

Dom Daniel Saulnier

O CANTO GREGORIANO
por um monge de Solesmes

Ao cônego Jean Jeanneteau, in memoriam

Tradução para português do Brasil colocada no *Scribd* por Elimar Plínio Machado <http://bit.ly/fqgr2Q> e completada com as imagens da edição da *Church Music Association of America* em inglês <http://goo.gl/cDy7F> pela equipa do *blog* Divini Cultus Sanctitatem <http://divinicultussanctitatem.blogspot.com> em Março de 2011.

Não revimos a tradução portuguesa, pelo que agradecemos aos leitores que nos avisem das gralhas. Se quiserdes revê-la vós, por favor escrevei para capelagregorianaincarnationis@gmail.com

1

História

Eu busco por tudo aquilo que era pensado, que era feito, que era amado na Igreja nos tempos de fé.

Dom Guéranger

Há quase 2000 anos a mensagem cristã deixa a cidade santa de Jerusalém e os territórios da Sírio-Palestina para rapidamente se expandir na região da bacia mediterrânea. Através da pregação, também é difundido o incipiente culto cristão e a esta prática é dado o nome de liturgia: a prece pública cristã. Sendo este um período de resistência a toda e qualquer forma de centralização, cada região a celebrará e, conseqüentemente, a cantará em sua própria língua.

Essa diversidade de línguas tem sido conservada até os dias atuais nas liturgias praticadas no Oriente Médio. Contudo, no ocidente mediterrâneo o processo se desenvolve de maneira distinta: após dois séculos de liturgia em língua grega, adota-se gradativamente a língua corrente na época - o latim. Cada região do ocidente cristão passa então a ter o seu próprio repertório de canto sagrado; ou seja, uma só língua, porém, textos e músicas diferentes. Hoje podemos afirmar que existia:

- um canto “beneventano” praticado no sul da Itália,
- um canto “romano” praticado em Roma e em seus territórios dependentes,
- um canto “milanês” praticado no norte da Itália,
- um canto “hispanico” praticado nos dois lados dos Pirineus,
- um (ou talvez vários) canto “galicano” praticado nos territórios da Gália romana.

AS ORIGENS ROMANAS

De todos os repertórios latinos do ocidente antigo, somente o milanês permanece em uso até os nossos dias. A Igreja de Milão tem conservado, não sem dificuldade e compromisso, uma liturgia própria. Seu canto, consignado em manuscritos do século XII, ainda é chamado de “ambrosiano” em memória ao padroado espiritual exercido por seu célebre bispo Santo Ambrósio (†397).

A tradição romana nos é revelada através de alguns vagos testemunhos históricos¹ e, sobretudo, pelos sacramentais². Estamos muito bem informados sobre como a liturgia romana era ordenada³, contudo, o que sabemos sobre o seu canto? Sem dúvida alguma ele era transmitido unicamente pela tradição oral. Cinco livros escritos entre os séculos XI e XIII nos mostram qual era o repertório cantado em algumas basílicas romanas da época. Esses manuscritos apresentam poucas variações entre si e contêm uma quantidade mínima de deformações ou corrupções, permitindo-nos ir ao encontro de grande parte da tradição do antigo canto romano⁴.

A composição do repertório romano remonta essencialmente aos séculos V e VI. Após o início do século IV, a Igreja se vê livre das perseguições e o complexo administrativo do império romano é quase o mesmo que passa ao seu serviço. A construção de grandes basílicas permite um significativo desenvolvimento e uma nova solenidade ao culto público; todas as artes – e a música por sua vez – concorrem para isto. Até então, uma significativa parte da música cerimonial era reservada a um solista, mas é neste momento que nasce a *Schola Cantorum* - grupo formado por cerca de vinte clérigos (cantores experientes e jovens alunos em formação) que disponibilizam sua competência vocal ao serviço da celebração litúrgica. Este grupo de especialistas elabora ao longo dos séculos V e VI um sofisticado repertório de música religiosa, constituído de dois tipos de peças: de um lado, a fusão do repertório pré-existente com o novo; a *Schola* substitui o solista em certo número de peças que até então a ele estavam reservadas, enriquecendo-as com um estilo mais ornado e uma musicalidade mais complexa. De outro, são compostas obras originais adequadas ao desenvolvimento e ao aparato do culto realizado nos grandes edifícios. Um exemplo dessas novas composições é o canto executado durante a solene procissão de entrada do celebrante.

Em 590, quando Gregório I é eleito papa, a composição do corpus das melodias romanas parece já estar concluída.

A MISCIGENAÇÃO FRANCO-ROMANA

Durante a segunda metade do século VIII tem início uma aproximação entre o reinado franco dos Pepinos (Pepino o Breve e, em seguida, seu filho Carlos Magno) com o papado (Estevão II e seus sucessores). Essa aproximação é inicialmente de ordem política. Os territórios do Soberano Pontífice estão sendo ameaçados pelos lombardos, ao mesmo tempo em que o jovem rei dos francos está preocupado em assegurar a legitimidade de seu poder conquistado à custa de muitas lutas. Pepino o Breve se empenha em proteger os territórios pontificais. O papa, por sua vez, vem à França com a sua corte. Em 754 renova a sagração do rei dos francos e permanece na abadia de S. Denis por um longo período.

As circunstâncias acima contribuíram para que o novo soberano se tornasse um amante das práticas litúrgicas romanas. Pepino o Breve vê nelas um meio de assegurar a unidade religiosa de seus territórios, garantindo, conseqüentemente, a sua unidade política. Decreta então a adoção da liturgia romana em todo o seu reinado. Esta medida será vigorosamente reiterada por Carlos Magno.

Na prática, a introdução da liturgia romana implicaria na supressão de todo o repertório galicano sendo em seguida substituído pelo repertório romano. Poderemos constatar nas correspondências e nas crônicas da época, menções a pedidos de envio de livros de Roma para a Gália. Estes envios muitas vezes acompanhavam também o intercâmbio de cantores que sabiam o repertório de memória. Nesta época o canto ainda não possuía uma notação musical específica, conseqüentemente, os livros continham apenas os textos sem as melodias escritas.

O que aconteceu na segunda metade do século VIII na Gália-Franca, entre o Sena e o Reno (e talvez em Metz), não nos foi transmitido através de documentos escritos. Liturgistas e musicólogos têm comparado os livros romanos dos séculos XI a XIII e os livros de canto gregoriano. Suas conclusões nos permitem estabelecer uma hipótese altamente provável⁵. Quando os repertórios romano e galicano se encontraram produziu-se uma miscigenação. Seria fácil impor os textos dos cantos romanos que estavam escritos nos livros; afinal, eram eles os textos de referência. Contudo, em relação à melodia a situação era bem diferente. O aspecto geral do canto romano e a sua arquitetura modal⁶ foram gradativamente sendo admitidos pelos musicistas galicanos⁷ que, por sua vez, o revestiram de uma ornamentação completamente diferente daquela à qual estava anteriormente vinculado. Poderíamos afirmar que, em vez de haver a simples substituição de um repertório

por outro, aconteceu uma hibridação que poderia ser resumida pela seguinte equação:

Romano * Galicano → Franco-romano

(O asterisco simboliza a miscigenação)

Os mais antigos testemunhos musicais dessa miscigenação remontam ao final do século VIII. Estão presentes no Tonário de S. Riquier⁸, onde são encontradas apenas as primeiras palavras e o modo de alguns cantos do novo repertório. Será necessário esperar ainda mais um século para que sejam localizados livros de canto que comportem uma notação musical. Os primeiros que nos chegaram datam de fins do século IX e, especialmente, de todo o transcurso do século X.

Como todos os cantos litúrgicos da antiguidade, o novo repertório Franco-Romano tem origem na tradição oral; a sua análise interna o demonstra claramente. Porém, segundo a tese histórica aqui exposta, houve uma ruptura nesta tradição, ou seja, a substituição do repertório local (galicano) por um repertório estrangeiro (Franco-Romano). Esta substituição imposta a todo o ocidente encontrou resistências na Gália, em Milão, em Roma e na Espanha; mesmo assim, dois fatores contribuíram para o sucesso desse remodelamento:

– a invenção de um processo de escrita da melodia, que aqui representa um considerável impulso na história da música;

– a atribuição da composição do novo repertório a um dos mais ilustres personagens da antiguidade cristã: o papa Gregório Magno⁹.

O contexto histórico da composição gregoriana é o mesmo de um amplo movimento da civilização ao qual os historiadores chamam de “Renascimento Carolíngio” ou “Primeiro Renascimento”. Nesta época os povos bárbaros, em processo de estabilização, voltam seus olhos em direção à antiga cultura greco-romana e se envolvem num jogo sentimental de imitação ou superioridade (emulação) em relação ao império bizantino. O novo repertório tornou-se imediatamente objeto de estudo dos musicólogos da época. Estes, também conhecidos como “teóricos”, organizaram as melodias em categorias rítmicas e modais muitas vezes alheias à realidade da composição original. São estes mesmos teóricos que promovem – desde o século IX, ou seja, antes mesmo de a música ter sido grafada – o jogo da silabação e do descanto, que dotarão o novo repertório de um desenvolvimento imprevisível.

NOVAS COMPOSIÇÕES E REFORMAS

Do ponto de vista musical, a segunda metade da Idade Média se revela uma época intensa de criação e de teorização.

Os progressos da notação

Os primeiros manuscritos não traziam precisões quanto aos intervalos melódicos, somente indicações rítmicas e nuances agógicas. Isto certamente convinha a uma música cuja essência era simplesmente cantar as palavras seguindo as inflexões livres da declamação. Porém, houve a necessidade de, logo em seguida, ser estabelecida uma notação que indicasse também os intervalos. Comparando os manuscritos é possível constatar que o novo recurso impossibilitou que se mantivesse a precisão das nuances rítmicas.

A aparição gradativa das linhas seguida pela invenção do guião, das claves e, por último, a interconexão com o sistema da pauta guidoniana, mesmo que úteis no processo de difusão, restringiram as possibilidades expressivas do notador e conduziram a um alijamento da memória. A pauta guidoniana – aperfeiçoada ao longo da primeira metade do século XI – passa a ser, de certa maneira, um filtro em relação à composição original. Ela é hoje um provável impedimento de acesso à verdade completa sobre as escalas primitivas, os microtonalismos e o jogo dos graus móveis.

Em sua gênese, a escritura musical está intimamente ligada à tradição oral. Antes de sua invenção, cantava-se de memória. Ao longo dos decênios em que estava sendo elaborada, ainda se canta de memória, mas o cantor recorria ao livro de canto para preparar-se antes da cerimônia. Uma vez estabelecido o sistema de notação, o cantor passou a fixar os seus olhos no livro. Pouco a pouco, o papel da memória se dissipa e o intérprete não leva mais em consideração o gesto vocal original; simplesmente se detém na mediação forçosamente restringida dos sinais¹⁰. É o começo de uma nova etapa na história da música.

A perda do impulso no pensamento gregoriano, imobilizado por estas referências fixas, abriu para a música uma nova era de criação.¹¹

A silabação dos melismas

O melisma ou júbilus é um vocalize, um momento de música pura que se expande sobre uma sílaba; é um procedimento de ornamentação essencial ao canto gregoriano. Porém, desde o século IX se desenvolve o tropo, ou seja, a silabação dos melismas de algumas peças (Aleluias, Kyries e outros cantos). Mesmo sendo uma composição criativa e culta, para não dizer preciosista ou pedante, a prática de colocar textos (prosulação) sobre os melismas teve um inegável sucesso no século X.

Mas, em contrapartida, deve-se sublinhar que quando os melismas, originalmente puros vocalizes, foram transformados em cantos silábicos por conta da adição de um texto literário, esta modificação não alterou somente o seu estilo original, também contribuiu para a deturpação do ritmo. As notas, diversificadas em seus valores rítmicos como indicam as primeiras notações, simplesmente são alocadas todas com igual duração por causa da articulação das sílabas postas sobre algumas delas¹².

O descanto

O tratado *Musica enchiridis*, datado do século IX, contém a primeira peça polifônica escrita conhecida no ocidente, assim como os primeiros elementos teóricos relativos ao canto a várias vozes. É evidente que a simples adição de uma quarta (acima ou abaixo) na linha melódica já reduz significativamente todas as virtualidades modais da monodia original; isto porque, o esforço dos intérpretes em assegurar a simultaneidade das partes, arruína irremediavelmente a flexibilidade rítmica.

Após o concílio de Trento (1545 – 1563), o canto gregoriano entra em um período de reformas tanto nas edições quanto na execução. A renascença e os seus “humanistas”¹⁴ se

empenham em “corrigir” sistematicamente as melodias submetendo-as aos cânones da latinidade clássica, tal como eram compreendidos na época. Os longos melismas deviam soar fastidiosos depois que a arte de cantá-los fora esquecida; foram então mutilados e reduzidos a apenas algumas notas. As edições impressas não ofereciam mais do que uma “pesada e cansativa sucessão de notas quadradas que não sugerem qualquer sentimento e tampouco nada dizem à alma”¹³.

A RESTAURAÇÃO EM CURSO

Em 1833, um jovem padre da diocese de Mans chamado Prosper Guéranger empreende a restauração da vida monástica beneditina no priorado de Solesmes, após quarenta anos de interrupção devido à Revolução Francesa¹⁵. Segundo a regra de S. Bento, a jornada diária do monge é toda centrada na celebração solene da missa e do ofício divino. Restaurar a vida beneditina implicaria também em um retorno às formas litúrgicas da antiguidade cristã, especialmente no que concerne ao canto. Dom Guéranger pouco entendia de música mas era um homem de bom gosto, erudição e discernimento, munido de um carisma sobrenatural; inicia com entusiasmo a restauração do canto gregoriano.

Começa concentrando-se na execução do canto: determina que seus monges observem a primazia do texto (pronúncia, acentuação e fraseado) visando garantir a inteligibilidade ao serviço da prece. Em alguns anos, graças aos valiosos conselhos de um padre da região, cônego Gontier, o estilo de execução do pequeno monastério se transforma e começa a fazer escola. A primeira regra de interpretação do canto gregoriano é então formulada:

A regra que prevalecerá sobre todas as outras é que, excetuando-se as melodias puras, o canto deverá ser uma leitura inteligível, corretamente acentuada, corretamente pronunciada, com suas frases corretamente articuladas...¹⁶

Nos anos de 1860 a 1865, Dom Guéranger confia a um de seus monges, Dom Paul Jausions, a tarefa de restaurar as melodias ao seu estado original de acordo com o seguinte princípio:

Só poderemos afirmar ter descoberto um trecho da frase gregoriana em toda a sua pureza e originalidade, quando vários exemplares de manuscritos oriundos de igrejas distantes forem coincidentes entre si¹⁷

Os trabalhos se iniciaram de forma austera. Tratou-se de copiar na biblioteca municipal de Angers os manuscritos mais antigos de canto gregoriano. Sua escritura mais se parecia com “finas patas de mosca” e, naquele momento, pareciam indecifráveis.

Neste esforço de restaurar a cantilação gregoriana primitiva, o padre abade de Solesmes não estava sozinho. Na realidade, ele fazia parte de um amplo movimento de interesse pelo repertório sacro¹⁷. Todavia, é em Solesmes que a restauração adquire a dimensão científica requerida. Os primeiros ensaios comparativos entre os manuscritos realizados por Dom Jausions foram prosseguidos por Dom Joseph Pothier e, em 1883, resultaram na publicação do primeiro livro de cantos da missa no qual a restituição já havia atingido um importante nível. Esta obra havia sido precedida, em 1880, pelo primeiro tratado de composição e interpretação do canto gregoriano chamado *Les mélodies grégoriennes*, o qual até hoje nada perde em sua atualidade.

Será Dom André Mocquereau quem desenvolverá esta empreitada científica formando uma coleção de fac-símiles dos principais manuscritos de canto existentes nas bibliotecas da Europa, criando em 1889 um atelier e uma série de publicações conhecidos pelo nome de *Paleografia Musical*. Esta coleção de fac-símiles, enriquecida com recursos indispensáveis como catálogos, fichários e quadros sinóticos, constituem o fundamento material para a restauração das melodias gregorianas.

As pesquisas conduziram, desde o começo do século XX, a uma edição oficial¹⁹ dos cantos da missa (*Gradual Romano*, 1908) e do ofício (*Antifonário Romano*, 1912).

Uma nova etapa foi transposta quando da publicação do “*Antifonário Monástico*” em 1934, marcando um considerável progresso na fidelidade das restituições. A restauração gregoriana, porém, ainda não havia terminado, haja vista que no último concílio (Vaticano II, 1963 - 1965) foi solicitada “uma edição crítica dos livros de canto já editados.”²⁰ Para fazer frente a esta missão, os pesquisadores contemporâneos dispõem do competente auxílio dos trabalhos de Dom Eugène Cardine (monge de Solesmes, 1905 – 1988).

	Cunctipotum genitor. Clementissime Rudempator. Rex Virginiu[m] amator.	Rex omnium sanctorum.
Lib. usuali 1901 p. 144	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20	
	<i>Kyrie e</i>	<i>le i son. Chuse e le i son</i>
Gautier "Tours" p. 237. S. G. 378. (p. 365) ✓ Tours IV. p. 327		<i>le i son.</i>
Gaite p. 56. Tours h. 55 II. 360 XII-VIII ^o		
✓ Valencijs 239		
✓ B.M. II. 669. p. 45 XII		
✓ Clost. Ky. 4.		<i>e. le i son.</i>
Verceil 146 f. 124		<i>e. le i son.</i>
✓ Beaumont 358		
Clm. 3919 p. 48		
Clitia p. 56. Tours 156.		
Clm. 19720 f. 79		<i>e. le i son</i>
Wagnon Kyriele p. 18		<i>e. le i son</i>
✓ B.N. 1087 p. 100.		<i>le i son</i>
✓ B.N. 10903 f. Enroull p. 10, 13.		<i>le i son</i>
✓ B.M. S. C. XIII. p. 2.		<i>le i son</i>
✓ Jarum. p. 7+		<i>le i son</i>
✓ Bodley. 435. p. 4		<i>le i son</i>
✓ Doussincourt 1390 p. 113 Rome Procure Grad. p. 39 B.N. 13252 p. 24		<i>e. le i son.</i>
✓ Sainte Reine. Cantu 1901 p. 58 Grad. 12 ant. Jean d'Alban's Abbey. (B.M. 23. IV.) p. 8. p. 22 B.N. 10910. fo. 1		<i>e. le i son.</i>
✓ Kunu p. 222		
Stuttgart HB. Jan 95. p. 35		<i>le i son.</i>

Quadro comparativo (atelier de paleografia musical de Solesmes)

Coube a ele o mérito de elucidar as leis que definem a escritura dos neumas

primitivos e também estabelecer as bases de uma “edição crítica do gradual romano”. O mistério que paira sobre as origens do repertório gregoriano²¹ não nos permitem conclusões definitivas sobre a existência de um “arquétipo” de escrita, somente de um “arquétipo de difusão”, fonte única e absoluta de todos os documentos conservados até o presente. Assim sendo, a publicação de uma edição crítica não poderá ser aguardada em um curto espaço de tempo. Todos os testemunhos importantes da tradição são agora conhecidos, catalogados e estudados; pouco a pouco eles nos revelam os seus segredos.

A palavra “restauração” merece ser compreendida em seu sentido pleno. Aprimorar a restituição das peças constitui uma importante contribuição ao trabalho da restauração gregoriana. Esta não poderá estar concluída até que o canto gregoriano esteja integrado de forma habitual e viva na prática litúrgica de uma assembleia (mosteiro, paróquia etc.). Há, contudo, comunidades inteiras que trabalham assiduamente na restauração gregoriana, mas de forma discreta, sem a menor pretensão musicológica...

NOTAS

1. Especialmente as alusões do *Liber Pontificalis*, espécie de crônica dos sucessivos pontificados da antiguidade. Editada por L. Duchesne (Paris, *Bibliothèque des Écoles d’Athènes et de Rome*, tomo I, 1892. Reedição de E. de Boccard, 3 volumes, 1955 e 1957). Adverte-se o historiador a ler com prudência as informações contidas nesses livros (Peter JEFFERY, art. cit. infra).

2. Estes livros, destinados ao padre celebrante, continham as preces principais (orações e prefácios) para algumas missas do ano litúrgico.

3. Nos livros *Ordines romani* foram conservadas descrições detalhadas; cf. Michel ANDRIEU, *Les Ordines romani Du haut Moyen Age*, Louvain, 5 volumes, 1931.

4. O mais antigo foi publicado em fac-símile por Max LÜTOLF: *Das Graduale von Sancta Cecilia in Trastevere*, Colônia- Genebra, Fundação Martin Bodmer, 1987.

5. BERNARD, Philippe “Sur un aspect controversé de la réforme carolingienne: Vieux-romain et Grégorien”, *Ecclesia orans*, anno VII, 1990 / 2, p. 163 – 189.

6. Ou seja, os pivôs da composição, as cadências principais, os recitativos e os melismas mais importantes.

7. Constata-se que em grande parte do repertório as peças romanas e franco-romanas são totalmente comparáveis. Existem exceções cujo estudo já está em curso.

