima entre as notas de um mesmo grupo. Mesmo os mais longos, com divisões rítmicas, não fazem exceção a esta lei. Todas as notas devem ser emitidas muito distintamente, mas com perfeito legato.

O valor intensivo dos grupos é muito variável. O mesmo grupo pode ir em *crescendo* ou em *decrescendo*, conforme o lugar que ocupa na frase melódica e também conforme o seu contacto com as palavras. Num grupo isolado a regra geral é que se faça um *crescendo* num desenho melódico ascendente, e um *decrescendo*, no descendente. Todavia, a ligação entre as notas deve se conservar sempre perfeita, qualquer que seja a marcha melódica ou dinâmica.

O modo de ligar os sons é o mesmo em toda música e em todas as épocas. Eis o que diz Th. Lemaire: "Aligação dos sons consiste no modo de passar de um som para o outro, unindo-os suavemente, delicadamente. Para obter ligação perfeita no canto, deve-se primeiro respirar bem e depois conduzir a expiração de modo muito regular. E assim, estando a voz bem amparada, desliza de uma nota para outra sem interrupção entre os sons. As notas ligadas devem ser articuladas bem igual e distintamente, com muita justeza. Não se deve arrastar molemente a voz entre as notas; isto causaria necessariamente confusão nos sons. A voz deve ser sempre mantida firme e leve ao mesmo tempo."

"É indispensável graduar a intensidade da expiração à medida que os sons sobem para o agudo; nos trechos descendentes, deve-se sustentar a voz para evitar a moleza".

"A ligação perfeita dos sons constitui uma das maiores belezas do canto dá-lhe nitidez e graça extremas."

"O meio mais certo para chegar-se a vocalizar perfeitamente uma escala ou um trecho qualquer, consiste primeiro em reduzir o estudo à sua expressão mais simples. . ."

"A primeira vista parece que é fácil cantar duas notas; entretanto, não o é. Mas quando se sabe executar bem duas notas, também se executará bem três, quatro, cinco, e até oito e mais. . ." (D. Mocquereau — "Nombre Musical" 1.º Vol. pg. 411).

Exercícios de D. Mocquereau.

- Deve-se
- 1.º Executá-los *piano* — *mezzo-forte* e *forte* (nunca fortissimo);
 - 2.º Aumentar o som por um leve *crescendo* ao subir, e diminuirlo por um *decrescendo* bem graduado ao descer;
 - 3.º Executá-los primeiro lentamente e depois aumentar o movimento pouco a pouco, com muita leveza;

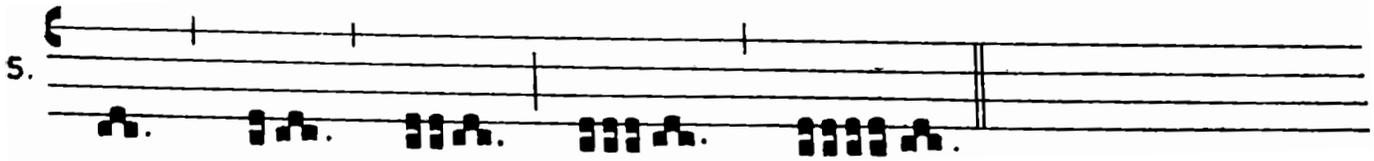
- 4.º Observar o ritmo, sem apressar nem ralentar o movimento inicialmente escolhido;
- 5.º As *notas icticas* no centro dos grupos devem ser executadas do mesmo modo que nos *legato* da música moderna, onde encontramos nuances variadas; a) às vèzes, o ouvido percebe a subdivisão rítmica por uma intensidade suave e discreta que se dá na nota íctica; b) outras vèzes, o *legato* é mais unido, mais íntimo; as subdivisões rítmicas parecem *veladas*; apenas perceptíveis; c) mais vèzes ainda, em certos trechos rápidos ou lentos, estas subdivisões secundárias desaparecem por completo: *fundem-se* num *legato* ininterrupto, deixando, apenas, a sensação duma ondulação plena e larga da frase musical. O apóio rítmico (o ictus) é então, de tal maneira suave, tão meigo, que se torna quase imponderável, mais espiritual que material.

Para êstes exercícios de 2 a 8 notas, deve-se empregar primeiro o processo de *marcar suavemente* os ictus; depois, gradualmente, a voz vai diminuindo a fôrça nos ictus até não mais empregá-la. Dêste modo, a voz se adextrará para usar o primeiro ou o segundo processo, de acôrdo com a exigência do gôsto, da arte e da expressão.

