

GRE-9

Dom Eugène Cardine

PRIMEIRO ANO  
DE CANTO GREGORIANO  
e  
SEMILOGIA  
GREGORIANA

Tradução :

Eleanor Florence Dewey

(Madre Maria do Redentor, C.S.A.),

Formada pelo Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma,  
membro da Consociatio Internationalis Musicae Sacrae

A partir das edições francesas de  
SOLESMES



05.01.05

ATTAR EDITORIAL / PALAS ATHENA

Título original das obras reunidas nesta edição:  
**Première Année de Chant Grégorien**  
**Sémiologie Grégorienne**

Direitos de tradução para o português cedidos  
pela **Abbaye Saint-Pierre de Solesmes**

Coordenação Editorial  
e Produção Gráfica:  
**ALVARO DE SOUZA MACHADO**

**Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Cardine, Eugène.

Primeiro ano de canto gregoriano ; e, Semiologia gregoriana / Eugène Cardine ; tradução Eleanor Florence Dewey. -- São Paulo : Palas Athena : Attar, 1989.

1. Canto gregoriano I. Título. II. Título: Semiologia gregoriana.

89-0913

CDD-783.5

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Canto gregoriano : Música sacra 783.5

Projeto de edição beneficiado pela Lei nº 7.505/86

Patrocínio Cultural:

**AÇOS VILLARES S.A.**

e **METAL LEVE S.A. INDÚSTRIA E COMÉRCIO.**

Co-edição **ASSOCIAÇÃO PALAS ATHENA DO BRASIL**  
e **ATTAR EDITORIAL.**

# SUMÁRIO

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA  
7 - 10

DOM EUGÈNE CARDINE, O.S.B. (NOTA BIOGRÁFICA)  
11 - 14

PRIMEIRO ANO DE CANTO GREGORIANO  
15 - 102

SEMIOLOGIA GREGORIANA  
103 - 346

ÍNDICE GERAL  
347 - 350



# PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

A necessária reforma litúrgica empreendida pelo Concílio Vaticano II resultou, sem dúvida, numa grande redução no emprego do canto gregoriano nas funções da Igreja Romana. Não se deve esquecer, porém, que o Concílio não o desaconselhou mas, ao contrário, em sua Constituição sobre a Sagrada Liturgia, afirmou que “a Igreja reconhece o Canto Gregoriano como próprio da liturgia romana. Portanto, em igualdade de condições, ocupa ainda o primeiro lugar nas ações litúrgicas” (cf. Constituição *Sacrosanctum Concilium*, nº 116). Determinou também que fosse completada a edição típica dos livros de canto gregoriano e que se preparasse edição mais crítica dos livros publicados depois da reforma de S. Pio X (cf. nº 117).

Se o estudo do canto sacro, especialmente do gregoriano, continua a ocupar importante lugar na formação litúrgica dos sacerdotes, religiosos e fiéis leigos (cf. nº 115 da citada Constituição), não se pode dizer que aí termina o interesse por tal gênero de música. De fato, ao lado dos que se voltam ao estudo do canto gregoriano porque nele reconhecem o canto próprio da liturgia romana, muitos outros há que a seu estudo se dedicam porque sabem não ser possível uma formação musical séria que não leve em conta essa expressão, que foi a base do edifício da moderna música ocidental, religiosa ou profana.

Formou-se o repertório autêntico gregoriano na alta Idade Média, influenciado inicialmente pela música da Sinagoga e das Igrejas Orientais. Transmitida, no início, apenas por tradição oral, pouco a pouco a música gregoriana foi sendo colocada em pergaminhos, através de notações que hoje chamamos “semiológicas”. Porém, por volta do século XI, experimentou o gregoriano o início de uma decadência que alcançaria seu ápice nos séculos XVII e XVIII, quando não restava senão uma imagem deformada das melodias primitivas.

No final do século passado, o papa S. Pio X incentivou um movimento de restauração do canto gregoriano, iniciado cerca de meio século antes por monges do mosteiro beneditino de Solesmes, na França. Desde 1883, quando D. Joseph Pothier publicou seu *Liber Gradualis*, tem-se feito um esforço muito grande para restituir ao gregoriano toda a beleza original.

Entre os nomes da história da restauração do gregoriano, D. André Mocquereau, monge de Solesmes, merece destaque, pois dedicou sua vida

à pesquisa paleográfica, e suas conclusões, contidas em sua famosa obra *Le Nombre Musical Grégorien*, deram origem ao assim chamado “Método de Solesmes”, que, durante muito tempo, foi ensinado e praticado por gregorianistas do mundo inteiro.

Grande parte dos livros existentes sobre o canto gregoriano, incluindo-se praticamente todos os de que até agora dispúnhamos no Brasil, basearam-se nesse método, que, durante muito tempo, permaneceu como a “última palavra”, principalmente no que se refere ao ritmo gregoriano.

Porém, o próprio D. Mocquereau reconheceu que, se muito já fora feito no trabalho de restauração do gregoriano, muito havia ainda a se fazer. Com a continuidade das pesquisas, chegou-se a uma melhor compreensão dessa música milenar. D. Eugène Cardine, monge de Solesmes e professor do Pontifício Instituto de Música Sacra, em Roma, foi o criador dessa nova ciência, que passou a ser denominada “semiologia musical gregoriana”. Para D. Cardine, na medida em que se pretenda restituir ao canto gregoriano o seu caráter original, os manuscritos medievais são o único instrumento. Assim, através desse estudo honesto e sem preconceitos e da comparação entre os vários manuscritos, pode-se extrair todo o significado que as grafias neumáticas oferecem de maneira plena.

Alguns anos após o aparecimento do *Graduel Neumé*, obra da mocidade de D. Cardine, veio à luz seu ensaio *Sémiologie Grégorienne*, originalmente publicado no tomo XI (1970) da coleção solesmiana *Études Grégoriennes*, logo traduzido para os mais diversos idiomas, inclusive o japonês, e que constitui a segunda parte desta publicação. Seu “Curso de Canto Gregoriano para Religiosas”, publicado originalmente em Roma no ano de 1964, tornou-se o “Primeiro Ano de Canto Gregoriano”, publicado em 1970 e presente na primeira parte deste livro. Finalmente, em 1979, os monges de Solesmes, tomando por base o novo *Graduale Romanum* que haviam editado, e com a ajuda de D. Rupert Fischer e de Marie-Claire Billecocq, membros da *Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano*, publicaram o *Graduale Triplex*, onde, juntamente com a notação quadrada, encontramos os sinais neumáticos de dois importantes manuscritos medievais, o de Laon e o de Saint-Gall. Esta obra é de capital importância para aqueles que desejam conhecer e interpretar mais fielmente as melodias gregorianas.

Tão pacífica é a aceitação das descobertas de D. Cardine que, ao publicarem, recentemente, a primeira parte do novo *Antiphonale Romanum*, os monges de Solesmes incorporaram à notação quadrada importantes modificações, eliminando, inclusive, indicações rítmicas correspondentes ao antigo “método de Solesmes”, sempre inspirados nas teorias de D. Cardine.

O projeto da publicação em português de duas de suas principais obras foi levado há alguns anos ao conhecimento de D. Cardine, que a ele deu sua autorização e suas bênçãos. Entretanto, por motivos de ordem material, só agora, após sua morte, tal projeto pôde tornar-se realidade.

A partir de uma tradução inicial feita por Egle Conforto por ocasião de um curso de semiologia gregoriana que ministrei em 1976/77, foi-se desenvolvendo o trabalho da presente edição, no qual contei com a incansável dedicação de meu discípulo Marcos Isola Pavan. Também deram sua valiosíssima contribuição para a feitura desta publicação: Alvaro de Souza Machado, Augusto Rissuke de Moraes Tada, Jane Dias Alessandrini e Antônio Roberto Morelli, sem esquecer o apoio fiel e carinhoso dos membros do Coral S. Pio X e de amigos como o dr. José Pinheiro Neto.

O patrocínio da presente edição deve-se ao dr. José Mindlin e ao dr. Luiz Diederichsen Villares, dois nomes já bastante conhecidos por seu constante apoio às atividades culturais em nosso país, aos quais quero expressar meus mais sinceros agradecimentos.

Justifica-se, pois, plenamente esta edição, que vem suprir a quase total ausência, no Brasil, de publicações atualizadas sobre canto gregoriano, e que será de grande utilidade não só aos que dela necessitem fazer uso por motivos litúrgicos, mas também a todos os estudiosos e aficionados que reconhecem no gregoriano seu valor artístico e histórico.

São Paulo, na Solenidade  
de Pentecostes de 1989.

ELEANOR FLORENCE DEWEY  
(Irmã Maria do Redentor, C.S.A.)

1870  
1871  
1872  
1873  
1874  
1875  
1876  
1877  
1878  
1879  
1880  
1881  
1882  
1883  
1884  
1885  
1886  
1887  
1888  
1889  
1890  
1891  
1892  
1893  
1894  
1895  
1896  
1897  
1898  
1899  
1900



## D. EUGÈNE CARDINE, O.S.B. (1905-1988)

Monge da Abadia de Saint-Pierre de Solesmes, na França, D. Eugène Cardine foi um homem que marcou profundamente todos quanto tiveram a honra de trabalhar a seu lado ou sob sua direção. Seus trabalhos ocupam lugar destacado no movimento de renovação gregoriana iniciado por Solesmes no século passado e que prossegue até hoje.

Nasceu a 11 de abril de 1905 em Plailly, França, no seio de uma família profundamente cristã; em 1922, ingressou no Seminário menor de Caen e, mais tarde, no Seminário maior de Bayeux, onde exerceu a função de mestre do coro.

Em 1928 ingressou na comunidade solesmense, movido pelo amor ao louvor divino e desejoso de servir o Senhor de forma especial, apenas seis anos após a volta dessa comunidade do exílio na Inglaterra. Emitiu seus primeiros votos em 1930 e, três anos mais tarde, os votos solenes. Em 1934 foi ordenado sacerdote.

Desde o noviciado foi encarregado do acompanhamento do canto e, após tornar-se padre, foi incluído na equipe solesmense da Paleografia gregoriana, dirigida por D. Joseph Gajard, onde tomou contato com as obras dos grandes mestres da restauração gregoriana, como D. Pothier e D. Mocquereau (falecido poucos anos antes).

Seu passatempo era, então, transcrever os neumas, esses antigos sinais musicais dos manuscritos gregorianos, acima da pauta de seu Gradual, procedimento que D. Mocquereau já praticara. Fotografado posteriormente, esse minucioso trabalho de D. Cardine resultará no famoso *Graduel Neumé*, publicado por Solesmes em 1966. Nesta mesma linha, seus discípulos realizarão, em 1979, o *Graduale Triplex*, que acrescenta à recente edição do *Graduale Romanum* os neumas de dois importantes manuscritos. Este trabalho, aliado a um dom de observação pouco comum, permitiu-lhe descobrir novos horizontes no campo da restauração gregoriana, anteriormente entrevistos por D. Mocquereau.

D. Cardine participou da guerra de 1940, combatendo pela França, conservando porém, em situação tão adversa, a serenidade do monge, apesar de sua saúde bastante delicada. De volta ao mosteiro, sucedeu D. Moulinet, morto em combate, na função de primeiro cantor, não abandonando porém, apesar do tempo agora mais curto, suas pesquisas semiológicas.

Em 1950, no Congresso Internacional de Música Sacra, ocorrido em Roma, anunciou-se o projeto de uma edição crítica do Gradual. Tal projeto consistia, num primeiro momento, num trabalho de conjunto sobre a tradição gregoriana e, mais tarde, em apresentar os grupos de manuscritos com vistas a delimitar as diversas estratificações do repertório litúrgico em uso, eliminando as peças por demais tardias e mantendo apenas composições autênticas e em sua forma original.

O projeto dar-se-ia sob três aspectos: literário, neumático e melódico. Solesmes já iniciara as pesquisas sobre cerca de quatrocentos manuscritos, datados do séc. IX ao séc. XVI e provenientes de todos os países da Europa ocidental. Para tanto, uma equipe de especialistas foi constituída em Solesmes sob a direção de D. Gajard, sendo D. Cardine o encarregado da questão musical gregoriana propriamente dita, ao lado de especialistas em crítica de textos, paleógrafos e historiadores.

Em 1952, D. Cardine sucede D. Pierre Thomas, monge de Clervaux, na cátedra de Paleografia Gregoriana do Pontifício Instituto de Música Sacra, onde deverá permanecer por mais de 30 anos. Tal acontecimento foi marcante na vida do gregorianista, que teve de transferir-se de seu amado mosteiro para Roma, voltando, porém, a Solesmes sempre que as férias acadêmicas o permitiam. Em Roma, participou da vida conventual e foi mestre do coro na Abadia de São Jerônimo, onde também recebia inúmeros alunos, no período da tarde, para explicações suplementares. Este mesmo zelo D. Cardine demonstrava nos cursos, teóricos ou práticos, que ministrou, entre outros, no Ateneu Pontifício de Santo Anselmo, no Colégio Germânico e na Associação Santa Cecília.

Por sua competência, foi escolhido para a comissão preparatória do Concílio Vaticano II. Desde então, dentro do espírito da reforma litúrgica prevista no Concílio e sempre buscando uma autenticidade que o fazia implacável para com as várias adaptações e composições modernas, ocupou-se da revisão e da edição de livros de canto e de tudo o que dissesse respeito ao gregoriano, participando, inclusive, da escolha de melodias para o novo *Liber Hymnarius*. Em 1968, Paulo VI nomeou-o Consultor da Sagrada Congregação para o Culto Divino. Participou ainda de inúmeros congressos por toda a Europa e em vários deles teve participação marcante. Em 1982 foi nomeado vice-presidente da *Plainsong and Medieval Music Society*.

D. Cardine não escreveu livros, propriamente dizendo. As duas obras que constituem a presente publicação foram redigidas por discípulos seus, que exprimiram literariamente aquilo que ele lhes explicava verbalmente. Sua obra "Semiologia Gregoriana", que constitui a segunda parte deste livro e que nos transmite o melhor de suas descobertas, através do estudo metódico dos diferentes neumas, teve como principais elaboradores D. Godehard

Joppich e Irmã Elisabeth Mosseri, discípulos seus. D. Cardine escreveu pessoalmente, porém, cerca de quarenta artigos e comunicações publicados em revistas especializadas do mundo todo.

Seu princípio de ação não era outro senão o expresso por D. Mocquereau: "Buscarmos o pensamento de nossos pais, apagarmo-nos perante sua interpretação, submeter humildemente nosso julgamento artístico ao deles. A isto nos obriga, ao mesmo tempo, o amor que devemos ter pela inteira tradição, tanto melódica quanto rítmica, e o respeito por uma forma de arte perfeita em seu gênero". De fato, escreveu o próprio D. Cardine, em 1972: "Nós não temos outra coisa a fazer senão ler o que os primeiros copistas quiseram escrever, exprimir. É-nos mister, portanto, reencontrar seu estado de espírito, seus hábitos, as convenções que eles receberam de seu meio cultural". Ora, só podemos alcançar este objetivo recorrendo aos manuscritos mais antigos (sécs. X-XI), os mais próximos da fonte. Durante os séculos seguintes, em nome de princípios errôneos, houve uma "correção" do canto gregoriano! A edição Vaticana, a partir de trabalhos de restauração efetuados em Solesmes, começou a sanar uma situação de total decadência, que se manteve por muitos séculos. No entanto, continua D. Cardine, nenhuma notação atual é perfeita, quer sob o aspecto rítmico, quer sob o melódico. Daí a imperiosa necessidade de voltarmos nossa atenção ao estudo dos neumas, o mais antigo sistema de escrita gregoriana existente. Qualquer interpretação deverá basear-se nessa realidade, sob pena de impregnar-se de um "romantismo" que levará certamente a um ritmo e a nuances tirados da música moderna.

As pesquisas de D. Cardine não se voltaram tanto aos aspectos paleográficos propriamente ditos (estudo do traçado dos neumas, classificação das diversas escolas de escrita, origens das diferentes notações etc.), nem para a restituição melódica das peças, nem para considerações de ordem puramente estética, pois em todos esses campos, as pesquisas já caminhavam satisfatoriamente. D. Cardine preferiu investigar a extrema diversidade dos sinais das mais antigas notações, destinados a indicar inúmeras particularidades e sutilezas de ordem interpretativa, no jogo combinado das durações e das intensidades.

Em seus estudos, D. Cardine compreendeu que tais sinais, ou "neumas", são, na verdade, um "gesto escrito" (D. Mocquereau já falara em "notação quironômica"). E assim nasceu a "semiologia gregoriana" (do grego *semeion* = sinal), que visa o estudo do significado das grafias neumáticas, sempre com base em dois critérios: um de ordem gráfica, que considera o desenho do sinal, outro de ordem estética, considerando o contexto musical em que o sinal é utilizado.

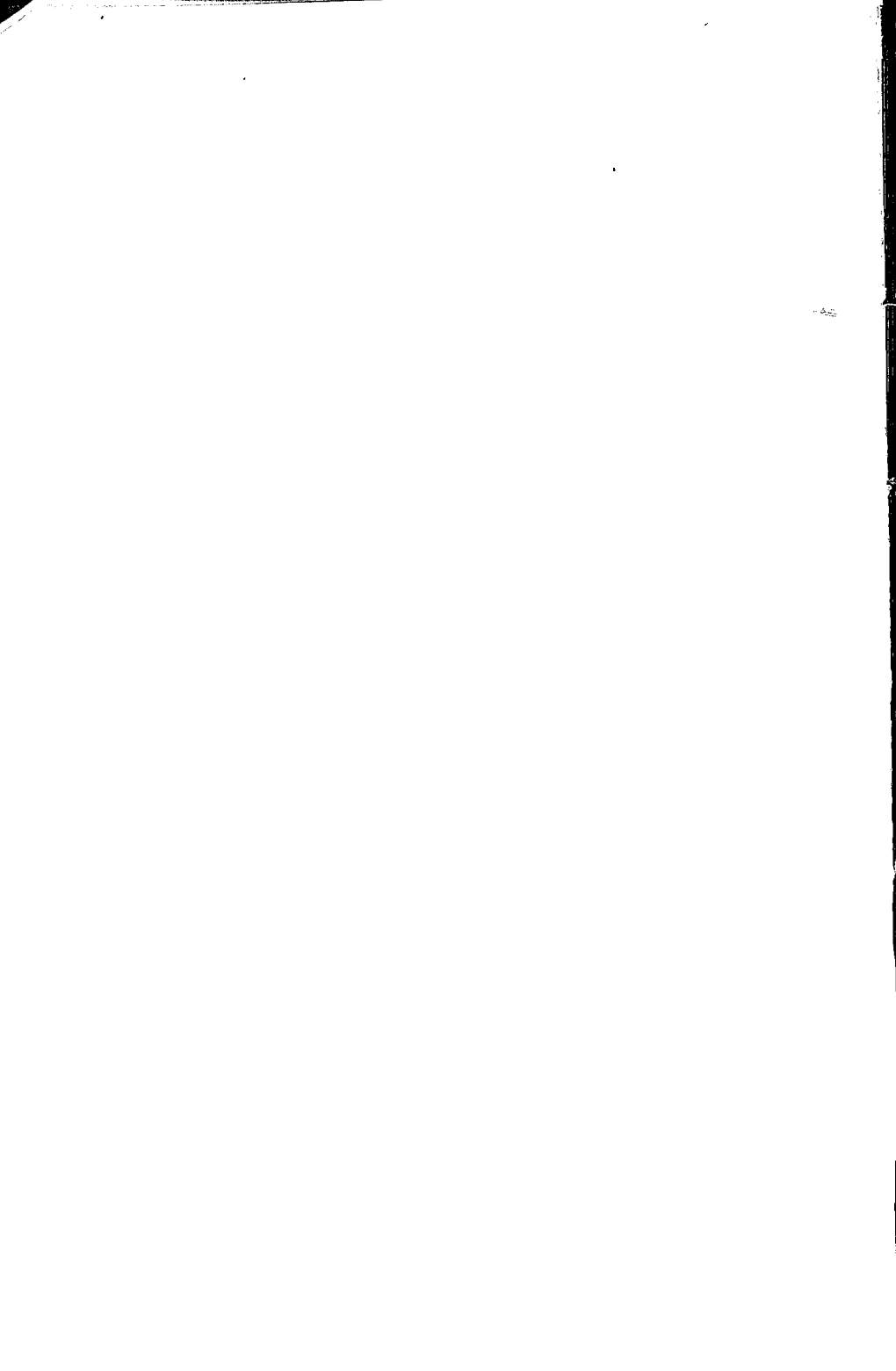
Especial menção merecem ainda duas importantíssimas descobertas de D. Cardine no campo da semiologia, cujo conhecimento é de fundamental importância para a correta execução do ritmo gregoriano: o “princípio dos cortes neumáticos”, apresentado no 3º Congresso de Música Sacra de Paris, em 1957, e a descoberta da noção de “valor”, compreendendo duração e intensidade, que ele expôs em Veneza no ano de 1972 e que constitui a base da rítmica gregoriana.