8. Paris, BNF lat. 13159. Cf. Michel HUGLO, *R. G.* 31 (1952), p. 176 e 224.
9. Esta atribuição é bem mais fácil de ser aceita do que aquela que presume ser S. Gregório Magno o autor do sacramental (livro de orações do padre) no qual o ordenamento litúrgico coincide com o antifonário romano da missa. Contudo, houve uma distância de mais de um século entre a fixação do chamado sacramental “gregoriano” e a elaboração do canto homônimo.
10. A tradição oral pode manter-se viva, em paralelo com uma escrita insuficiente. Do mesmo modo que a escritura em neumas puros foi conservada até o século XV em certos centros germânicos, é possível que uma interpretação autêntica possa ser mantida em algum lugar, por mais que as melodias estejam registradas numa pauta.
11. DUCHEZ, Marie- Elisabeth “Des neumes à la portée”, *Notations et séquences*, Honoré Champion, Paris, 1987, p. 60.
12. CARDINE, Dom Eugène “Vue d’ensemble sur le chant grégorien”, *E. G.* 16 (1977), p. 184.
13. Dom GUÉRANGER, Carta de aprovação ao método do cônego Gontier, *op. cit. Infra*, p. XII.
14. RODRIGUEZ, José da Costa *Les répercussions humanistes sur le plain-chant*, memória do magistério da educação musical, dirigida por Edith Weber, Paris / Sorbonne, 1975 (policopiado). Contrariamente a uma lenda muito difundida, não se pode imputar a Palestrina as mutilações infligidas ao repertório gregoriano (Dom Pierre COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien*, Solesmes, 1969, p.9).
15. SOLTNER, Dom Louis *Solesmes et Dom Guéranger (1805 – 1875)*, Solesmes, 1974.
16. Cônego GONTIER, *Méthode raisonnée de plain-chant*, Le Mans, 1859, p. 14.
17. D. GUÉRANGER, *Institutions liturgiques*, t. 1, (1840), p. 306.
18. Lambillotte, Nisard e Danjou trabalharam no mesmo sentido.
19. Encomendado, promulgado e impresso pela Santa Sé. Esta edição é popularmente conhecida como “Vaticana”.
20. Constituição *Sacrosanctum Concilium* (1963), n. 117.
21. Sobretudo no que se refere às questões relativas a transição do oral para o escrito.

2

A liturgia

A Igreja reconhece ser o canto gregoriano o canto próprio da liturgia romana.

Vaticano II

A liturgia católica romana reserva um importante espaço para a música vocal. Vários ritos (como as procissões, por exemplo) são acompanhados de cânticos. Em certas ocasiões, a ação cultual se reduz pura e simplesmente a um texto cantado por um solista ou por toda a assembleia (exemplo: o cântico entre as leituras). Vemos assim que o canto está intimamente ligado à liturgia e que, evidentemente, o estudo do canto gregoriano requer um bom conhecimento litúrgico.

O coração da liturgia é a celebração da missa ou Eucaristia: ação sagrada na qual a Igreja, solenemente reunida na diversidade de seus membros, renova através do ministério de seus sacerdotes o gesto e as palavras de Cristo na noite da última ceia, véspera do dia em que se entregará livremente à morte pela salvação dos homens. Mesmo após dois mil anos, conforme a ordem explícita do próprio Cristo¹, a Igreja jamais deixou de reproduzir estes gestos², transmitindo-nos em sua integridade a cada domingo. No momento em que o canto sacro se incorpora nesta celebração adornando-a como uma vestimenta, passamos a compreender como a repetição da ação litúrgica fez com que este canto chegasse até nós.

Tudo começou em Jerusalém, onde a Igreja foi fundada, e em Antioquia onde os discípulos de Jesus foram chamados de cristãos pela primeira vez.

A celebração da ceia constitui uma novidade radical do culto cristão em relação ao judaísmo. Contudo, por mais que os primeiros cristãos tenham se desvinculado rapidamente das práticas sacrificais do templo de Jerusalém, herdaram largamente as práticas cultuais judaicas³. Portanto, o culto da sinagoga na manhã de sábado (shabat), composto de leituras

das escrituras e de orações⁴, deu origem à primeira parte da missa. Simplesmente, a celebração passa a ser realizada no domingo⁵, memorial da ressurreição, em vez de sábado, integrando também a escrituras cristãs do Novo Testamento. Ainda houve lugar para toda uma criatividade litúrgica que, aliás, ocasionou enérgicas reações apostólicas⁶.

O culto cristão também comporta a liturgia das horas ou ofício divino. Este conjunto de orações pontua os diferentes momentos do dia e realiza uma verdadeira consagração do tempo. O ciclo das horas, que também tem raízes judaicas⁷, foi elaborado progressivamente. Embora esta prece cotidiana aludisse a todos os cristãos, foi no ambiente monástico que ela recebeu a sua organização definitiva. A regra de S. Bento (por volta de 530) exerce neste sentido uma influência decisiva. A jornada diária é estruturada por duas celebrações maiores: as laudes pela manhã e as vésperas no começo da noite. Levanta-se antecipadamente, um pouco após a meia noite para o longo ofício das vigílias, no qual as leituras (Bíblia, Pais da Igreja, vida dos santos) têm um lugar de destaque. Ao longo do dia, a comunidade ainda se reúne para as “pequenas horas”: prima⁸ no começo da manhã, terça em torno das 10 horas, sexta no fim da manhã, nona no começo da tarde e completas próximo ao repouso da noite.

Para S. Bento, o ofício divino é antes de tudo um gesto de louvor:

Oferecemos nestes momentos o nosso louvor àquele que nos criou... e, à noite, levantamo-nos ainda para o louvarmos.⁹

O cântico dos salmos e a leitura das Santas Escrituras ocupam o primeiro lugar; mas também se admite uma parte de poesias não bíblicas (hinos) e de composições eclesiais (ladainhas, bênçãos e orações).

A UNIDADE LITÚRGICA DE BASE

No começo do século III um testemunho de Tertuliano nos descreve a estrutura da liturgia dominical: *“São lidas as escrituras, são cantados os salmos, homilias são proferidas e são feitas as orações”*¹⁰ e nos fornece o esquema ao qual poderíamos chamar de “unidade litúrgica de base”:

leitura – cântico – oração

VIII
MBCKS

C

Ex. 15, 1. 2

Ante-mus-Do-mi-no: glo-ri-ose e-
nim hono-ri-fi-ca-tus est: equum et ascen-
sorem pro-ie-cit in ma-re: adi-
utor et pro-tec-tor factus est mi-hi in sa-lu-tem.
V. Hic De-us me-us, et hono-ra-bo e-
um: De-us pa-tris me-i, et ex-al-ta-
bo e-um. V. Do-mi-nus con-te-rens bel-
la: Do-mi-nus no-men est il-li.

Vigilia pascal: cântico responsorial da leitura do livro do Êxodo

É possível estabelecer um paralelo deste esquema com os agentes da celebração e os livros que contêm as suas intervenções:

<i>leitura</i>	leitor	<i>leccionário</i>
<i>cântico</i>	cantor	<i>cantatorium</i>
<i>oração</i>	sacerdote	<i>sacramental</i>

Este esquema subsiste intacto na primeira parte da vigília pascal atual. Por sete vezes se repete a seqüência leitura - cântico - oração. Na terceira vez, vemos ainda hoje o cântico ser extraído organicamente da leitura (página anterior).

Estamos diante de um gênero musical arcaico - a *lectio cum cantico*: leitura e cântico são realizados pelo mesmo agente porque, nesta época (séculos II – III), a participação musical do povo era reduzidíssima e se limitava a algumas aclamações simples como as respostas ao celebrante e aos seus ministros.

Os séculos seguintes acrescentarão novidades ritualísticas que resultarão na composição da missa solene do século VIII¹¹, sem comprometer o esquema de base que subsistirá como uma filigrana em toda celebração. (página seguinte)

OS DIVERSOS AGENTES DA CELEBRAÇÃO E SEUS ESTILOS

Na celebração litúrgica solene, a comunidade está organizada de acordo com a diversidade de seus membros. Cada um participa com sua função própria¹². O canto gregoriano está adaptado a esta situação, disponibilizando para cada um desses agentes um repertório adaptado às suas capacidades.

MASS	VESPER & LAUDS	MATINS (Off. Readings)	LITTLE HOURS
<i>Introit + Psalm</i> <i>Kyrie</i> <i>Gloria</i> Collect	<i>ŷ. Deus in adiutorium</i> Antiphons & Psalms	<i>ŷ. Dñe labia mea</i> Invitatory Hymn Antiphons & Psalms	<i>ŷ. Deus in adiutorium</i> Hymn Antiphons & Psalms
Reading Readings	Short Reading	Long Readings	Short Reading
Chant Gradual Tract Alleluia	Short Responsory Hymn Versicle	Great Responsory <i>Te Deum</i> & its verses	Versicle
[Gospel]	Gospel Canticle	Gospel]	
Prayer General Intercessions	Litany <i>Pater</i> Prayer	Short Litany <i>Pater</i> Prayer	Short Litany <i>Pater</i> Prayer
Offertory Canon - <i>Sanctus</i> <i>Pater</i> <i>Agnus Dei</i> Communion + Ps. <i>Ite Missa est</i>	<i>Benedicamus Dño</i>	<i>Benedicamus Dño</i>	<i>Benedicamus Dño</i>

N. B.: Esta tabela deve ser lida enquanto esquema histórico e pedagógico, e não teológico. Torna-se evidente que é a oração que dá forma a toda a celebração, especialmente o Canon.

O celebrante

O padre recebeu através do sacramento da Ordem o poder de santificar e de ensinar os fiéis. É ele quem preside a assembleia, mas não está especialmente preparado para executar trechos musicais muito elaborados. Seu repertório se mantém dentro de um estilo extremamente sóbrio. Os recitativos, quase silábicos, exploram uma escala sonora reduzida onde as variações se limitam a uma simples pontuação do texto. Facilmente retidos pela memória e pelo coração, são repetidos dia a dia revivendo a mais pura tradição oral. Simplicidade não significa pobreza; nada falta à estética dessas cantilações. O próprio Mozart não teria dito ser capaz de abrir mão de todas as suas obras pela glória de haver composto o prefácio gregoriano? (pág. seg.)

O povo

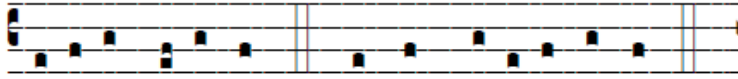
A Assembleia responde às intervenções do celebrante e de seus ministros com breves aclamações em estilo igualmente simples. Pouco a pouco vai sendo elaborado um repertório popular composto de cânticos do ordinário da missa (*Kyriale*), de hinos do ofício e de alguns cânticos de procissão.

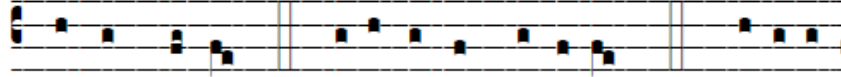
A schola cantorum

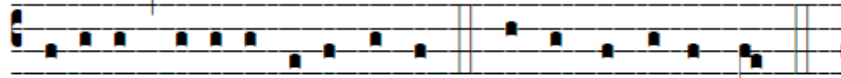
É constituída por um grupo de cantores, ou seja, de indivíduos vocalmente dotados e bem treinados que disponibilizam seus talentos musicais ao serviço da celebração sagrada, caracterizando um verdadeiro ministério litúrgico¹³. O repertório da *schola* apresenta uma musicalidade muito elaborada. Ele compreende os cantos do intróito, do ofertório e da comunhão.

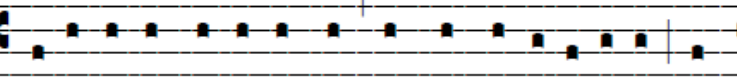
Entre os membros da *schola* são encontrados verdadeiros especialistas: os solistas. O repertório gregoriano lhes reserva as peças mais complexas, mais ornadas – os cânticos entre as leituras. Todas as pessoas presentes na celebração escutam ativamente aquilo que verdadeiramente é “a homilia musical”.

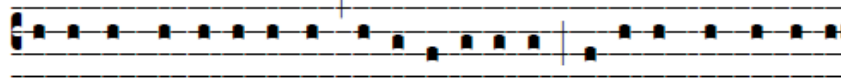
Por esta razão, o repertório gregoriano se nos apresenta intimamente ligado à liturgia da Igreja Romana. Enquanto os Pais da Igreja faziam a exegese do livro do Apocalipse por meio de procedimentos retóricos e literários, estava em curso de elaboração da forma lírica e musical de uma “patrologia musical”.


D 
Ominus vo-bíscum. □ Et cum spí-ri-tu tu- o.

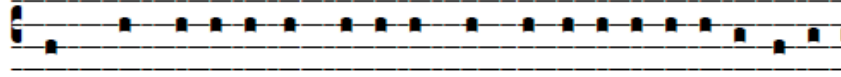

ŷ Sursum corda. □ Habémus ad Dómi-num. ŷ Grá-ti- as



agámus Dómino De- o nostro. □ Dignum et iustum est.

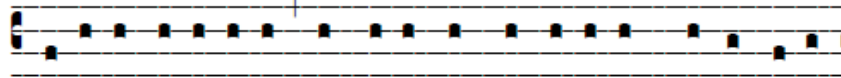
V 
Ere dignum et iustum est, æquum et sa-lu-tá-re, nos



ti-bi semper et u-bíque grá-ti- as á-ge-re : Dómi-ne, sancte Pater,

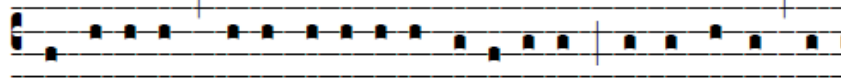

omnípotens ætérne De-us : per Christum Dóminum nostrum.

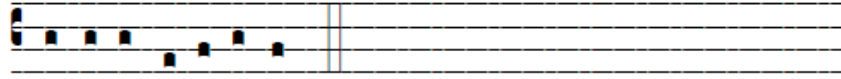

Per quem hódi- e commérci-um nostræ repa-ra- ti- ó-nis effúl-


sit, qui- a, dum nostra fra-gí- li-tas a tu-o Verbo suscípi-tur,


humána mortá-li- tas non solum in perpé-tu-um transit honó-


rem, sed nos quoque, mirándo consórti- o, reddit ætérnos.


Et íde- o, cho-ris angé- li-cis so-ci- á-ti, te laudámus in


gáudi- o confi-téntes

Prefácio da missa de Natal

NOTAS

1. “Fazei isto em minha memória” (Lucas 22: 19)
2. *Sacrosanctum Concilium*, nn. 6 e 106.
3. O livro dos Atos dos Apóstolos nos mostra que a distinção entre as duas religiões foi progressiva. O cristianismo foi visto por muito tempo como uma simples seita judaica. As sinagogas da diáspora tornaram-se de fato nas primeiras redes de evangelização da bacia mediterrânea (Atos 13: 5 a 14). Também devem ser levadas em consideração as resoluções do primeiro “concílio” de Jerusalém (Atos 15).
4. Sobre esta questão, vide inicialmente Israël ADLER “Histoire de la musique religieuse juive”, *Encyclopédie des Musiques Sacrées* (Labergerie, Paris, 1968), vol. I, p. 469-493. Em seguida, a relação entre os cânticos judaicos e os cânticos cristãos, Solange CORBIN, *L'Église à la conquête de sa musique*, (Paris, 1960), p. 52-70; e Eric WERNER, *The sacred bridge*, 2 tomos (New York, 1959 e 1984), talvez controverso.
5. Do latim *Dominica die*: o dia do Senhor.
6. Cf. I Coríntios 11: 17 – 34 e 14: 26 – 39.
7. Os Atos dos Apóstolos nos mostram ainda Pedro e João se dirigindo ao templo para a oração da hora nona (At. 3: 1).
8. Este ofício surgiu posteriormente aos demais por razões propriamente monásticas. A reforma litúrgica consecutiva ao concílio Vaticano II (1963 – 1965) não o leva mais em conta.
9. Regra dos monges, c. 16.
10. *De anima*, IX, 4.
11. Esta ordenação da missa é conservada pela descrição contida em documentos que podem remontar ao século VIII; cf. ANDRIEU, *op. cit. Supra*, e Dom Jacques FROGER, *Les chants de la messe aux VIIIe et IXe siècles*, Desclée & Cie, 1950.
12. Instrução *Musicam sacram* (8 de março de 1967), nn. 5, 6 e 11.
13. *Sacrosanctum Concilium*, n. 29.

3

O cântico dos salmos

Recitava-se o salmo com tão mínimas inflexões vocais que esta recitação mais parecia palavra do que canto.

Santo Agostinho¹

Uma maneira tradicional e até ancestral de se transmitir um ensinamento sagrado, segundo o costume das religiões que veneram a Bíblia e também de outros meios culturais, recebeu o nome técnico de cantilação. Este neologismo, criado há um século², designa um estilo em que a palavra prepondera sobre a música, contudo, esta última assume o papel regulador revestindo o texto de solenidade. É um conjunto de declamações que está a meio caminho entre o dizer e o cantar, sem pretensões de ornar o texto, mas tão somente amplificar a palavra³. A cantilação confere às palavras um fausto e uma importância jamais conseguidos numa simples alocução; ela lhes transmite uma presença específica adaptada à hierarquia de um espaço sagrado. Desde o momento que ressoa, ela evoca um outro mundo e engendra o *ethos* propício às ações religiosas. Seu material musical é, contudo, tão rudimentar que o único nome que a ela caberia seria simplesmente “canto”.

Foi nesse contexto de estilização da “palavra falada”³ que houve a necessidade de situar o nascimento do canto sacro ocidental. Ele deveria possibilitar que uma assembleia assimilasse um ensinamento solene transmitido oralmente, numa época em que os fiéis ainda eram analfabetos.

I N-ci-pit liber Lamenta-ti-ó-num. ALEPH. Quómodo
 sedet so-la cí-vi-tas plena pópu-lo! Facta est qua-si vídu-a
 dómina génti-um; princeps provinci-á-rum facta est sub tri-
 bú-to. BETH. Plorans plo-rat in nocte, et lácrimæ e-ius in
 ma-xí-lis e-ius; non est qui consolé-tur e-am ex ómnibus ca-
 ris e-ius: omnes amí-ci e-ius spre-vé-runt e-am et facti
 sunt e-i in-imí-ci.

Semana Santa: Lamentações do profeta Jeremias

OS PROCEDIMENTOS MUSICAIS DA CANTILAÇÃO

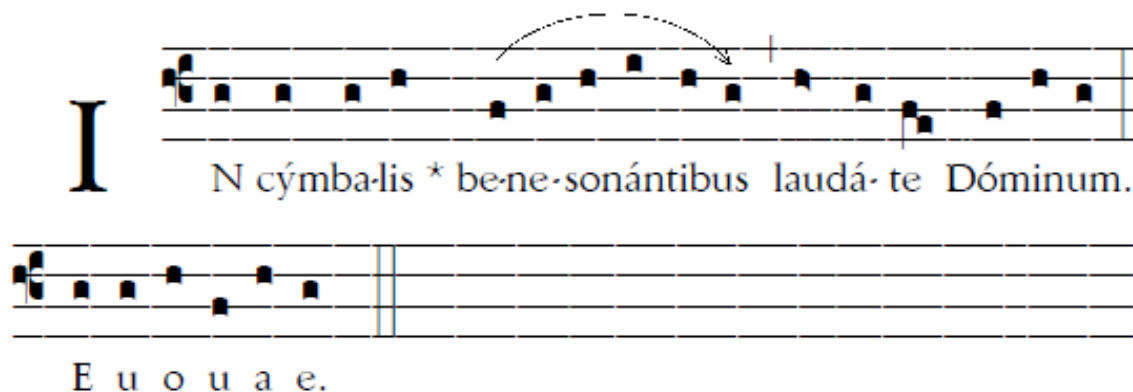
O material musical da cantilação é extremamente reduzido, limitando-se geralmente a alguns graus que não ultrapassam o âmbito de uma quarta. Um destes graus assume a função de corda principal, os demais funcionam como ornamentos. Mas a palavra ornamento não deve ser compreendida aqui conforme a aceção corrente na tradição musical posterior ao canto gregoriano. Os ornamentos “adornos” da música barroca têm um aspecto supérfluo; já na cantilação são absolutamente essenciais. São eles os graus vizinhos e contrastantes que identificam a corda principal e permitem a identificação da estrutura modal.

Toda a musicalidade está organizada em função do texto: a ornamentação está a serviço das palavras ou da frase e o ritmo é o mesmo de uma declamação solene.

Esta valorização musical do texto está assegurada por três procedimentos:

- a acentuação,
- a pontuação⁵,
- e o jubilus.

Na realidade, é somente em uma análise que se distingue estes procedimentos. Eles não são totalmente independentes – os dois últimos são estreitamente relacionados.



I N cýmba-lis * be-ne-sonántibus laudá-te Dóminum.

E u o u a e.