EXERCÍCIOS DE D. MOCQUEREAU

Exercício I

5.



Musical notation for Exercício I, consisting of two staves. The top staff is empty. The bottom staff contains a sequence of five groups of notes, each group increasing in complexity from left to right. The first group has two notes, the second has three, the third has four, the fourth has five, and the fifth has six. Each group is followed by a period. The notation is in a common time signature.

Exercício II



Musical notation for Exercício II, consisting of two staves. The top staff is empty. The bottom staff contains a sequence of four groups of notes, each group increasing in complexity from left to right. The first group has three notes, the second has four, the third has five, and the fourth has six. Each group is followed by a period. The notation is in a common time signature.

Exercício III



Musical notation for Exercício III, consisting of two staves. The top staff contains a sequence of five groups of notes, each group increasing in complexity from left to right. The first group has three notes, the second has four, the third has five, the fourth has six, and the fifth has seven. Each group is followed by a period. The notation is in a common time signature.

Musical notation for Exercício III, consisting of two staves. The bottom staff contains a sequence of five groups of notes, each group increasing in complexity from left to right. The first group has three notes, the second has four, the third has five, the fourth has six, and the fifth has seven. Each group is followed by a period. The notation is in a common time signature.

Exercício IV



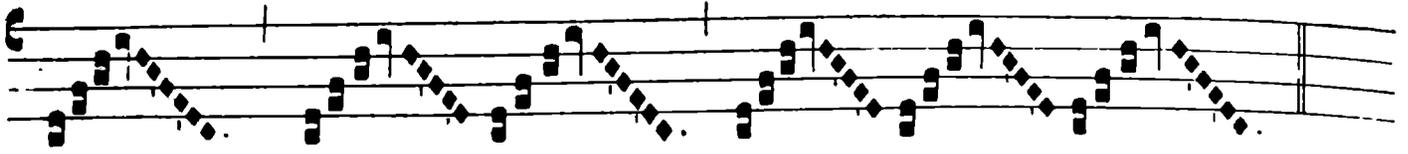
Musical notation for Exercício IV, consisting of two staves. The top staff contains a sequence of five groups of notes, each group increasing in complexity from left to right. The first group has four notes, the second has five, the third has six, the fourth has seven, and the fifth has eight. Each group is followed by a period. The notation is in a common time signature.

Exercício V

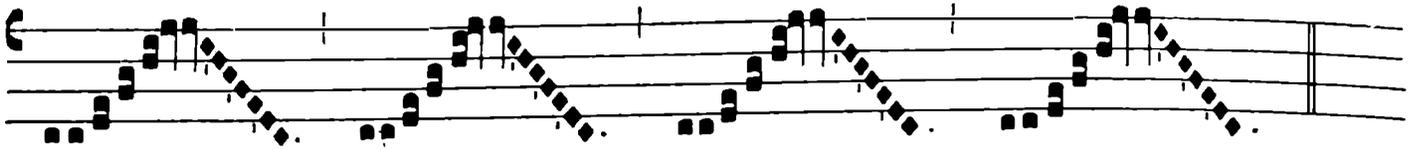


Musical notation for Exercício V, consisting of two staves. The top staff contains a sequence of five groups of notes, each group increasing in complexity from left to right. The first group has five notes, the second has six, the third has seven, the fourth has eight, and the fifth has nine. Each group is followed by a period. The notation is in a common time signature.