Dizia D. Cardine que a semiologia não é um método, mas um meio: o único meio de se estabelecer um contato verdadeiro com a música gregoriana autêntica. Entretanto, continuava, o conhecimento da semiologia não leva, *ipso facto*, a uma boa execução: ela deve ser vivificada por uma interpretação que leve em conta a linha da frase e que tenha “flexibilidade”. Em uma frase pronunciada em Subiaco, no ano de 1981, dizia ele: “Mais que uma *música vocal*, o canto gregoriano é uma *palavra cantada*, palavra sagrada que nos vem de Deus pela Escritura e que retorna a Deus pelo louvor”.

D. Cardine permaneceu no Pontifício Instituto de Música Sacra até o ano de 1984, quando sua saúde o obrigou a despedir-se definitivamente de Roma. Nesse mesmo ano, já em Solesmes, foi subitamente acometido de uma hemiplegia no lado esquerdo. Seu estado de saúde apresentou, desde então, melhoras e recaídas, até que, a 24 de janeiro de 1988, enquanto o coro dos monges entoava o ofertório *Dextera Domini exaltavit me... non moriar sed vivam* — a mão direita do Senhor me exaltou... não morrerei, mas viverei —, entregou sua alma a Deus.

(*Extraído da Nota Biográfica redigida por Fr. Louis Soltner, O.S.B.*)

**PRIMEIRO ANO  
DE CANTO GREGORIANO**



# PRÓLOGO

## ESPIRITUALIDADE E MUSICALIDADE DO CANTO GREGORIANO

### A. ESPIRITUALIDADE

N.1 Evitando longas exposições, cumpre-nos desde o princípio ressaltar que o valor essencial do canto gregoriano deve-se à sua profunda espiritualidade: é ela que fundamenta, orienta e justifica plenamente o nosso estudo.

Todos os documentos pontifícios, aí incluída a recente Constituição sobre a Liturgia (Conc. Vat. II, 4 dez. 1963), reconhecem no canto gregoriano “o canto próprio da Igreja Romana” (cf. C.S.L., art. 116). E isso, certamente, não tanto por suas qualidades musicais, mas em razão de sua incomparável aptidão para exprimir a oração.

A atenção principal que sempre devotaremos ao *texto* nos ajudará a compreendê-lo. Esses textos, com efeito, em sua maioria tirados da Sagrada Escritura, possuem uma beleza e uma eficácia que se devem justamente à sua inspiração divina; e, além disso, as melodias gregorianas não só se adaptaram de maneira inegável à plasticidade natural das palavras, mas exprimiram de forma admirável a densidade espiritual dessas mesmas palavras.

### B. MUSICALIDADE

N.2 Muitíssimos músicos, mesmo sem fé, louvaram a beleza das melodias gregorianas, pelo que não se faz necessário insistir sobre esse ponto. Mas, esta musicalidade não será estudada de maneira geral ou abstrata, nem mesmo sua espiritualidade: nós a veremos destacar-se de si mesma, concretamente, das peças que estudaremos.

Evidentemente nem todas as peças do repertório têm o mesmo valor, mas nenhuma dentre aquelas do repertório *autêntico*, isto é, primitivo, é indigna de sua função.

Com efeito, o *Liber Usualis* (livro oficial de nossas lições\*) é

(\*) Recentemente, o *Liber Usualis* foi substituído no uso da Igreja Romana pelo *Graduale Romanum* para as peças das missas e pelos *Liber Hymnarius* e *Liber Antiphonarius* — este ainda na iminência da publicação — para as peças do ofício. Na presente edição brasileira optamos por indicar as peças — quando indicadas — conforme sua localização nos novos livros oficiais, com vista a facilitar a pesquisa do leitor, cujo acesso ao *Liber Usualis* torna-se cada vez mais difícil. (N. da T.)

composto de um agrupamento heterogêneo. Se, por um lado, a maioria das peças (missas e ofícios dos domingos, das principais férias e das festas *antigas* pertencem ao próprio caráter do canto gregoriano, pois provém das origens, por outro, numerosas outras peças são mais recentes e trazem em si as características mais ou menos visíveis do lugar e da época de sua composição (missa e ofício da Santíssima Trindade; os dois versículos aleluíticos do 2º Domingo do Tempo Pascal). Outras chegam mesmo a afastar-se claramente do estilo gregoriano (Adoro te, Stabat Mater) ou a ele se opõem completamente (O filii et filiae, Adeste fideles), conservando-se, contudo, “música religiosa”. \*

Como vemos, a distinção das “camadas” de composição (ou estratificações do repertório) e a dos diferentes “gêneros” (intróito, gradual, kyrie, hino, etc.) é da maior importância.

N.3 Para obter-se o efeito espiritual e, principalmente, o efeito musical do canto gregoriano, requer-se certa perfeição:

- *na compreensão*;

- *na execução*: é necessário aplicar-se a uma técnica tão digna quanto possível tanto do objeto como do sujeito (o motivo é, de fato, nada menos que o louvor a Deus). Mas a experiência prova que não há nenhum coral, nenhuma assembléia, por mais humilde que seja, que não possa ser suficientemente formada para apreciar o canto gregoriano, executar dignamente a parte que lhe cabe e chegar, assim, a uma interpretação que seja oração.

(\*) Por esse motivo, as duas peças aqui citadas têm sido grafadas em notação musical moderna nas últimas edições oficiais dos livros de repertório gregoriano. (N. da T.)



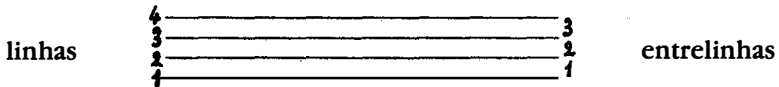
# I

## A NOTAÇÃO GREGORIANA EM NOSSOS LIVROS

### A. ELEMENTOS AUXILIARES DA NOTAÇÃO (1)

#### 1. AS LINHAS

N.4 A pauta que serve de suporte à notação gregoriana difere, por suas *quatro* linhas, das pautas habituais, que possuem cinco. As linhas são contadas de baixo para cima e são separadas por um espaço:



N.5 O número de linhas de uma pauta é, aliás, coisa muito relativa: os primeiros manuscritos, evidentemente muito imprecisos quanto à situação melódica das notas, não possuíam nenhuma linha: os sinais neumáticos eram escritos “in campo aperto”, isto é, independentes de qualquer moldura.

Pouco a pouco, entretanto, manifestou-se uma busca da diastemia, ou seja, da precisão na notação dos intervalos. Os neumas, ainda “in campo aperto”, foram dispostos em níveis diferentes, depois fixados de maneira quase rigorosa em torno de uma linha traçada à ponta seca. Esta linha, reservada inicialmente ao uso exclusivo do notador, foi logo colorida, pois apareceram em seguida pautas de duas e três linhas, antes que seu número fosse fixado em quatro.

N.6 Por que quatro, e não cinco linhas? Porque, geralmente, o ambitus (2) das melodias gregorianas é muito pouco desenvolvido

(1) Somente falaremos aqui da notação quadrada, pois só ela respeita o número de notas da notação antiga e, em geral, seu agrupamento.

(2) Ambitus: distância entre a nota mais baixa e a mais alta de uma melodia.


e, por isso, pode ser notado sobre quatro linhas; o emprego de linhas suplementares (no máximo uma, em cima ou embaixo) é relativamente raro.

Quando, porém, as peças utilizam uma mais vasta escala melódica, torna-se necessária uma mudança de clave no decorrer da peça: é o caso da grande maioria dos graduais, como veremos mais tarde. Isto explica, diga-se de passagem, as inúmeras mudanças de clave às quais foram obrigados os notadores dos manuscritos normandos do séc. XII, por exemplo; uma vez que se ativeram a pautas de três linhas.

## 2. CLAVES

N.7 A clave é uma letra estilizada colocada sobre uma linha no início da pauta e que indica o nome das notas escritas sobre esta linha. A notação gregoriana utiliza as claves,

de DO = **C**  e de FA = **F** 

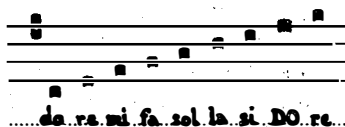
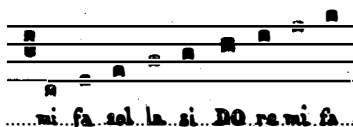
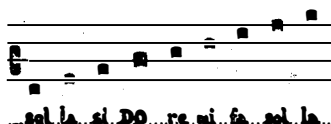
ou seja, aquelas que, colocadas acima do semitom, são particularmente mais úteis à leitura dos intervalos (a forma dessas claves deriva da letra correspondente na notação alfabética: DÓ = C; FÁ = F); mas cada uma das sete primeiras letras do alfabeto poderia ser usada como clave. E, de fato, encontramos como claves nos manuscritos antigos, notadamente nos normandos do séc. XII, d (= RÉ), a (= LÁ) e mesmo b mol (= SI b) ou b quadro (= SI ) , e, em Benevento, G (= SOL).

Uma vez determinada uma nota pelo nome e posição da clave sobre a pauta, lê-se as outras sem qualquer dificuldade: pouco importa, portanto, o número e a situação das claves, pois o princípio que rege sua aplicação permanece sempre o mesmo.

N.8 A posição das claves é motivada pela situação da peça na escala geral dos sons: as melodias que utilizam a parte mais elevada da escala são escritas em clave de DÓ na 2ª linha, e à medida que o ambitus escolhido é mais grave, utilizam-se as claves de DÓ na 3ª linha, na 4ª linha e, enfim, a clave de FÁ na 3ª linha. A clave de FÁ na 4ª linha é utilizada apenas uma vez em nossos livros, como veremos, para uma peça que desce até o SOL grave.

a) *Clave de DÓ*

N.9 Em gregoriano, a clave de DÓ é encontrada sobretudo na 3ª e na 4ª linha, raramente na 2ª, jamais na 1ª.



Peças escritas em *clave de DÓ* na 2ª linha:

Comm. "Ecce Dominus veniet"

(segunda-feira nas últimas férias do Advento);

Intr. "Adorate Deum" (3ª semana do Tempo Comum);

Grad. "Dirigatur" (25ª semana do Tempo Comum);

Comm. "Passer" (15ª semana do Tempo Comum), etc.

Peças escritas em *clave de DÓ* na 3ª linha:

All. "Ostende" (1ª semana do Advento);

Intr. "Populus" (2ª semana do Advento);

Grad. "Ex Sion" (2ª Semana do Advento), etc.

Peças escritas em *clave de DÓ* na 4ª linha:

Intr. "Ad te levavi" (1ª semana do Advento);

Comm. "Dominus dabit" (1ª semana do Advento);

All. "Laetatus sum" (2ª semana do Advento), etc.

b) *Clave de FÁ*

N.10 Excetuado o ofertório "Veritas mea" (Comum de um Mártir fora do Tempo Pascal), escrito em clave de FÁ na 4ª linha,

a clave de FÁ só é utilizada em gregoriano na 3ª linha.



Peças escritas em clave de FÁ na 3ª linha, por causa de seu ambitus grave, peças em protus plagal (2º modo):

Offert. "Ad te Domine" (1ª semana do Advento);

Comm. "Jerusalem surge" (2ª semana do Advento);

Intr. "Veni et ostende" (terça-feira nas últimas férias do Advento);

Intr. "Dominus dixit" (Missa da Noite do Natal), etc.

N. 11 Como dissemos acima, as melodias cujo ambitus é muito desenvolvido necessitam de duas claves. Entretanto, não é no decorrer de uma frase que encontramos essas mudanças de clave, mas apenas entre duas partes bem distintas de uma mesma peça e, mais precisamente, dos *graduais*, cuja amplitude e estrutura se prestam a tal tipo de desenvolvimento melódico. A primeira parte ou Responso desenvolve-se com freqüência na região grave da escala modal, enquanto o versículo, reservado a um pequeno grupo de cantores (antigamente a um solista), desenvolve-se na região aguda e, por conseguinte, utiliza uma outra clave.

Ex.: Grad. "Universi" (1ª semana do Advento);

Grad. "Prope est" (4º Domingo do Advento);

Grad. "Exiit" (Festa de S. João Apóstolo e Evangelista);

Grad. "Gloriosus" (Comum de vários Mártires fora do Tempo Pascal), etc.

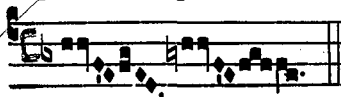
### 3. ALTERAÇÃO

N. 12 A notação gregoriana utiliza apenas uma alteração, o bemol, e unicamente diante do SI, como seu nome indica clara-

mente: *b* (= SI) *mol* (menos “tenso”, na prática mais baixo um semitom e escrito de maneira inclinada, enquanto o bequadro é escrito verticalmente e em forma de quadrado). Assinale-se, aliás, que muitos desses bemóis, acrescentados em uma época relativamente recente, estão destinados a desaparecer nas futuras edições.

O efeito de um bemol perdura até que intervenha:

— quer um bequadro:



(Cadência final dos All. do 8º modo, por ex., o da Missa da Noite do Natal);

— quer uma barra de pontuação:

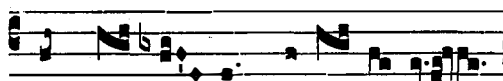


(mesma peça, sobrebodie);

e- go hó-

— quer uma outra palavra:


Comm.  
8.



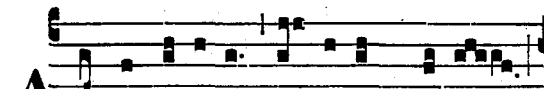
UM vé- ne- rit \* Pa-rá- cli- tus

(Comm. 3ª feira da 6ª sem. do Tempo Pascal).

Nesses dois últimos casos, assim como quando houver mudança de pauta, é preciso recolocar o bemol se quisermos que seu efeito seja mantido.

4. GUIÃO 

N. 13 O guião é um sinal que anuncia a posição da nota seguinte em dois casos particulares. Nós o encontramos, com efeito: - *no fim da pauta*; ele indica, neste caso, antecipadamente, a primeira nota da linha seguinte:



(Intr. da 1ª sem. do Advento);

**A**D te levá-vi \* á- nimam me- am :

— *no decorrer da pauta*; quando houver mudança de clave:



(Grad. 1ª semana do Advento).

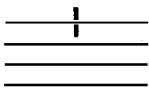
Em ambos os casos, não deve ser cantado.

## 5. BARRAS DE PONTUAÇÃO

N. 14 As edições Vaticanas utilizam-se, para pontuar as frases melódico-verbais, de barras onde os diferentes tamanhos correspondem à hierarquia de valor dos elementos contidos entre essas barras.

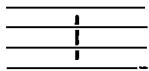
Vemos pois que, se por um lado, não há nenhuma comparação a ser feita entre essas barras e aquelas da música não gregoriana, por outro, possuem elas uma estreita relação com os sinais de pontuação da frase literária: vírgula, ponto-e-vírgula, dois pontos e ponto.

- o quarto de barra



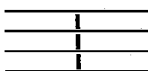
delimita normalmente um *inciso* melódico-verbal ou puramente melódico;

- a meia barra



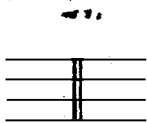
pontua um *membro de frase*; uma frase possui dois ou três desses membros, salvo exceções sempre possíveis;

- a grande barra



encerra uma *frase*. Se nem sempre corresponde ao final de uma frase *literária*, ao menos indica uma divisão importante;

## - a barra dupla



ocorre no final de uma peça ou no curso dela, quando há uma passagem de um coro a outro (haja ou não alternância regular entre os grupos de cantores: Kyrie, Gloria, Credo; Gradual, Aleluia, Trato).

As barras da edição Vaticana estão geralmente bem colocadas, com exceção de certos quartos de barra que deveriam ser deslocados, ou mesmo suprimidos.

N. 15 A *vírgula*, que Solesmes foi autorizado a acrescentar nas edições com sinais rítmicos, visa suprir a ausência de um quarto de barra.



Ex. Offert. "Desiderium" (Comum dos Santos para religiosos), após "de lapide"; Grad. "Os justí" (Comum dos Doutores), no versículo, após "non", etc.

Deve-se ainda acrescentar, como elementos auxiliares da notação, mesmo que a título muito secundário, pois que não integrados à pauta propriamente, o asterisco e a flexa.

## a) O asterisco

N. 16 O asterisco *simples* \* determina o ponto da melodia onde o coro se junta à "schola" (ou, eventualmente, a um solista). Encontramo-lo, pois:

- após a entoação das diversas peças da missa e do ofício;

- antes da última ou das últimas palavras dos versículos de Graduais, Tratos ou Aleluias, assim como antes do último "eleison" do Kyrie quando a 9ª invocação for formada de dois incisos.\*

N.B. O asterisco simples que, na salmodia, divide os versículos, tem por fim indicar um tempo de pausa entre os dois hemistíquios. (3)

(\* O asterisco antes das últimas palavras dos versículos de Graduais, Tratos ou Aleluias não mais tem figurado nas modernas edições, uma vez que as rubricas atuais indicam que tais versículos devem ser cantados inteiramente pelo(s) solista(s). (N. da T.)

(3) Hemistíquio: a metade de um versículo.

N. 17 O asterisco *duplo*\*\* é encontrado apenas na 9ª invocação do Kyrie, quando ela é formada de *três ou mais* incisos. Neste caso, o asterisco ou os asteriscos simples que o precedem indicam uma mudança de coro e o asterisco duplo indica a reunião de dois coros.

### b) A flexa

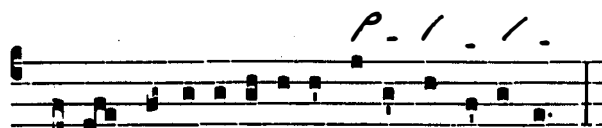
N. 18 A flexa † é encontrada apenas no decorrer do primeiro hemistíquio de um versículo salmódico que seja particularmente longo. Ela indica, então, uma ligeira cesura.

## B. A NOTAÇÃO DAS MELODIAS GREGORIANAS

### 1. GRAFIA ATUAL

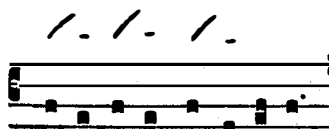
N. 19 A grafia atual da edição Vaticana, estilização da notação quadrada que surgiu quase em toda parte a partir dos séculos XIII e XIV, liga-se, em última instância, às notações antigas e, dentre outras, à notação sangaliana, cujos elementos foram todos tomados de empréstimo aos sinais de acentuação, pontuação, etc., empregados nos textos literários da Antiguidade e da Idade Média.

Dois fragmentos silábicos, escolhidos propositalmente por sua simplicidade, mostrarão o que foi esta notação primitiva, onde o acento *agudo* (que transformou-se na *virga*: sinal indicando uma nota mais elevada) e o acento *grave* (que transformou-se no *punctum*: sinal indicando uma nota grave) são os seus elementos básicos.



cu-jus parti-ci-pá-ti-o e-jus in id-ípsum :

( C o m m .  
"Jerusalem",  
34ª semana  
do Tempo  
Comum);



super uno pecca-tó-re

(Comm. "Dico Vobis",  
Solenidade do Sagrado  
Coração de Jesus).



O punctum quadrado da edição Vaticana substitui ambos os sinais. De fato, a diferença entre virga e punctum não tem mais razão de ser a partir do momento em que a pauta permite uma indicação precisa da linha melódica.

N. 20 O quadro que se segue permitirá reconhecer, ao menos em certas grafias atuais da edição Vaticana (4), os sinais neumáticos dos antigos manuscritos sangalianos.