A forma melódica da palavra latina

flexa

B E- á-tus homo qui corrí-pi-tur a De- o; incre-pa-

punctum

ti- ónem ergo Omnipó-téntis ne réprobes. Qui- a ipse

conclusio

vúlne-rat et medé-tur, pércu-tit, et manus e-ius saná- bunt.

interrogatio

... Quis e-nim cognóvit sensum Dómi-ni?

Tom das leituras do ofício

A acentuação

As línguas faladas na bacia mediterrânea são geralmente musicais, dotadas de um nítido acento melódico. Este também era o caso do latim antigo que, segundo o testemunho de Cícero, sentia nas palavras um *cantus obscurior*, uma musicalidade latente, escondida⁶.

Na cantilação gregoriana esse canto se traduz por uma tendência à elevação melódica da sílaba acentuada. Na composição musical elaborada, a palavra assume a forma de uma curva melódica num arco perfeito.

Este é o fenômeno do *accentus* (*ad cantum*: para o canto), “alma da palavra e germen da musicalidade”⁷, pivô de toda uma invenção musical. Pelo fato de existir uma dinâmica verdadeira na língua latina, a palavra é um movimento melódico. A sílaba acentuada se eleva em direção às notas agudas, ao passo que, correlativamente, a final se assenta sobre uma corda arquitetural⁸. As outras sílabas são arrebatadas neste movimento: as pré-tônicas em preparação para o cume e as pós-tônicas em transição para a final. Tudo isto coeso na

unidade de um só ritmo – o da palavra.

A pontuação

A pontuação é uma parte integrante do discurso. Ela é, inicialmente, uma exigência vital para o leitor que não poderia garantir o seu ofício sem a possibilidade de respirar e, que para isto, interrompe momentaneamente o canto. Ela também é exigida pelo ouvinte que será guiado à plena compreensão do discurso cantado por meio do conjunto hierarquizado de pausas, distinções e cesuras ajustadas pelo cantor.

O silêncio também não faz parte da música? Não é nele que a música respira e vive?

É fato que, vários séculos antes da invenção da notação musical, os primeiros sinais a aparecerem nos manuscritos são relativos à pontuação. Eles indicavam ao leitor quais eram as pontuações mínimas, médias e maiores; as interrogações são geralmente indicadas por meio de um sinal especial. Estas primeiras indicações musicais, chamadas *ekphonéticas*, são o testemunho de uma tradição oral que tende a colocar as cesuras do discurso no tom grave e, mais precisamente, no grau melódico imediatamente inferior à corda de recitação. Como poderá ser visto ao se estudar a escala pentatônica, este grau está situado um tom ou uma terça menor abaixo da corda de cantilação.

Este procedimento de descer ao grave nas finais se ampliará nos tons das leituras e contribuirá também – correlativamente a subida dos acentos – ao desenvolvimento da composição gregoriana.

O jubilus

O terceiro procedimento musical utilizado pela cantilação primitiva parece ser de feitura arcaica: o jubilus ou melisma. Este é um momento de música pura que interrompe a recitação silábica e contrasta com ela desenvolvendo toda uma vocalização sobre uma única sílaba. Segundo a inesquecível expressão de Santo Agostinho⁹, o canto “se projeta para além dos limites das sílabas”. O jubilus não deixa de ser uma forma autêntica de composição ligada a cantilação; dele não foram retiradas palavras para que lhe falte alguma coisa. É um canto que vai além das palavras, dos conceitos atuais um pouco estreitos que elas evocam.

A ligação do jubilus com a cantilação é de ordem funcional - está tradicionalmente

situada na penúltima distinção lógica do discurso, sobre a sílaba final¹⁰. Com o passar dos séculos, este lugar tradicional, que remonta à antiga cantilação bíblica judaica, foi pouco a pouco sendo esquecida. O jubilus foi se deslocando gradativamente para o fim da frase e, sobretudo, para o acento das palavras, apreendido como pólo lírico e expressivo da composição.

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

Primeira estrofe do Gloria ambrosiano

A SALMODIA: SEU MATERIAL MUSICAL E SUAS FORMAS

A unidade litúrgica de base estudada no capítulo anterior nos fez reconhecer a *lectio cum cantico* como o ancestral do canto sacro ocidental. Literariamente, trata-se de um cântico das escrituras e, em seguida, de um salmo. Mas que forma, que estilo musical este canto tomou no decorrer dos séculos?

A salmodia sem refrão (ou in directum)

A liturgia dos dois primeiros séculos não é diretamente acessível; ela nos é conhecida

apenas por um conjunto de deduções. Nesta época primitiva, o cântico dos salmos ainda não está bem distinto da leitura. É o mesmo ministro que executa sucessivamente a leitura e o salmo. A cantilação do salmo é apenas mais ornada que a leitura e com ela se encadeia harmoniosamente¹¹. O canto é trabalho do solista, a assembleia exerce a sua participação na liturgia apenas escutando em oração. Isto era o que convinha a uma época em que os fiéis ainda são pouco instruídos e os textos pouco difundidos. A música era um artigo raro conservado unicamente na tradição oral. A criatividade musical não se realiza além do repertório do solista e ainda aborda somente a ornamentação.

A forma musical é adaptada a essa situação histórica e litúrgica. O salmista desenvolve o cântico do salmo verso após verso, de uma só “tirada”, ou diretamente – sem nenhuma intervenção da assembleia, como em uma leitura. S. Bento menciona a salmodia *in directum*, que poderíamos traduzir hoje como salmodia sem refrão.

Encontraremos as características salmódicas na forma melódica da peça gregoriana elaborada. As cordas de recitação da cantilação são geralmente fáceis de serem identificadas, segundo os três procedimentos musicais estudados anteriormente. As fórmulas melódicas especiais são adaptadas ao começo dos versículos (entoações) e outras ao final (terminações). Quando o meio do versículo é ornado, é dado lugar a uma fórmula própria (mediante). No conjunto, as peças são geralmente introduzidas por uma entoação solene, que não é repetida, e concluídas por uma fórmula desenvolvida e ampla com forte tendência para o melisma (cf. p. 16).

Para reconhecer esta forma musical da salmodia sem refrão no repertório tal como conhecemos, é necessário saber abstrair a ornamentação que posteriormente o recobriu e, sobretudo, a “personalidade vocal” que o interpretou. As formas arcaicas reservadas ao solista são posteriormente destinadas à competência da *Schola cantorum*.

Munidos dessas precauções, poderemos identificar atualmente a salmodia sem estribilho nos versículos das Vésperas, nos cânticos da sexta-feira santa, do sábado de aleluia e nos tratos (*tractus*) da quaresma¹².

A salmodia com refrão (ou responsorial)

A etapa seguinte (séculos III e IV) é aquela onde ocorre a intervenção da assembleia

na salmodia. Os testemunhos históricos são inumeráveis¹³. Eles atestam o sucesso imediato e generalizado de uma nova forma de canto no ocidente: o salmo responsorial.

Responsório breve com melisma em posição tradicional



Ení-te, exsultémus Dómino; iu-bi-lémus De-o
sal-u-tá-ri nostro. Præ-occupémus fá-ci-em e-ius in con-
fes-si-ó-ne et in psalmis iu-bi-lémus e- i.
tu- i Sancto.

Vigílias monásticas: estrofe do salmo invitatório

Neste estilo, o solista não perde a sua autonomia e continua cantando todo o salmo. Porém, a assembleia o responde no final de cada estrofe ou de cada versículo com um pequeno refrão de fácil memorização. Este refrão é cantado no início do salmo, pelo solista, para que a assembleia o memorize. A tradição oral continua reinante.

O primeiro refrão que vem à mente é, evidentemente, o primeiro versículo do salmo ou, mais exatamente, a segunda metade deste. A resposta cabe à assembleia em continuação ao texto entoado pelo cantor. Outro tipo de refrão também se estabeleceu desde a origem, pelo menos aos domingos – *aleluia* – evocando a ressurreição.

Veio uma época em que se deixou de responder “mecanicamente” com o começo do salmo, escolhendo-se um trecho do seu interior que melhor evocasse o mistério celebrado e o tempo litúrgico (idéia de versículo escolhido).

Em todo o repertório gregoriano, é no responsório breve que a forma responsorial

está mais visível, mesmo que o salmo atualmente esteja abreviado. Alguns deles ainda conservam o melisma tradicional. Mesmo que revestido de uma considerável ornamentação, ainda encontramos vestígios da salmodia com refrão na forma *A – B – A* do gradual da missa e do responsório prolixo do ofício.

O canto do invitatório na liturgia monástica se apresenta como uma antiga salmodia sem refrão adaptada à forma responsorial¹⁴.

A questão da alternância (antífona)

Com o desenvolvimento da vida monástica (séculos IV – V), a prece cristã é profundamente marcada pela recitação cotidiana ou semanal de todo o saltério, *per ordinem*; ou seja, seguindo a ordem como estão dispostos na bíblia: salmo 1, 2, 3... As comunidades de monges e monjas vivem nesta recitação-mediação a busca da oração perpétua. Aprendiam o saltério inteiro de cor mas também possuíam exemplares manuscritos. A celebração da prece litúrgica, tal como S. Bento a codificou, dedica um significativo espaço à recitação do saltério. A comunidade é organizada em dois coros que, de frente um para o outro, podem executar os com ou sem alternância.

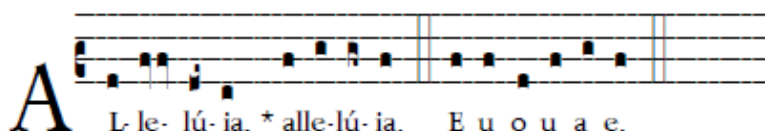
O destino musical da antífona

Desprendendo-se da sucessão dos versículos para ser relegado ao começo e ao fim do salmo, o refrão – ou antífona - adquiriu progressivamente uma certa autonomia tornando-se um espaço de inigualável invenção musical. A palavra *antífona* passou então a designar qualquer peça que fosse cantada com o versículo de um salmo, mesmo sendo uma peça ornada como, por exemplo, o intróito. Mas a carreira da antífona não para por aí: nos livros escritos tardiamente, a palavra acaba sendo aplicada a qualquer peça que não se enquadre em nenhuma categoria definida, mesmo que cantada sem vínculo com algum salmo. Assim ocorre com a célebre coletânea de “antifonas a Nossa Senhora” da qual a mais conhecida é a *Salve Regina*.

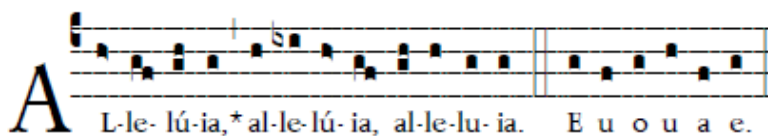
OS TRÊS MODOS ARCAICOS: “CORDAS E CÉLULAS-MÃE”

O material musical da cantilação é rudimentar e limitado tanto em relação ao número de graus da escala quanto ao seu âmbito. Apesar disto, ele é organizado. Quando estudamos as cantilações mais antigas do repertório ocidental latino, constatamos que elas são organizadas em torno de um grau principal - a corda – em relação ao qual os outros sons da melodia figuram como ornamentos. Assim sendo, um único grau assume todas as funções arquitetônicas: ele é a dominante de composição e a final da peça, e ainda pode ser eventualmente o tenor do salmo.

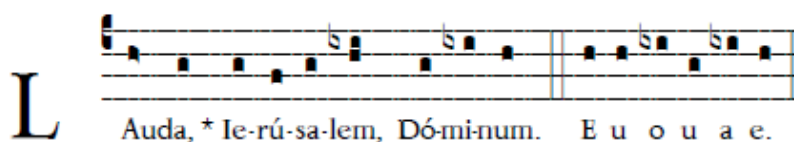
Nesta antífona de domingo, a corda estrutural da cantilação está acima do semitom:



Na seguinte, a corda é rodeada por um tom acima e outro tom abaixo:



E por fim, a corda de recitação pode ser encontrada abaixo do semitom:



Quando procuramos saber, a partir dos fatos musicais, quais são as cordas utilizadas na cantilação do repertório primitivo, precisamos nos restringir a um desses três modos arcaicos, aos quais os musicólogos chamam de “cordas-mãe” (porque todo o desenvolvimento melódico posterior se originou nelas¹⁷). Enquadrá-las no conceito de solfejo

é, de certa forma, delicado pelo fato de já existirem muitos séculos antes da invenção dos nomes das notas e até mesmo da teoria musical como a conhecemos hoje. Apesar disto, não podemos evitar a utilização de alguns termos teóricos contemporâneos para exprimir certos fatos musicais daquele período.

Se tentarmos explicar os três casos de cordas com o auxílio do vocabulário teórico-musical convencional, poderemos dar-lhes os nomes (anacrônicos, é claro) de DÓ (C), RÉ (D) e MI (E), situando-os no contexto de uma escala pentatônica sem semitom. É até possível delinear a estrutura específica de cada um desses modos arcaicos mostrando uma célula-mãe pentatônica que agrupe os graus mais importantes. A identificação da célula-mãe permite identificar a corda-mãe correspondente.

Chegamos então ao seguinte esquema:

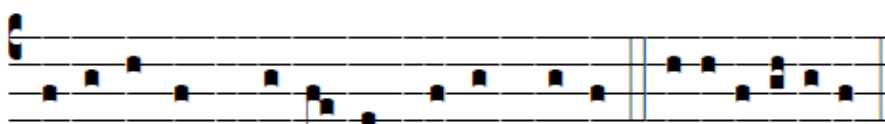
Corda-mãe DÓ	Célula-mãe	<i>sol – lá – DÓ</i>
Corda-mãe RÉ	Célula-mãe	<i>lá – dó – RÉ</i>
Corda-mãe MI	Célula-mãe	<i>dó – ré - MI</i>

Evolução modal por elevação do tenor e dos acentos

A

O salmo é cantado uma terça acima da final da antífona

B



Ene-díctus * Dómi-nus De-us me-us. E u o u a e.

B

O salmo é cantado uma quarta acima da final da antífona

V



Eni-ent ad te * qui detrahé-bant ti-bi, et ado-
rábunt vesti-gi-a pe-dum tu-ó-rum. E u o u a e.

AS LEIS DA EVOLUÇÃO MODAL A PARTIR DAS CORDAS-MÃE

Os três modos arcaicos constituem num primeiro momento a estrutura de base das melodias ocidentais. Em muitos lugares eles foram sujeitos a incrementos que levaram a modalidade a se desenvolver em duas direções:

A elevação dos acentos e do tenor

As peças em modalidade arcaica, quando cantadas com um salmo, adquirem facilmente para este um tenor mais elevado que a dominante de composição. O refrão (parte do povo) permanece inalterado, mas o salmo (parte do solista) é cantado uma terça ou uma quarta acima da nota de origem (cf. exemplos anteriores).

Esta evolução pode ter resultado da natureza de algum solista ansioso em exibir o brilho de sua voz nas notas mais agudas, enquanto o povo conservava o seu resposno inalterado. Também pode ter sido um procedimento genuíno de composição. Constatamos então que nos intróitos *De ventre*, e *Resurrexi* (G.T.196), o tenor do salmo, apenas esboçado na antífona, contrasta com ela de forma tão homogênea. A elevação do tenor pode ainda ser relacionada à preocupação dos teóricos em enquadrar cada peça no sistema dos oito modos – o *octoechos*.

Correlativamente a elevação do tenor, constata-se igualmente no refrão uma tendência em elevar os acentos para os graus superiores. Desenvolve-se um dinamismo interno na composição em direção às notas agudas, assim como uma tendência em ampliar os intervalos.

Evolução modal por descida da final da antífona

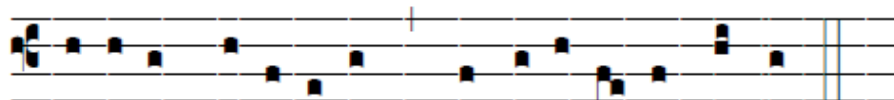
A

Clamor meus ad te veniet

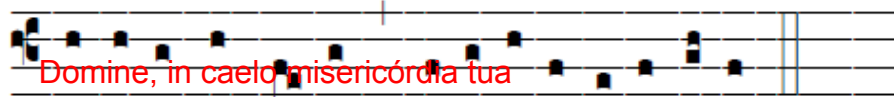
Rectos deget collaudatio

L Audá-te * Dóminum de cæ-lis. E u o u a e.

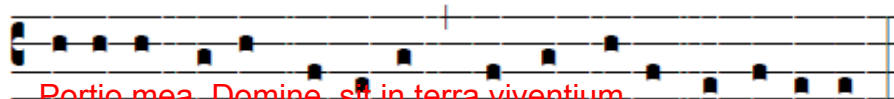
B



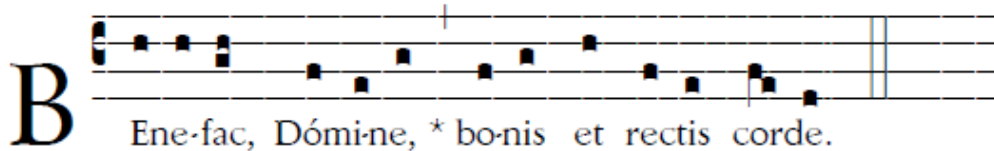
Auribus percipite qui habitatis orbem



Domine, in caelo misericórdia tua



Portio mea, Domine, sit in terra viventium



B Ene-fac, Dómi-ne, * bo-nis et rectis corde.

A tendência natural do acento é de ir em direção ao agudo. Isto é um surpreendente progresso do *cantus obscurior* estudado anteriormente (página...). Esta evolução por conta da subida do tenor e dos acentos levou à constituição de novos modos. Eles não são arcaicos mas ainda continuam muito próximos das cordas-mãe. Poderiam ser chamados de modos “arcaizantes”.

A descida das finais

Um outro tipo de evolução se realiza no sentido de descida dos sons, próximo ao que acontece no discurso: o final das peças é atraído em direção ao grave (exemplo da página anterior)

Antífona *Clamor meus / Rectos decet / Laudate*

final lá mi ré

Antífona *Auribus / Dñe in caelo / Portio mea / Benefac*

final si lá sol fá

A modalidade bipolar e o quadro dos “octoecos”

Estes dois fenômenos de evolução das melodias arcaicas operam de forma complementar. Afinal de contas, a grande parte do repertório apresenta uma modalidade bipolar¹⁸.

		<i>Tenor of the Psalm</i>		
<i>Final of the Antiphon</i>		third	fourth	fifth
		plagal modes		authentic
	D Protus	<i>f</i> 2 nd mode		<i>a</i> 1 st mode
	E Deuterus		<i>a</i> 4 th mode	<i>b</i> 3 rd mode
	F Tritus	<i>a</i> 6 th mode		<i>c</i> 5 th mode
G Tetrardus		<i>c</i> 8 th mode	<i>d</i> 7 th mode	

Tabela oficial dos Octoecos

D Omi-nus * tamquam o-vis ad víc-timam ductus est,
 et non a-pé-ru-it os su-um. E u o u a e.

O -blá-tus est, * qui-a ipse vó-lu-it, et
 peccá-ta nostra ip-se portá-vit. E u o u a e.

De acordo com o intervalo que separa esses dois pólos (dominante de composição ou

tenor do salmo e final da peça), e de acordo com a organização deste intervalo (lugar do semitom), temos o costume de designar os modos por meio de algarismos ou de termos específicos elaborados na idade média (*Protus, Deuterus* etc.). Apesar dos sérios inconvenientes que esta nomenclatura apresenta, ela é comentada universalmente e, portanto, merece ser citada.

O maior inconveniente deste quadro vem do fato de que ele dissimula através de um único numeral (de modo), peças provenientes de duas evoluções distintas que constituem na realidade “tipos modais” diferentes.

Na antífona *Dominus* corda-mãe RÉ,
 subida do tenor para o fá,
 subida dos acentos para fá e sol

Na antífona *Oblatus* corda-mãe DÓ (= fá)
 descida da final para lá (= ré)

As duas peças recebem o mesmo número (2), pois elas têm a mesma final e o mesmo tenor; contudo, constituem dois “tipos modais” diferentes no interior do 2º modo porque sua dominante de composição, e portanto sua estética, são diferentes.

Inversamente, este mesmo quadro distingue modos que não são completamente diferentes pelo fato de descenderem das mesmas “equivalências modais”. Assim, duas antífonas de modos diferentes podem ter a mesma entoação: *Tradetur enim* (1º modo) e *Quando natus es* (3º modo).

T Radé-tur e-nim génti-bus * ad il-ludéndum

Q Uando na-tus es * inef-fa-bí-li-ter

A descoberta dos “tipos modais” e das “equivalências modais” constitui uma prova de que o quadro dos modos é obra dos teóricos, posterior à composição. Este quadro, também chamado “octoecos”, não leva em consideração os fatos musicais objetivamente constatados; apenas tenta engendrar todo o conjunto do repertório em uma quantidade

limitada de categorias.

O estudo dos modos e das leis objetivas da modalidade gregoriana excede em muito o quadro destas páginas de iniciação; convêm, portanto, consagrar algumas linhas ao substrato fundamental da modalidade: a escala pentatônica.