Exercício VI

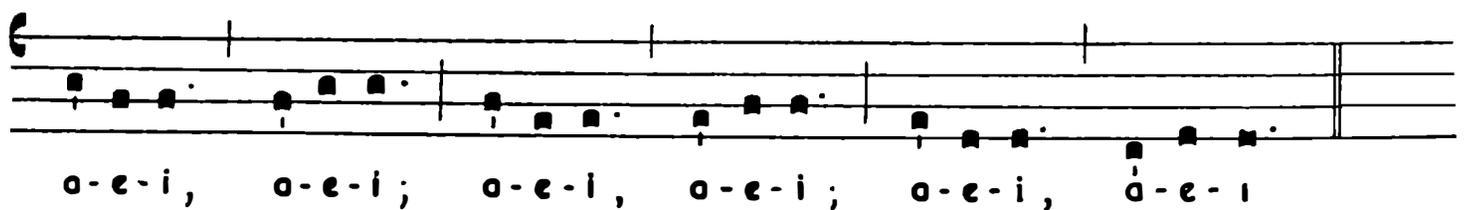
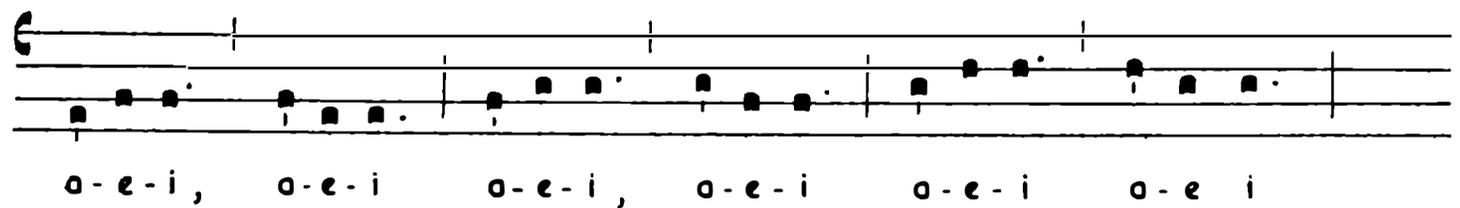
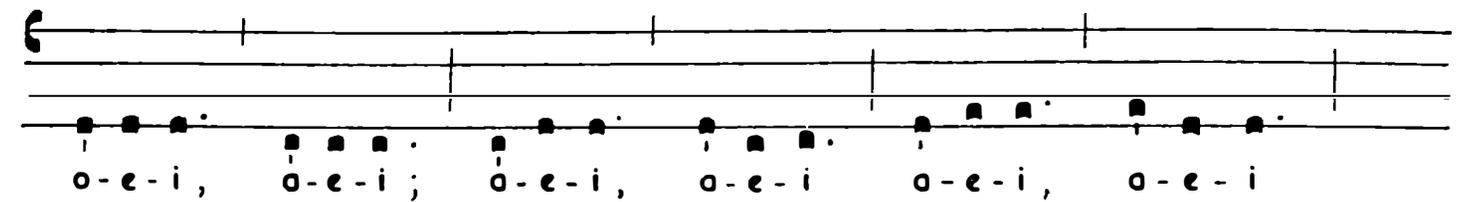


Exercício VII

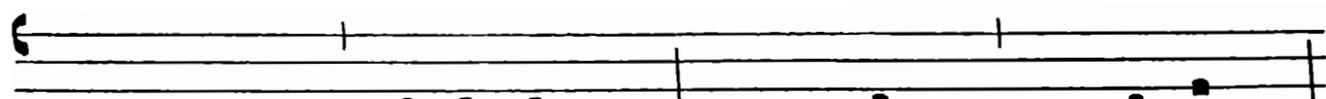


RITMO SIMPLES

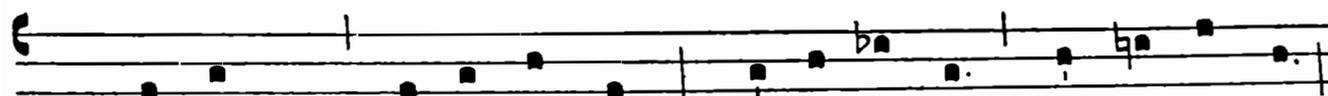
Exercício 1



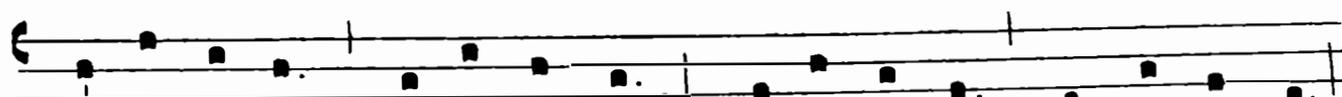
Exercício 2



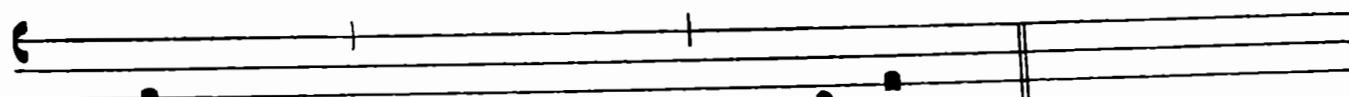
o - e - i - o , o - e - i - o ; o - e - i - o , o - e - i - o ;



o - e - i o , o - e - i - o o - e - i - o ; o e i - o ;