Os neumas que apresentamos aqui podem ser chamados de "fundamentais" (5):

*Neumas de uma nota*

Virga



Punctum



*Neumas de duas notas*

Clivis



Pes ou Podatus



*Neumas de três ou mais notas*

Porrectus



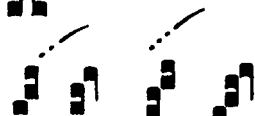
Torculus





Climacus



Scandicus



N.B. O salicûs , que é transcrito como  em alguns livros modernos, modifica ligeiramente o scandicus, realçando o elã da voz em direção à nota superior.

Três dessas grafias merecerão nossa atenção, pois podem apresentar certa dificuldade ao iniciante:

(4) Com efeito, com exceção do quilisma, as grafias sangalianas com base em sinais *espectais* (isto é, outros que não os acentos grave e agudo) não podem ser discernidas nas edições Vaticanas.

(5) Encontramos no início do Liber Usualis e de outros livros (Graduais, Antifonários) um quadro mais completo dos diversos neumas.

N. 21 a) *Pes ou podatus*

Sendo a transcrição em notação quadrada do neuma sangaliano formado de um acento grave e de um acento agudo, isto é, de uma nota grave seguida de uma nota aguda, esse neuma é lido, portanto, de baixo para cima:

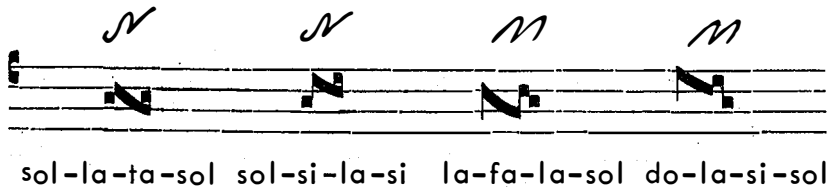
N. 22 b) *Porrectus*

O neuma sangaliano utiliza sucessivamente um acento agudo, um acento grave e um outro acento agudo: quer dizer que ele indica uma nota grave *entre* duas notas agudas.

Na notação quadrada, as duas primeiras notas desse neuma não são formalmente desenhadas: é o *ângulo* formado pela intersecção dos traços que indica o lugar da nota.



Há ainda outras grafias que comportam um desenho análogo: (6)



(6) Cf. N. 25 e 26.

N. 23

c) *Climacus*

Neste neuma, como em todas as grafias ditas "subpunctis" (7), a edição Vaticana utiliza punctums em forma de losangos após a nota culminante.

A forma desses punctums tem origem na forma da pena empregada pelo escriba e sua inclinação.

## 2. O DESENVOLVIMENTO DOS NEUMAS FUNDAMENTAIS

Os neumas precedentes podem ser desenvolvidos pela adição de notas subseqüentes.

N. 24

a) *Neumas subpunctis* (8)

Chamamos assim um neuma cuja última nota (uma nota *aguda*) é seguida de, ao menos, dois punctums losangulares, sempre descendentes. Podemos ser mais precisos, chamando o neuma de "subbipunctis" ou "subtripunctis", segundo o número dos punctums que se seguem, mas isso não é indispensável.

### Podatus subpunctis

sol-si-la-sol      si-dó-la-sol-fa

### Porrectus subpunctis

do-si-do-la-sol      fa-re-sol-fa-mi

(7) Cf. N. 24.

(8) Seguido de punctums.

## Scandicus subpunctis

la-do-re-do-la      re-mi-fa-sol-la-do-si-la

N. 25      b) *Neuma Resupinus* (9)

Assim é designado o neuma que, terminando sobre uma nota *grave*, é desenvolvido pelo acréscimo de uma nota aguda.

## Torculus Resupinus

la-si-sol-la      sol-do-la-si

## Climacus Resupinus

do-si-la-si      sol-fa-mi-do-re

N. 26      c) *Neuma Flexus* (10)

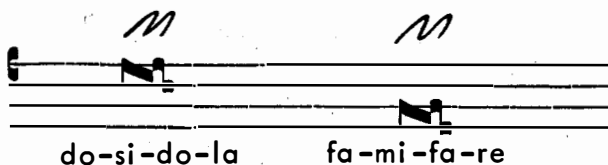
Um neuma é chamado “flexus” quando à sua última nota (uma nota *aguda*) é acrescentada uma nota *grave*. Esta nota, além de

(9) Resupinus: que volta a se levantar.

(10) Flexus: curvado, flexionado.

ser a última do grupo, é transcrita por um *punctum quadrado*, não podendo, pois, ser confundida com um neuma subpunctis.

## Porrectus flexus



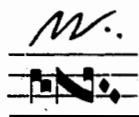
## Scandicus flexus



N. 27 Neuma subpunctis, neuma resupinus, neuma flexus... isso é tudo? Sim e não! *Sim*, pois não teremos a registrar nenhum nome *novo* designando algum outro tipo de desenvolvimento; *não*, pois através de combinações, essas três possibilidades de alongamento de uma forma básica resultarão em inúmeras outras.






Ex. All. *N.* "Excita" (3ª semana do Advento), sobre "poten-ti-am";  
All. *N.* "Laudate Deum" (2ª semana do Tempo Comum), sobre  
"an-ge-li", etc.



Ex. Grad. “Propitius esto” (10ª semana do Tempo Comum)  
sobre “*gen-tes*”;

All. V. “Dominus in Sina” (Ascensão), sobre “*captivi-ta-tem*”;  
Offer. “Benedictus es” (6ª semana do Tempo Comum), sobre “*omni-a*”.

Este último exemplo nos mostra um porrectus desenvolvido, mas que permanece um só neuma indivisível; sua grafia manuscrita é, sob esse aspecto, muito mais clara do que a nossa: .

Grafias do tipo  ou  exprimiriam melhor a unidade absoluta do grupo e o valor igual, nos exemplos dados aqui, de cada uma das notas.

N. 28 A notação das edições Vaticanas, geralmente boa, apesar do defeito que percebemos a partir do momento em que a lemos à luz dos princípios que regem o grupamento dos sons, revela-se, entretanto, inadequada quando se trata de transcrever uma sucessão ascendente *leve* de três ou mais notas. Assim, nos exemplos de scandicus flexus dados no N. 26, não há, como permitem crer as grafias empregadas, podatus + clivis, podatus + torculus ou ainda, quando a sucessão ascendente é mais desenvolvida, scandicus + torculus, mas *um só neuma* de quatro, cinco ou seis notas leves indivisíveis; os grupos assim formados na notação quadrada não correspondem ao que indicam os manuscritos.

Isto nos leva a precisar uma noção capital para a intelecção do ritmo das melodias gregorianas, noção essa plenamente trazida à luz pelas pesquisas semiológicas efetuadas de uns quinze anos para cá.

N. 29 *O n e u m a*

O que se deve entender pela palavra “neuma”? A *síntese das notas existentes sobre uma só e mesma sílaba*.

Quando a sílaba comporta uma só nota — um punctum —, este punctum é um neuma; quando a sílaba comporta duas notas — podatus ou clivis —, esse podatus ou esse clivis são um neuma; quando, como freqüentemente ocorre, à sílaba corresponderem quatro, cinco, dez, vinte ou mais notas, o conjunto dessas notas

formará ainda *um só neuma cujo ritmo é precisado pelo modo como as notas estiverem agrupadas ou separadas*. Veremos alguns exemplos simples no N. 31.

Pode-se, pois, afirmar que o neuma é essencialmente *rítmico*. Enquanto um grupo melódico um pouco mais desenvolvido era, praticamente, considerado como formado de uma sucessão de neumas curtos, sabemos hoje que as notas que nos pareciam ser o termo desses pequenos “neumas” são muitas vezes, ao contrário, os marcos rítmicos importantes do único neuma que recai sobre a sílaba. Quanto mais desenvolvido esse neuma, tanto maior o número de seus elementos, porém estes são apenas — anotemos isso — *elementos neumáticos*, e não neumas. Isto é muito importante, pois a significação rítmica de uma entidade gráfica, por exemplo, o podatus, pode diferir segundo se trate de um neuma ou apenas de um elemento neumático. Voltaremos ao assunto no Curso de Semiologia, ao falarmos do princípio dos cortes neumáticos.

Digamos, para encerrar estas linhas sobre o desenvolvimento dos neumas fundamentais, que o importante não é poder *nomear* os grupos complexos (nenhum nome de neuma existia quando foram compostas as melodias do acervo primitivo), porém:

1. *compreender sua unidade indivisível* (ao menos quando a notação manuscrita não indica nenhum marco interno);
2. *exprimir essa unidade* no canto através do legato da voz e de sua fluidez.

### 3. MODIFICAÇÃO DOS NEUMAS

N. 30 Os neumas podem receber certas precisões de ordem rítmica e expressiva (11),

- seja pela modificação no agrupamento dos sons;
- seja pelo acréscimo de um sinal: episema ou ponto.

N. 31 a) *Modificação no agrupamento dos sons*

Ex.

The image displays four musical staves illustrating neuma modifications. The first staff shows a neuma with a slur over it, labeled "em vez de". The second staff shows a neuma with a slur and a dot above it, labeled "em vez de". The third staff shows a neuma with a slur and a dot above it, labeled "em vez de". The fourth staff shows a neuma with a slur and a dot above it, labeled "em vez de".

(11) Aqui apresentamos somente as mais simples, a título de exemplo.

O valor da *primeira* nota está particularmente evidenciado aqui, pois essa nota está *destacada da seguinte*. Na grafia comum do *porrectus flexus* (1º exemplo) ou do *pes subpunctis* (2º exemplo), ela encontra-se unida.

No exemplo seguinte:



(Offert. "Confitebor", 5º domingo da Quaresma)

vi-vi- fi-ca me

o agrupamento da primeira com a segunda nota, em forma de pes, sublinha o valor rítmico da segunda nota.

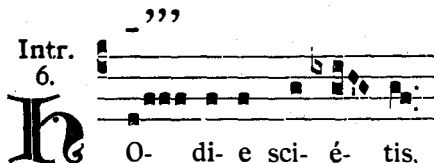
Ao contrário, ter-se-ia escrito com sinais destacados se as notas devessem ser *todas leves*:



(mesmo Off. acima)

cor- de me- o :

ou a *primeira nota, apenas, importante*:



(Intr. da Vigília do Natal)

Intr.  
6.  
H

O- di- e sci- é- tis,

São possíveis muitas outras modificações do neuma, mas relacionam-se mais ao Curso de Semiologia: nós as reencontraremos mais tarde.



b) *Acréscimo de um sinal*

Às grafias da edição Vaticana podem igualmente ser acrescentados um episema ou um ponto.

N. 32 *Episema*

O episema é um pequeno traço *horizontal* colocado acima ou abaixo das notas. Pode abranger uma das notas de um grupo ou o grupo todo:

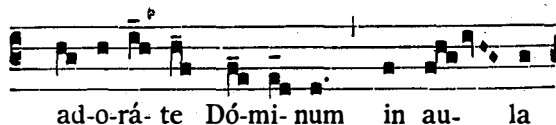


N. 33 A significação do episema e, portanto, sua interpretação, *variam conforme sua colocação*; esta observação é particularmente importante para os numerosos clivis episemáticos de nossos livros. — Se o clivis episemático é *cadencial*, isto é, coincide com um fim de inciso, membro ou frase, as *duas* notas devem ser mais ou menos ralentadas, segundo a importância da cadência.

— Se, ao contrário, o clivis episemático ocorre *no meio de uma palavra ou de um motivo melódico*, não cabe alongá-lo, mas simplesmente cantá-lo *como se cada uma das duas notas recaísse numa sílaba normal*.

De qualquer maneira, o episema vale também para a segunda nota e não, como muitas vezes praticou-se, só para a primeira.

Ex.



(Comm. "Tollite hostias", 24<sup>a</sup> semana do Tempo Comum)

Temos aqui quatro clivis episemáticos sucessivos, isto é, oito notas praticamente iguais, correspondendo ao valor de oito sílabas, o que não compromete a flexibilidade necessária à expressão do texto, posto em relevo com tanta felicidade pela linha melódica.

Tomaremos outros casos de clivis episemático do Intr. "Laetare" (4<sup>o</sup> domingo da Quaresma). Os manuscritos trazem um clivis episemático:

- nas *cadências de frase* “e-am”, “fui-stis” e “ve-strae”,
- bem como na *cadência de membro* “Satiémi-ni”.

Nos quatro casos o episema dos manuscritos foi traduzido por dois pontos (um por nota), mas é claro que o clivis pontuado da cadência de membro deve ser tratado de modo diferente daquelas das cadências de frase.

Por outro lado, neste mesmo intróito, os manuscritos trazem também um clivis episemático nas *cadências de inciso* “qui in tristiti-a” e “exsulté-tis”. Para significar a hierarquia de valor das cadências, Solesmes conservou aqui o episema dos manuscritos, sinal que, segundo as convenções admitidas nas edições atuais, vale menos que o ponto.

Nota-se ainda um clivis episemático na sílaba final de “Laeta-re”, bem como em “convén-tum” e “fa-ci-te”. O contexto melódico-verbal deve, aqui também, inspirar a interpretação desses episemas:


- sobre “Laeta-re”, cadência mínima de sub-inciso, que a retomada melódica por movimento contrário de “Jerusalem” convida a não desprezar: duas notas iguais, mas ligeiramente distendidas, antes de uma vigorosa retomada de impulso na palavra seguinte.

- ao contrário, os dois clivis episemáticos de “con-vén-tum” e “fa-ci-te”, integrados numa linha melódica contínua, fluida e leve, requerem apenas duas notas de valor silábico (12).

Igualmente, para citar rapidamente o Ordinário, onde se encontram tantos desses clivis de duas notas amplas, mas não alongadas se não coincidem com um fim de entidade rítmica a ser distinguida da seguinte:

Glória IV: “ho-mi-ni-bus”, “Be-ne-dicimus te”, “omni-potens”, “unigé-ni-te”, “mi-serére”, etc. Os clivis episemáticos de “Gratias agi-mus” ou “Domi-ne”, embora sobre uma sílaba final, não requerem, em razão do contexto melódico, senão uma imperceptível distensão. Deve-se cuidar aqui, como em muitos casos análogos, de não encurtar a segunda nota, mas dar às duas notas praticamente *o mesmo valor*.

(12) Assim designamos as notas cujo valor corresponde à duração de uma sílaba. Quando não há maiores precisões, trata-se de sílabas de peso médio, como “Veni, Domine”, isto é, formadas de uma consoante e uma vogal.

N. 34 Devemos mencionar à parte os *podatus* episemáticos (ou pontuados) que se encontram às vezes nas edições: 

Trata-se o mais das vezes, na realidade, não do *podatus* comum, mas de um neuma que se chama *pes quassus* (13), cuja *segunda* nota é a principal.

Ex. Grad. "Hodie" (Vigília do Natal): "gloriam e-jus" (as duas últimas notas); "Manasse": as duas últimas notas que precedem o quarto de barra;

Intr. "Ad te levavi" (1º domingo do Advento): "Deus me-us" etc.

### P o n t o

O ponto indica um alongamento da duração normal da nota precedente, mas esta indicação também deve ser interpretada em função do contexto melódico-verbal.

N. 35 *Ponto cadencial*

Se o ponto pode dobrar ou mesmo alongar ainda mais a última nota de uma entidade rítmica (isto é, uma nota cadencial), nem toda nota cadencial pontuada é necessariamente dobrada: seu valor depende não só da importância da cadência na frase melódico-verbal, mas ainda do que se segue. Com efeito, duas entidades rítmicas justapostas, *no interior de um inciso ou de um membro*, normalmente devem ser mais rapidamente encadeadas uma à outra do que dois membros entre si, ou, mais ainda, entre duas frases. O ponto não poderá ter o mesmo valor nesses vários casos; nem mesmo o teria necessariamente de uma cadência de frase a outra.

Deve-se notar ainda que, *no decorrer de inciso ou de membro*, os pontos seriam quase sempre preferivelmente substituídos por um episema, e poderiam até, muitas vezes, serem suprimidos quando pontuam uma cadência *simples* de sub-inciso, isto é, uma sílaba final em que recai *uma só nota*: basta, no caso, "depositar" com flexibilidade essa sílaba, articulando-a completamente, para que o ritmo melódico-verbal seja respeitado.

São muito numerosos e fáceis de encontrar os exemplos, pelo que nos limitaremos a um só: Intr. "Ad te levavi" (1º domingo do Advento): "ete-nim...".

(13) Neuma formado de um oriscus ligado a uma virga. Este neuma é estreitamente aparentado ao salicus.

N.36 *Ponto não cadencial*

Quando a nota pontuada, em vez de terminar uma entidade melódico-verbal (ou mesmo puramente melódica), é a *primeira* de uma nova sílaba, é necessário respeitar seu dinamismo, do qual participam as notas que se seguem (14).

Quando a nota pontuada é, ao mesmo tempo, chegada e impulso, é chamada “nota-pivô” ou “nota-charneira”. Quando é só impulso, é chamada “nota-fonte”.

*Ex. de notas-fonte:*

Comm. “Dominus dabit” (1º domingo do Advento): “et terra nostra da-bit...”;

Intr. “Populus Sion” (2º domingo do Advento): “Do-minus veniet ad...”;

N.B.: Sobre “auditam faciet Domi-nus” a nota pontuada é *nota-pivô*.

Offert. “Confitébor” (5º domingo da Quaresma): “ver-bum”;

Comm. “Gustate” (14º domingo do Tempo Comum): “qui sperat”, etc.

*Ex. de notas-pivô:*

Comm. “Jerusalem” (2º domingo do Advento): “Jerusa-lem”, “ti-bi”, “De-o”;

Intr. “Oculi” (3º domingo da Quaresma): “Domi-num” (a 1ª nota da sílaba); “mise-r-é-re”;

Intr. “Judica me” (5º domingo da Quaresma): “quia tu es... forti-tu-do”;

Intr. “Nos autem” (Quinta-feira Santa): “o-por-tet”, etc.

## 4. NEUMAS LIQÜESCENTES

N. 37 Certas grafias da edição Vaticana terminam por uma nota (15) menor que as comuns. Trata-se das grafias *liqüescentes*.

Ex.: torculus liqüescente



scandicus liqüescente






pes subpunctis liqüescente



(14) Aqui um episema seria sobretudo preferível ao ponto, mas pouco importa, uma vez que ponto e episema devem ser interpretados *sempre* em função do contexto.

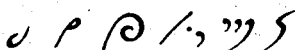
(15) Ou *duas*, quando se trata de punctums em losango. Mesmo neste caso a liqüescência só concerne à última nota, mas por questão de estética visual escreve-se as duas notas do mesmo tamanho.

Três dessas grafias receberam nome especial:

o podātūs liqüescente		também chamado <i>epiphonus</i> ;
o clivis liqüescente		também chamado <i>cephalicus</i> ;
o climacus liqüescente		também chamado <i>ancus</i> .

N. 38 a) *Significação do neuma liqüescente*

O neuma liqüescente representa o fenômeno vocal que resulta de uma *articulação silábica complexa*. Essa complexidade na articulação impõe aos órgãos vocais uma posição transitória que diminui e abafa o som. As grafias manuscritas antigas exprimem bem esse fenômeno pelo desenho: o traço terminal de pena se recurva ou se estende de maneira muito pouco precisa, parecendo inacabado:



Não se encontra nunca grafia liqüescente em pleno melisma (16), entre duas vogais (*Deo*) ou quando a articulação é simples e fluente (*natus, populus*), mas apenas na passagem de uma sílaba a outra quando há certa dificuldade de pronúncia.

N. 39 b) *Causa da liqüescência*

Essa dificuldade de pronúncia tem por causa:

1. o encontro de duas consoantes: "non con-fun-den-tur". Porém *m* e *g* podem, sozinhos, provocar a liqüescência do som precedente. Ex.: Intr. "Cibavit" (Corpus Christi): "petra melle";  
Intr. "Salve Sancta Parens" (Comum de Nossa Senhora): "qui regit";  
Comm. "Qui vult" (Comum de um Mártir): "Abne-get", etc.
2. um ditongo: "gau-dete", "elei-son", etc.
3. "j" e "i" (17) colocados entre duas vogais, desempenhando o papel de consoantes: "e-jus", "allelu-ia".