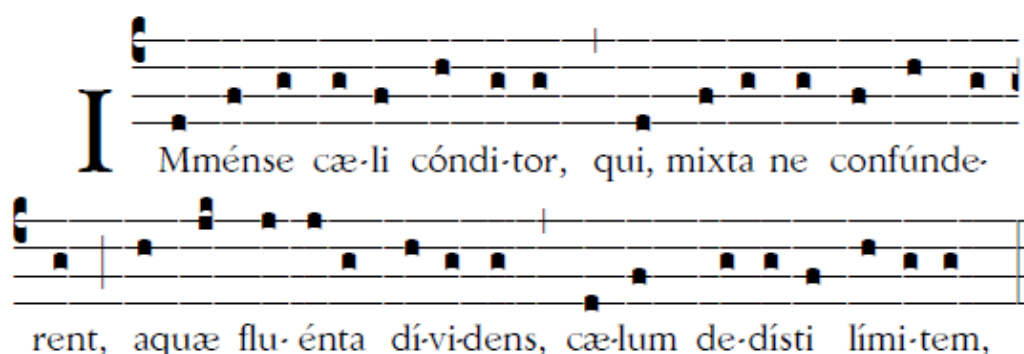
A ESCALA PENTATÔNICA DE ORIGEM

A escala sobre a qual nasceu o canto sacro ocidental é uma escala pentatônica assematônica, ou seja, sem semitons. Nós a encontramos na música tradicional de várias regiões do mundo: China, Coréia, Japão, Vietnã, Mongólia, no repertório folclórico grego e húngaro. Provavelmente, ela chegou até nós através dos migrantes indo-europeus. Até os negro-spirituals autênticos evidenciam seus traços, levando-nos a crer que sua influência se estendeu até a África ocidental. Enfim, ela é encontrada até na América Latina.

No vocabulário dos teóricos da música posteriores a Guido d'Arezzo, a escala pentatônica é susceptível de três formas de escrita:

*sol – lá - * - DÓ – RÉ – MI - * - sol – lá*
*dó – ré - * - FÁ – SOL – LÁ - * - dó – ré*
*ré – mi - * - SOL – LÁ – SI - * - ré – mi*

É fato que existem peças, tanto da missa quanto do ofício, que são construídas integralmente sobre essa escala; o canto de comunhão *In splendoribus* (página...) ou o hino *Immense caeli conditor* são claros exemplos.



The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a large initial 'I' and contains the lyrics 'Mmense cæ-li cón-di-tor, qui, mixta ne confúnde-'. The second staff continues with 'rent, aquæ flu-énta dí-videns, cæ-lum de-dísti lími-tem,'. The notes are represented by black squares on a five-line staff, illustrating the pentatonic scale used in the hymn.

Os três graus medianos da escala são as três cordas-mãe da salmodia arcaica, da

qual parte toda a evolução modal estudada anteriormente. Os dois graus inferiores são as notas iniciais que conduzem às evoluções da modalidade arcaica pela descida da final, enquanto que os dois graus superiores são as primeiras dominantes agudas atingidas quando da subida do tenor.

O asterisco colocado no lugar correspondente à terça menor designa o *pien*: uma nota fraca, não estrutural, freqüentemente ausente, que pode surgir como um peso insignificante no transcurso da melodia. Ela é móvel, ou seja, de acordo com o “centro de gravidade” melódico, pode se deslocar para o agudo ou para o grave da terça menor. Este é um fenômeno característico da arte do canto nas tradições orais¹⁹.

É notável constatar que as escrituras musicais primitivas – os neumas – fizeram uso desses sinais especiais para traduzir certas particularidades dessa escala: o quilisma para os graus fracos (*pien*) e a stropha para os graus fortes acima do semitom. Na escritura que finalmente prevaleceu restou apenas um *pien* móvel - o *si* - com duas posições aceitáveis: *si* natural e *si* bemol, bem distintos um do outro.

O estudo da evolução da modalidade gregoriana a partir dos arcaísmos que acabamos de descrever, até a composição dos modos evoluídos, constitui agora um ramo à parte da musicologia universal, pela comparação que esta faz com outros repertórios antigos. É uma parte integrante da história da linguagem melódica ocidental.

*

* *

Existe no canto gregoriano uma grande quantidade de categorias de composição, das mais arcaicas às mais recentes. Após o século VI grande parte do repertório (sobretudo o da missa) passou por uma considerável reformulação por parte da *schola* tornando-se uma música culta. Todos os cantos foram seguidamente submetidos ao hibridismo franco-romano do século VIII. Mesmo assim, os gêneros antigos e as escalas arcaicas deixaram muitos vestígios. Este não é o aspecto menos misterioso das origens do canto gregoriano: os reformadores dos séculos VI e VIII respeitaram as formas antigas em suas adaptações. A tradição oral é sempre um fator determinante!

NOTAS

1. A propósito da maneira de cantar instituída por Santo Atanásio, *Confissões X*, 33.
2. CORBIN, Solange. “La cantillation dans les rituels chrétiens”, *Revue de musicologie* 67 (Julho 1961), p. 5
3. CORBIN, Solange. “*L’Eglise à la conquête de sa musique*” (NRF Gallimard, 1960), p. 43.
4. VIRET, Jacques. *Le chant grégorien*, L’Age d’homme, 1986, p. 65
5. COLETTE, Marie-Noël. “L’invention musicale dans le Haut Moyen Age: ponctuation et transposition”, *Analyse musicale* 18, 1º trimestre, 1990, p. 7 – 17.
6. “Há um canto latente no falar... a natureza inseriu em cada palavra um som agudo” (*De oratore, XVII, XVIII*).
7. *Anima vocis et seminarium musices*, segundo a bela expressão da Martianus Capella (séculos V e VI); cf D. Paolo Ferretti, *Estetique grégorienne*, Desclée et C^{ie}, 1938 (reed. Solesmes 1989), p. 9.
8. JEANNETEAU, Jean. “Style verbal et modalité” in *R. G.* 36 (1957) nº 4, p. 117.
9. *Enarrationes in psalmos 32*, 1. 8 et 99, 4. É necessário saber que nestes textos Santo Agostinho tinha em mente o canto do salmo responsorial e não do aleluia.
10. MONETA-CAGLIO, Monsenhor E. T. *Lo jubilus e le origini della salmodia responsoriale*, Ed. Jucunda Laudatio, Venise, S. Giorgio Maggiore, 1976-77; D. Jean Claire, “Laplace traditionnelle du mélisme dans la cantillation”, *Yuval*, volume V, Jérusalem, 1986.
11. Em alguns manuscritos o leitor é alertado sobre a passagem da leitura para o canto através da rubrica: *Hic mutans sonum* (aquí muda de som). Cf. P.M. t. XX, tabelas p. 37*.
12. CLAIREI, D. Jean. *Le répertoire grégorien de l’Office. Structure musicale et formes*, Colóquio Internacional de Musicologia, Louvain 25 a 28 de setembro de 1980. CULLIN, Olivier “Le répertoire de la psalmodie *in directum* dans les traditions liturgiques latines”, *E.G.* 23 (Solesmes), p. 99.
13. O mais ilustre nos é dado por Santo Agostinho em seus comentários sobre os salmos.
14. S. Bento parece considerar duas maneiras de cantá-lo: *cum antiphona* (com refrão), *aut certe decantandum* (ou à maneira de um *cantus* – trato – sem refrão). Regra c. 9, 3.
15. Ela se manteve particularmente nos cantos das Completas (Regra c. 17, 9).
16. CAIRE, D. Jean. *Le répertoire grégorien de l’Office*, op. cit. P. 44.

17. CLAIRE, D. Jean. “L’Évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux”, *R. G.* 40 (1962), p. 236.

18. Esta é uma simplificação pedagógica. Existem também casos mais complexos de evolução dupla, com a subida do tenor e a descida da final; ou descida em cascata – por etapas – da final etc. Cf. *R. G.* 40 (1962), p. 243 e 41 (1963) p. 25.

19. A palavra *pien* é de origem chinesa e serve para designar duas notas que transformam a escala pentatônica tradicional chinesa em uma escala heptatônica. YASSER, Joseph A *theory of evolving tonality*, American Library of Musicology, New York 1932, p. 34.

4

O ofício

No momento em que estão reunidos na Igreja, não consigo ver os cristãos fazendo algo de mais útil e mais santo do que cantar os salmos.

Santo Agostinho

Tanto o estudo musical quanto o da liturgia, nos levam a distinguir no repertório gregoriano duas entidades claramente diferenciadas: o ofício e a missa.

Os cantos da missa aparecem nos primeiros manuscritos do século X. Em toda a Europa eles têm o mesmo texto, a mesma melodia e quase sempre as mesmas nuances rítmicas, formando um repertório unificado e de aspecto monolítico.

Os cantos do ofício aparecem nos manuscritos somente a partir do ano 1.000. Eles nos transmitem, portanto, as formas mais arcaicas. Em relação aos cantos da missa, formam um conjunto bem menos homogêneo, incluindo sucessivos acréscimos. Mesmo assim, são um testemunho da evolução da música litúrgica, apesar de terem sido submetidos às diversas influências regionais, sendo marcados por variantes musicais e textuais por vezes consideráveis.

A regra de S. Bento, redigida por volta de 530, constitui o código mais preciso que a antiguidade nos legou sobre a organização da liturgia das horas. Entretanto, um estudo mais atento¹ nos revela que o seu autor se diferencia parcialmente de uma prática preexistente na Igreja de Roma. Havia desde cedo duas correntes: uma de uso romano (ou secular) e outra de uso monástico. Estas duas correntes não deixaram de se influenciar. Materialmente, o conteúdo do ofício é o mesmo nos dois casos: leituras das sagradas escrituras e cântico dos salmos; porém, a organização é ligeiramente diferente. Assim, um e outro distribuem o cântico de todos os salmos em uma semana² seguindo apenas uma ordenação diferente. As formas musicais também são iguais; no entanto, a regra de S. Bento concede desde o

século VI um lugar de destaque aos hinos versificados, enquanto que em Roma estes não são admitidos até o século XIII.

Uma diferença importante entre a missa e o ofício é a fraca influência da *schola* sobre as formas musicais deste:

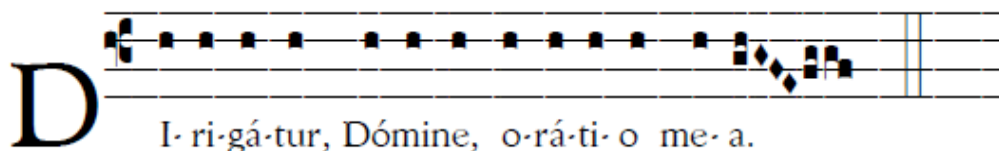
O meio monástico e clerical é “culto” do ponto de vista bíblico, o mesmo não acontece no sentido musical e nada pode mudar em sua prática cotidiana³.

A observação anterior deve se referir ao contexto das comunidades monásticas da antiguidade. Deste modo se explica a presença de formas simples e arcaicas testemunhando a tradição oral. No momento da renascença carolíngia a situação é bem diferente: o meio monástico não é mais um estranho à composição nem à teoria musical; muito pelo contrário.

As formas musicais do ofício se relacionam com as grandes formas da salmodia. A salmodia sem refrão é a origem do versículo, enquanto que a salmodia responsorial dá origem ao responso breve, à antífona em tom salmódico e ao responso prolixo com versículo.

O VERSÍCULO

A palavra versículo, dentro de um contexto litúrgico e salmódico, é suscetível de receber vários significados. Neste contexto, o sentido a ela atribuído é o de “versículo das vésperas”, a peça mais curta de todo o repertório cantado após o hino e antes do *Magnificat*, desta cerimônia⁴:



Tudo evidencia a antiguidade desta peça.

De início, o próprio texto: “Que a minha prece se eleve, Senhor, como o incenso

diante da tua face”. Trata-se do 2º versículo – o mais importante – do Salmo 140. Na prece judaica ele evoca a oferenda vespertina do incenso⁵; já no culto cristão, a elevação das mãos para o sacrifício noturno (na continuação do salmo) simboliza a morte do Cristo na cruz, na tarde da sexta-feira santa. A utilização do salmo 140, desde o século IV, no ofício da tarde, é um ponto de convergência marcante entre os cultos judaico e cristão⁶.

Em seguida, a sua modalidade: a versão apresentada nos livros atuais aponta para uma modalidade bipolar fá – ré. Porém, vários manuscritos mantêm uma versão mais antiga no modo arcaico de RÉ. Em certos casos, a ornamentação está reduzida restritamente aos graus conjuntos da corda-mãe.

D I-ri-gá-tur, Dómine, o-rá-ti-o me-a.

E por fim, o seu estilo: uma recitação silábica em unísono, seguida de um melisma na sílaba final da última palavra, situação clássica nas peças antigas. Em certos manuscritos o melisma é encontrado na penúltima divisão lógica do texto. É exatamente esta forma rudimentar que é conservada nos cânticos da vigília pascal do repertório beneventano (notadamente anterior ao gregoriano):

Sic ut cervus de-sí-de-rat ad fon-tes a-quá-rum.
I-ta de-sí-de-rat á-ni-ma me-a ad te, De-us.
Si-ti-vit á-ni-ma me-a ad De-um vi-vum.
Quando ve-ni-am et appa-ré-bo ante fá-ci-em De-i.

Deste modo, o “versículo de vésperas” constitui uma forma musical particularmente arcaica do ofício (salmódia sem refrão). Com o tempo e com o desenvolvimento de outros ritos, o cântico do salmo 140 foi reduzido a um único versículo – o mais significativo.

O RESPONSÓRIO BREVE

A forma responsorial é a segunda maneira de se cantar um salmo no ofício. Um solista canta os versículos ou a estrofe e os fiéis o respondem com uma fórmula curta repetida ao longo de todo o salmo. Esta forma de salmodia com refrão se mantém no responsório breve até os dias de hoje (cf. p.29).

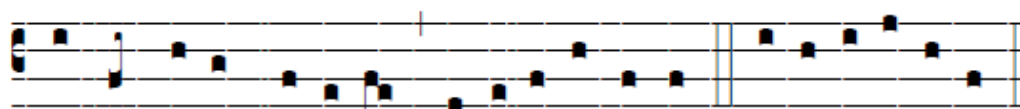
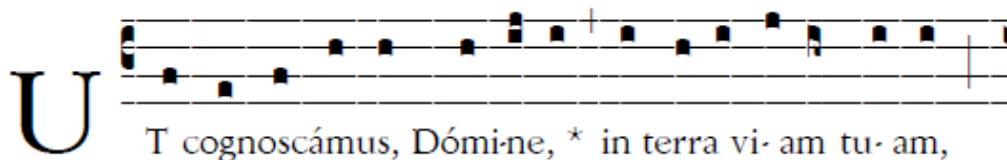
A análise musical distingue facilmente a parte do solista e a dos fiéis. A palavra responsório (ou responso), tradicionalmente dada a esse tipo de peça, testemunha a sua forma original que é completamente dissimulada pela execução atual, que não respeita a repartição autêntica dos papéis entre solista e povo. Ademais, o número de versículos cantados está atualmente reduzido ao mínimo. Posteriormente foi acrescentada uma doxologia (*Gloria Patri, et Filio et Spiritui Sancto*), na qual a melodia evolui em direção ao agudo, na maioria dos casos, revelando sua adição posterior⁷.

Se a doxologia for removida (como se fosse uma erva daninha), o responsório breve revelará a sua modalidade arcaica possibilitando-nos encontrar cada uma das três cordas-mãe.

A ANTÍFONA

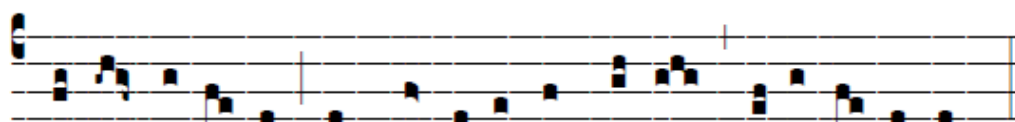
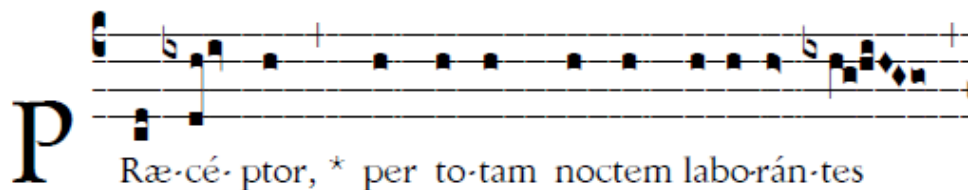
Quando as regras monásticas codificaram a recitação do conjunto do saltério em uma semana (*psalterium currens*), foi provocada uma convulsão na estrutura do ofício. As primitivas formas de salmodia, recém- apresentadas, passaram então a ser precedidas pelo canto de vários salmos. Pudemos constatar anteriormente como esta prática conduziu para a riqueza da antífona: este novo gênero musical que hoje introduz e conclui a salmodia.

No repertório consideravelmente numeroso das antífonas (algo em torno de 4.000 peças autênticas), é possível distinguir e identificar diversos estratos de composição.

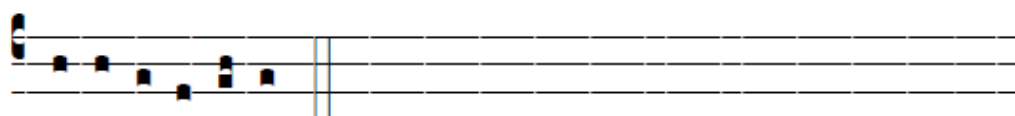


in ómnibus génti-bus sa-lutá-re tu-um. E u o u a e.

Antífona melodia-tipo conhecida como em "IVA"



ni-hil cé-pimus; in verbo autem tu-o laxá-bo re-te.



E u o u a e.

Antífona, melodia centonizada

As antífonas do ofício ferial (a salmodia cotidiana) são um breve refrão constituído de algumas palavras (geralmente a metade de um versículo) tomadas normalmente do começo e do fim do salmo. Muitas ainda são em modalidade arcaica e a maioria delas apresenta uma modalidade pouco evoluída (páginas 34 e 35).

As antigas antífonas de festa são mais desenvolvidas. Geralmente são “melodias-tipo” ou “fórmulas melódicas” de três ou quatro incisos. Com um notável equilíbrio e uma construção perfeita, elas compõem um conjunto de obras-primas musicais em miniatura. Suas melodias são facilmente adaptáveis a vários textos.

O terceiro estrato de composição – o mais recente – é o da “centonização”: processo de composição por encadeamento de fórmulas melódico-verbais, à maneira de um mosaico ou de uma colcha de retalhos.

V I-di *spe-ci-ó- sam sic-ut co-lúm- bam
 ascendéntem dé-super ri-vos aquá- rum, cu-ius in-
 aestimá- bi-lis odor e-rat ni- mis in ve-stimén-
 tis e- ius. * Et sic- ut di- es ver- ni circúm- da-
 bant e- am flo- res ro-sá- rum et lí- li- a convál-
 li- um. † Quæ est i- sta quæ ascéndit per de-
 sér-tum sic-ut vírgu- la fu- mi, ex a-romá- ti- bus myr-
 rhæ et tu- ris. * Et sic- ut.

Responsório prolixo para a assunção da Virgem Maria

Nas composições tardias é dado livre curso a toda uma inventividade musical que chegou até as formas do madrigal e do figurativismo, anunciando o começo de uma nova fase musical.

O RESPONSÓRIO PROLIXO

No ofício noturno, as leituras bíblicas e dos Pais da Igreja são intercaladas com cânticos – os responsórios. Cada ofício tem um número específico de leituras: nove para o ofício romano e doze para o monástico.

Esses cânticos são relacionados à salmodia com refrão (responsorial) e se distinguem do responsório breve do ofício pela sua prolixidade musical. O responso compreende duas partes: o “corpo”, cantado pela *schola*, e o “versículo”, reservado ao solista. Após o versículo a *schola* repete o corpo:

– seja integralmente (uso romano), conhecida como repetição *a capite*, semelhante ao que acontece com o gradual da missa;

– seja parcialmente (uso galicano), também conhecida como “reclamo” mas oficialmente denominada repetição *a latere*.

Estes cânticos são às vezes muito ornados e neles se distingue claramente a influência da *schola*. Sua composição revela procedimentos de centonização; contudo, a parte do solista - o “versículo”- recebe uma melodia estereotipada; a mesma para todos os responsos de um mesmo modo no octoecos. Existe, portanto, oito versículos-tipo com suas fórmulas salmódicas bem caracterizadas (seu tenor, sua entoação e suas cadências pentassilábicas) que podem ser facilmente dispostas num quadro sinóptico. Este tipo de sistematização da forma e das concepções modais acusa a influência dos teóricos e aponta para uma datação que permite fixar o repertório no período carolíngio.

A circunstância litúrgica, os procedimentos de centonização e o estilo ornado assemelham o responsório prolixo com o gradual da missa que, assim como este, é um canto de meditação por excelência; um comentário musical contemplativo do texto sagrado. Nos momentos mais destacados do ano litúrgico (natal e semana santa), o cântico do responsório assume de certa forma a função do coro na tragédia grega clássica: comentar as aventuras do drama de um modo lírico e afetivo, com vista a suscitar a participação da plateia.