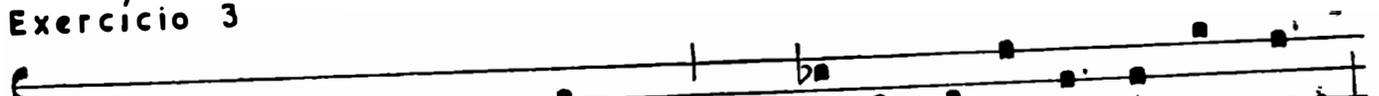


o - e - i o o - e i - o o - e - i - o o - e - i - o

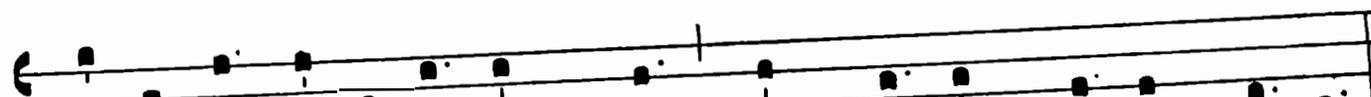


o - e i - o , o - e - i - o o - e - i - o

Exercício 3



o - e - i - o , o - e - i - o ; o - e - i - o , o - e - i - o ;



o - e - i - o , o - e - i - o ; o - e - i - o , o - e - i - o ;

Exercício 4

1.

Exercício 5

2.

Exercício 6

2.

Exercício 7

4.

o o o o

Exercício 8

5.

o o o o o

Exercício 9

a - e , a - e , a - e , a - e , a - e , a - e ,

a - e , a - e , a e , a - e , a - e , a e .

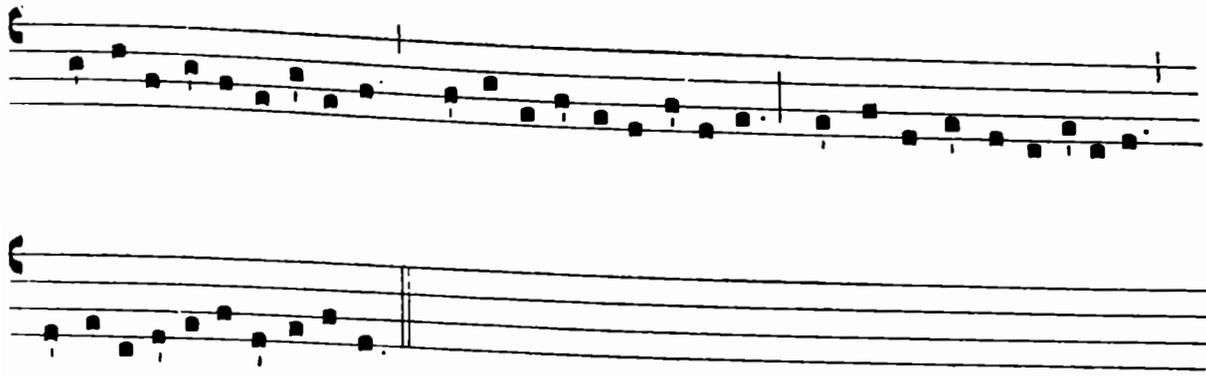
o - e , o e o - e o - e o - e , o - e ,

o - e , o - e

RITMO COMPOSTO

Exercício 10

o-e-i, o-e-o, i-o-e, e-i-o, e-i-e, a-e-i i-a-o, i-a-i, o-i-a,



Exercício 11

o - e - i - o - u, o - e - i - o - u o - e - i - o - u, o - e - i - o - u;

o - e - i - o - u o - e - i - o - u o - e - i - o - u o - e - i - o - u

o - e - i - o - u, o - e - i - o - u o - e - i - o - u o - e - i - o - u,

o - e - i - o - u o - e - i - o - u; o - e - i - o - u, o - e - i - o - u

Exercício 12

o-e-i-o-u-o o-e-i-o-u-o o-e-i-o-u-o, o-e-i-o-u-o;

o-e-i-o-u-o, o-e-i-o-u-o o-e-i-o-u-o o-e-i-o-u-o

o-e-i-o-u-o o-e-i-o-u-o o-e-i-o-u-o o-e-i-o-u-o

o-e-i-o-u-o o-e-i-o-u-o o-e-i-o-u-o o-e-i-o-u-o

Exercício 13

Exercício 15

I.

o o o o o o

o o o o o o

o o o o

Exercício 16

1. A

o o o o

B

o o o

C

o o o o

D

o o o o

E



ou

o o o

Detailed description: A single staff of music in treble clef with a common time signature. It contains three measures of music. The first measure has a whole note chord with a 'u' above it. The second measure has a whole note chord with a 'u' above it. The third measure has a whole note chord with a 'u' above it. The notes are: C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4.