(16) Melisma: neuma particularmente desenvolvido. Encontra-se sobretudo nos graduais e aleluias, cujo estilo de composição é precisamente "melismático".

(17) Note-se que, nos textos litúrgicos publicados atualmente, o *j* é substituído por *i*: eius, Iesu, iustitia, por ex.

N. 40      c) *Interpretação dos neumas liqüescentes*

Sem poder entrar aqui em pormenores que não são do âmbito da semiologia, podemos dizer que a edição Vaticana só transcreveu uma das duas formas de liqüescência atestadas nos manuscritos, a liqüescência chamada “diminutiva”, razão da *pequena* nota empregada para esse fim.

Não se deve, porém, exagerar o sentido da expressão “liqüescência diminutiva”, nem tampouco o da pequena nota. A redução existe realmente *no plano sonoro* em virtude da oclusão momentânea do órgão vocal, o que justifica o nome e o sinal; *no plano rítmico*, entretanto, a nota liqüescente conserva seu valor normal, mais ou menos igual ao das notas vizinhas. Por si, certamente não é alongada, reservada que está essa nuance de alongamento à segunda forma de liqüescência, a liqüescência “aumentativa”. Seria, antes, muito ligeiramente encurtada, pelo fato de que um som fraco tem tendência natural a diminuir, como um som forte a se dilatar, principalmente em ritmo livre. Entretanto, será prudente não procurar esse encurtamento, simples consequência de uma execução natural. Em resumo, basta pronunciar bem, articular claramente e está garantida a liqüescência.\*

(\*) Nas publicações mais recentes, como o “Liber Hymnarius”, também a liqüescência aumentativa tem sido representada, através de uma modificação no desenho do neuma, na notação quadrada. (N. da T.)

## II

# TONS SALMÓDICOS E MODALIDADE

N. 41 Conquanto a modalidade, tal como a concretizam os fatos musicais, seja anterior e fundamental em relação aos tons salmódicos, trataremos, entretanto, primeiro destes, tanto para realçar rapidamente as características elementares de cada uma das quatro grandes famílias modais, como para eliminar logo uma questão que, se interessa certamene à salmodia, tem apenas uma relação meramente material com a modalidade entendida em seu sentido estrito. Esta, com efeito, diz respeito às estruturas sonoras que se apresentam sob formas suscetíveis de infinita variedade, ao passo que os tons salmódicos se baseiam em puro automatismo e se colocam na primeira classe de fórmulas estereotipadas.

É, pois, essencial a diferença entre modalidade e tons salmódicos. Precisemos primeiro certas noções.

### 1. TONALIDADE E MODALIDADE

N. 42 Não se opõem simplesmente tonalidade e modalidade, pois se a tonalidade é um sistema bem definido, o mesmo não acontece com a modalidade.

Chamar de “modal” tudo o que não é “tonal” é um tanto simplista, negativo, sem nada precisar. Há de fato, entre o que não é tonal, sistemas diversos (sistemas monódicos ou sistemas harmônicos de leis diferentes das do sistema tonal). Nessa perspectiva, é preferível considerar a tonalidade como *uma* das modalidades teoricamente possíveis e praticamente realizadas.

N. 43 A modalidade, com efeito, nada mais é que “a maneira de ser” de uma peça musical considerada não do ponto de vista *dinâmico*, isto é, em sua vida e movimento — numa palavra, em seu ritmo —, mas do ponto de vista *estático*, isto é, na sua estrutura sonora. (Não falemos aqui do aspecto *harmônico*, visto que nosso estudo está centrado nas *monodias* gregorianas).

Os dois pontos de vista evidentemente não são separáveis na compreensão total da peça e ainda menos na execução.

O essencial da modalidade não reside unicamente, como veremos,

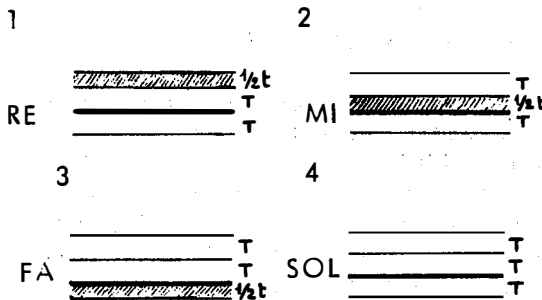
na constituição da escala musical utilizada, mas esse primeiro aspecto basta para abordar o estudo dos tons salmódicos.

## 2. TONS SALMÓDICOS

Em teoria, os tons salmódicos são escolhidos para se adaptarem à antífona que acompanham; na prática, entretanto, são estabelecidos sobre um dos elementos constitutivos da modalidade: a cadência final da peça musical.

### N. 44 a) *Constituição das diversas cadências musicais*

Admitindo-se que cada grau da escala diatônica pode ser considerado como o fundamental (18) de um modo *sem deslocamento dos semitons*, segue-se que, conforme o lugar do semitom em relação às diversas fundamentais, obtém-se *quatro esquemas diferentes* formados pela terça cadencial (19) e pela subtônica. É o que se poderia chamar de "núcleo modal", isto é, a constituição de base que caracteriza cada uma das quatro famílias modais (20).



(Os graus LÁ, SI e DÓ não são mencionados, pois reproduzem, na quinta superior, os intervalos encontrados a partir das notas graves RÉ, MI e FÁ).

De onde conclui-se facilmente que:

— o esquema 1 pode estar notado sobre *RE* (21), LÁ (e SOL em relação com SI b): é a *terça cadencial* do PROTUS ou *primeira escala modal*; (18) Fundamental: o primeiro grau de uma escala modal. Chama-se também "tônica modal" ou final.

(19) Terça cadencial: a fundamental e os dois graus imediatamente superiores.

(20) Nos esquemas apresentados, cada traço representa um grau da escala; seu espaçamento significa o intervalo (tom ou semitom) que os separa.

(21) O nome em itálico é o do final mais habitual empregado na notação em linhas.



- o esquema 2 pode estar notado sobre MI, SI (e LÁ em relação com SI b): é a terça cadencial do DEUTERUS ou *segunda* escala modal;
- o esquema 3 pode estar notado sobre FÁ e DÓ (com SI inferior): é a terça cadencial do TRITUS ou *terceira* escala modal;
- o esquema 4 pode estar notado sobre SOL e DÓ (com SI inferior): é a terça cadencial do TETRARDUS ou *quarta* escala modal.

### *Terminologia modal*

N.45 Protus, Deuterus, Tritus e Tetrardus são os nomes medievais, tirados do grego e transliterados em latim, das quatro escalas modais gregorianas. São preferíveis a uma terminologia mais recente que, tendo em vista outro aspecto da construção sonora, enumera *oito* modos: 1º modo, 2º modo, etc.

Se, de fato, as melodias escritas em uma ou outra dessas quatro famílias modais podem evoluir quer *no agudo* da escala modal, quer *no grave*, já que essas duas formas — agudo e grave — têm *um mesmo termo melódico*, não constituem senão *uma só e mesma família modal*, ou caso se prefira usar o termo “modo”, entendido em sua aceitação habitual, um só e mesmo modo: o modo de RÉ, o de MI, o de FÁ ou o de SOL.

Quando a melodia utiliza a parte aguda da escala, o modo é dito “autêntico” (22); se, pelo contrário, é a parte grave a preferida, o modo é “plagal” (23). É por isso que se fala, por exemplo, de Protus autêntico e de Protus plagal.

### N. 46 b) *Corda de recitação*

Chama-se *corda de recitação* o grau da escala modal sobre o qual se situa a salmodia quando, durante a missa ou ofício, uma antífona é acompanhada de versículos salmódicos. Diz-se, também, “dominante salmódica”.

A relação entre a nota final da antífona e a corda de recitação varia segundo o modo da antífona seja autêntico ou plagal. Há, pois, *oito* cordas de recitação, daí derivando-se os oito tons salmódicos normais. Como se tratará em outro lugar da salmodia, aqui nos limitamos a situar as cordas de recitação relativamente ao final da antífona. A *entoação* dos diversos tons salmódicos tem exatamente por objetivo unir esse final à corda de recitação particular a cada tom.

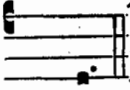
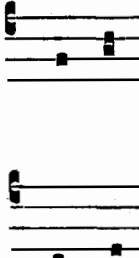
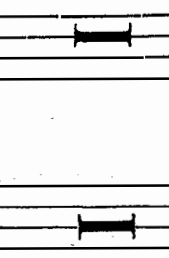
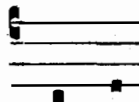
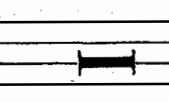
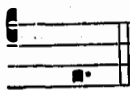
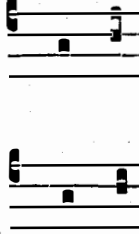
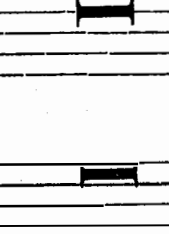
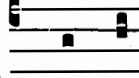
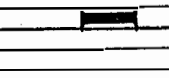
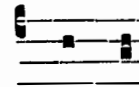
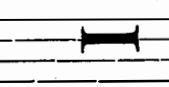
(22) Autêntico: primitivo, principal, superior.

(23) Plagal: derivado, secundário, inferior (literalmente “ao lado de”).

N. 47

Salmodia

Final da Antífona

		Entonação	Corda de recitação
<b>PROTUS</b> 	<i>autêntico</i> (1° t.)		
	<i>plagal</i> (2° t.)		
<b>DEUTERUS</b> 	<i>autêntico</i> (3° t.)		
	(3° t. primitivo)		
	<i>plagal</i> (4° t.)		

na Vaticana

The diagram illustrates the Tritus and Tetrardus intervals in authentic and plagal modes. On the left, a four-line staff shows the fingerings for each mode. On the right, a musical staff with a dashed vertical line shows the corresponding notation.

**TRITUS**

- autêntico* (5° t.)
- plagal* (6° t.)

**TETRARDUS**

- autêntico* (7° t.)
- plagal* (8° t.)

N.B. As duas cordas de recitação mencionadas para o 3º tom resultam do fato da dominante autêntica SI ter, com o tempo, deslizado para o semitom superior, motivo pelo qual o DÓ é que se tornou, praticamente, a corda de recitação salmódica. Mas é provável que as edições futuras restabeleçam essa corda em seu lugar original, como já foi feito no Antifonário Monástico.

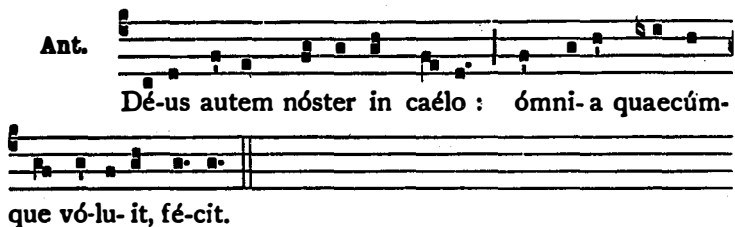
N. 48 Deve-se acrescentar que esses oito tons salmódicos não são os únicos utilizados pela liturgia atual.

Um tom especial, chamado "*In directum*", é reservado aos salmos não precedidos de antífona.\* Pode ser substituído no Tempo Pascal pelo "*Tom pascal*" ou, na liturgia dos defuntos, pelo "Tom dos defuntos".

Há ainda um tom chamado "*Peregrinus*", cujas *duas cordas de recitação* (uma por hemistíquio) atestam sua origem provavelmente muito antiga. Esse tom acompanha antífonas de modalidade particular que não se poderia ligar a qualquer das quatro famílias acima referidas. Parece que se está diante de fórmulas anteriores à "classificação em oito modos" (octoechos) e que felizmente lhe escaparam.

Ex.: Ant. "Deus autem noster" (5ª Antífona das Vésperas do domingo, segundo o "Liber Usualis");

Ant.

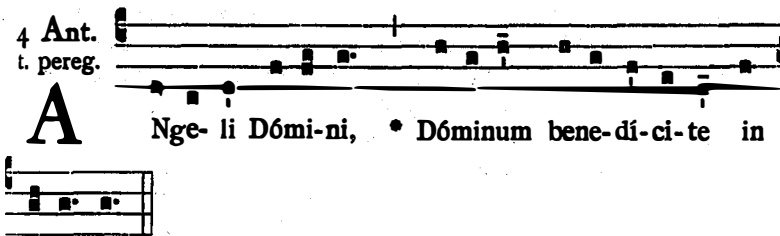


Dé-us autem nóster in caélo : ómni-a quaecúm-  
que vó-lu-ít, fé-cit.

(\*) Esse tom tem sido designado, nas publicações mais recentes, como tom "C" (isto é, de DÓ), dada sua corda de recitação. (N. da T.)

Ant. "Angeli Domini" (4<sup>a</sup> Antífona da Festa de São Miguel, 29 de setembro, segundo o Antifonário Monástico);

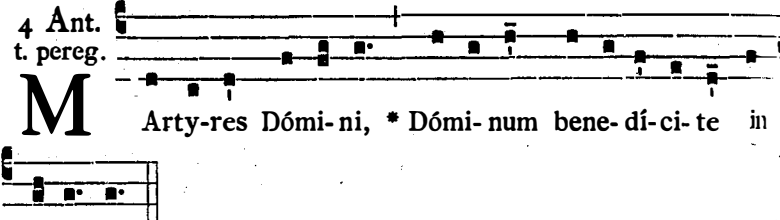
4 Ant.  
t. pereg.



**A** Nge-li Dómi-ni, \* Dóminum bene-dí-ci-te in  
æ-térnum.

Ant. "Martyres Domini" (4<sup>a</sup> Antífona do Com. de vários Mártires, segundo o Antifonário Monástico).

4 Ant.  
t. pereg.



**M** Arty-res Dómi-ni, \* Dómi-num bene-dí-ci-te in  
æ-térnum.

### 3. MODALIDADE

N. 49 Para falar dos tons salmódicos, basta considerar o agrupamento dos tons e semitons em torno da final de um modo.

Ora, a modalidade resulta não só da *constituição* da escala musical, mas ainda e mais precisamente de sua *organização estrutural*.

A escala, ou seja, determinada sucessão de tons e semitons, é o *elemento material* da modalidade, enquanto a arquitetura particular de cada peça é o *elemento formal*.

Se o exame elementar dos diversos graus da escala deu-nos a conhecer quatro famílias modais, cumpre-nos agora acrescentar que trata-se de um agrupamento muito amplo e geral, e que há casos — como vimos a propósito do tom peregrinus — que lhe escapam e se encontram “fora do esquema”.

#### a) *Modalidade e Modo*

N. 50 “Authenticus protus”, “Plagis protus”, etc., são menos “modos” que “famílias de modos”.

Tomemos, por exemplo, o Protus, em modalidade gregoriana.

Essa família modal que compreende todas as melodias que terminam em RÉ (ou LÁ), subdivide-se, como vimos, em protus autêntico e protus plagal, segundo o ambitus geral da peça. Mas isso é tudo?

De fato, no interior do protus autêntico ou do protus plagal, cada peça constitui por sua vez um modo, ou seja, uma “maneira de ser” peculiar ao protus autêntico ou ao protus plagal. O mesmo ocorre no Deuterus, no Tritus e no Tetrardus.

O ambitus é apenas o “quadro”. O que importa é o que contém: *a maneira pela qual cada peça utiliza os graus da escala “teórica”*. Nesse sentido é que se fala da “estrutura” própria de uma peça, ou ainda, de seu “esquema modal”.

Dando à palavra “modo” seu primeiro sentido (modus: modo de ser), pode-se dizer que *há tantos modos quanto escalas diferentes, diversamente ordenadas*. Essa ordem, essa organização dos graus de determinada escala é a marca da *inteligência* sobre a matéria musical.

#### b) *Modalidade e Teoria*

N. 51 Mais que sobre o ritmo, os teóricos modernos discutiram sobre a modalidade do canto gregoriano.

Apoiando-se nos teóricos da Antiguidade — aliás freqüentemente mal compreendidos — quiseram reconhecer os modos gregos (dórico, frígio, etc.) no repertório gregoriano, como o haviam feito seus predecessores da Idade Média. Salvo alguns acertos ocasionais, foram decepcionantes os resultados. É evidente, para um juiz imparcial, que os compositores gregorianos não praticaram essas teorias.

Os mais célebres musicólogos fracassaram em suas tentativas, porém os mais objetivos dentre eles reconheceram-no sinceramente. Daí a posição atual de varios estudiosos: não se sabe nada e nada se pode saber sobre a modalidade.

O problema está mal colocado. Em vez de partir de esquemas *teóricos*, convém analisar os  *fatos*. Este método objetivo já deu bons resultados. Deve-se continuar a aplicá-lo, e cada vez melhor.

Com efeito, a modalidade “real”, única interessante porque objetiva, é a  *que se deduz dos fatos*, que resulta do olhar  *novo* que se volta  *sobre cada um deles*. Pois, abordando a análise das peças com esquemas  *pré-estabelecidos*, corre-se o risco de falsear, num ou noutro ponto, a intenção do compositor.

N. 52 Não terá pois o canto gregoriano nenhuma relação com uma teoria precisa?

É claro que o compositor não caminha a esmo. Tem sua formação, sua técnica e seus hábitos, que o guiam e o mantêm em determinado setor das possibilidades musicais. O resultado modal de sua composição obedece a leis, consciente ou inconscientemente impostas. Na medida em que foi raciocinada sua elaboração, poderia o compositor explicar o que quis fazer, onde se dobrou a esta ou àquela lei, quando se libertou das leis comuns. O conhecimento de sua “intenção” poderá ajudar-nos a compreender e a melhor executar sua obra.

Na realidade, não possuímos nenhum outro meio de conhecimento senão a análise do dado concreto apresentado pelos manuscritos. Daí o interesse e a necessidade de extrair dos manuscritos  *tudo* o que somos capazes de ler neles.

c) *Consideração sobre a modalidade*

N. 53 Nossos esquemas modais serão calcados sobre a análise das peças, agrupadas segundo suas semelhanças.

A *maioria* das peças constituirá os tipos normais.

Mas a *minoria* — que nos *parece* excepcional — não é menos verdadeira, nem menos bela, nem menos autêntica.

Impossibilitados de nos estendermos mais, no quadro limitado destas páginas, sobre cada uma das famílias modais, nos limitaremos a considerações sobre o Protus e o Deuterus, a fim de *orientar* a pesquisa *pessoal* sobre o conjunto da modalidade.

N. 54 *PROTUS*

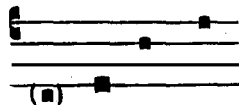
Esta escala modal, cujo final é RÉ, comporta não só:  
— peças que utilizam o ambitus clássico *superior* (24):

Ex. Intr. “Statuit”

(Comum dos Mártires);

Intr. “Da pacem” (24<sup>o</sup> dom.

do Tempo Comum) etc.;



— peças centradas sobre o ambitus *grave*:

Ex. Intr. “Ecce advenit”

(Epifania);

Off. “Ad te Domine”

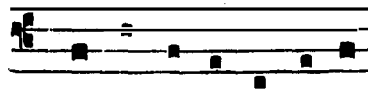
(1<sup>o</sup> dom. do Advento);

Off. “De profundis”

(33<sup>a</sup> sem. do Tempo Comum);

Intr. “Terribilis” (Comum

da Dedicção de uma Igreja) etc.;



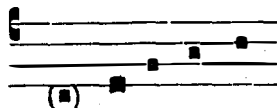
— também peças que, utilizando ou não o DÓ grave, *não ultrapassam a quinta* (25):

Ex. Intr. “Exsurge” (Terça-feira

da 2<sup>a</sup> semana da Quaresma

Intr. “Dicit Dominus”

(S. Clemente, 23 nov.) etc.;



(24) Os esquemas aqui apresentados não reproduzem um fragmento determinado das peças, mas resumem os *pontos essenciais de sua estrutura*.

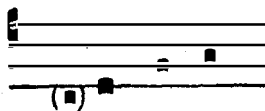
(25) Não levamos em conta, nos esquemas, as notas apenas *ornamentais*.



— ou ainda *limitam-se à quarta superior* que, muitas vezes, torna-se praticamente a dominante:

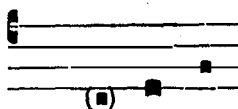
Ex. Intr. “Ex ore” (Santos Inocentes, 28 de dezembro)

Intr. “Mihi autem” (Comum dos Apóstolos), etc.;



— e até, às vezes, *reduzem-se à terça*:

Ex. Intr. “Dominus dixit” (1ª Missa do Natal).