Ece quómo- do mó-ri-tur iu- stus, et ne- mo
pér- ci-pit cor- de: et vi- ri iu- sti tollún- tur,
et ne- mo con- sí- de- rat: a fá- ci- e in- iqui-
tá- tis sublá- tus est iu- stus: * Et e- rit in
pa- ce memó- ri- a e- ius. † Tamquam agnus
co- ram tondénte se obmú- tu- it, et non apé- ru- it os
su- um: de angústi- a et de iu- dí- ci- o sublá-
tus est. * Et e- rit.

Responsório maior para a Semana Santa

*

* *

O repertório do ofício, embora menos conhecido que o da missa, é um verdadeiro resumo histórico da música sacra ocidental. Seus vestígios de diferentes estilos de salmodia, suas melodias pouco ornadas e uma modalidade em extensão com as suas origens, formam um ambiente de predileção para aqueles que desejam iniciar-se na estética gregoriana.

NOTAS

1. CALLEWAERT, C. *Sacris erudiri*, Steenbrugge, 1940; VOGÜÉ, Adalbert de. *La Règle de Saint Benoît*, tomo V, Le Cerf, Paris 1971, p. 433.
2. O saltério do ofício romano atual cobre quatro semanas.
3. CLAIRE, Dom Jean. *Le repertoire grégorien, op. cit. Supra*, p. 34.
4. Um versículo similar é cantado nas Laudes e nas Vigílias.
5. A narrativa deste ritual é feita no início do evangelho de S. Lucas.
6. CRISÓSTOMO, S João. *Exp. In Os. 140, P. G. t. LV*, col. 426-427.
7. AMALAIRES (por volta de 835) afirma que esta adição foi feita pelos papas modernos (*De ordine antiphonarii*, t. III, pars I, c. I, n. 13, *Studi e testi* 140, 1950)

M Ontes * Gélbo- e, nec ros nec plú-vi- a
vé-ni- at super vos, qui- a in te abiéctus est clýpe-
us fórti- um, clý- pe- us Sa- ul, qua- si non esset unctus
ó- le- o. Quó- modo ce- cidé- runt fortes in próe- li- o?
Ióna- thas in excéls- sis tu- is interféctus est: Sa- ul
et Iónathas, amá- bi- les et de- có- ri valde in vi- ta
su a, in morte quo- que non sunt se- pa- rá- ti.

Antífona de composição tardia

5

O próprio da missa

*Cada dia, nutridos pelo pão celeste, dizemos:
“Provai e vede que o Senhor é bom”.*

São Jerônimo

O TRATO E O CÂNTICO

O trato e o cântico representam o estrato de composição mais antigo dos cantos da missa – o da salmodia sem estribilho ou *in directum*. Conforme uma regra bem conhecida dos liturgistas¹, nós os encontramos nos momentos mais veneráveis do ano litúrgico: a vigília pascal e a quaresma.

Os verdadeiros cânticos da vigília pascal são apenas três: *Cantemus*, *Vinea* e *Attende*. Todos eles são cânticos extraídos da bíblia, mas não do livro dos salmos, originalmente ligados a uma leitura seguindo o esquema *lectio cum cantico* (página....). A melodia destes três cânticos deriva do 8º modo; ela pode ser facilmente disposta num quadro sinótico e revela uma estrutura claramente salmódica com seus três tenores (*sol*, *si* e *dó*) e suas fórmulas de entoação, de medianes e de terminações. Uma melodia como esta, adaptável a textos diferentes, constitui-se em uma fórmula melódica, em uma “melodia-tipo”.

Nos domingos de quaresma os tratos são cantados entre as leituras. Estes cânticos são oriundos da salmodia e, neste momento, não exercem o papel de cântico mas sim de um salmo cantado, verso após verso, sem a resposta da assembleia. Inicialmente era executado por um solista, posteriormente pela *schola*.

Os tratos possuem apenas duas melodias²:

Uma, do 8º modo, é aparentada à dos cânticos da vigília pascal.

GR. VII

MRBCKS

O

cul- li ó-mni- um in te spe- rant,

Dómi-ne: et tu das il- lis

e- scam in tem-po- re- oppor-

tú- no.

V. Ape-

ris tú ma- num

tu- am: et imples

omnē ā-ni- mal be-ne- di- cti- ó-nē.

A outra, classificada no 2º modo, é encontrada sobretudo no 1º domingo da quaresma, no domingo de ramos e na sexta-feira santa. Trata-se de uma salmodia ornada com seu jogo de fórmulas de entoação, de medianes e de terminações; contudo, não é uma melodia-tipo e revela claramente a corda-mãe RÉ.

O GRADUAL

Também é cantado entre as leituras. Como o seu nome original indica (*responsorium graduale*), trata-se de uma forma de salmodia com refrão (ou responsorial). Originalmente, a assembleia respondia com uma fórmula simples ao solista que se encarregava do canto sucessivo dos versículos do salmo. Este era comprovadamente o costume no tempo de Santo Agostinho³ (final do século IV).

Mas o salmo responsorial foi revisto e reelaborado nos séculos V e VI pela *schola* romana. O enriquecimento da ornamentação caminhou paralelamente com a abreviação do texto. O salmo então foi reduzido a dois dos seus versos: o “corpo” do gradual e o seu versículo. Em alguns casos foi conservado o começo do salmo⁴; em outros, o “corpo” do gradual era um versículo escolhido que melhor evocasse o mistério celebrado ou que comentasse a leitura precedente. Neste caso, o versículo é ainda tomado do começo do salmo⁵, vestígio de uma forma de salmodia muito antiga, ou de algum outro versículo que viesse na seqüência⁶ de acordo com a necessidade. Às vezes, o “corpo” e o “versículo” parecem ter resultado de uma escolha particular⁷ e, em uma situação extrema, o “corpo” e o “versículo” são tomados de dois salmos diferentes⁸!

A forma responsorial subsiste até hoje no esquema *A–B–A*, ao menos durante a execução do canto, uma vez que ela retoma o “corpo” do gradual após o versículo.

Se a composição dos tratos ficou limitada apenas a dois modos arcaizantes, no gradual os avanços da evolução modal são facilmente identificados. De fato, todos eles derivam apenas dos quatro modos ímpares do *octoechos*: 1º, 3º, 5º e 7º; ou seja, dos modos autênticos. É necessário juntar uma família de graduais, todos construídos sobre uma mesma melodia-tipo nitidamente derivada da corda-mãe RÉ: os graduais do “2º modo em *lá*”⁹. A família dos graduais do 5º modo se distingue do grupo pelo número de peças (apenas cinqüenta, ou seja, a metade de todo o conjunto).

Além da melodia-tipo do 2º modo, os graduais são compostos por centonização. O

procedimento consiste em extrair do fundo musical tradicional um certo número de fórmulas modalmente compatíveis entre si, para encadeá-las, à maneira de um mosaico ou de uma colcha de retalhos (patchwork), em um todo adaptado formalmente ao texto que se queira musicar. A centonização é a base de composição de uma boa parte do repertório gregoriano, não somente dos graduais.

O OFERTÓRIO

De todos os cantos do próprio, este é o mais misterioso quanto às suas origens. Uma frase de Santo Agostinho¹⁰ seria o primeiro testemunho de um canto ligado ao rito do ofertório em uma igreja africana no final do século V.

Nas descrições da missa do século VIII, os ritos de ofertório são acompanhados de um canto executado, como no intróito e na comunhão, pela *schola*. Nos primeiros livros de canto o corpo da peça é seguido de vários versículos¹¹ que, por conta de sua estética, são indubitavelmente reservados aos solistas mais habilidosos da *schola*. Com a redução (e o posterior desaparecimento) da procissão das oferendas, esses versículos deixaram de ser utilizados por um longo tempo; a partir do século XI eles, progressivamente, vão desaparecendo dos livros de canto. No final dos versículos é retomada uma parte do corpo do ofertório. A tradição parece ainda muito imprecisa quanto ao lugar desta repetição¹². A missa de defuntos, todavia, conserva até hoje o versículo do seu ofertório.

Em comparação com as antífonas de intróito e de comunhão, o ofertório se distingue em vários pontos:

– Ele apresenta uma ornamentação mais elaborada que a do intróito e da comunhão, com uma freqüente tendência ao melisma, especialmente na parte final da peça.

– Enquanto que o intróito e a comunhão manifestam na maioria das vezes uma estreita ligação com a ação litúrgica ou com o mistério celebrado, o texto do ofertório, normalmente muito elaborado, não faz referência à procissão das oferendas e nem se aproxima do tema, exceto em alguns casos raros e questionáveis¹³. Nos tempos litúrgicos mais importantes e nas principais festas do ano, ele se harmoniza bem com os outros textos da missa do dia ou com o tempo litúrgico em curso. Durante o resto do ano, o ofertório, comumente tirado do livro de Salmos, exprime habitualmente uma das inumeráveis facetas da contemplação cristã.

OF. IV
RBLKS

O rá-vi De-um me-um
e-go Dá-ni-el, di-cens: Exáu-di, Dó-mi-
ne, pre-ces ser-vi tu-i: il-lú-mi-na fá-ci-em
tu-am su-per sanctu-á-ri-um tu-um:
et pro-pí-ti-us in-tén-de pó-pu-lum istum,
super quem invo-cá-tum est no-men tu-um,
De-us.

Ofertório do 4º modo

Prece de Daniel. Observar o melisma final

Algumas obras não salmódicas - belas como grandes afrescos – comuns a outras liturgias¹⁴ se diferenciam: *Vir erat, Precatus est, Oravi, Sanctificavit*, etc. Outras sequer são tiradas da bíblia: *Domine Jesu Christe, Protege* etc.

– Os ofertórios são proporcionalmente menos numerosos que os intróitos e as comunhões (aproximadamente um terço a menos). Isto obriga que a mesma peça seja repetida em várias ocasiões ao longo do ano litúrgico. Este argumento predispõe à favor de uma certa antiguidade do ofertório.

Ofertório do 6º modo

OF. VI
RBCKS

D Omi-ne * convérte-re, et é-ri-pe á-nimã-m
me-ã-m : salvũm me fac pro-pter mi-se-ri-córdi-am
tu- am.

Todas essas observações nos levam a pensar que o ofertório não é um canto do tipo “funcional” (como o intróito e a comunhão), nem um canto que constitua a essência do rito sagrado (como os cantos após as leituras). Seria, portanto, um simples acompanhamento, uma forma de música ambiente, uma porção de música religiosa vocal – evidentemente – tendo-se em conta a época de seu surgimento. De certa forma, uma “oferenda musical”. Alguns séculos mais tarde será o órgão que desempenhará este papel.

IN. VI
RBCKS

Ps. 46, 2. 3

O mnes gen-tes * pláu-di-te má-ni-bus :
 iu-bi-lá-te De-o in vo-ce éxsulta-ti-
 nis. Ps. Quó-ni-am Dómi-nus excél-sus, terrí-bi-lis : Rex ma-
 gnus super omnem terram. Subiecit populos

Intróito do 6º modo

O INTRÓITO

É um canto funcional que acompanha a procissão de entrada do celebrante e dos ministros. Ele é o rito inicial da missa e atesta a importância do elemento vocal na celebração: a unidade vocal promove uma união dos fiéis que se aprofundará progressivamente ao longo da celebração.

Pode-se afirmar com propriedade que o intróito é o canto que insere a assembleia no mistério celebrado. É ele que dá o “tom” da celebração do dia ou da festa - inicialmente pelo seu texto, mas também e muito especialmente, por sua indissociável melodia – de

forma simples, quase descritiva.

D

f
Andante
Is. 49, 1. 2; Ps. 91

È ven-tre matris me-ae *
vo-cá-vit me Dó-mi-nus
nó-mi-ne me-õ: et pò-su-it òs me-ùm
ut glá-di-um a-cú-tum: sub tēgumén-to ma-nus
su-ae pro-té-xit me, pò-su-it me qua-si
sa-gít-tam e-ni-lé-ctam. Ps. Bonum est confi-té-ri Dó-mi-
no: et psálle-re nó-mi-ni tu-o, Altíssi-mē.

Intróito da missa de S. João Batista

Puer natus est nobis: Um menino nasceu por nós (intróito da missa do dia de natal)
Ressurrexi: Ressuscitei (intróito da missa de páscoa).

Ou ainda sugerindo uma atitude da alma:

Venite, adoremus: Vinde, adoremos (5º domingo ordinário)

Ad te levavi: A ti elevo a minha alma (Advento).

Geralmente, o intróito é tirado de um salmo; ocorrem situações, entretanto, em que o texto é fornecido por outro livro das Escrituras. Neste último caso, ele apresenta geralmente uma estreita relação com as leituras seguintes¹⁶. Nas liturgias galicanas ocorre um fato semelhante com a antífona *ad prelegendum*. Em alguns raros casos o intróito é extraído de um livro apócrifo, o 4º livro de Esdras, muito reverenciado nos primeiros séculos do cristianismo¹⁷.

O compositor respeita integralmente o texto sagrado sem se aprisionar à sua materialidade. Ele extrai o seu *libreto* sabendo evitar expressões que, por vezes, não sirvam ao seu propósito; também utiliza versículos de outros textos ou até mesmo introduz outras palavras, tudo isto com o objetivo de melhor orientar o sentido do canto. Existem ainda casos extremos em que os textos, embora inspirados na bíblia, dela não foram retirados. São, contudo, autênticas composições eclesiásticas¹⁸.

Existem intróitos em todos os modos do *octoecos*. Isto mostra que ele constitui um extrato de composição posterior ao gradual e, por conseguinte, ao trato. Trata-se de uma peça musical suntuosa¹⁹, de estilo ornado e intimamente relacionado ao gênero da antífona. Sua execução era confiada à *schola* em alternância com um solista que se encarregava de cantar os versículos do salmo. O canto poderia ser prolongado enquanto durasse a procissão de entrada do celebrante com seus ministros.

Esse tipo de canto só poderia surgir no momento em que o culto solene estivesse estabilizado nas grandes basílicas. Uma antiga tradição atribui sua introdução ao papa Celestino I (morto em 432) mas isto é questionável²⁰.

A COMUNHÃO

Este canto tem a função de acompanhar a procissão daqueles que vão comungar. Nos primeiros séculos, a maior parte das liturgias praticadas na região da bacia mediterrânea utilizavam o salmo 33, especialmente o versículo 9: *Gustate et videte quam suavis est Dominus* (provai e vede que o Senhor é bom). Nesta época o canto de comunhão era invariável durante todo o ano; provavelmente era executado por um solista com ou sem a resposta dos fiéis, de acordo com o costume local²¹. A liturgia romana guarda uma lembrança especial desse versículo no canto de comunhão do 14º domingo do tempo ordinário: *Gustate et videte*.

Canto de comunhão do 3º modo

CO. VIII
RBCKS

P

in A-ter, * si non pot-est hic ca-lix transi-re,
ni-si bi-bam il-lum : fi-at vo-lúntas tú-ã.
e-ss o. T.P. Alle- lú- ia.

Mt. 26, 42

Canto de comunhão do domingo de ramos

CO. VI
RBCKS

Ps. 109, 3

I N splendó-ri-bus sanctó-rum,* ex ú-te-ro
an-te lu-cí-fe-rum gé-nu-i té.

Canto de comunhão da missa do galo

Quando a *Schola* ficou encarregada da execução, ela escolheu - no livro dos salmos²² - outros textos relacionados à eucaristia ou diretamente ligados à celebração do dia. Esta escolha também se estendia ao novo testamento, especialmente aos evangelhos (sobretudo o de S. João).

O canto de comunhão está freqüentemente relacionado com o sacramento que está sendo distribuído. Ele normalmente procura fazer uma síntese da liturgia da palavra com a liturgia eucarística. O melhor exemplo disto é a comunhão do domingo de ramos: "Pai, se este cálice não puder passar de mim sem que eu o beba, seja feita a tua vontade".

Muitas vezes a escolha do compositor chega a ser desconcertante para a nossa mentalidade moderna: as comunhões feriais da quaresma foram simplesmente escolhidas seguindo a ordem dos salmos de 1 a 26!

Essas composições se aproximam do estilo semi-ornado do intróito, sendo também interpretadas, em alternância, pela *schola* com os versículos a cargo de um solista. Quando o canto de comunhão não é retirado de um salmo, pode-se ainda utilizar os versículos do salmo 33. Observa-se também que, em casos semelhantes, os antigos antifonários tendem a utilizar o mesmo salmo do intróito, talvez para garantir uma unidade litúrgica.

Mt. 16, 24

I
BCKS

Q UI vult ve-ni-re post me, * áb- neget se met-í-
psum : et tol- lat cru- cem su- am, et sequá-tur me.

Canto de comunhão do 1º modo

Os ritos de comunhão comportam um outro canto (relacionado ao ordinário) mais especialmente ligado à fração do pão: *O Agnus Dei*.

O ALELUIA

“Louvai ao Senhor”. Esta é a tradução literal desta palavra hebraica comum ao patrimônio das liturgias cristã e judaica.

Nos primeiros manuscritos de canto gregoriano o aleluia aparece como um canto entre as leituras. Está presente tanto no ofício²³ quanto na missa, e nesta, era cantado originalmente no dia da páscoa. Daí, sua utilização se estendeu ao tempo pascal e, logo em seguida, para todos os domingos do ano: o dia da celebração semanal da ressurreição. Porém, jamais foi admitido na quaresma onde o canto do trato, bem mais antigo, subsiste.

Em sua forma definitiva ele constitui o mais recente dos cantos do próprio – a composição dos aleluias no repertório romano, provavelmente ainda não estava concluída no momento de passagem da liturgia romana na Gália, em meados do século VIII. Suas origens são extremamente complexas, contudo, a análise distingue três elementos de sua composição:

- A palavra *Alleluia*, em si, geralmente pouco ornamentada, é comumente a repetição de um outro aleluia silábico do ofício.
- Em seguida vem o *Jubilus*, que é uma vocalização realizada sobre o nome divino

yah, abreviação do tetragrama sagrado impronunciável. Esta maneira de cantar e fazer expandir a vida interior através de um vocalize que transcende os limites das sílabas e dos conceitos, é provavelmente tão antiga quanto a própria humanidade. Um canto desta natureza convém perfeitamente à aclamação preparatória para a leitura do evangelho. Contudo, nada indica que esta era a sua função litúrgica original. Na liturgia hispânica, por exemplo, é admitido como canto de aclamação *após* o evangelho.

Alleluia do 2º modo

Ps. 116, 1

A
CKS

L-le-lú-ia. Lau-
 dá-te Dómi-num, omnes gen-tes: et collaudá-
 te e-um, omnes pó-pu-li.

– Por fim, o versículo, extraído do livro dos Salmos ou de outro texto da bíblia (existem exceções). Este versículo, geralmente único, constitui um alongamento do canto primitivo do aleluia - vários manuscritos antigos nos mostram aleluias sem versículo²⁴. E foi por conta da adição do versículo, que o aleluia foi progressivamente ocupando o lugar de canto entre as leituras.

No final do versículo, a melodia do jubilus é normalmente retomada. Em alguns casos, a repetição do canto do aleluia após o versículo é dotada de um novo jubilus ainda mais desenvolvido: a *sequentia*, *sequela* ou *longíssima melodia*²⁵.

VII
MRBCKE

1 Cor. 5, 7

A L-le-lu-ia.

V. Pascha no-strum im-mo-lá-

tus est Chri-stus.

Alleluia do domingo de páscoa

O repertório gregoriano compreende três grandes fórmulas de aleluia – nos 2º, 3º, 4º e 8º modos²⁶ – além de uma grande quantidade de melodias originais.

A característica tardia do aleluia - da forma como este canto nos chegou – se apresenta de várias maneiras:

– O repertório dos aleluias geralmente é agrupado na parte final dos manuscritos mais antigos. Isto indica que o mestre de canto escolhia para cada domingo o canto que lhe agradasse (*quale volueris*). A tradição ainda não havia tido o tempo suficiente para fixar-lhe um lugar.

– A melodia dos aleluias geralmente escapa dos “cânones” da escrita gregoriana. Sempre está sujeita a variantes regionais, o que não ocorre com os outros cantos do próprio.

– A criatividade musical do aleluia é mais evoluída que das outras peças²⁷. A apresentação de temas melódicos já está presente anunciando novas formas musicais em que a repetição, a imitação, a oposição e o contraste dos motivos se tornarão processos de composição independentes.