Exercício 17

1.



o o o o o o

Detailed description: A two-staff exercise. The first staff has six measures of music, each with a whole note chord below it. The second staff has six measures of music, each with a whole note chord below it. The third staff has four measures of music, each with a whole note chord below it. The notes are: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4.

Exercício 18

6.

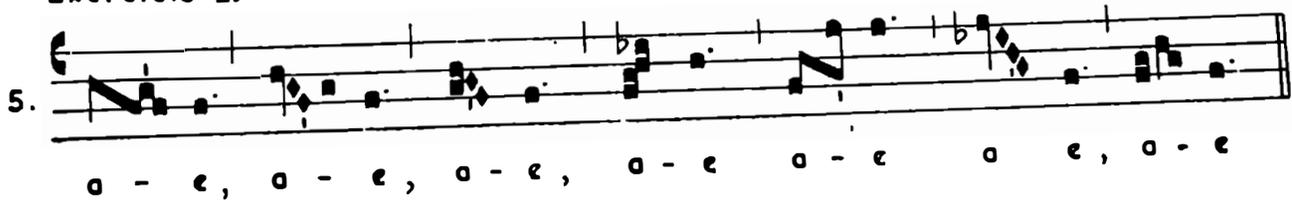


o o o o o

Detailed description: A single staff exercise with five measures of music. Each measure has a whole note chord below it. The notes are: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4.

Exercício 19

5.



o - e, o - e, o - e, o - e o - e o e, o - e

Detailed description: A single staff exercise with six measures of music. Each measure has a whole note chord below it. The notes are: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4.

Exercício 20

6.

a - e a - e a e, a e,

a - e a e a e a e,

a - e a - e a - e a - e

Exercício 21

1.

a a a a a a

a a a a a a

a a a a

Exercício 22

5.

Exercício 23

1.

o - e, a - e a - e, a - e

Exercício 26

5.

o - e, a - e a - a - e a - e, a - a - e

o - o - a - e a - a - a - e, a - a

Exercício 27

5.

o - a - e a - a - e, a - a - e a - a - a - a - a

Exercício 28

5.

o - a - e, a - a - e, a - a - e, a - a - a - a.

a - a e , a - a - e , a - a - e a - a - a - a

Exercício 29

S.

a - a , a - a - a - a , a - a, a - a - a

Exercício 30

2.

a - a - e , a - a - a - e a - a - a , a - a , a - a , a - a

Exercício 31

S.

a - a , a - a - a , a - a - a - e , a - a ,

a - a - a , a - a - a

Exercício 35

1.

a a a a a

Exercício 36

4.

a a a a a

a a a a

Exercício 37

5.

a a a a a

a - a , a - a a - a - a

Exercício 38

1.

The first system of musical notation for Exercício 38 consists of two staves. The upper staff contains a sequence of notes with stems pointing downwards, grouped into five measures. The lower staff contains a sequence of notes with stems pointing upwards, also grouped into five measures. Below the lower staff, there are five small circles, each aligned with a measure of the lower staff.

Exercício 39

The first system of musical notation for Exercício 39 consists of two staves. The upper staff contains a sequence of notes with stems pointing downwards, grouped into seven measures. The lower staff contains a sequence of notes with stems pointing upwards, also grouped into seven measures. Below the lower staff, there are seven small circles, each aligned with a measure of the lower staff.

Exercício 40

The first system of musical notation for Exercício 40 consists of two staves. The upper staff contains a sequence of notes with stems pointing downwards, grouped into six measures. The lower staff contains a sequence of notes with stems pointing upwards, also grouped into six measures. Below the lower staff, there are six small circles, each aligned with a measure of the lower staff.

Exercício 41



Exercício 41 consists of two staves of musical notation. The first staff contains seven measures of music, each starting with a circled 'a' below the staff. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some beamed together. The second staff contains two measures, also starting with a circled 'a' below the staff, followed by a double bar line.