É evidente que, quando uma peça que tem por final RÉ usa SOL como dominante prática e é acompanhada de salmodia, nenhum dos dois tons clássicos do protus gregoriano poderia convir perfeitamente, visto que um recita sobre LÁ e o outro sobre FÁ. É o que se verifica com a ant. “Ex quo facta est” (5ª ant. das Vêsp. da Visitação, 2 de julho), caso típico de arquitetura RÉ-SOL.

N. 55 Isto nos leva a assinalar, de passagem, o quanto as recitações salmódicas da liturgia ambrosiana são mais variadas que as nossas.

Assim, para o modo de RÉ, ainda hoje se encontram em Milão não só as cordas de recitação LÁ e FÁ, mas ainda SOL e MI. No Deuterus (modo de MI), ao passo que a salmodia gregoriana só utiliza SI (por engano elevado a DÓ) e LÁ, a salmodia milanesa recita sobre DÓ, SI, LÁ, SOL, FÁ e MI.

Essa riqueza de cordas recitativas, que sem dúvida representa o uso antigo, felizmente escapou ao “octoechos”, sistema modal de importação oriental que, no canto litúrgico gregoriano, regularizou tudo de forma rígida, em detrimento da união entre salmodia (corda

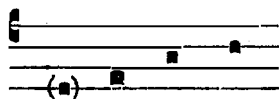
recitativa) e arquitetura da antífona.\*

## N. 56 DEUTERUS

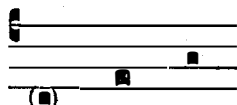
Algumas indicações sobre o Deuterus plagal.

Por mais limitado que geralmente seja o ambitus do Deuterus plagal, distinguem-se, entretanto, estruturas nitidamente diversas:

- tipo MI - SOL - LÁ  
(com ou sem RÉ grave):  
essas fórmulas provavelmente  
são das mais antigas.  
Ex. Gloria XV; Te Deum;



- tipo MI - SOL (com ou sem DÓ grave):  
Praticamente é o SOL a dominante aqui.



Ex.: Ant. "Triduanas" (5<sup>a</sup> das Vêsp. de  
Santa Cecília, 22 de novembro);

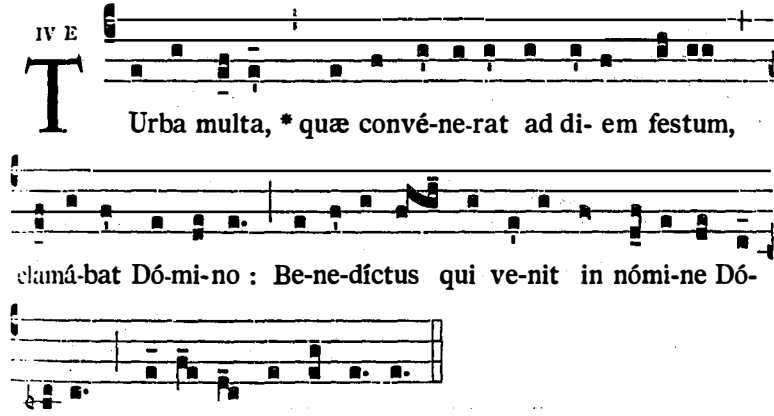
5 Ant.  
IV E\*

Ri-du-ânas \* a Dómino popósci indú-ci-as, ut  
domum me-am ecclé-si-am consecrá-rem. E u o u a e.

(\*) Por esse motivo as publicações mais recentes do repertório gregoriano para o Ofício têm trazido, além dos tradicionalmente aceitos, outros tons salmódicos, ausentes nas publicações anteriores e agora recuperados para o uso. Isso permite que antífonas até recentemente unidas a tons não apropriados, passem a ser cantadas com tons salmódicos que respeitem a corda de recitação dessas antífonas. (N. da T.)

Ant. "Turba multa" (Ant. "ad Benedictus" do Domingo de Ramos, segundo o Antifonário Monástico);

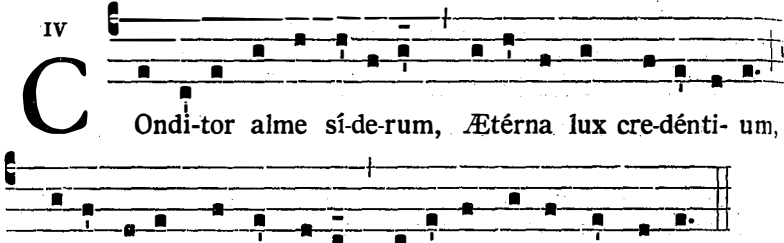
IV E



**T** Urba multa, \* quæ convé-ne-rat ad di-em festum,  
 clamá-bat Dó-mi-no : Be-ne-díctus qui ve-nit in nó-mi-ne Dó-  
 mi-ni Hosanna in excel-sis.

Hino "Conditor alme siderum" (Tempo do Advento);

IV

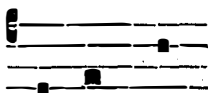


**C** Ondi-tor alme sí-de-rum, Ætérna lux cre-dé-nti-um,  
 Christe Redemptor omni-um, exaudi pre-ces suppli-cum.

Comm. "Quod dico vobis" (Comum de vários Mártires);

— tipo RÉ - LÁ com final MI:

Este tipo é dos mais característicos, inscrevendo-se o final fora da ressonância principal criada pelos intervalos usados na peça.



Ex.: Ant. "Secus decursus aquarum" (1ª ant. das Matinas Comum de vários Mártires, Responsorial p. 176):

SE-cus de-cúrsus aquá-rum plantá-vit vi-ne- am ju- stó-rum :  
& in le-ge Dómi-ni fu- it vo-lúntas e- ó-rum.

Ant. "Anxiatus est in me" (2ª ant. das Laudes da Sexta-feira Santa), etc.

Anti-phona. Anxi- á-tus est in me spí- ri-tus me- us : in me tur-  
bá- tum est cor me- um.

Nestes dois exemplos a cadência da mediante é sobre RÉ e a maior parte da antífona, estabelecida sobre a quinta RÉ - LÁ, tem todas as características de um Protus. Um ouvido exercitado distingue rapidamente, porém, o deuterus em Mi ouvido desde o início (1ª cadência de inciso): RÉ - FÁ acabando em MI é, efetivamente, um processo de composição muito freqüente no Deuterus plagal, sobretudo nas entoações. Contudo, o final, em consequência de seu contraste com a quinta RÉ - LÁ, tem, no caso, caráter suspensivo muito particular.

#### d) *Relatividade da numeração modal*

N. 57 Um último exemplo, enfim, chama a atenção para o valor muito relativo da numeração que, na edição Vaticana, precede cada peça.

O ofertório “Justitiae Domini” (16º dom. do Tempo Comum), é, com efeito, um verdadeiro *tritus plagal* (6º m.) de ponta a ponta ...exceto as duas últimas notas que sugerem a imagem de um final deslizante. Certos manuscritos (S. Yrieix, por ex., Pal. Mus. XIII, p. 93) trazem um FÁ em vez desses MI. A numeração que só tomou em consideração a nota final, por seu caráter mais ou menos automático, não tem, portanto, nenhum valor próprio.

Deve-se notar, aliás, que só as peças *acompanhadas de salmodia*

- na missa: intróito e comunhão,
- no ofício: antífonas e responsórios,

possuem motivos para serem classificadas segundo diversos *tons salmódicos*, em coleções chamadas “Tonarii”. Com efeito, aqui, e só aqui, era necessário precisar a maneira como se devia cantar o salmo.

Classificar “modalmente” as outras peças, coisa em si inútil, foi fruto de uma sistematização sempre crescente.

### e) *Escalas defectivas*

N. 58 Resta-nos fazer uma referência às escalas defectivas, isto é, aquelas que só utilizam certos graus, deixando um ou mais “buracos” na escala.

Os modos construídos sobre escalas defectivas não devem ser considerados como “parentes pobres”. Não se pode dizer que lhes *falta* alguma coisa. “Falta”, “defectível” são termos cujo sentido pejorativo não convém de modo algum, mas a linguagem não oferece outros mais adequados.

De fato, essas escalas reduzidas — a escala pentatônica, por ex. — são entidades *completas em si mesmas* e os modos que as utilizam são *perfeitos em seu gênero*. Podem ser comparados às pinturas primitivas que só usavam algumas cores.

Querer “enriquecer” essas escalas dando-lhes, numa harmonia acrescida, o que parece faltar, seria verdadeiro erro. Seria *alterar* uma escala defectiva em vez de “completá-la”.

A comunhão “In splendoribus” (1ª Missa do Natal) é um belo exemplo de pentatonismo. Utilizam-se apenas os graus RÉ-FÁ-SOL-LÁ-DÓ.

### Conclusão

N. 59 Apenas tocamos o exame dos modos, mas terá sido possível perceber que a modalidade contém uma realidade musical tão vasta quanto rica, que pode ir do mais simples ao mais complexo, passando por todos os graus intermediários.

Para se convencer basta comparar duas peças, ambas classificadas com o nº 6 e que efetivamente possuem, posto que de modo diverso, as características do Tritus plagal.

Em primeiro lugar, o ofertório “Domine, convertere” (8º dom. do Tempo Comum), notável por sua extrema simplicidade. A melodia, muito pouco ornada, está inteiramente centrada em FÁ, *simultaneamente final e dominante*, dupla função de uma mesma corda, que caracteriza uma das mais antigas etapas da modalidade.

No oposto a esse ofertório acha-se o de sexta-feira na Oitava da Páscoa, “Erit vobis”. Após uma entoação que parece ser em Tétrardus plagal, as cadências principais recaem sucessivamente sobre SOL (hic dies), FÁ (allelu-ia), SOL (celebrabi-tis), MI (Domi-no), FÁ (in progenies vestras), RÉ (di-em), DÓ (penúltimo allelu-ia), antes de concluir sobre FÁ.

Esta complexidade, aliás muito excepcional, mostra, contudo, quanto as peças classificadas num mesmo modo podem se diferenciar, a ponto de se oporem.

A unidade de linha não é, aliás, lei absoluta da composição modal. A diversidade se inclui na própria definição da modalidade. O ofertório “Erit vobis” possui uma modalidade complexa que consiste exatamente em vaguear sobre todas as notas da escala, dando a cada uma delas, sucessivamente, real importância cadencial. Esse é o “modo de ser”, o “modo” desse ofertório. Sob esse aspecto pode ser comparado com a comunhão “Comedite pinguiam” (3ª semana do Tempo Comum) que também é de modalidade muito móvel.

Em resumo, se é verdade que cada peça tem sua forma rítmica própria, não é menos verdade que tem também forma modal peculiar. Ambas provêm da melodia interpretada pelo texto literário e a notação neumática.

### III

## RITMO DO CANTO GREGORIANO

### I. CANTO GREGORIANO, PALAVRA CANTADA

N. 60 Deve-se, sem dúvida, procurar a base do ritmo gregoriano na estreita ligação que une as melodias ao texto latino. O canto gregoriano é, de fato, música essencialmente *vocal*, ou, melhor dizendo, *palavra cantada*.

Seja qual for o estilo de composição (26), a melodia, pensada em função do texto, destina-se a lhe dar relevo. Ainda quando é mais especialmente ornada e parece desdobrar-se “por si mesma” nas peças melismáticas, na realidade é ao texto que ela serve, porém num nível mais profundo. Com efeito, em vez de se amoldar simplesmente à acentuação das palavras e de seguir rigorosamente o ritmo natural, o desdobramento melódico chama a atenção para as palavras principais e tenta exprimir a densidade interior. Trata-se então do espírito do texto mais que de sua matéria, mas, definitivamente, é sempre o texto que inspira a melodia.

Convém notar que, mesmo nos desdobramentos melódicos mais longos, exerce-se ainda a influência da palavra latina, muitas vezes e de modo evidente:

— na origem do melisma, pelo modo como o introduz ou o “lança” sobre a sílaba acentuada,

— e no seu termo, pela maneira de concluí-lo ou de “recebê-lo” na sílaba final. Por ex.: Gr. *Clamaverunt... N ...corde*.

A ligação do melisma com aquilo que o precede e com o que o segue corresponde então ao tratamento que o canto gregoriano soube encontrar para respeitar e traduzir a acentuação latina.

(26) Distinguem-se três estilos ou três gêneros de canto:

— o canto *silábico*: uma nota por sílaba, ou quase;

— o canto *meio-silábico* ou meio-ornado: alternância de sílabas nas quais recai apenas uma nota e de sílabas ornadas de pequenos grupos;

— o canto *melismático* ou *muito ornado*: todas as sílabas, ou quase, são ornadas de grupos às vezes amplamente desenvolvidos.

## 2. RITMO E FRASEADO

Se as sílabas e os sons constituem a matéria do canto gregoriano, o ritmo é sua alma.

N. 61 O ritmo é um movimento que, desde o ponto de partida, *tende para um fim* e, pela continuidade desta tendência, garante a *síntese* dos elementos em que se concretiza. Tem, pois, *papel essencialmente unificador*.

O fator desta síntese é o *acento* (verbal, melódico ou melódico-verbal, quando coincidem os cumes da palavra e da melodia).

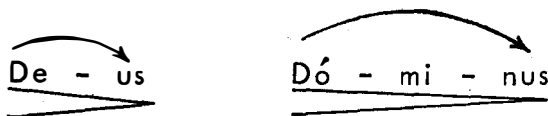
N. 62 Para que haja ritmo, são necessários pelo menos dois elementos da mesma natureza, mas formando contraste e, por esse motivo, complementares um do outro. São os *dois termos do movimento: a tensão e a distensão*.

É, com efeito, primordial compreender que a *essência* do ritmo consiste em ser relação de um impulso a um repouso, do impulso inicial ao repouso final de uma mesma entidade.

Essa "relação com o elemento final" é que, por sua continuidade, une os elementos intercalares, por mais numerosos que sejam.

N. 63 Nas sínteses de mais vasta envergadura (inciso, frase), os dois elementos indispensáveis a qualquer ritmo são ampliados, dilatados, mas a relação entre eles permanece idêntica. Neste caso não são mais sílabas, mas palavras, incisos, que são postos em relação e é a unidade do movimento que garante a coesão do conjunto.

Essa unidade, essa continuidade do movimento, é imediatamente compreensível quando se trata de uma palavra curta.



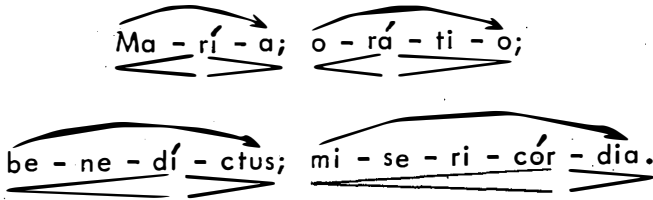
Mas como explicá-la quando a palavra se desenvolve ou quando passamos a mais amplas sínteses rítmicas: o inciso, a frase?

Não será tão difícil se tivermos em mente que toda síntese realiza-se *em torno de um pólo*, o acento (27), ímã unificador dos diversos elementos dessa síntese:

(27) Acento único ou acento principal, segundo a importância da síntese considerada.



- *tudo* o que conduz a esse acento é a fase *impulso* do movimento rítmico, cujo cume é o acento;
- *tudo* o que daí decorre é a fase *distensão*;
- o *ritmo resulta da relação dessas duas fases entre si.*



Eis aqui um exemplo para mostrar como, nos diversos patamares da síntese, o ritmo une os elementos textuais e melódicos:

*Ritmo-frase:*

*Ritmo-inciso:*

*Ritmo-palavra:*

Adorate Deum omnes ángeli ejus

Em cada grau, o ritmo é um movimento cuja amplitude cresce, mas permanece UM e UNIFICADOR.

No cume da síntese, chega-se a esse liame que une entre si todas as partes do conjunto, a esse fluxo vital que percorre toda a peça. Liame ou fluxo que constitui a unidade de toda a obra.

Praticamente, convém parar na síntese da frase pois, por definição, a frase é uma reunião de palavras com sentido completo.

### 3. OS ELEMENTOS BÁSICOS DO RITMO GREGORIANO

N. 64 O estudo do canto gregoriano dever ser abordado sem nenhuma concepção rítmica pré-estabelecida e deve-se estar pronto para *registrar os fatos como são*, respeitando-os em sua integridade. Se conseguirmos, em seguida, harmonizá-los entre si

e extrair uma teoria coerente e simples, será um benefício para o progresso do ensino; mas deve-se ter o cuidado de *jamaís sacrificar a realidade objetiva a uma preocupação pedagógica*, por mais louvável que seja.

Praticamente, é a análise musical, baseada na notação, que mostrará como o movimento rítmico se realiza *concretamente*, conforme tal ou tal peça do repertório.

N. 65 Voltaremos mais detalhadamente, no Capítulo V, aos *meios* de análise rítmica, mas desde já deve-se saber que, se os elementos básicos do ritmo gregoriano são discernidos pela análise, esta análise só poderá ser verdadeira e proveitosa na medida em que respeite:

- a) o composto indissociável formado por texto e melodia;
- b) a integridade do texto.

Os elementos básicos do ritmo gregoriano não podem, portanto, ser procurados num nível inferior ao das entidades rítmicas *indivisíveis*, a saber:

— um agrupamento melódico-verbal de pelo menos duas sílabas, em estilo silábico ou semi-ornado;

— ou, em estilo melismático, um motivo melódico que comporte os dois elementos impulso-reposo necessários a um ritmo completo.

#### 4. RELAÇÃO DA PALAVRA COM A ENTIDADE MELÓDICA INDIVISÍVEL

N. 66 Os elementos básicos do texto e da melodia não estão necessariamente superpostos um ao outro. Depende sobretudo do estilo da composição.

Com efeito, se esta superposição se verifica muitas vezes em estilo *semi-ornado*, no *estilo silábico* a palavra, em geral, só constitui *uma parte da entidade melódica*, ao passo que, em estilo *melismático*, a palavra acolhe várias entidades.

N. 67 a) *Estilo semi-ornado*: superposição freqüente dos elementos básicos melódico-verbais.

Intr. "Da pacem" (24º dom. do Tempo Comum):

Intr.  
I.

A pa-cem, \* Dó-mi-ne, sus-ti-nénti-bus  
te, ut pro-phétae tu-i fi-dé-les in-ve-ni-ántur :  
ex-áu-di pre-ces servi tu-i, et ple-bis tu-  
ae Is-ra-el.

Se, na primeira frase, a melodia une numa só entidade melódico-verbal indivisível as duas palavras "Da pacem" ou "sustinentibus te" por ser muito curta uma delas, na continuação do intróito, entretanto, desenha tantos ritmos musicais quantos são os ritmos verbais (28), sem prejudicar de modo algum a unidade do conjunto, que se realiza, para além da palavra, no plano dos ritmos-incisos e dos ritmos-frases.

N. 68 b) *Estilo silábico* (ou pouco ornado): várias palavras numa só entidade melódica indivisível.

Sanctus IV: as palavras "Pleni sunt caeli et terra" ou "Benedictus qui venit" unem-se num ritmo melódico indivisível.

(28) Os meios de análise que indicaremos no Capítulo V permitirão esta verificação.

Igualmente as palavras "Pleni sunt caeli et terra" no Sanctus XIII ou as duas palavras "Ave Maria" na 5ª antífona das Vésperas da Anunciação:

3. Ant.  
I. g

A - ve Ma- ri- a, \*

N. 69 c) *Estilo melismático*: várias entidades melódicas indivisíveis (ou elementos básicos) sobre uma só palavra (29).  
Off. "Ave Maria" (4º dom. do Advento):

Offert.  
8.

A - ve \*

Grad. "Justus ut palma" (Comum dos Santos):

V. Ad annunti- ándum ma-

ne

(29) O fraseado que indicamos é motivado pelas indicações da tradição manuscrita.