NOTAS

1. “as celebrações mais antigas se mantêm com maior tenacidade nos períodos mais venerados do ano litúrgico”. BAUMSTARK, A, *op. cit. infra*, p. 29.
2. FERRETTI, Dom Paolo. *op. cit. supra*, p. 135 e 139.
3. Monsenhor MONETA-CAGLIO, *Op. cit. supra*, c. I.
4. *Ecce quam bonum* (G. T. 351), *Bonum est confiteri* (G. T. 327).
5. *A summo* (G. T. 27) *Haec dies* (G. T. 196), *Juravit* (G. T. 486).
6. *Universi* (G. T. 16), *Timebunt gentes* (G. T. 265).
7. *Audi filia* (G. T. 406), *Viderunt omnes* (G. T. 48).
8. *Tollite hostias* (G. T. 272).
9. RIBAY, Bernard. “Les graduels en IIA”, E. G. 22 (Solesmes, 1988) p. 43 – 107; FERRETTI, Dom Paolo. *op. cit. supra*, p. 162 – 174.
10. “Quando no altar forem cantados hinos tirados do livro dos Salmos, que isto seja feito antes do oferecimento ou durante a distribuição ao povo do que foi oferecido” (*Retractations*, II, 11). Esta frase, citada por todos os comentaristas depois do século XVII, carece de precisão pois se remete a um livro de Santo Agostinho hoje perdido. Ver também: DYER, Joseph <<Augustine and the “hymni ante oblationem” The Earliest Offertory Chants?>> *Revue des Etudes Augustiniennes* 27 1 – 2 (Paris 1981), p. 85 – 99. Sobre a obra de Santo Agostinho, *Oeuvres de Saint Augustin*, tradução para o francês e notas de Gustave Bardy, Bibliothèque Augustinienne (Paris 1950), t. XII, p. 469 e 579, nota 45.
11. De um a quatro de acordo com a peça. Sua execução pode estar ligada à duração da procissão (JUNGMANN, Joseph-André. *Missarum Sollemnia*, Aubier, Paris, 1952, t. III, p. 302 n. 18). Tanto a estética quanto a ornamentação também parecem diferenciadas, de um versículo para o outro, no interior de um mesmo ofertório.
12. Esta forma de responsório tem relação com a salmodia responsorial.

13. *Reges Tharsis* (G. T. 299), *Sicut in holocausto* (G. T. 290), *Domine Deus* (G. T. 401).
14. Pode ser que sejam de origem galicana. Cf. LEVY. Kenneth, "Toledo, Rome and the legacy of Gaul", *Early Music History* 4. Cambridge, 1984, p. 49 – 99.
15. Não é isto que se entende nos livros litúrgicos promulgados após o Vaticano II? Quando o ofertório não é cantado, é pura e simplesmente suprimido (*Apresentação geral do Missal romano – 1969 – nº 50*), o que jamais acontece com o canto de entrada.
16. Por exemplo: *Puer natus est* (G. T. 47), *Viri Galilaei* (G. T. 235).
17. *Requiem* (G. T. 669), *Accipite jucunditatem* (G. T. 243)
18. *Ecce advenit* (G. T. 56), *In excelso throno* (G. T. 257).
19. JUNGSMANN, Joseph-André. *op. cit. supra*, t. II, p. 73.
20. DUCHESNE, *Liber pontificalis*. t. I, p. 230; JEFFERY. Peter, "The introduction of Psalmody into the Mass by Pope Celestine I (422 – 432): Reinterpreting a passage in the Liber Pontificalis" *Archiv für Liturgiewissenschaft* 26 (1984), p. 147 – 165).
21. Ver a tabela das diferentes liturgias em LECLERC, H. D. A. C. L., t. III, col. 2428 – 2433, artigo "Communion".
22. De 130 cantos de comunhão antigos, apenas 64 são extraídos dos Salmos. Esta proporção é menor que nos outros gêneros.
23. CLAIRE, D. Jean. "Aux origines de l'Alléluia", in *Essays in honor of Edoth Gerson-Kiwi*, *Orbis musicae* 9 (Tel-Aviv, 1986), p. 17.
24. Chartres 47 (século X), especialmente: *P. M.* t. XI, p. 116 – 118.
25. Cf. "l'Alléluia *Redemptionem* et les *longissimae melodiae*", *E. G.* 24 (1992), p. 203.
26. Editados em quadros sinópticos em *E. G.* 21 (1986).
27. FERRETTI, Dom Paolo. *op. cit. supra*, p. 182 – 190.

V^I

E- ní- te, póp- u- li, * ad sacrum et
 immortá- le mysté- ri- um, et li- bá- men a- gén- dum :
 cum timó- re et fi- de accedá- mus, má- ni- bus mun-
 dis : pæni- ténti- æ munus commu- ni- cé- mus : quó-
 ni- am Agnus De- i propter nos Patri sacri- fi- ci- um pro-
 pó- si- tum est. Ipsum so- lum ad- o- ré- mus : ipsum
 glo- ri- fi- cé- mus cum ange- lis clamán- tes :
 al- le- lú- ia.

Canto para a fração do pão na liturgia lionesa

6

Os outros cantos

A tradição musical da Igreja universal criou um tesouro de inestimável valor.

Vaticano II

O repertório litúrgico do ocidente medieval também conhece outros cantos que não se enquadram nas formas estudadas nos dois capítulos precedentes. Os principais deles são os cantos do ordinário da missa e os hinos.

O ORDINÁRIO DA MISSA

A celebração da missa compreende cantos cujos textos são fixos, independentemente da celebração do dia ou da solenidade. Eles são o que podemos chamar de cantos do ordinário e comumente são designados por suas primeiras palavras: *Kyrie, Gloria, Sanctus* e *Agnus Dei*, aos quais se junta o *Credo*. Todo o conjunto do ordinário também recebe o nome de *Kyriale*.

Nos livros modernos, esses cantos estão agrupados de maneira que formem “missas”, ou seja, o agrupamento contém um *Kyrie*, um *Gloria*, um *Sanctus* e um *Agnus Dei*. Desta forma, temos a “missa I” para o tempo pascal, a “missa IV” para a festa dos apóstolos, a “missa XI” para os domingos do tempo ordinário etc. Mas esta organização não deve ser vista como uma verdade absoluta¹. De fato, ela data do período da restauração gregoriana no século XIX e raramente reflete a realidade histórica. O *Kyriale* é um repertório de origem regional. Cada região, em épocas diferentes, compôs o seu próprio repertório para o ordinário da missa². A quantidade destas criações ultrapassa de longe a coleção que nos é fornecida pela edição vaticana³ que, aliás, fez excelentes escolhas.

K Y-ri- e * e- lé- i-son. Ký-ri- e e- lé- i-son.

Ký-ri- e e- lé- i-son. Chri-ste e- lé- i-son.

Chri- ste e- lé- i-son. Chri-ste e- lé- i-son.

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

Ký-ri- e e- lé- i-son.

Kyrie XV

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

e- lé- i-son. bis. Ký-ri- e e-

lé- i-son. bis.

*Kyrie IX**

No conjunto, esses cantos são de estilo popular, encontrados em boa quantidade,

de fatura muito simples e provavelmente muito antigos. Neste caso a tradição, infelizmente, não é tão confiável (quanto o é em relação aos cantos do próprio) e neles são detectadas inúmeras variantes locais.

Em várias situações, contudo, a presença da *schola* se faz sentir e dá lugar a produções em um estilo muito elaborado.

O Kyrie

Kyrie eleison (Senhor, tem piedade) é uma fórmula grega com a qual os fiéis “aclamam o seu Senhor e imploram a sua misericórdia”⁴. Este canto está hoje situado no começo da missa, como um rito penitencial preparatório dos fiéis para a celebração. Originalmente ele era um louvor e uma invocação trinitária que ainda é encontrada em alguns lugares na liturgia⁵.

Nos antigos manuscritos o texto está escrito como se fosse uma única palavra *quirieleison*. A música leva em conta este elemento filológico e, às vezes, desenvolve um melisma considerável sobre a sílaba *e* que faz a junção das palavras *Kyrie* e *eleison*.

Na edição vaticana o canto do *kyrie* é precedido de algumas palavras latinas: *Lux et origo, Cum júbilo, Orbis factor* etc. Trata-se das primeiras palavras do tropo que habitualmente o acompanha. Na tradição manuscrita primitiva o *kyrie* e o tropo aparecem sempre juntos. A reforma litúrgica consecutiva ao concílio Vaticano II revive em certa medida o antigo costume, prevendo o uso facultativo de um tropo introdutório ao *Kyrie*.

Quando estudamos a composição melódica e modal dos *Kyrie*, constatamos que uma grande quantidade deles se origina de uma fórmula modal arcaica de MI.

O tema melódico *dó-ré-mi-mi* (mesmo quando transposto) constitui a arquitetura de três *Kyrie* antigos: XV, XVI e XVIII; também é um importante elemento estrutural nas melodias dos *kyrie* III, IX e X (*Christe*), XI e I *ad libitum*. Este mesmo tema abre também a composição dos de número II, VI, XII, VI *ad libitum* e do *kyrie* da missa dos mortos. Nos de número I e XVII o tema inicial está dissimulado por uma elevação posterior do *si* para o *dó* (ou do *mi* para o *fá*).

Esse é provavelmente o tema primitivo do canto da litania (ladainha) romana. Em certos casos ele subsiste em sua verdadeira modalidade arcaica (*Kyrie* XVIII); já em outros, é facilmente perceptível que (por trás de todos os acréscimos melódicos) houve uma

evolução da final de composição em direção ao grave. Por exemplo: à uma terça menor no *Kyrie* da missa de *Requiem* e à uma quinta nos *Kyrie* II, XI e XVI. As leis de evolução modal parecem que podem muito bem ser aplicadas aqui de maneira análoga (vide página 33*). Compreendemos novamente como a composição da música sacra ocidental evoluiu de forma orgânica sem perder, contudo, a fidelidade aos temas e aos seus procedimentos verdadeiramente arcaicos.

O *Glória*

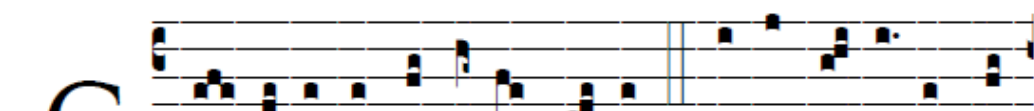
Este é um hino em prosa cujo texto não foi retirado integralmente das escrituras⁶, pertencendo à produção hinográfica cristã primitiva. A liturgia latina guardou poucas relíquias desse gênero, apesar das liturgias orientais o terem conservado até hoje em lugar de destaque.

Presente em fontes gregas e siríacas do século IV, pode ser que remonte a um original grego do século II⁷. O texto latino aparece no ocidente no século VII e se instituiu no IX. Este canto também é chamado de “Grande Doxologia”⁸ e possui, além de outras versões, uma que é utilizada na liturgia milanesa, mais prolixa: a *Laus angelorum magna*⁹. Esta peça não foi composta originalmente como um canto de missa; era apenas um hino de ação de graças e de júbilo que concluía o ofício da manhã.

Inicialmente na liturgia romana, o *Glória* era cantado somente na missa da noite de Natal (missa do galo), como o seu texto sugere. Em seguida, o seu uso se estendeu às grandes festas do ano, sendo executado por algum tempo somente pelo bispo¹⁰. Hoje é um hino cantado por toda a assembleia em todos os domingos do ano e dias de festa, excetuando-se os períodos de advento e quaresma.

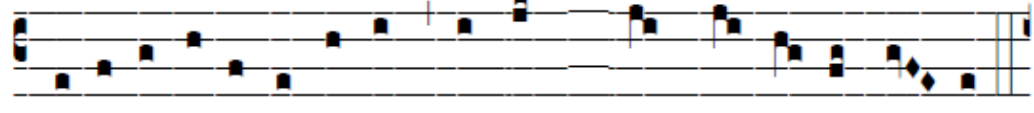
Após a entoação, o texto é composto de duas partes: uma em louvor ao Pai e outra em louvor ao Filho. A menção final ao Espírito Santo que dá ao conjunto do texto uma concepção trinitária não parece ser original. Poderia ser uma adição feita em consequência das querelas ligadas a elaboração do dogma da Trindade.

A edição vaticana nos apresenta 19 melodias diferentes para esse hino. Duas delas se destacam por uma simplicidade que revela sua característica arcaica.


G Ló- ri- a in excélsis De- o. Et in ter- ra pax ho-


 mí- ni- bus bonæ vo- luntá- tis. Laudá- mus te. Bene-


 dí- cimus te. Ado- rá- mus te. Glo- ri- fi- cá- mus te.


 Grá- ti- as á- gimus ti- bi propter magnam gló- ri- am tu- am.


 Dó- mine De- us, rex cæ- léstis, De- us Pa- ter omní-


 pot- ens. Dó- mine, Fi- li uni- gé- ni- te, Ie- su Chri- ste.


 Dó- mine De- us, Agnus De- i, Fí- li- us Pa- tris. Qui


 tollis peccá- ta mundi, mi- se- ré- re no- bis. Qui tollis pec-


 cá- ta mundi, sú- ci- pe depre- ca- ti- ó- nem nostram.

Qui sedes ad dextera[m] Patris, mi-se-re-re nobis. Quo[ni]am
tu so-lus Sanctus. Tu so-lus Dóminus. Tu so-lus Al-tís-si-
mus, Je-su Chri-ste. Cum Sancto Spí-ri-tu, in gló-ri-a
De-i Pa-tris. A-men.

Glória IX, para as festas da Virgem Maria

O *Glória* “ambrosiano” (p. 27) conserva o estilo da cantilação primitiva, com uma recitação em *lá* (corda-mãe *RÉ*); cadências no grau inferior e um júbilus nos finais das palavras, exatamente na penúltima distinção lógica do texto¹¹. A melodia do *amém* no final se desloca da composição de toda a peça por se tratar de uma adição posterior.

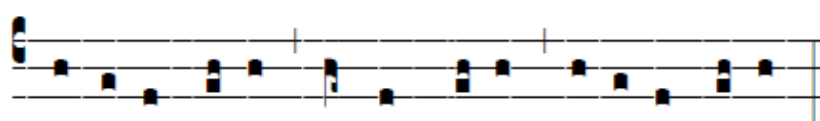
O *Glória XV* também conserva a estrutura da cantilação na corda *lá* (corda-mãe *RÉ*) de acordo com um esquema salmódico muito simples (entoação – tenor – mediante – final) utilizado nos casos em que o texto é muito curto. Porém, a evolução modal aqui apresentada é mais avançada (cadências em quarta) e um *amém* final incorporado tardiamente.

As outras melodias do *Glória* se relacionam a uma estética análoga bem menos

rigorosa.

A corda-mãe RÉ permanece bem nítida, apenas pouco evoluída (em condução para uma quarta ou uma quinta), nos *Glória XI*, II *ad libitum* e III *ad libitum*. No *Glória VI* ela evolui para o 8º modo. Esta evolução (para o 8º modo) é completa no *Glória III* (por conta da subida dos acentos e do tenor) e para o 7º modo no *Glória IX* por causa da descida das finais¹².

Um outro arcaísmo ainda é encontrado na composição do *Glória*: as passagens da litania presentes no texto, conservam freqüentemente a melodia que a caracteriza na composição do *Kyrie*. Isto está particularmente visível tema da litania romana em modo arcaico de MI como pode ser visto no *Glória XIII*:



Dómi-ne De-us, Agnus De-i, Fí-li-us Patris.

Um tema semelhante – provavelmente de origem galicana - em RÉ aparece no *Glória XI*.

O Credo

Trata-se do Símbolo Niceno-Constantinopolitano, ou seja, a profissão de fé cristã instituída durante os dois grandes concílios trinitários de Nicéia (325) e Constantinopla (381), promulgada oficialmente por ocasião do concílio cristológico da Calcedônia (451).

O canto do Símbolo já havia sido introduzido nas liturgias do oriente no final do século V. Era executado nas cerimônias de batismo e seu lugar variava de acordo com a região¹³.

No ocidente, o *Credo* passa a fazer parte da liturgia hispânica em fins do século VI; nas liturgias galicanas durante os séculos VIII e IX, porém, não é admitido na liturgia romana antes de 1014, somente nos domingos e dias de grandes festas¹⁴. Mais tarde, tomou lugar entre os cantos do ordinário adquirindo um status particular.

Das seis melodias que a edição vaticana apresenta, nenhuma se afasta do estilo silábico; o *Credo I* é, aparentemente, a forma original¹⁵ e musicalmente, todas as demais melodias têm estreita relação com alguns hinos em prosa conservados na liturgia (especialmente o *Te Deum* e o *Glória*), cujas estruturas da cantilação ainda são bem visíveis. Como no tom salmódico dito “peregrino”, há dois tenores que se alternam: *lá* e *sol*.

As duas cadências intermediárias em *mi* anunciam a conclusão do *amém* final (colocado em época posterior) recapitulando a peça. A adaptação da melodia ao texto é perfeita¹⁶.

As cinco outras melodias são repetições da primeira (II e V) ou ainda composições tardias (III, IV, VI) que escapam às leis da composição autêntica¹⁷.

S Anctus, * Sanctus, Sanctus Dómi-nus De-us Sá-
ba-oth. Ple-ni sunt cæ-li et terra gló-ri- a tu- a. Ho-sánnā
in excélsis. Bene-díctus qui ve-nit in nómi-ne Dómi-ni.
Ho-sánnā in excélsis.

Sanctus XVIII para as férias do advento e da quaresma

S Anctus, * Sanctus, Sanctus Dómi-nus De-us
 Sá-ba- oth. Ple- ni sunt cæ- li et terra gló- ri- a
 tu- a. Ho-sánna in ex-cél-sis. Be-ne-díctus qui ve-nit
 in nó- mi-ne Dó-mi-ni. Ho- sánna in excél- sis.

Sanctus I para o tempo pascal

O Sanctus

O grande recitativo do prefácio, no começo da prece eucarística, introduz o *Sanctus*. Este é o “hino dos serafins” ouvido pelo profeta Isaías no templo de Jerusalém, durante a visão inaugural do seu ministério (Isaías 6: 3). Ele convida a igreja da terra a se juntar aos cânticos celestiais manifestando a unidade das liturgias terrestre e celeste. Esta afirmação solene da santidade e da transcendência do Deus do universo é completada por uma aclamação ao Cristo Rei, repetindo o evangelho (Mateus 21:9) e citando o salmo de páscoa (Salmos 117:26).

Entre as melodias propostas pela edição vaticana, a do *Sanctus XVIII*, atualmente reservada para as férias do advento e da quaresma, se distingue pela simplicidade. Ela se encaixa perfeitamente com o prefácio que termina e com o cânon que segue. Sua evolução e sua ornamentação se encontram a meio caminho desses dois recitativos¹⁸. Esta talvez seja a forma do *Sanctus* mais antiga que chegou até nós.

O fato dessa versão só aparecer tardiamente nos manuscritos não invalida a afirmação sobre sua antiguidade. As peças mais simples utilizadas todos os dias são sempre as últimas a serem objeto de algum registro. O canto da primeira parte do *Sanctus*,

executado simultaneamente pelo celebrante e pelo povo, é um costume que remonta ao final do século IV. A segunda parte (*Benedictus...*) foi acrescentada à missa romana no século VII¹⁹.

As outras melodias são elaboradas progressivamente, sobretudo, a partir do século XI. Elas representam uma paleta de composição onde quase todos os modos são representados²⁰. Algumas melodias são silábicas (XIII), já outras, muito ornamentadas (II, III, XI).

No texto é feito o uso da repetição e da imitação. Os compositores não criaram resistência a estes recursos (II, III, V...) e, em alguns momentos, ampliaram este processo utilizando o jogo das transposições (XIV).

Agnus Dei

É um canto funcional que acompanha a fração do pão após sua consagração e antes da distribuição da comunhão aos fiéis. A introdução desse canto na missa romana é comumente atribuída ao papa Sérgio I (que era de origem siríaca) no final do século VII. É inegável a influência oriental: a fração relacionada aos sofrimentos do Salvador e a designação das espécies eucarísticas sob o nome de “cordeiro”. Sabemos que a segunda metade do século VII foi marcada por uma imigração maciça, para a Itália e para Roma, de cristãos fugitivos das perseguições no oriente²¹. Mas o canto do *Agnus Dei* não era totalmente desconhecido em Roma; encontramos vários traços dele, ainda com as melodias arcaicas, nas passagens litânicas do *Gloria* (págs. 74-75).

A liturgia de Milão tem um canto - próprio e evocador - para este momento da missa, variável ao longo do ano litúrgico: o *confractorium*. A antiga liturgia galicana de Lion também nos revela um canto análogo (página...), e conhecemos a coleção das antifonas ad *confractorem panis* da liturgia hispânica²².

O canto do *Agnus Dei* é um momento em que todos os fiéis, aproveitando o tempo entre a consagração e a comunhão, “tributam saudação e uma humilde súplica àquele que se faz presente sob a espécie do pão”²³.



A -gnus De- i, * qui tol- lis peccá- ta mundi,
 mi- se- ré- re no- bis. Agnus De- i, * qui tollis peccá- ta
 mun- di, mi- se- ré- re no- bis. Agnus De- i, * qui tol- lis
 peccá- ta mundi, do- na no- bis pa- cem.

Agnus Dei XII

A simplicidade melódica do *Agnus Dei* o vincula à ladainha primitiva. As invocações eram repetidas enquanto durasse a fração do pão. Porém, após terem sido postas em uso as hóstias de tamanho pequeno e também ter diminuído a participação dos fiéis na comunhão, o canto foi mantido com um número fixo de três invocações (século X), adotando-se ao longo dos séculos X e XI a conclusão *dona nobis pacem*.