Exercício 42



Exercício 42 consists of a single staff of musical notation. It begins with a circled 'a' below the staff. The first measure contains three circled 'a's. The second measure contains a circled 'a' and a circled 'a' with a flat sign (b). The third measure contains a circled 'a' and a circled 'oo'. The fourth measure contains a circled 'a' and a circled 'oo'. The fifth measure contains a circled 'a', a circled 'oo', and a circled 'e'. The staff ends with a double bar line.

CAPÍTULO SEGUNDO

ELEMENTOS RÍTMICOS

Noções preliminares — <i>Classificação das Artes — Matéria e forma, etc</i>	56
Ritmo Gregoriano	62
EXERCÍCIOS	64
<i>Exercícios para formar no aluno a sensação do Ritmo</i>	66
Unidades de movimento — <i>Plano Geral</i>	73
§ 1 — O Ictus rítmico	74
<i>Exercícios de leitura métrica</i>	77
§ 2 — O Tempo Composto	81,95
Os Neumas e os Tempos Compostos	84
<i>Exercícios e Questionário para recapitulação</i>	86
O inciso — primeira das grandes unidades do movimento, sua formação	87
§ 1 — A Célula Rítmica Fundamental	87
O Ictus na Célula Rítmica Fundamental	90
EXERCÍCIOS	91
§ 2 — O Tempo Composto — a) <i>seu modo de formação</i>	95
b) o Tempo Composto binário	96
c) definição do Tempo Composto	97
d) o Tempo Composto ternário	97
e) o Tempo Composto e a C. R. Fundamental	98
f) conclusões	101
EXERCÍCIOS	102
Declamações rítmicas	103
Esquemas do Ritmo simples monoítico	106,107
Ditados rítmicos	108
<i>Exercícios e questionários para recapitulação</i>	109

CAPÍTULO TERCEIRO

ELEMENTOS FONÉTICOS

O latim antigo — suas duas formas	111
O latim eclesiástico	112
A arte oratória e a arte musical gregoriana	113
Os 2 elementos constitutivos da sílaba	114
Condições para a boa emissão da voz	115
EXERCÍCIOS	119

CAPÍTULO QUARTO

ELEMENTOS PROSÓDICOS

RITMO VERBAL

A sílaba isolada, — suas qualidades, duração, intensidade	
A palavra latina	122
Acento tônico	123
Corrente da acentuação	124
Melodia natural, intensidade e duração da palavra latina	125
Intensidade e duração das sílabas da palavra latina	126
Duração das sílabas antetônicas, tônica e das postônicas	127
A sílaba final da palavra	128
A penúltima sílaba das palavras dáctilas	129
Acentos secundários	130
EXERCÍCIOS	131
O Ritmo da palavra latina	132
Palavras-Ritmo e Palavras-Tempo	133
EXERCÍCIOS	134
Acento e Ictus	136
EXERCÍCIOS	137
Regras para ritmar as palavras latinas isoladas	139
Encadeiamento das palavras	142
Regras práticas para encadear as palavras	143
EXERCÍCIOS	145
Declamações Rítmicas	145
Questionário para uma recapitulação	147
SALMÓDIA E CONTEMPLAÇÃO	150
	152

CAPÍTULO QUINTO

A SALMODIA

Entoação — teor — flexa	156
EXERCÍCIOS	158
Cadências	158
Esquema dos tons salmódicos: 2.º — 5.º — 6.º — 8.º	163

CAPÍTULO SEXTO

ELEMENTOS MELÓDICOS

Intervalos e graus	165
Os três hexacordes	166
Equivalências	170
Modo e Tom	170
Os 4 Modos Gregorianos	172
Finais	175
Modulação	176
Notas modulantes	177

Cadências	178
Nota pivot	178
Dominante	180
Nota Complementar	182
Noções sôbre as notas melódicas	183
Questionário para uma recapitulação	186
Análise Tonal e Modal	187
Características da melodia gregoriana	188
Questionário	189

C A P Í T U L O S É T I M O

HISTÓRICO DO CANTO GREGORIANO

1.º Período: FORMAÇÃO	191
2.º Período: APOGEU e DIFUSÃO	192
3.º Período: DECADÊNCIA	197
4.º Período: RESTAURAÇÃO	200
Trechos da CARTA AUTÓGRAFA de SS. o PAPA PIO XI	201
Trechos da QUARTA CARTA PASTORAL de D. JAIME CÂMARA	202
ARTIGOS DO I SINODO DA ARQUIDIOCESE DO RIO DE JANEIRO	204
Restauração Rítmica e Restauração Modal	205
APÊNDICE: EXERCÍCIOS de D. MOCQUEREAU	209