Vê-se por esses diversos exemplos que, se sobre a palavra pode recair um só motivo melódico completo, mas indivisível, que lhe corresponde exatamente (principalmente em estilo semi-ornado), há muitos casos:

— em que a palavra é apenas um elemento de uma síntese melódica indivisível de mais vasta envergadura: ritmo-inciso ou ritmo-membro (em estilo silábico);

— em que, pelo contrário, é sobre ela que recaem vários motivos melódicos (em estilo melismático). Neste caso, ela é dilatada pela melodia até o tamanho de um ritmo-inciso, de um ritmo-membro e, às vezes, de um ritmo-frase (cf. os *jubilus* aleluíticos), segundo a amplitude do desenvolvimento melódico.

## IV

# A PALAVRA LATINA, FORMA DA MELODIA GREGORIANA

A melodia e sua notação nos antigos manuscritos estão na dependência do texto, “informadas” por ele, modeladas nele. Veremos com clareza, assim esperamos, que o ritmo de uma melodia gregoriana não poderia ser buscado de modo válido senão à dupla luz do ritmo verbal e da notação manuscrita, refletindo um o outro.

Consideremos, pois, algumas fórmulas melódicas usadas em diferentes contextos, um exemplo característico em notação neumática antiga e também o modo pelo qual as palavras se adaptam às notas de um melisma num Tropo.

### 1. MOTIVOS MELÓDICOS USADOS EM CONTEXTOS DIFERENTES

N. 70 Daremos quatro séries de três exemplos superpostos, claros por si mesmos. Trata-se de um mesmo motivo melódico adaptado a três contextos verbais ligeiramente diferentes.

Em cada uma das quatro séries, a sílaba *acentuada* é ornada por um grupo melódico de impulso que encontra sua distensão na sílaba *final*. Assim, o ritmo musical é totalmente informado pelo ritmo verbal.

Esse fato, indubitável nos exemplos *a*, é igualmente real nos exemplos *b* e *c*. Cuidar-se-á, portanto:

— nos exemplos *b* (e nos muitos casos análogos) de tornar perceptível a função rítmica da nota atribuída à sílaba final, cantando-a com flexibilidade, sem encurtá-la nem “endurecê-la”. É uma nota de *repouso rítmico antes de uma retomada de impulso* na sílaba inicial da palavra seguinte;

— nos exemplos *c*, de *só terminar o movimento rítmico na sílaba final* e não na precedente, sílaba fraca da palavra, simples ligação entre duas sílabas principais, entre os dois termos do ritmo verbal.

Esses exemplos *c* ensejam uma observação importante. Aí se encontra o mesmo material melódico que nos exemplos *a*, isto é, o grupo de impulso *seguido de duas notas em uníssono*. Entretanto, é fácil compreender que o ritmo verbal impõe tratamento diferente num caso e no outro. Ao passo que nos exemplos *a* o impulso tende para a *primeira* das duas notas em uníssono, nos exemplos *c*, pelo contrário, ultrapassa essa nota para só terminar na *segunda*.

Essas nuances rítmicas, que aderem perfeitamente ao texto, rea-

lizam-se por si mesmas e conferem muita naturalidade ao canto quando se respeita a acentuação, também natural, das palavras.

N. 71 — *Primeira série*

et implé- vit e- um

fi- dé- les in-ve- ni- ántur :

quó- ni- am ni- hil

A. Intr. "In medio"  
(Comum dos Doutores)

B. Intr. "Da pacem"  
(24º dom. do Tempo Comum)

C. Grad. "Timete"  
(Todos os Santos)

N. 72 — *Segunda série*

sal vum fac servum

qua- re fá- ci- em

et prín-ci-pem fe- cit

A. Intr. "Inclina"  
(21º dom. do Tempo Comum)

B. Intr. "Exsurge"  
(3ª f. da 2ª sem. da Quaresma)

C. Intr. "Statuit"  
(Comum dos Mártires)

N. 73 — *Terceira Série*

A. Intr. "Exsurge" (3ª f. da 2ª sem. da Quaresma):

qua- re obdórmis Dómi-ne?

De- us me- us,

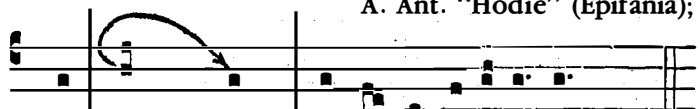
Re- spi-ce in me,

B. Intr. "Inclina"  
(21º dom. do  
Tempo Comum);C. Intr.  
"Respice in me"  
(9º dom. do  
Tempo Comum);N. 74 — *Quarta série*

Esta última série, tirada do Antifonário, é tão clara quanto as antecedentes e permite provar que os processos gregorianos de composição e de escrita são idênticos na missa e no ofício, situando-se a essência autêntica dessas diversas peças na mesma época e muito provavelmente no mesmo lugar.




A. Ant. "Hodie" (Epifania);



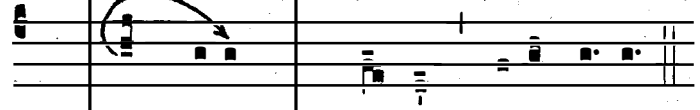
lae- tán- tur conví-vae, alle-lú- ia.

B. Ant. "Stephanus autem"  
(Festa de S. Estevão);



si- gna magna in pópu-lo.

C. Ant. "Sub throno"  
(Festa dos Santos Inocentes).



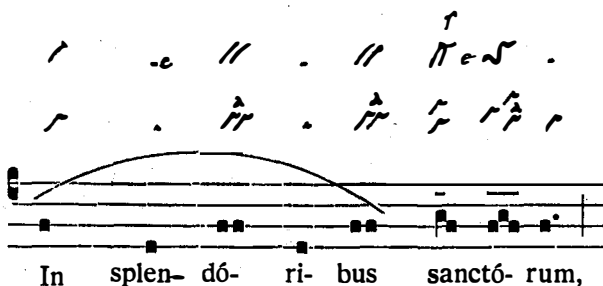
sán- guinem nostrum, De- us noster.

## 2. EXEMPLO CARACTERÍSTICO EM NOTAÇÃO MANUSCRITA ANTIGA

N .75 São as notações neumáticas mais antigas que vão esclarecer agora a relação texto-melodia.

Comparemos a comunhão "In splendoribus" (Primeira Missa do Natal) com o intróito "De ventre" (São João Batista), tal como estão notados em Einsiedeln 121 (escola de St. Gall, séc. XI e Laon

239 (escola messina, séc. X).



Einsiedeln 121, p. 26

Laon 239, p. 19

In splen- dó- ri- bus sanctó- rum,



Einsiedeln 121, p. 268

Laon 239, p. 131

sub te-gu- mén- to ma- nus su- ae

Num e noutro, encontramos duas vezes um duplo FÁ (bivirga sangaliana) precedido de RÉ, ou seja, *material melódico idêntico*, ao menos no fragmento que nos interessa.

Ora, a notação manuscrita, a de Laon 239 principalmente (mais precisa e mais diversificada que a de Einsiedeln quanto à figuração das notas isoladas) prova que esse mesmo "material" recebe uma "forma" particular do ritmo verbal ao qual se adapta.

Ao passo que, na comunhão, Laon 239 utiliza um *punctum* (tempo reduzido) para notar o RÉ que, entre os FÁ dobrados, coincide com a sílaba *fraca* da palavra, no intróito, é por um *uncinus* (tempo silábico) que nota o RÉ simétrico que, aqui, coincide com a sílaba *final* da palavra. É significativa a diferença.

Se não se prestar atenção ao ritmo verbal, em ambos os casos haverá dupla atração do RÉ para a bivirga. Ora, se isto está bem confirmado no primeiro exemplo pela dupla notação manuscrita, segundo o fraseado que deduzimos, em contraposição, no segundo exemplo, o texto seria destruído pela “telescopagem” de “tegu<sup>u</sup>men<sup>u</sup>-to ma-nus”, telescopagem formalmente negada por Laon. Daí o fraseado diferente aqui indicado.

A notação messina, à medida que é mais conhecida, leva a constatar a importância que tinha a palavra para o notador e, é claro, para o compositor.

### 3. ADAPTAÇÃO DAS PALAVRAS EM UM TROPO

N. 76 Ao terminar, convém acrescentar um testemunho que se liga aos precedentes: o de um tropo.

Um tropo é um texto literário em que cada sílaba foi adaptada a uma das notas de um melisma. São, pois, os tropos, composições de estilo silábico. Eram muito apreciados no X<sup>o</sup> século e nos seguintes.

Habitualmente construídos sobre os Kyrie (30), em certas regiões os tropos invadiram pouco a pouco todas as peças que comportavam melismas.

Se o texto do tropo não informa a melodia do mesmo modo que anteriormente, pois que, na maioria dos casos, é ele que se adapta a ela, pelo menos esclarece a maneira como eram compreendidos ou ritmados os melismas; pois as entidades verbais ou agrupamentos de palavras se adaptam ao tamanho das entidades melódicas, ou seja, dos elementos básicos do neuma, na composição original.

Sem ter criado o ritmo melódico, o texto do tropo conserva normalmente sua forma básica e obriga os cantores a respeitá-lo.

Os tropos “Kyrie fons bonitatis” (31) — sobre o Kyrie II — ou “Kyrie Salve” — sobre o Kyrie XI ad libitum — são exemplos típicos de tropos adaptados aos Kyrie. Menos conhecido é o tropo adaptado ao ofertório “Ave Maria” (4<sup>o</sup> dom. do Advento), cujas primeiras linhas aqui se encontram. Mons. Mario Righetti, que o intitulou “il tropo Archangelica” só transcreveu no início da peça

(30) O nome que, no uso atual, designa cada Kyrie, lembra as primeiras palavras do tropo que o ornava.

(31) Cf. “Cantus Selecti ad Benedictionem Ss. Sacramenti”, Desclée 1957, pág. 18.

o melisma entoativo "Ave" (32). Extraiu-o da *Revue du Chant Grégorien*, 1929, p. 1-3.

N. 77 De fato, a edição Vaticana, dividindo o melisma dessa entoação em quatro grupos, respeitou os cortes que, nos manuscritos, precisam o ritmo (33). Ora, os quatro primeiros incisos do tropo correspondem exatamente a essas divisões do melisma (34).

A  
ve, etc. Archangé-lica Marí- am fá-  
mina salutánti- a sic fantur: Ave maris, coeli, terræ orbis  
renátrix Mari-a, grávida intácta et Dé-i grá-ti- a ple-na.  
Domino summi De-i géni-to altitróno complacu-ísti devó-  
ta virgo, ide- o Do- minus tecum, etc.

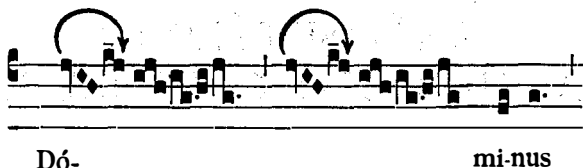
As duas últimas linhas deste exemplo dão outra prova, não menos clara, desta fidelidade do tropo ao ritmo indicado pelos

(32) Cf. Mons. Mario RIGHETTI, *Manuale di Storia liturgica* (2ª ed. Ancora, Milano, 1950), vol. I., pág. 569.

(33) Excetuando o corte terminal, não transcrito, mas respeitado no tropo pelo acento "A-ve".

(34) Segundo as regras do gênero, o compositor do texto fez coincidir, nas principais articulações, as sílabas de seu texto (aqui ressaltadas) com as do texto do ofertório.

manuscritos e respeitado pela edição Vaticana por meio do “espaço branco”. Isto é, do intervalo um pouco maior entre os grupos de notas. Trata-se dos dois primeiros incisos do melisma de “Do-minus”:



O princípio dos cortes neumáticos, agora já bem conhecido, permite encontrar o ritmo exato desses dois motivos idênticos e nos quais a primeira nota (DÓ) imprime um impulso que só tem seu termo *no DÓ seguinte* (5<sup>a</sup> nota). O RÉ, cume que se deve arredondar levemente, não é, portanto, o objetivo do impulso, nem tampouco o DÓ seguinte, simples nota de passagem, como ouvimos muitas vezes. Ora, no tropo, verifica-se que é neste segundo DÓ do inciso — e não no RÉ — que termina o ritmo verbal. Isto é particularmente claro no segundo inciso, que, tanto pela unidade da palavra “complacuísti” como pelo sentido geral, distingue bem esse motivo melódico da continuação.

### Conclusão

N. 78 Duas conclusões impõem-se ao final deste Capítulo:

a) respeitar o ritmo verbal é exigência absoluta do gregoriano, mesmo nas peças de estilo melismático. Com efeito, não é raro encontrar nelas sílabas finais que só levam uma nota e cuja função rítmica deve, entretanto, ser percebida. São sílabas de distensão antes da retomada do impulso seguinte. É o que se dá no ofertório do 1<sup>o</sup> dom. do Tempo Comum, sobre o final da palavra “Jubila-te”, a primeira vez na entoação e, sobretudo, a segunda na repetição do texto.

b) a melodia gregoriana é “conatural” ao texto latino e a seu ritmo e, por isso, dificilmente pode adaptar-se a textos de outra língua, pois privando-a da língua que a “animou” no sentido estrito, desnatura-se e contradiz-se as leis que constituem a base de sua composição.

## ANÁLISE RÍTMICA DAS MELODIAS GREGORIANAS

N. 79            Convém abordar o estudo rítmico de uma peça considerando-a primeiramente em seu conjunto, procurando em seguida suas diversas partes, indo das maiores às menores. Consiste, pois, a operação, numa série de divisões e subdivisões. Notar-se-á, com efeito, que as “divisões” são correlativas aos “agrupamentos”. Se o ritmo é uma síntese, o limite de cada síntese é nitidamente mostrado pela divisão que a segue. Frequentemente é mais fácil falar das “divisões”, sabendo-se, entretanto, que o agrupamento e a ordem dos sons que as precedem constituem o essencial do ritmo.

N. 80            As grandes divisões normalmente coincidem com as do texto. É raro que a um sinal de pontuação literária (vírgula e sobretudo ponto-e-vírgula, dois pontos e ponto) não corresponda uma barra na pauta (quarto de barra, meia barra, grande barra), o que se explica pela relação fundamental do texto e da melodia no canto gregoriano.

Essas barras — ou sinais de pontuação musical — não têm valor absoluto, mas *relativo ao contexto*. Assim, a grande barra que separa duas frases literárias que devem ser bem distinguidas, normalmente indica uma divisão maior do que se se tratasse de duas proposições de uma mesma frase.

N. 81            Excetuados os quartos de barra, com frequência sujeitos a reserva, os demais sinais de divisão geralmente estão bem colocados, bem hierarquizados, e permitem, portanto, distinguir facilmente as *divisões maiores*, que são:

- a *frase*, pontuada por uma grande barra;
- o *membro*, pontuado por uma meia barra.

A análise só se torna delicada — mais rica de conseqüências práticas para a interpretação — à medida que, sobre a base dos dois critérios que são as *palavras* e as *curvas melódicas precisadas*

*pela notação dos primeiros manuscritos*, procura-se delimitar as divisões menores: o *inciso* e, finalmente, essa entidade indivisível que é a *palavra*.

Antes de se chegar a essas entidades indivisíveis, que uma cisão destruiria, porque seus elementos não podem subsistir independentes uns dos outros, encontra-se com certa freqüência uma zona intermediária, onde se hesita em conhecer subdivisões reais. Nessa fase, a escolha é livre entre uma análise menos minuciosa ou um estudo mais aprofundado. Isto é do domínio da *interpretação*. É preciso admitir que querer dar precisão a tudo até o último limite, a pretexto de não negligenciar nada, é tentação comum que corre o risco de transformar em *sistema* o que deve ser e permanecer sempre uma *análise objetiva*. Como estranhar essa maleabilidade se estamos tratando do ritmo livre do canto gregoriano, composto não sobre um texto métrico, mas sobre um texto em prosa?

Os meios de análise melódico-verbal que indicaremos (há ainda outros) estão voltados à *pesquisa dos elementos básicos*, exatamente os que, em geral, não são indicados pelos sinais de divisão (35).

N. 82 Uma entidade *verbal* é facilmente reconhecível. Cada última sílaba permite distinguir uma.

As entidades *melódico-verbais* também deverão terminar sempre na última sílaba de uma palavra literária (36).

Aliás, já que uma entidade melódica termina necessariamente numa *cadência* (do latim *cadere*: cair, descer, terminar), a análise consiste praticamente:

- em reconhecer a existência de uma *cadência* e, em seguida,
- em hierarquizar as *cadências* assim reconhecidas.

N. 83 Se não é possível estabelecer uma nomenclatura de todos os casos em que há *cadência* — com a prática, acaba-se reconhecendo —, pode-se, entretanto, dizer que há realmente *cadência* quando, por exemplo, a sílaba final de uma palavra é:

(35) Escolheremos, de preferência, exemplos entre os quais nenhum sinal de divisão aparece, a fim de habituar o leitor a basear sua análise exclusivamente sobre os fatos de ordem *melódico verbal*.

(36) Aqui falaremos principalmente dos elementos *melódico-verbais*, sendo os elementos puramente melódicos mais difíceis de discernir no nível em que se situa este curso. Os meios de análise são, contudo, os mesmos.

- tratada em *redundância*,
- trazida por *antecipação*,
- trazida por *bordadura*,
- trazida por *circunvolução*,
- ou ainda coincide com o *termo de uma linha descendente* imediatamente seguida de uma subida cuja primeira nota está em *unísono* com a precedente. Ocorre, neste caso, uma articulação melódico-verbal em forma de "V".

### 1. SÍLABA FINAL TRATADA EM REDUNDÂNCIA

N. 84 O que se entende por redundância? O que é supérfluo.

Musicalmente, uma sílaba final é tratada em redundância quando a nota que ela porta é apenas o dobramento, o eco da nota ou do grupo precedentes, afetos à sílaba tônica, os quais são, na realidade e principalmente, cadenciais.

Para que ocorra cadência redundante, são necessárias duas condições:

- é preciso que a sílaba *acentuada da última palavra já esteja localizada* sobre a corda em que se colocará a sílaba final. O último acento, assim, integra-se à cadência;

Ant. "Tu es Petrus" (29 de junho):

5. Ant.  
7. c

**T** U es Pe- trus, \* et super hanc petram

aedi- fi-cá- bo Ecclé-si- am me- am.

- é preciso, *igualmente*, que a *relação entre sílaba tônica e sílaba final* seja bastante *estreita* para que a sílaba final seja percebida



como *dobramento*\* da sílaba tônica, o que exclui do tipo redundante fórmulas cadenciais em que a sílaba acentuada, embora tenha atingido a *mesma corda* em que se colocará a final, dela se separa, entretanto, por um melisma que distende muito a relação tônica-final.

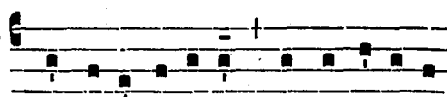
Essas cadências reconduzem a alguns tipos facilmente reconhecíveis.

#### a) *Cadências redundantes elementares*

N. 85 A cadência redundante elementar constitui-se de duas notas em uníssono: uma para a sílaba acentuada, outra para a sílaba final. Tais são os três casos do exemplo precedente (37).

Pode acontecer de a redundância não coincidir com nenhuma barra de divisão, nem mesmo a menor. Prova então, por si mesma, a presença de uma subdivisão que, por menor que seja, não é menos real.

Pode-se hesitar, às vezes, no uso dos sinais de divisão. Por exemplo, a edição Vaticana (1909) escreveu a Ant. "Si iniquitates" com este sinal de pontuação:

4. Ant. 

8. G

**S** I in-iqui-tá-tes \* observáve-ris

ao passo que o Antifonário Monástico (1934) não colocou barra depois da palavra "iniquitates", mas apenas um episema horizontal sobre cada uma das duas últimas notas que formam a minúscula cadência redundante.

Uma outra antífona da mesma liturgia apresenta, em sua primeira palavra, um caso que deve ser classificado entre os mais ínfimos do gênero:

I. 

**E** Xsultábunt Dómi-no

(\*) No original, "*rebondissement*".

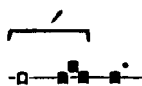
(37) Os sinais rítmicos diferentes relativos a cada uma das três cadências tem por finalidade matizar a hierarquia de valor.

A simplicidade desta cadência elementar é proporcional à do estilo de composição da peça. Vale dizer que só se encontra nas melodias de estilo silábico ou quase-silábico: antífonas do ofício e peças do Kyriale, por exemplo certas cadências dos Glória I, II, III, etc.