A -gnus De- i, * qui tollis peccá-ta mundi, mi-se-
 ré-re no-bis. Agnus De- i, * qui tollis peccá-ta mun-
 di, mi-se-ré-re no-bis. Agnus De- i, * qui tollis pec-
 cá-ta mundi, do-na nobis pa-cem.

Agnus Dei XVIII

A repetição literária foi ordinariamente seguida pelos compositores. Na coletânea dos vinte *Agnus Dei* da edição vaticana, nove melodias apresentam a forma A – A – A e outras nove A – B – A; somente duas escapam a estes esquemas: o *Agnus Dei* VII (A – A – B) e o *Agnus Dei* XI (A – B – C). Sabemos, porém, que estas duas melodias são dos séculos XV e XIV, respectivamente.

É perceptível em vários *Agnus Dei* que a invocação central recebeu uma melodia muito simples em tom salmódico (especialmente nos de número XII e XVI). Este é provavelmente um vestígio do canto primitivo da litania.

Este é o último canto do ordinário da missa. Entre os séculos XII e XVII muitas melodias de fatura, particularmente, suntuosa e solene foram compostas para o seu texto. Encontramos na edição vaticana três exemplos de verdadeiras obras-primas da história da música: os *Agnus Dei* III, V e VI.

OS HINOS EM PROSA

A tradição hinográfica é composta de dois ramos muito diferentes: o dos hinos em prosa e o dos hinos versificados.

Os hinos em prosa sempre alcançaram um considerável sucesso no oriente onde a tradição das melodias nunca foi interrompida depois de Santo Efraim da Síria.

O ocidente só conservou três peças deste gênero: o *Gloria in excelsis* (página...), o *Te Deum* e o *Te decet laus*. Em compensação, os hinos versificados conquistaram lugar preferencial, sobretudo no ofício.

Te Deum

Este é um longo hino de louvor, em prosa, tradicionalmente localizado no final da liturgia noturna. O seu uso, contudo, se estendeu às ocasiões solenes de ação de graça.

Após um século, sua origem tem sido longamente discutida mas uma lenda, sustentada por muito tempo, afirmava que seus autores eram Santo Ambrósio e Santo Agostinho e que o compuseram no dia do batismo deste último na cidade de Milão em 386. Na realidade, a análise do texto e da música mostra que se trata de um trabalho de composição elaborado progressivamente, com sucessivas adições. Hoje, os especialistas atribuem a sua redação final a Nicetas, bispo de Remesiana (atualmente Romênia mediterrânea), no final do século IV ou começo do século V.

A primeira parte (até *Paraclitum Spiritum*) é muito semelhante a uma anáfora eucarística, é um louvor trinitário endereçado ao Pai. Nela está contido, entre outras coisas, um triplo *Sanctus*. A melodia é visivelmente construída na corda *lá* (= corda-mãe RÉ) com uma ligeira subida do tenor ao *si*, dos acentos ao *dó* e das pontuações ao *sol*. Estamos bem próximos de uma modalidade arcaica.

A segunda parte (de *Tu rex gloriae* até *sanguine redemisti*) é um louvor ao Cristo redentor. A variação literária é acompanhada de uma modificação musical. Permanece na corda *lá* simplesmente acentuada no grau superior (*si*) com as pontuações na quarta inferior (*mi*) o trecho *aeterna fac cum sanctis tui* serve de conclusão.

A terceira parte (*Salvum fac populum tuum* até o final)²⁷ marca uma nova mudança literária e musical. É uma seqüência de súplicas compostas essencialmente de versículos dos Salmos. A melodia utiliza principalmente a corda-mãe MI, reconhecível pela célula-mãe *dó, ré, mi* e os recitativos desenvolvidos em *sol*, por vezes, retomando a melodia da segunda parte. Esta é a parte menos homogênea da obra, provavelmente a última a ter sido adicionada na composição.

T

E De-um laudámus, * te Dóminum confi-té- mur.

Te ætérnum Patrem, omnis terra vene-rá- tur. Ti-bi om-

nes ánge- li, ti-bi cæ-li et u-ni-vérsæ pot-e-stá- tes, ti-bi

ché-ru-bim et sé-raphim incessá-bi-li vo-ce proclá- mant:

«Sanctus, Sanctus, Sanctus Dómi-nus De-us Sá-ba- oth. Ple-

ni sunt cæ-li et terra ma-iestá-tis gló-ri-æ tu-æ.» Te glo-

ri-ó-sus aposto-ló-rum cho- rus, te prophe-tá-rum laudá-

bi-lis núme-rus. te mártvrum candidá-tus laudat exérci- tus.

tum Spí-ri- tum. Tu rex gló-ri-æ, Chri- ste. Tu Patris sem-

mu-lis súbve-ni, quos pre-ti-ó-so sán-gui-ne redemí- sti.

Æ-térna fac cūm sanctis tu- is in gló-ri- a nume-rá- ri.

† Sálvum fac pópu-lum tu-um, Dómi-ne, et béne-dic he-

re-di-tá-ti tu-æ. Et re-ge e- os, et extólle il-los

usque in ætér- num. Per síngu-los di-es bé-ne-dí-cimus te;

Te decet laus

O *Te decet laus* é um breve hino em prosa que serve de conclusão às vigílias monásticas dos domingos e dos dias de festa. Foi importado do oriente por S. Bento e é, com efeito, a tradução para o latim do hino que conclui a salmodia noturna na liturgia bizantina²⁸.



T E de-cet laus, * te de-cet hymnus, ti-bi gló-ri-
a De-o Pa-tri et Fí-li-o, cum Sancto Spí-ri-tu, in sǣ-
cu-la sæcu-ló-rum. A-men.

Os livros atuais trazem apenas duas melodias²⁹ para o *Te decet laus*. A melodia autêntica é utilizada no tempo pascal, a outra é uma adaptação tardia dos Mauristas (século XVII).

OS HINOS VERSIFICADOS

A importância dos hinos na liturgia ocidental foi reafirmada na reforma litúrgica que se seguiu ao concílio Vaticano II; desde então, ele pode ser o primeiro canto dos ofícios, tendo em vista que no princípio o seu lugar variava conforme o ofício. Podemos também afirmar que o hino, a exemplo do intróito, dá o “tom da celebração” e ajuda os fiéis a ingressarem no mistério celebrado³⁰. Este caráter próprio é acentuado por seu viés popular pois, geralmente, são composições muito simples, cantantes, acessíveis. A repetição de uma única melodia para todas as estrofes facilita ainda mais a memorização da música e, conseqüentemente, do texto. Desde a antiguidade os hinos têm realizado um papel considerável no ensinamento da sã doutrina, tanto quanto das heresias...

Santo Ambrósio

Compôs vários hinos e alguns deles chegaram até nós³¹. O futuro papa Celestino II, estando em Milão, viu pessoalmente Ambrósio ensinar aos seus fiéis o *Veni Redemptor gentium*³². Hinos como este, provavelmente foram compostos em um contexto de luta contra as heresias cristológicas. A simplicidade de sua métrica lhe valeu um sucesso imediato.

O fato de o texto dos hinos não ter sido extraído da bíblia foi, indubitavelmente, o principal motivo de sua entrada tardia na liturgia romana oficial (século XIII). Contudo, as regras monásticas como as de S. Bento e de S. Cesário de Arles, acolheram-nos desde o início.

O Renascimento carolíngio

A época carolíngia é marcada por um retorno às formas da antiguidade greco-latina. Vários hinos são então compostos segundo os metros clássicos das antigas obras poéticas latinas. Curiosamente, é sobre as estrofes das Odes de Horácio que aparecem as primeiras notações neumáticas³³. Esse movimento de composição se desenvolve sobretudo nos mosteiros, que passam a fazer uso dos hinos após o século VI. Vários autores laicos também registraram os seus nomes no repertório hinográfico. Isto nos faz pensar que, pouco a pouco, o uso dos hinos se espalhou nas igrejas de clero secular mesmo antes da sua adoção oficial pela liturgia romana. Em seu conjunto, o hinário se constituiu na época carolíngia, porém, seu desenvolvimento continua até a nossa época³⁴.

A composição dos hinos

O metro (organização do texto em sílabas longas e breves), juntamente com a disposição obrigatória das cesuras e a repetição regular de uma única melodia para textos diferentes, fazem dos hinos um grupo à parte no conceito musical sacro do ocidente. Eles obedecem a leis específicas semelhantes às da versificação clássica, as quais escapam ao ritmo livre da declamação que caracteriza a composição gregoriana.

A falta de ajuste da melodia com o texto, que muitas vezes ocorre nos hinos, nos causa dúvidas quanto a antiguidade destas peças, ao menos no plano musical. Seria necessário que, pelo menos, um único hino antigo tivesse recebido sempre e em todos os lugares uma única melodia, para que pudéssemos pensar que esta fosse “autêntica”, conforme a original. Mas será que isto chegou a acontecer de fato? E com relação a

originalidade da melodia, será que faria algum sentido tendo em vista a possibilidade de muitas dessas composições terem origem popular? Além de tudo, a notação musical só surgiu no século X e isto não nos permite conclusões decisivas³⁵.

Hino de páscoa (jâmbico muito antigo)

E X- súl-tet cælum láudi-bus, re-súl-tet terra gáudi-
 is: Aposto-ló-rum gló-ri-am sacra canunt
 sol-lémni- a.

Hino dos apóstolos (jâmbico carolíngio)

I ste confés-sor Dómi-ni sacrá-tus, fe- sta plebs
 cu- ius cé-lebrat per orbem, hó-di- e læ- tus mé-ru- it
 secré- ta scán- de- re cæ-li.

Hino de S. Martinho (sáfico)

No conjunto dos metros possíveis, dois alcançaram uma preferência particular:

O dímetro jâmbico

Os hinos ambrosianos normalmente são compostos de oito estrofes, cada uma com quatro versos. Cada verso é composto de oito sílabas, breves e longas, que se alternam. A esta forma se dá o nome de dímetro jâmbico. Quando, de fato, é a quantidade que diferencia

as sílabas (longueza e brevidade), dá-se o nome de hino métrico. Porém, em vários casos há um certo descuido em relação à quantidade de sílabas, contentando-se apenas com uma volta regular às sílabas acentuadas: estes são os hinos rítmicos.

A estrofe sáfica

Este metro foi particularmente elaborado no renascimento carolíngio, haja vista tratar-se de um metro clássico em Horácio. A estrofe compreende três versos de onze sílabas, com uma cesura na quinta, e é concluída por um verso de cinco sílabas (verso adônio). Estes últimos versos são como um pequeno resumo da estrofe, eles conseguem aproximar as palavras que estariam muito distantes no contexto de um discurso em prosa. Nestes hinos, a quantidade tem um papel decisivo porque a melodia normalmente distingue as sílabas longas. Aqui, também, o gênero evoluiu e certas estrofes sáficas recebem, no final, melodias independentes da quantidade; isto as assemelha às composições em ritmo livre.

NOTAS

1. CATTÀ, Dom Dominique. “Aux origines du Kyriale”, *R. G.* 34 (1955), p. 175.
2. HUGLO, Michel. “Origine et diffusion des Kyrie”, *R. G.* 37 (1958), p. 85.
3. O repertório destas melodias existe. Cf. Mons. Ferdinand HABERL, *Le Kyriale Romanum, Aspects liturgiques et musicaux*, Pontifício Instituto de Música Sacra, Roma, 1981.
4. *Apresentação geral do Missal Romano*, nº 30.
5. Na conclusão dos ofícios, na regra de S. Bento.
6. Exceto as primeiras palavras tiradas do evangelho de Natal (Lucas 2:14).
7. *Constitutions apostoliques* VII, 47. Mons. MONETA-CAGLIO, *op. cit. supra*, c. VIII.
8. Para distingui-la da “pequena doxologia” (*Gloria Patri, et Filio et Spiritui Sancto...*), adicionado ao final dos salmos e dos responsórios para rememorar a veneração à Santíssima Trindade.
9. Há uma transcrição completa em *P. M.*, t. VI, p. 316, e também em Mons. MONETA-CAGLIO, *op. cit.*, p. 165.
10. DUCHESNE, L. *Origines du culte chrétien* (Quinta edição, Paris, 1920), p. 176.
11. Esta disposição ainda é visível ao menos na primeira estrofe que é o núcleo original da

composição.

12. Aqui ainda são aplicadas analogicamente as leis da evolução modal (página...)

13. DALMAIS, Irénée-Henri. *Liturgies d'Orient*, Clerf, Paris, 1980, p. 97.

14. CARBIÉ, R. “L'Eucharistie”, in MARTIMORT, A. G. *L'Eglise em Prière* (Desclée, Paris, 1983), t. II, p. 149 e 162)

15. HUGLO, Michel. “Origine de la mélodie du Credo ‘authentique’ de la Vaticane”, *R. G.* 30 (1951), p. 68 – 78.

16. Consultar também o estudo de D. MOCQUEREAU: “Le chant authentique du Credo”, *Monographie grégorienne* 3, Desclée, 1922.

17. HABERL, Ferdinand. *Le Kyriale Romanum*, *op. cit.*, p. 177 – 189.

18. CAIRE, D. Jean. “L'évolution modale dans les recitatifs liturgiques”. *R. G.* 1963. P. 134 – 136 e índices fora do texto **Gc** e **Hc**.

19. JUNGMAN, Joseph-André. *op. cit. supra*, t. III, p. 45 n. 41.

20. Se o 7º modo está materialmente ausente nas rubricas da edição vaticana, alguns fragmentos revelam a sua estética (*Sanctus* I e VII, especialmente).

21. JUNGMAN, Joseph-André. *op. cit. t. III*, p. 262 – 263.

22. “Antifonario vizigótico mozárabe de la Catedral de León” (*Monumenta Hispaniae sacra, serie litúrgica*, vol. VI, t. 2, Madrid, 1953) infelizmente a melodia está indecifrável.

23. JUNGMAN, Joseph-André. *op. cit. supra*, t. III, p. 263.

24. Na realidade, nos três casos, a forma se enquadra mais em A – A' – A por causa de uma variação menor na segunda invocação.

25. A melodia do *Agnus Dei* II *ad libitum* foi composta por Dom Pothier a partir de um tema medieval.

26. CLAIRE, Dom Jean. “Trois mélodies d'Agnus Dei”, *R. G.* 40 (1962), p. 6 – 14.

27. Hoje em dia este canto é facultativo.

28. Este hino grego pode ter sido inspirado na liturgia judaica da manhã de sábado. Cf. BAUMSTARK, A. *Liturgie comparée* (Chèvetogne 1939), p. 94.

29. Existem outros. HUGLO, Michel “Les diverses mélodies du “Te decet Laus” A propos du vieux-romein”, *Jahrbuch für Liturgie und Hymnologie* 12 (1976), p. 11 – 116.

30. Apresentação da liturgia das horas (1971), nº 173.
31. BORELLA, Pietro. Il rito ambrosiano, Morcelina, 1964, p. 56; JULLIEN. M. H, “La tradition manuscrite des quatorze hymnes attribuées à Saint Ambroise jusqu’à la fin du XI^e siècle” inédit.
32. JEFFERY, Peter. *art. cit supra*, p. 162.
33. ESCUDER, Denis. “Des notations musicales dans les manuscrits non liturgiques antérieurs au XII^e siècle”, *Bibliothèque de l’Ecole des chartes*, t. CXXIX, 1971, p. 27–48. RIOU, Yves-François. “Codocologie et notation neumatique”, *Cahiers de civilisation médiévale* 33, 1990, p. 255 – 280; “Chronologie et provenance des manuscrits classiques latins neumés”, *Revue d’histoire des textes*, t. XI, 1991, p. 77 – 113.
34. GY, Pierre-Marie. “Le Tresor des hymnes”, *La Maison –Dieu* 173, 1988, p. 19–40.
35. PERRET, Jacques. “Aux origines de l’hymnodie latine, l’apport de la civilisation romaine”, *La Maison-Dieu* 173, 1988, p. 51.

7

Os manuscritos

A notação musical, bem longe de ser o termo da ciência harmônica, não é mais que uma parte.

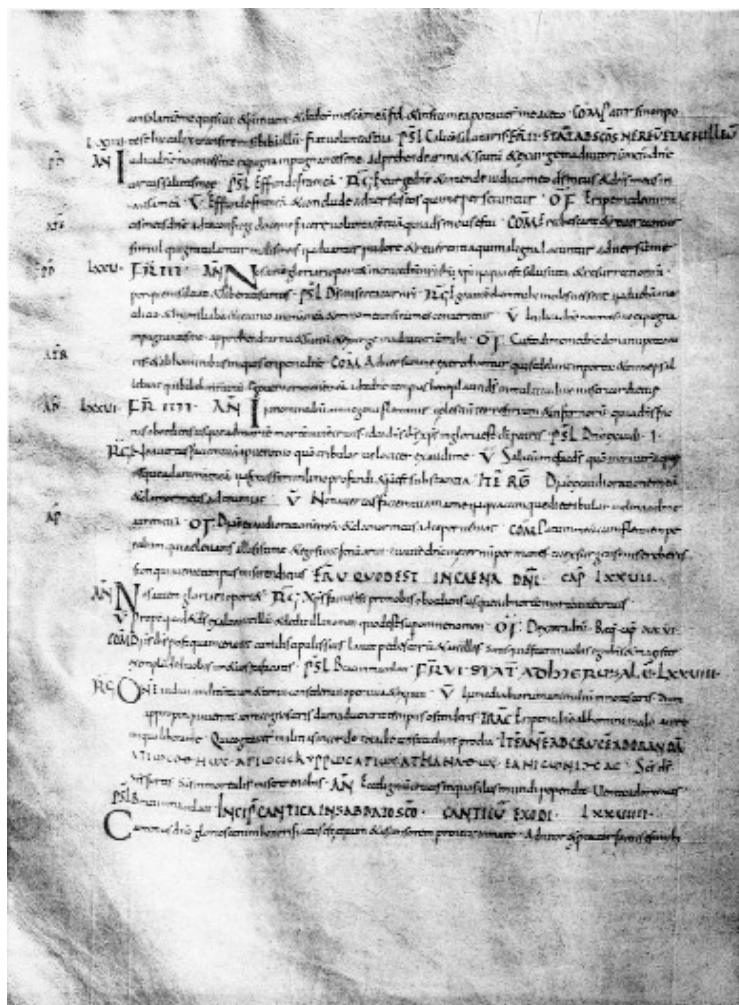
Aristóxenes

No final do século VIII, a composição do repertório gregoriano está terminada. Este corpus do conjunto de cantos do ano litúrgico nasce em um contexto de tradição oral. Mas, como mencionado anteriormente (página 5), houve também um momento de ruptura com as tradições orais pré-existentes. De fato, os soberanos carolíngios impuseram o repertório gregoriano a todo o seu império. Para que este esforço resultasse verdadeiramente na substituição de uma tradição musical por outra, foi necessário aos promotores desse novo canto desenvolver um meio de escrever a música.

É certo que a antiguidade mediterrânea conhecia sistemas de escrita e de teoria musical, vários de seus vestígios chegaram até nós¹. Mesmo assim, jamais a Igreja latina fez uso desses sistemas para grafar os seus cantos. Neste sentido, Isidoro de Sevilha, bispo erudito e musicólogo do século VI, é taxativo: “Se os sons não são retidos pela memória humana, eles desaparecem, porque não podem ser escritos”².

O desenvolvimento de um sistema de escrita musical adaptado ao repertório franco-romano necessitou de não menos que um século. A primeira etapa foi a principal e constituiu-se no nascimento da notação musical que praticamos hoje.

Desde o final do século VIII, vemos surgirem as primeiras compilações manuscritas de cantos da missa. Estes livros ainda não continham o texto dos cantos, às vezes reduzido



Manuscrito Paris BNF lat. 12050 – Gradual de Corbie, final do século IX

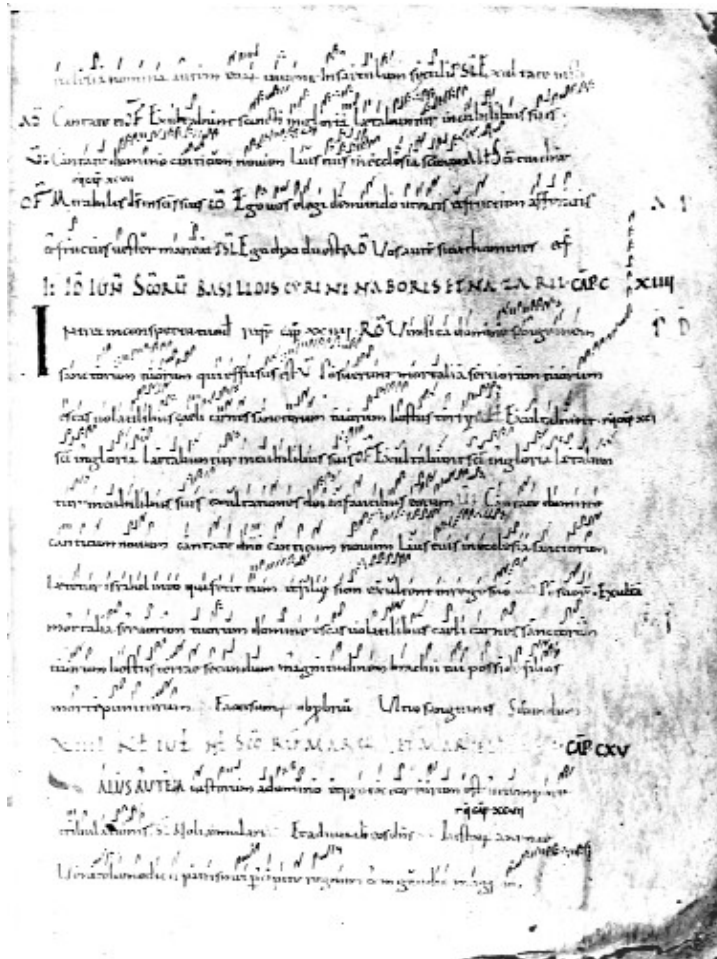
apenas ao seu *incipit*³. A escrita musical ainda não havia sido inventada, permanecendo então o regime da tradição oral⁴.