### b) *Cadências redundantes ornadas*

N. 86 Há também — e encontram-se especialmente nas peças do Próprio da missa e nos Responsórios do ofício — cadências redundantes mais ou menos ornadas, estando, ainda aqui, o “mais” ou o “menos” harmonizados ao estilo da peça, bem como ao valor da síntese rítmica que se completa: uma cadência de intróito ou de comunhão não é uma cadência de gradual, de aleluia, de trato ou de ofertório, pois difere o estilo de composição. E, por outro lado, uma cadência de inciso ou de membro não é uma cadência de frase, assim como uma cadência de frase no *decorrer de peça* não é uma cadência final.

Eis algumas das cadências redundantes ornadas mais comuns (38):

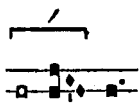


Intr. “Esto mihi” (6<sup>a</sup> sem. do Tempo Comum):  
pro-te-cto-rem; sal-vum me fa-ci-as;

Off. “Scapulis” (1<sup>o</sup> dom. da Quar.): Do-mi-nus,  
ver-itas, e-ju-s;

Intr. “Jubilare Deo” (3<sup>o</sup> dom. do Tempo Pascal):  
primeiro alle-lu-ia;

Intr. “Exsurge” (3<sup>a</sup> f. da 2<sup>a</sup> sem. da Quaresma):  
in fi-nem; nos-tram; nos-ter.



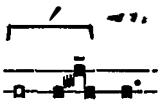
Intr. “Jubilare Deo” (3<sup>o</sup> dom. do Tempo Pascal):  
2<sup>o</sup> alle-lu-ia;

Off. “Custodi me” (3<sup>a</sup> feira Santa): pec-ca-to-ris;  
Comm. “Primum quaerite” (20<sup>o</sup> dom. do Tempo  
Comum) regnum Dei;

Intr. “Intret” (Comum de vários Mártires I - Liber  
Usualis): com-pedi-to-rum;

Off. “Sperent in te” (9<sup>o</sup> dom. do Tempo Comum):  
Do-mi-ne; pau-pe-rum.

(38) A nota “chanfrada” corresponde à sílaba acentuada quando a fórmula deve ser adaptada a uma proparoxítona. Os dois elementos da cadência redundante não podem ser separados, sendo a nota superveniente *antecipada*, como em algumas cadências salmódicas.



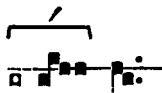
Intr. "Suscepimus" (14<sup>o</sup> dom. do Tempo Comum):  
misericordiam tu-am; dextera tu-a;  
Intr. "Ecce advenit" (Epifania): ad-ve-nit;  
Comm. "Exiit" (São João): donec ve-ni-am.



Intr. "Gaudeamus" (Sta. Ágata): Filium De-i;  
Off. "Jubilate" (5<sup>a</sup> sem. do Tempo Pascal): alle-lu-ia;  
Off. "In te speravi" (19<sup>a</sup> sem. do Tempo Comum):  
Do-mi-ne



Intr. "Circumdederunt me" (sábado da 4<sup>a</sup> sem.  
da Quaresma): vocem me-am;  
Off. "Ad te Domine" (1<sup>o</sup> dom. do Advento):  
Do-mi-ne; non confun-den-tur;  
Comm. "Honora" (17<sup>a</sup> sem. do Tempo Comum):  
sub-stan-ti-a; tu-a-rum; redun-da-bunt.



Intr. "Resurrexi" (Dom. de Páscoa): 1<sup>o</sup> e último  
alle-lu-ia;  
Off. "Perfice" (Dom. da 5<sup>a</sup> sem. do Tempo  
Comum): vestigia me-a; Do-mi-ne;  
Intr. "Judica me" (Dom. da 5<sup>a</sup> sem. da Quaresma):  
san-cta; me-a;  
Comm. "Gustate" (14<sup>a</sup> sem. do Tempo Comum):  
Do-mi-nus; in e-o.

## 2. SÍLABA FINAL TRAZIDA POR ANTECIPAÇÃO

N. 87 Há antecipação quando o grau sobre o qual é articulada a sílaba final *já é ouvido* — e, portanto, "antecipado" — *no fim da sílaba precedente*. Por exemplo, no Intr. "Si iniquitates" (28<sup>o</sup> domingo do Tempo Comum) no fim da palavra observa-ve-ris:

Intr. 3.  
S

I in-iqui-tá-tes \* observá-ve-ris Dó-mi-ne,

## Outros exemplos:

Intr. "Sapientiam" (Com. de vários Mártires extra T.P.):

Sapienti-am; lau-des; vi-vent;

Grad. "Constitues" (29 de junho): memores erunt no-mi-nis;

Intr. "Misericordia" (4º dom. do Tempo Pascal): ver-bo;

Intr. "Victricem" (5ª feira da Oitava da Páscoa): Vic-tri-cem;  
manum tu-am; ape-ru-it; lin-guas;

All. N. "Ostende" (1º dom. do Advento): *todas* as palavras do versículo, exceto "misericordiam" e "da nobis".

## 3. SÍLABA FINAL CONDUZIDA POR BORDADURA

N. 88 A bordadura é um ornamento que, a partir de um som relativamente importante, faz ouvir no fim da penúltima sílaba um ou outro dos sons vizinhos e depois, sobre a sílaba final, *volta a seu ponto de partida*.

Grad. "Universi" (1º domingo do Advento):



Intr. "Populus Sion" (2º domingo do Advento):

Intr. 7. **P**

O-pu-lus Si-on, \* ec-ce Dó-mi-nus vé-ni-et

Cf. também Off. "Jubilate Deo" (1ª sem. do Tempo Comum): in conspe-ctu ejus;

Intr. "Da pacem" (24ª sem. do Tempo Comum): fide-les.

## 4. SÍLABA FINAL CONDUZIDA POR CIRCUNVOLUÇÃO

N. 89 Às vezes, o grau da escala onde se coloca a sílaba final é precedido por dois graus vizinhos, primeiro o grau inferior

depois o superior, ou então o inverso: a linha melódica circula em torno do ponto onde ela vai terminar e a circunvolução dá a este resultado, mesmo quando ele é mínimo ou muito pouco conclusivo, um realce não negligenciável.

Intr. "Puer" (3ª Missa do Natal):



Intr. "Victricem"  
(Quinta-feira da  
Oitava da Páscoa):



(Este Intr. "Victricem" apresenta vários exemplos dos procedimentos rítmicos estudados neste capítulo: Victricem manum tuam, Domine ...apéruit os mutum, et linguas infantium fecit disertas...).

## 5. ARTICULAÇÃO EM FORMA DE "V"

N. 90 Trata-se, aqui, de uma sílaba final *coincidindo com o fim de uma curva melódica descendente e com o unísono da sílaba seguinte*, que é o ponto de partida de um movimento *ascendente*: daí a forma de "V" que caracteriza esta articulação melódico-verbal.

Ex. Comm. "Potum meum" (Quarta-feira Santa):



mi-se-ré-be-ris Si-on,

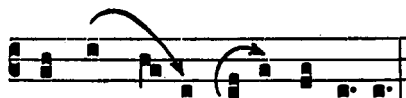
Offert. Ave Maria (4º domingo do Advento):



fru-ctus ven-tris tu-i.

Comm. Nemo

(5º dom. da Quaresma):



jam ámpli-us no-li peccá-re.

N. 91 N.B. Este critério de análise (como os precedentes, nós o assinalamos) permite, igualmente, discernir os elementos básicos: a) quando a sílaba final traz não uma única nota, mas *um grupo de notas*:

Intr. "Da pacem" (24º domingo do Tempo Comum):



et ple-bis tu-ae

Comm. "Simile est" (Com. dos Santos e das Santas):



quaerénti bónas marga-rí-tas :

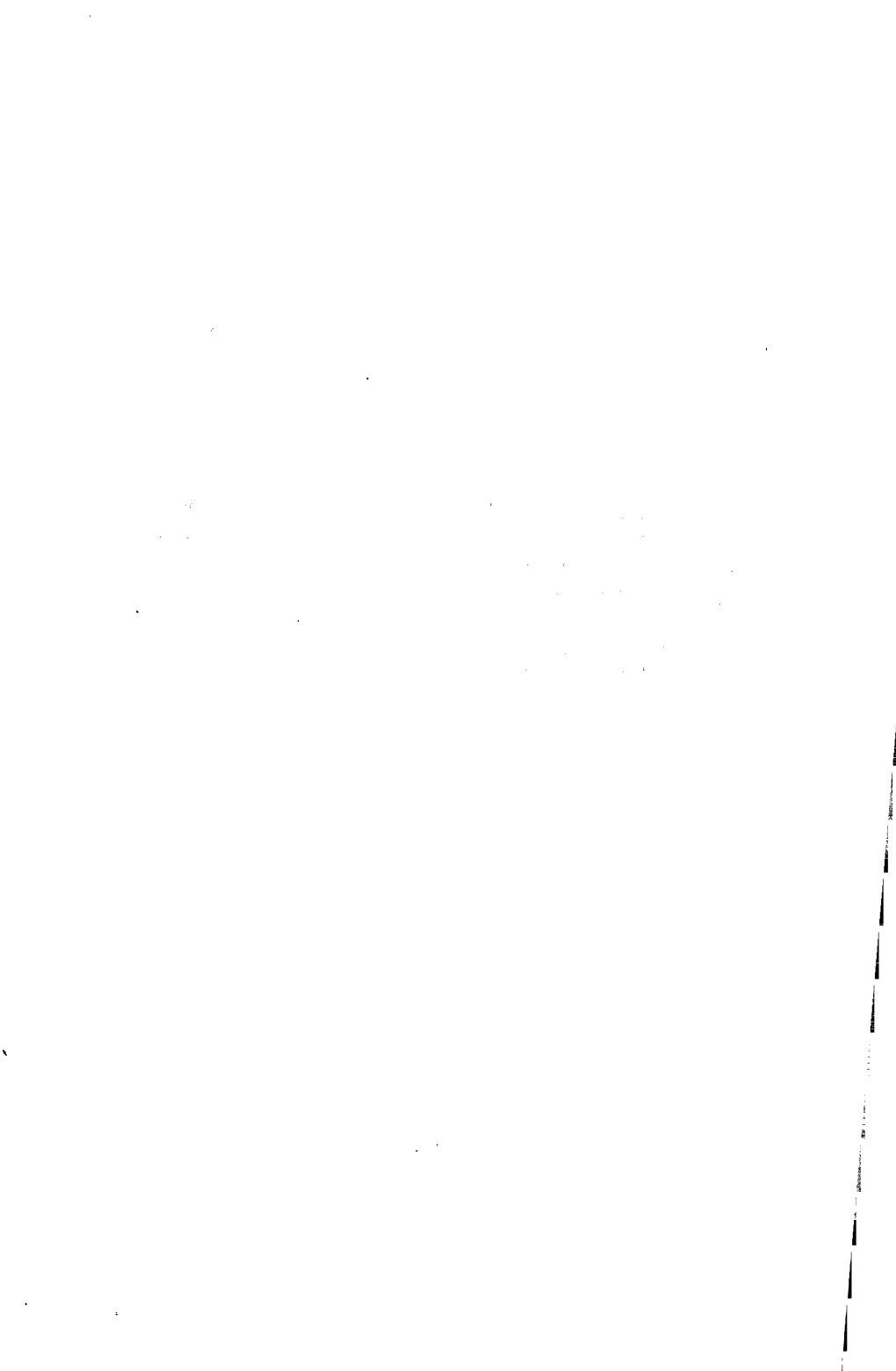
b) ou até *independentemente de qualquer texto*, no interior de um melisma: trata-se, então, de entidades puramente melódicas.

Off. "Ave Maria" (4º domingo do Advento):

grá- ti- a ple- na, ven- tris tu- i.

Como se vê, estes vários procedimentos de análise nos levam a descobrir e a delimitar as menores unidades de composição musical, que nós deveremos pôr em ordem entre si quando chegar o tempo da interpretação.

Entretanto, antes de abandonar o estudo da palavra, é ainda necessário considerar as relações que existem entre a acentuação latina e a composição gregoriana.





## VI

# A ACENTUAÇÃO LATINA E A COMPOSIÇÃO GREGORIANA

### 1. DIFERENTES GÊNEROS DE COMPOSIÇÃO

Se excluirmos os hinos, que formam um gênero absolutamente à parte, as composições gregorianas podem ser classificadas em dois grupos:

N. 92 a) *As composições inteiramente elaboradas*, onde a melodia se desenvolve em curvas mais ou menos amplas desde o começo das peças até a sua conclusão.

Distingue-se aí bem facilmente:

— as *melodias originais*, concebidas para um dado texto, ao qual, mais freqüentemente, elas ajustam-se perfeitamente: por ex. Intróitos *Puer, Resurrexi, Viri Galilaei, Spiritus Domini*, etc.

— as *melodias-tipo*, adaptadas desde a origem, em condições bem determinadas, a textos diferentes: por ex. os Graduais dos dias 17 a 24 de dezembro.

— as *melodias-centão\**, que unem uns aos outros os motivos melódicos (fórmulas encontradas alhures em uma ordem diferente ou contextos variados: por ex. Tratos *Qui habitat; Deus, Deus meus*.

Em todas estas peças, mesmo aquelas das duas últimas categorias, a palavra latina é a razão de ser, a raiz e a "forma" da curva melódica, sem contudo limitar a liberdade de criação do compositor. O respeito à acentuação é aí mantido como uma lei fundamental.

N. 93 b) *Os recitativos litúrgicos*, onde o texto é quase inteiramente cantado *em uníssono* sobre uma ou diversas cordas de recitação. Os movimentos melódicos intervêm somente em algumas fórmulas mais ou menos desenvolvidas, colocadas:

- às vezes no início das frases ou dos versículos (entoação);
- e sempre nas pausas médias e finais (cadências).

(\*) "Centão", o mesmo que "colcha de retalhos" (N. da T.).

Estes *recitativos* são utilizados:

- seja nas *leituras* solenes: lições, epístolas, evangelhos;
- seja como *versículos* entre as diferentes retomadas de uma peça ornada, com a qual a sua melodia contrasta: Versículos dos Responsórios, dos Intróitos e Comunhões, salmos do ofício. Eles são, portanto, duplamente justificados: pela variedade que dão à “forma musical” e pela facilidade que proporcionam à audição e à compreensão de textos geralmente mais didáticos.

Esta simplicidade melódica não impediria, por si, uma adaptação exata às palavras latinas, tal qual é constatado em tão numerosas Antífonas: cada uma das variedades rítmicas realizadas na disposição dos acentos e cesuras verbais (separação das palavras) pediria, em teoria, alguma modificação da linha melódica. De fato, a complicação enorme que disso resultaria não foi aceita pelos compositores gregorianos da melhor época, que se contentaram em estabelecer uma melodia *fixa*, uma fórmula *estereotipada*, para todos os casos da mesma espécie.

## 2. PAPEL DO ACENTO TÔNICO NAS FÓRMULAS DE CADÊNCIA

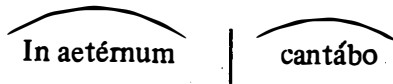
N. 94 É sobretudo pelo desenho melódico das cadências que os Recitativos litúrgicos diferenciam-se uns dos outros. Na maioria dos casos este desenho é muito sóbrio; mas em alguns outros, ele se desenvolve mais e pode até tornar-se bastante ornado, como ao fim dos Versículos dos Responsórios. Aqui e lá o papel desempenhado pela sílaba acentuada permanece preponderante, sem ser contudo tão evidente: muitas vezes escondido e somente “*de principe*”, poderíamos dizer, nas cadências “*cursivas*”, ele está, ao contrário, em plena luz nas cadências “*tônicas*”.

N. 95 a) O acento tônico desempenha um “*papel de origem*”\* nas “*cadências cursivas*”

É errado apresentar as cadências cursivas como independentes do acento da palavra, sob pretexto de que se adaptam automati-

(\*) No original, “*rôle de principe*”. (N. da T.)

camente a um número determinado de sílabas (as cinco últimas do texto, geralmente) qualquer que seja a natureza delas. Isto é esquecer que o acento latino presidiu a própria criação delas. É suficiente cantar as fórmulas melódicas desta categoria, associando-as a textos ordenados diferentemente quanto ao lugar dos acentos e das cesuras verbais, para se dar conta de um fato evidente: a união da melodia e das palavras só se realiza perfeitamente quando as últimas sílabas formam *duas paroxítonas das quais a segunda é trissílaba*. É precisamente essa a disposição conveniente ao “cursus planus”, chamado assim por causa da simplicidade de sua forma. Ele tem *tudo o que é necessário* para uma disposição harmoniosa, composta de duas curvas rítmicas e *nada mais* (os outros “cursus” são todos mais longos: eles contêm seis ou sete sílabas no lugar de cinco). Com efeito, o penúltimo acento “descansa” sobre a sílaba que o segue imediatamente, e o último acento encontra-se enquadrado por uma sílaba de preparação e pela final. Não se pode fazer ao mesmo tempo melhor e mais simplesmente:



N. 96. De fato, as coisas não são assim tão simples como se poderia imaginar à primeira vista. Uma experiência prática pode ser feita sobre a cadência do IIIº tom salmódico, cuja curva melódica corresponde particularmente bem aos *cursus planus*. A edição Vaticana oferece 26 Intróitos deste tom, se nos limitarmos ao repertório antigo (caráter gregoriano autêntico). Na realidade, o total não passa de 23 versículos salmódicos, 3 dentre eles sendo utilizados duas vezes. Portanto, sobre 23 textos, o quadro abaixo mostra 12 disposições diferentes dos acentos e das cesuras verbais, mas nem uma única vez se vê o esquema conveniente ao *cursus planus*.

CADÊNCIA FINAL DO 3º TOM SALMÓDICO NOS INTRÓITOS



Cursus planus :

type : in ae. tér. num can. tá. bo.

				Grad. Neum.		Liber Usualis
1	sa-lus me-	a : quem	ti. mé. bo ?	p. 106	Intr. Tibi dixit.	
2	mansue-tú-	di-	nis   é. ius.	p. [36]	- Sacerdotes tui.	p. 1186
3	li-be-rá-	tor	mé. us.	p. 149	- Liberator meus.	
4	nó.mi-ni	sán-	cto   é. ius.	p. 580	- Benedicite.	p. 1653
5	in lé-ge	Dó-mi-ni.		p. 354	- Omnia.	p. 1063

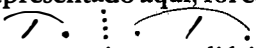
6		ad <sup>o</sup> té	vé- ni- at.	p. 178	— In nomine Domini.	p. 612
7	in sæ-	cu- lum	sæ- cu- li.	p. [19]	— Sancti tui.	p. 1149
8		col- lau-	dá- ti- o.	p. 472	— Ecee oculi.	
9		tri- bu-	lá- vit   mé.	p. 116	— In Deo.	
10		et ex-	á- di   mé.	p. 321	— Dum clamarem.	p. 1020
11	et nóc-	te	co- ram té.	p. 96	— Intret oratio.	p. 541
12		et é-	ri- pe   mé.	p. 281	— Repleatur.	p. 897

Se fizermos uma sondagem nos outros tons salmódicos dos Intróitos, não encontraremos um resultado muito diferente, porque a tradução latina dos salmos não foi escrita no estilo dos sermões de S. Leão, e o *cursus* nunca foi aí buscado.

N. 97 Como explicar então que os compositores gregorianos parecem ter ignorado este fato e que tenham tomado como modelo um esquema tão raramente praticado?

Isto se dá, sem dúvida:

— negativamente, porque eles nunca tiveram a mentalidade moderna que, por um jogo elementar de estatística, ter-lhes-ia feito descobrir a disposição mais freqüentemente utilizada, aquela que logicamente deveria ter sido tomada como “padrão” da melodia estereotipada a criar;

— e também, positivamente, porque tenderam, por instinto, para a disposição mais perfeita em si, aquela que achavam normalmente realizada nas Orações e nos Prefácios da Missa ou ainda no *Exsultet* da Vigília Pascal. Eles adotaram este esquema ideal, sem sequer se perguntarem se ele era freqüentemente executado ou não. Afinal, não se pode negar que a cadência do III<sup>o</sup> tom salmódico, apresentado aqui, foi composta sobre o esquema do *cursus planus* , uma vez que os dois acentos melódicos e a cesura intermediária adaptam-se exatamente ao texto-modelo: *in aetérnum cantabo*.