Os mais antigos manuscritos desse tipo foram editados em forma de sinopse no *Antiphonale missarum sextuplex*⁵, obra de referência para o conhecimento da tradição primitiva. Afirma-se que uma peça é “autêntica” ou que pertença ao “velho fundo” gregoriano, desde que ela figure nos melhores manuscritos do *sextuplex*.

A PRIMEIRA GERAÇÃO DE NEUMAS ESCRITOS

As primeiras tentativas de escrita musical são encontradas ao longo da segunda metade do século IX. Ensaios de escrita a bico de pena feitos nas margens dos livros, neumas curiosamente colocados sobre estrofes de poesia clássica ou sobre exemplos musicais de algum teórico, são exemplos de escrituras conhecidas como “paleofrancas”⁶.

O surgimento do primeiro livro de canto com notação neumática que chegou até nós data dos primeiros anos do século X. Trata-se do *Cantatorium* de Saint-Gall. Ele contém apenas o repertório do solista (cantos entre as leituras). Sua escritura é perfeita, tanto em relação à precisão rítmica quanto pela nobreza de sua caligrafia jamais igualada. É uma sofisticada ajuda à memória no que se refere ao ritmo e as nuances de expressão, contudo, a melodia ainda permanece confiada à tradição oral. Esta permanência é fundamental para que possamos compreender o exato alcance desse nascente sistema de escrita musical. Por mais precisa que pareça – pois



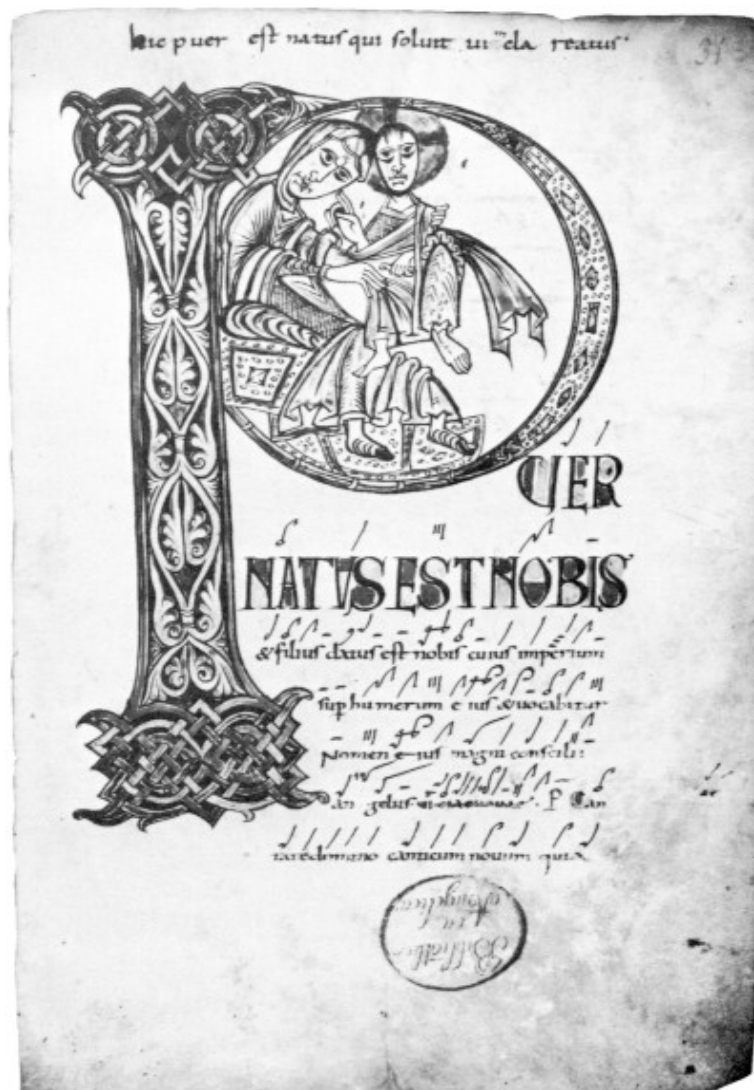
Gradual de Mont-Renoud, século X, neumas

ultrapassa de longe a escrita moderna do ritmo – ela não está na origem da obra. Esta já existia há mais de um século independentemente de qualquer escritura⁷. As notações primitivas são como um ensaio de registro, uma tentativa de fixar o gesto vocal sobre o pergaminho. Em nenhum momento podem ser consideradas como um projeto escrito de uma obra musical que será executada posteriormente⁸, como é feito desde há muitos séculos. A relação do músico com a escrita musical daquela época era bem diferente do que ocorre hoje.

Os primeiros ensaios de escrita musical eram necessariamente limitados. As concepções musicais daqueles que os elaboraram aliadas a maneira como escutavam e a consciência dos primeiros notadores cuja sensibilidade não mais era orientada pelos mesmos parâmetros, já não eram as mesmas do período de criação das peças que estavam sendo grafadas. Além de tudo, a música, em sua essência não foi feita para ser escrita; ela transcenderá sempre a qualquer sistema de notação por mais perfeito que seja:

Vários elementos fundamentais da música não podem ser escritos e, se alguns deles puderem ser grafados de forma mais ou menos exata, assim mesmo não poderiam ser reproduzidos a partir da notação. O processo da escritura os teria esterilizado⁹.

E a prova das limitações dessa escrita musical incipiente é que, ao longo do século X, vários outros sistemas de notação, múltiplos e diversos, vão florescer. Por volta de 930, o gradual de Laon surge trazendo o repertório integral dos cantos da missa em uma notação representativa do leste da França: a notação “lorena” (ou messina). Desde o século X, a Bretanha possui o seu sistema de notação – a escrita “bretã”¹⁰. As regiões entre a Normandia e Lion, por sua vez, também conhecem o seu sistema de notação neumática, as notações “francesas”, das quais o mais antigo testemunho é o manuscrito de Mont-Renaud escrito na segunda metade do século X (cf. página 90). E vários documentos do século X nos revelam uma escritura, própria do sudoeste da França, que aponta para um rico desenvolvimento: a notação “aquitana”.



Manuscrito Roma Angélica, 123 - gradual italiano do século XI.

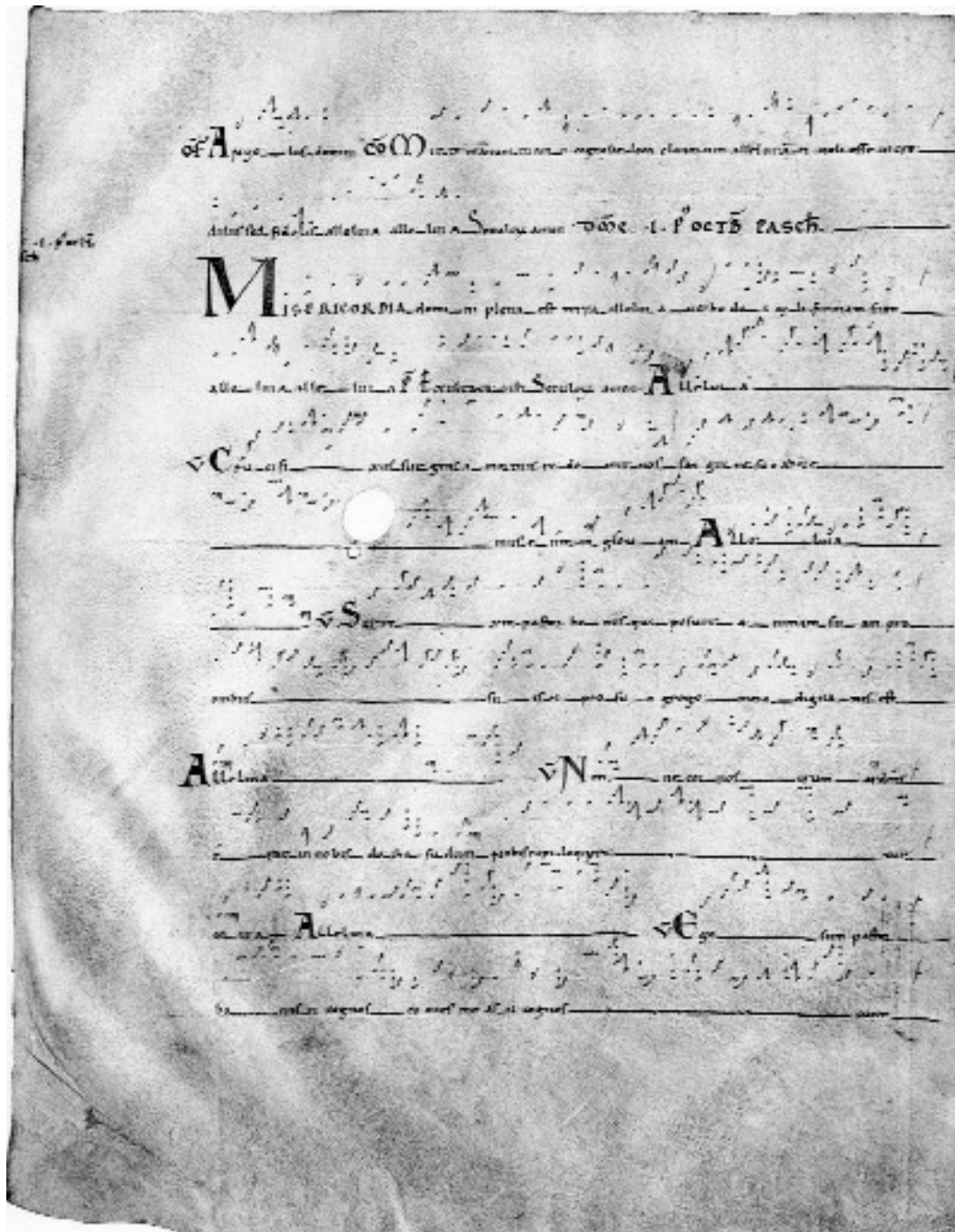
A SEGUNDA GERAÇÃO DE NEUMAS ESCRITOS NA PAUTA

O século X é, portanto, um marco no nascimento da notação musical, com a colocação por escrito do repertório gregoriano. Todos esses sistemas de notação, apesar de seus limites, apresentam uma característica comum: não indicam a distância dos intervalos entre os sons, contudo, revelam um cuidado especial em registrar informações de caráter rítmico e nuances agógicas. São notações *in campo aperto*, também conhecidas como “neumas puros”. Vários desses sistemas, sobretudo, os de escrita Lorena, bretã e aquitana, mostram uma certa preocupação em indicar a altura relativa das notas¹¹; mas é no século XI que a escrita diastêmica será aperfeiçoada. Atribuir a Guido d’Arezzo a invenção da pauta é

uma simplificação histórica. Na realidade, esse genial pedagogo aperfeiçoou o sistema e o apresentou ao papa João XIX¹², que demonstrara grande interesse pelo assunto. Por esse motivo, Guido passa à posteridade mas a pauta aparece gradativamente. Os pergaminhos medievais já apresentavam algumas marcas, ou seja, linhas horizontais eram traçadas no começo para favorecer a caligrafia. Isto deixava um lugar conveniente ao notador da música, pois tomou-se o costume de se escrever o texto em apenas uma das linhas. A linha restante, então, inevitavelmente servia como guia para que nela fossem traçados horizontalmente os neumas. Os manuscritos de toda a Europa nos mostram que essa linha foi escolhida como uma referência espacial na qual as notas agudas eram escritas na parte de cima e as graves na parte de baixo¹³. Uma só linha bastaria, contanto que a escrita fosse cuidadosa e que o âmbito melódico fosse limitado. À medida que a melodia se desenvolve, outras linhas de referência são acrescentadas. É facto que, numa pauta de apenas quatro linhas, se pode escrever confortavelmente a maior parte do repertório gregoriano que, por sua vez, não abarca uma tessitura tão ampla.

O guião é um sinal colocado no final da pauta para indicar a altura da primeira nota da linha seguinte. Ele aparece na segunda metade do século X na Aquitânia e no sul da Itália.

As claves surgem em seguida. São elas que ocasionam a associação de uma escala teórica ao sistema concreto de linhas, no sentido de que haja a fixação do lugar respectivo dos tons e semitons numa escala diatônica¹⁴. Neste estágio de elaboração da notação, a influência dos teóricos parece decisiva, senão preponderante.



Manuscrito Paris BNF lat. 903 – gradual aquitano do século XI.

No momento em que o principal enfoque da escrita é a precisão melódica, constata-se uma negligência por parte dos escribas em grafar as sutilezas rítmicas que eram o principal interesse da notação no século precedente. A escritura se transforma: quadrados cada vez maiores na França e uma notação em forma de cravos (pregos) na Alemanha. Mas a tradição oral continuou sendo transmitida (sempre que possível) em centros

conservadores como os mosteiros, por exemplo, fazendo com que o prejuízo não fosse de todo irremediável. Porém, quando a memória falhava, o recurso ao livro não oferecia nada além da materialidade melódica das peças, privada da seiva viva e vivificante do seu ritmo. A ruptura com a tradição foi inevitável.

NA VIRADA DO SÉCULO XI

Os dois sistemas de notação que se seguiram cronologicamente (notação neumática e notação sobre linhas), aparentemente, se complementam de maneira lógica. Porém, são completamente diferentes em sua essência.

O neuma (*pneuma*) é como se fosse uma simbolização, a projeção sobre o pergaminho do gesto vocal¹⁵. Ele tenta imitar, desenhar a realidade musical, na tentativa de trazer aos olhos um sinal diretamente acessível à imaginação:

Na base do sistema se manifesta a intenção de traduzir uma melodia em um gesto e de fixar este gesto sobre o pergaminho. De fato, o neuma é um “gesto escrito”¹⁶.

A notação sobre linhas, sobretudo quando as claves são integradas, é de ordem teórica:

Ela não representa a música em si, mas a sua teoria... (seus) sinais correspondem a referências de ordens e de medidas conhecidas e relacionadas, formuladas matematicamente, instauradas pela teoria¹⁷.

No fundo, toda a relação do cantor com a música foi alterada. Este é, provavelmente, o momento crucial de mudança em toda a história da música no ocidente.

Não se deve imaginar também que a aplicação desses dois sistemas de notação tenha sido homogênea e simultânea em toda a Europa medieval. Alguns centros germânicos conservaram a escrita neumática até o extremo final da Idade Média, ao mesmo tempo em que outras regiões se mostravam precoces adotando o sistema da pauta. Nestes dois extremos, temos todas as razões para crer que o repertório do “velho-romano” foi escrito diretamente sobre a pauta sem ter passado pela intermediação dos neumas *in campo*

Acéder hoje à realidade musical autêntica do repertório gregoriano, pressupõe que se tenha em vista a versão melódica (as notas) e as informações dadas pelos manuscritos mais antigos (Saint-Gall, Laon etc.). Esta é a base de uma nova ciência: a semiologia gregoriana¹⁹. O estudo comparativo dos diferentes manuscritos, desconsiderando os limites próprios de cada um deles, permite recuperar o sentido rítmico e expressivo das grafias neumáticas. É desta forma que, em certa medida, se poderá reviver a *actio canendi* concreta que essas grafias tentaram perpetuar sobre o pergaminho. Para concluir, é necessário lembrar mais uma vez da existência de muitos elementos componentes do canto gregoriano que a escrita não conseguiu transmitir: a pronúncia (vocalização e articulação), a acentuação, as escalas, os microtonalismos, a técnica vocal utilizada na época... Sem contar com os dez séculos de civilização musical que nos separa da mentalidade dos primeiros notadores.

NOTAS

1. CHAILLEY, Jacques. *La musique grecque antique*, ch VII, les Belles Lettres, Paris, 1979.
2. *De musica*, c. XV; P. L. 82, col. 163.
3. Este termo é utilizado para designar as primeiras palavras do canto que normalmente o identificam como um todo.
4. As menções ao modo aparecem, todavia, no século IX nas margens do gradual de Corbie (cf. página 89) junto das peças cantadas com salmodia (intróito e comunhão).
5. *Antiphonale missarum sextuplex*, editado por D. René-Jean HESBERT, Vromant et Cie, Bruxelles-Paris, 1935.
6. HOURLIER, J. e HUGLO, M. *E. G.* 2 (1957), p. 212 - 219. LEVY, K. "On the origin of neumes" *Early Music History* 7, Cambridge 1987, p. 59 - 90.
7. Keneth Levy em seu artigo citado na nota 6 considera uma ou duas tentativas de notação ao longo do século IX, talvez do período de Carlos Magno. É uma hipótese que, apesar de atraente e importante, ainda carece de aprofundamento e discussão.
8. O sentido que aqui é dado tem uma enorme importância. Antes de sua realização, a obra musical não tem a menor consistência, mesmo que seja escrita.
9. DANIÉLOU, A. *Sémantique musicale* (Paris, 1967), p. 27.

10. Também é chamada de chartriana porque o principal manuscrito que a contém está depositado em Chartres (*P. M. t. XI*). Sua origem, porém, é bretã conforme comprovado em *E. G. 1* (1954), p. 173 – 178.
11. Fala-se então de diastemia parcial ou relativa.
12. GERBERT, *Scriptores*, t. II, p. 43 – 44.
13. Cf. DUCHEZ, Marie-Elisabeth. “A representação espacial-vertical do caráter musical grave-agudo e a elaboração da notação de altura do som na consciência musical ocidental”, *Acta Musicologica* 51, 1979, p. 54 – 73.
14. Houve outras tentativas além da pauta, especialmente a notação alfabética (antifonário de Saint-Bénigne de Dijon, conhecido como “de Montpellier”, *P. M. t. VII*) que, a pesar de se expandir nos mosteiros normandos, não conseguiu se impor.
15. Diz-se às vezes notação “quironômica”. Este termo, apesar de ambíguo, tem o mérito de ser evocador.
16. CARDINE, D. Eugène. *op. cit. infra*, p. 2.
17. DUCHEZ, Marie-Elisabeth. “Des neumes à la portée”, *Notations et Séquences*, Honoré Champion, Paris, 1987, p. 58.
18. A apresentação do método de escrita musical de Guido d’Arezzo ao papa João XIX (1024 – 1033) é um pouco anterior à cópia do gradual “velho-romano” de Santa Cecília in Trastévère. A pobreza de indicações rítmicas nos manuscritos de canto “velho-romano” é, especialmente neste sentido, sintomática.
19. As bases foram postas por D. Andre Mocquereau e o aparato científico estabelecido por D. Eugène Cardine: *Première Année de Chant Grégorien* (Roma, 1975) e *Sémiologie grégorienne* (Solesmes, 1970). Estas duas obras foram traduzidas para o português por Eleanor Florence Dewey (Madre Maria do Redentor) e publicadas em um único volume: *Primeiro ano de canto gregoriano e Semiologia gregoriana* – São Paulo: ATTAR EDITORIAL / PALAS ATHENA, 1989.

Principais abreviaturas utilizadas

D. A. C. L.: Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Paris, 1907

E. G.: Études grégoriennes, Solesmes, 1954...

G. T.: Graduale triplex, Solesmes, 1979.

P. T.: Patrologia graeca, Migne, 1857.

P.L.: Patrologia latina, Migne, 1844.

P. M.: Paléographie musicale, Solesmes, 1889...

R. G.: Revue grégorienne, Solesmes, 1911 – 1963.

SUMÁRIO

- 1 História – página 2
- 2 A liturgia – página 14
- 3 O cântico dos salmos – página 22
- 4 O ofício – página 42
- 5 O próprio da missa – página 52
- 6 Os outros cânticos – página 69
- 7 Os manuscritos – página 89

Nota da quarta capa

Durante um século e meio os monges de Solesmes têm trabalhado para fazer reviver o canto gregoriano. A prática litúrgica vivenciada no monastério emprega permanentemente essas melodias. No atelier de paleografia musical, a exemplo das *scriptoria* da Idade Média, realizam-se continuamente estudos e pesquisas.

Este pequeno livro abrirá o caminho para a compreensão do canto gregoriano. Um mundo de beleza e espiritualidade que tem atravessado o tempo e chegou até nós sem qualquer sinal de envelhecimento ou desgaste.