N. 98 *b) O acento latino desempenha um “papel de fato” nas “cadências tônicas”*

Por causa de seu desenvolvimento melódico mais reduzido, as cadências tônicas, que formam uma larga maioria nos *Recitativos litúrgicos*, prestam-se mais do que as cadências cursivas a uma certa adaptação aos diferentes textos. O acento latino retoma junto a elas uma parte de seus direitos — uma parte somente, porque a elasticidade das fórmulas não é indefinida: um esartejamento excessivo destruiria a sua unidade e harmonia.

Estas cadências simples são quase sempre baseadas sobre *um* ou *dois* acentos (às vezes com uma, duas ou três sílabas de preparação). Então, cada acento tem uma posição precisa e deve estar em relação imediata com uma sílaba átona que contraste com ele. Uma tal combinação do texto e da melodia levanta bem nume-

rosas dificuldades, porque as exigências musicais conduzem freqüentemente a colocar os neumas previstos para os *acentos cadenciais* sobre outras sílabas que não aquelas que trazem os *acentos tônicos*. A questão merece, portanto, um exame sério.

N. 99 Na língua latina o acento tônico é *único* dentro de uma palavra; ele se coloca normalmente, sobre a penúltima sílaba (Déus, Redémptor) ou sobre a antepenúltima (Dóminus, iubilátio). Entre os monossílabos, há aqueles que são acentuados, como por exemplo os substantivos (laus, rex), os pronomes (te, nos), etc.; outros são átonos, como os instrumentos gramaticais, sejam preposições (a, in, per) ou conjunções (et, vel). Mesmo quando elas têm várias sílabas, as preposições (ante, propter) e as conjunções (atque) não têm acento: elas estão dispostas inteiramente em relação à palavra que as segue: em *propter nos*, por exemplo, o monossílabo *nos* é, evidentemente, o elemento principal.

Na liturgia romana os Recitativos são em prosa e apresentam, conseqüentemente, uma grande variedade na disposição das sílabas tônicas e das sílabas átonas.

N. 100 As fórmulas melódicas cadenciais, ao contrário, são estereotipadas e gozam somente de uma reduzida elasticidade. Cada acento é obrigatoriamente seguido:

- *de uma sílaba no mínimo*: Déus;

- *e de duas, no máximo*: pode haver, com efeito, uma segunda sílaba átona depois do acento: Dóminus, nátus est. É o limite da concessão feita ao texto pela melodia.

Ora, muito freqüentemente os acentos do texto cadencial não se apresentam desta maneira: ou o último se encontra sobre a sílaba final, ou os dois últimos não se harmonizam entre si, pelo fato de estarem muito próximos ou muito agastados um do outro. É preciso então chegar a um acordo: segundo o caso, dever-se-á escolher entre duas sílabas acentuadas vizinhas ou então, mais freqüentemente, apelar a uma sílaba não acentuada, que será chamada, por esta razão, *acento secundário*.

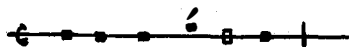
### 3. ACENTO TÔNICO E ACENTO SECUNDÁRIO

N. 101 Uma vez que estas cadências fazem entrar em jogo um ou dois acentos, precedendo imediatamente a pontuação que

se quer sublinhar, convém estudar as questões levantadas:

- a) pelo lugar do último acento, em todas as cadências tônicas;
- b) pelo lugar do penúltimo ou, melhor dizendo, pela relação dos dois últimos acentos, nas cadências mais desenvolvidas.

N. 102      a) O lugar do último acento: por ex.



Se o último acento do texto encontra-se localizado sobre a penúltima sílaba ou sobre a antepenúltima, tudo é fácil: as duas ou três últimas sílabas adaptam-se ao motivo melódico previsto para elas. Temos, então, uma *cadência paroxítona*: “Domino méo”, ou uma *cadência proparoxítona*: “Patri et Fílio”.

Contudo, se o último acento real encontra-se sobre a última sílaba, esta sendo, por exemplo, um monossílabo (um monossílabo final é sempre acentuado) ou uma palavra estrangeira (mais freqüentemente do hebraico), não se pode mais adaptá-la à “nota de acento”. Com efeito, a “tensão” aplicada à sílaba final ficaria sem “resolução”; o que voltaria a “desfigurar” a cadência. Deve-se, necessariamente, procurar uma sílaba de substituição.

Diferentes casos podem apresentar-se; veremos alguns na lista seguinte, feita de textos tomados de empréstimo seja da cadência mediana, seja da cadência final dos salmos do “Liber Usualis”.

N. 103      Para facilitar a compreensão do problema, o “sinal do acento” foi colocado sobre todas as sílabas que são *realmente acentuadas*; o “sublinhamento”, ao contrário, indica as sílabas que devem ser *cantadas sobre as “notas de acento”*, quer estas sílabas tragam acentos *reais*, quer somente acentos *secundários*, criados para responder as exigências das fórmulas cadenciais.

Os exemplos dados foram escolhidos por causa da variedade de suas cesuras e de sua acentuação indiscutível. (Precisemos que, *na prática*, tratamos todas as palavras de várias sílabas como se elas fossem realmente acentuadas, conforme se pode verificar no “Liber Usualis”, p. 151: *usque* é dotado do “sinal do acento” no “tonus 7”; mas ele não o tem em “tonus 6”. No primeiro caso, com efeito, sua primeira sílaba é cantada sobre uma “nota de acento”: ela é praticamente acentuada, uma vez que, no segundo,



ela pertence ainda à "recitação": não tem, portanto, nenhum realce).

\*\*\*

*Exemplos para o último acento:*

		Salmo n°	Pág. do <i>Liber Usualis</i>
1	Bónus <u>és</u> tú	118, V	237
2	sálvum <u>mé</u> fác	118, VI	242
3	cognov <u>ísti</u> mé	138	184
4	Déus <u>méus</u> Réx	144	194
5	circumpléxi <u>sunt</u> mé	118, IV	236
6	genu <u>i</u> té	109	128
7	pácem <u>de</u> té	121	169
8	declináte <u>a</u> mé	138	185
9	fíliis túis <u>in</u> té	147	202
10	Dóminus ex <u>Sión</u>	109	128
11	Déo <u>Jacób</u>	131	179
12	órdinem Mel <u>chisedé</u> ch	109	128

N. 104 Nos exemplos de 1 a 4, onde a última sílaba é realmente acentuada, a solução é simples, porque o penúltimo acento está suficientemente próximo para substituir o último. O exemplo 5 pode ser assimilado aos dois primeiros. Mas, nos exemplos seguintes, de 6 a 9, o penúltimo acento, colocado sobre a quarta sílaba antes do fim, está muito longe para prestar-se à mesma substituição; então, é obrigatório cantar a nota de acento sobre a penúltima sílaba, embora a ausência de valor desta sílaba não a predisponha de modo algum a desempenhar este papel.

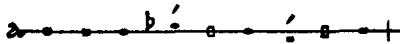
Quanto às palavras hebraicas, elas devem abandonar sua acentuação própria sobre a sílaba final (acentuação muitas vezes respeitada nas composições gregorianas originais) para adotar a maneira latina, necessariamente paroxítone nas dissílabas (n°s 10 e 11), quase sempre proparoxítone nas palavras mais longas (n° 12).

*Exemplos para os dois últimos acentos:*

		Distância de um ao outro		Salmo nº	p. no Liber Usualis	
a uma distância conveniente	distanciados demais	1 sílaba	13	nómini <u>túo</u> dá <u>gló</u> riam	113	153
			14	confirmátum <u>est</u> cór <u>é</u> ius	111	141
			15	<u>gáudio</u> ós <u>nó</u> strum	125	174
			16	non accédet <u>ad</u> té <u>má</u> lum	90	265
			17	clamávi <u>ad</u> té <u>Dó</u> mine	129	178
	2 sílabas	18	<u>nó</u> men <u>é</u> ius	110	134	
		19	<u>nú</u> nc et <u>sé</u> mper			
		20	<u>nó</u> men <u>Dó</u> mini	112	148	
	3 sílabas	21	<u>Dó</u> mino <u>mé</u> o	109	128	
		22	<u>pé</u> dum tuórum	109	128	
		23	<u>mó</u> ta est <u>ter</u> ra	113	153	
		24	miserátor et <u>iú</u> stus	111	141	
		25	ópera <u>Dó</u> mini	110	134	
		26	induántur <u>iustí</u> tiam	131	179	
27		<u>Pá</u> tri et <u>Fí</u> lio				

{	4 sílabas	28 novéllae <u>olivárum</u> 127 178
		29 splendóribus sanctorum 109 128
		30 mánet in aetérnum 116 166
	5 sílabas	31 convérsus est retrórsus 113 153
		32 exaltábitur in glória 111 141
		33 in caélo et in térra 112 148
		34 generátio rectórum benedi- cétur 111 141
		35 in veritáte et aequitáte 110 134
	6 sílabas	36 custodíerit civitátem 126 176
		37 véritas et iudícium 110 134
38 super arénam multiplicabún- tur 138 185		
39 ómnes generatiónes Magnif. 207		
40 apud Dóminum misericórdia 129 179		
7 sílabas	41 dórmiám et requiéscam 4 264	
	42 ímples ómne ánimál benedic- tióne 144 194	
	43 in consílio iustórum et congregatióne 110 133	
	44 ódio hábui et abominátus sum 118,XI 247	
8 sílabas	45 vénient cum exultatióne 125 174	
	46 dícitis in cogitatióne 138 185	

N. 105      b) *A relação dos dois últimos acentos: por ex.*



Nas cadências mais desenvolvidas de dois acentos, o primeiro dos dois é o principal: ele está colocado no cume melódico; o segundo, cantado normalmente no grave, é tratado na dependência do primeiro.

Apesar desta hierarquia evidente, é o lugar do segundo que deve ser determinado primeiro: aquilo que acabamos de dizer sobre as dificuldades possíveis de localização do último acento explica bem esta maneira de agir, puramente prática. Uma vez estabelecido este último acento, procura-se o acento que o precede, sabendo-se que não pode haver nem menos de uma sílaba nem mais de duas entre um e outro. Ora, esta distância está longe de existir sempre entre os dois últimos acentos de textos cadenciais; porque, muito freqüentemente, sobrevêm palavras dotadas de várias sílabas pré-tônicas ou precedidas de preposições ou de conjunções desempenhando um papel análogo, sem falar do alargamento causado pela penúltima sílaba breve quando o penúltimo acento é colocado sobre uma proparoxítone (ver os ex. 45 e 46 do quadro, p. 91). É preciso então, ainda aí, recorrer a acentos secundários.

N. 106      Esta segunda lista divide-se em três seções, segundo a distância que separa os dois últimos acentos do texto:

Nos ex. 13-17 a justaposição imediata dos dois últimos acentos obriga-nos a encontrar um terceiro, que esteja na distância desejada em relação ao último. Assim, somos reconduzidos às condições já explicadas pelos ex. 3-9 da lista precedente; aplicamos, então, as mesmas regras.

Nos ex. 18-27, onde se contam uma ou duas sílabas átonas entre os dois últimos acentos, não há nenhum problema. A superposição sobre as mesmas sílabas de nossos dois sinais convencionais (acento agudo e sublinhamento) mostra-o com evidência: os acentos tônicos e as notas de acento coincidem.

Os ex. 28-46 mostram que a distância que separa os dois últimos acentos é freqüentemente maior: chega-se a contar, de um a outro, até oito sílabas, isto é, sete sílabas átonas entre os dois acentos, como nos ex. 45 e 46. A penúltima sílaba acentuada é então inutilizável,

e é preciso criar um acento secundário para estabelecer uma relação normal entre os dois elementos da cadência.

N. 107 A prática impôs uma regra única e simples: cada vez que, em uma cadência de dois acentos musicais, existirem mais de duas sílabas átonas entre os dois últimos acentos do texto, *cria-se um acento secundário duas sílabas antes do último acento*, quaisquer que sejam a natureza e a disposição das palavras e sílabas encontradas.

O acento secundário cai:

- seja na última palavra do texto, duas sílabas antes do acento tônico: ex. 28, 34, etc.;
- seja sobre a sílaba final da penúltima palavra, que é sempre, neste caso, uma proparoxítora: ex. 29 e 32;
- seja sobre um monossílabo sem realce: ex. 30, 33 e 37.

Vê-se bem, então, a diferença que existe entre uma sílaba *verdadeiramente acentuada* — *um acento tônico* — e uma sílaba átona que *toma o lugar* de uma sílaba acentuada. Os acentos secundários não têm existência por si mesmos; são episódicos, respondem a uma necessidade transitória e não são de modo algum o fruto de uma escolha deliberada.

N. 108 O automatismo desta regra prática — em suma muito útil e, podemos dizer, necessária — foi exagerado e deu origem à falsa “teoria do acento secundário”, a partir da qual haverá sempre nas palavras longas uma alternativa binária de sílabas acentuadas e de sílabas átonas, terminando no acento principal.

Se considerarmos o conjunto do repertório gregoriano, devemos reconhecer que esta alternância não é de modo algum aplicada como um princípio rigoroso. Os exemplos onde a alternância é praticada de um modo muito natural não devem fazer esquecer os outros, bem numerosos para serem qualificados de excepcionais. Os compositores gregorianos dão prova, neste ponto, de uma grande liberdade.

#### 4. ACENTO SECUNDÁRIO PARA OS COMPOSITORES GREGORIANOS

N. 109 Os artistas da idade de ouro são, sem dúvida, os autores

das regras rígidas de que acabamos de falar e das quais nos servimos ainda, como eles, nos Recitativos, sobretudo na salmodia. Eles foram mesmo obrigados a utilizar acentos secundários em um bom número de composições ornadas.

É fácil compreender a razão: se eles podiam inventar soluções plenamente satisfatórias quando criavam uma melodia original, não tinham a mesma liberdade quando trabalhavam sobre uma melodia-tipo. Neste último gênero, verdadeiramente clássico em canto gregoriano, se eles encontraram, às vezes, cadências redundantes submetendo-se facilmente à variedade de acentuações verbais, tiveram de, nos outros casos, adaptar aos acentos melódicos preestabelecidos o número desejado de sílabas acentuadas e de sílabas átonas; aplicaram, pois, tanto no estilo melismático como no estilo mais simples, as regras das cadências salmódicas.

N. 110 Percebemos isto vendo como eles trataram a cadência textual *genui té* nas melodias do Natal.

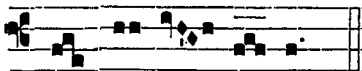
a) No Intr. *Dominus dixit ad me* o monossílabo final é acento cadencial (cadência oxítona):



gé- nu- i te.

ele cai de uma maneira abrupta sobre a tônica modal, sem nenhum dos ornamentos que encontramos sobre uma paroxítona:

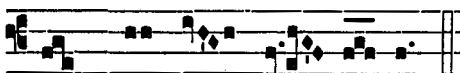
Intr. "Dominus illuminatio mea"



et ce- ci- dé- runt.

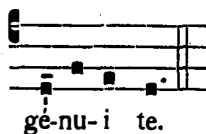
ou sobre uma proparoxítona:

Intr. "Dominus fortitudo"



us- que in saé- cu- lum.

A mesma solução é encontrada na primeira Antífona das II Vésperas *Tecum principium*:

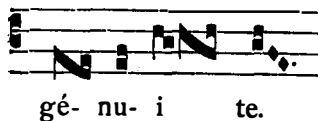


b) Ao contrário, no Gr. *Tecum principium* e no All. *V. Dominus dixit ad me*, a melodia-tipo não admite a cadência oxitona. Por quê? Porque nestes dois últimos casos as cadências melódicas não são tratadas em redundância: o último acento da frase está em pleno impulso; ele exige depois de si uma sílaba que o “receba”, prolongando-o e garantindo sua conclusão harmoniosa. Demonstra-se isto sem dificuldade superpondo-se nossos dois exemplos a outros textos tomados das mesmas melodias-tipo, mas não apresentando nenhuma dificuldade de adaptação:

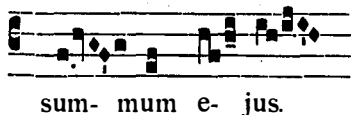
Grad. «*Tecum principium*»



All. *V.* «*Dominus dixit*»



Grad. «*A summo caelo*»

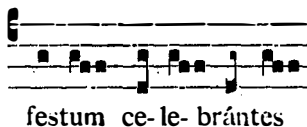


All. *V.* «*Diffusa est*»



(Reconhece-se aqui o exemplo 6 da lista dada mais acima.)

N. 111 Fora destas “condutas forçadas” que constituem as melodias-tipo, os compositores recorreram, vez ou outra, a um acento secundário, colocado duas sílabas antes do acento tônico, sem preocupação em estabelecer entre estes dois acentos a menor hierarquia. O melhor exemplo está, sem dúvida, no Intr. *Gaudeamus*, estando a palavra de quatro sílabas *celebrantes* tratada em alternância perfeitamente simétrica:

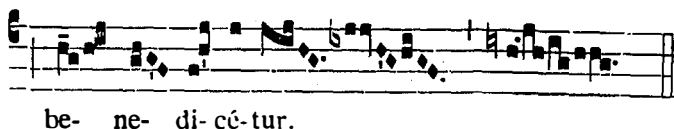


Deve-se confessar, porém, que os casos deste gênero são bem raros e que se encontram outros que são irreduzíveis à suposta lei do acento secundário. Será suficiente citar a primeira palavra da Comm. *Manducaverunt*, muito naturalmente baseada sobre suas primeira e quarta sílabas, com *duas átonas intermediárias*:



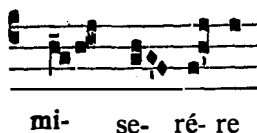
N. 112 Mesmo no gênero mais estrito da composição “formular” pode-se encontrar um acento secundário três sílabas antes do acento tônico:

Tr. “Beatus vir” N. “Potens”



Este tratamento impede que se veja, no caso seguinte, a aplicação de uma regra absoluta:

Tr. “Ad te levavi”  
N. “Misericere”

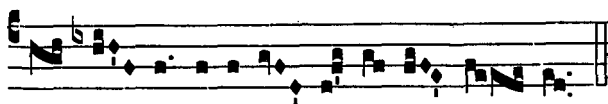




Neste último exemplo, o compositor colocou seu primeiro acento melódico duas sílabas antes do acento tônico, porque não havia outra maneira de fazê-lo, mas no exemplo precedente, ele *escolheu* a primeira sílaba, apesar dela estar bem longe, teoricamente, do acento tônico, porque leva vantagem, com toda clareza, sobre a segunda, estando o acento do advérbio *bene* integrado na palavra composta *benedicétur*.

N. 113 Em vários outros casos nos é dado admirar a variedade do tratamento dispensado às sílabas pré-tônicas. Eis, por exemplo, as mesmas palavras tomadas em duas peças aparentadas sob o duplo aspecto do estilo e da modalidade:

Intr. "Etenim sederunt"



in tu- is justi-fi- ca-ti- ó- ni- bus.

Comm. "Confundantur"



in tú- is ju-sti-fi- ca-ti- ó- ni-bus,

Nestas duas Antífonas, a palavra *iustificatió nibus* conserva sua unidade: o nó da sílaba acentuada e da final é feito solidamente; mas as cinco sílabas pré-tônicas têm, aqui e ali, dois tratamentos independentes, magistralmente realizados, que parece impossível — e inútil — fazer correr sobre um mesmo molde.

N. 114 Se acrescentarmos ainda um exemplo em que dois acentos importantes, em vizinhança imediata, recebem um tratamento melódico que respeita e sublinha perfeitamente ambos:

Intr. "Omnia"



sed da gló- ri- am

constataremos que todos os imperativos enumerados acima foram criados unicamente para as fórmulas estereotipadas dos Recitativos litúrgicos.

N. 115 E mesmo lá, no gênero restrito das cadências salmódicas, vê-se os gregorianistas da boa época submeterem-se contra a vontade. Eles ousaram libertar-se da regra geral quando sua aplicação teria colocado texto e melodia num conflito muito violento. O caso apresenta-se no penúltimo versículo do salmo 13, cujo segundo hemistíquio é este:

\* quoniam Dóminus spés éius est.

A palavra valorizada e, portanto, o acento principal, o acento fraseológico, é evidentemente o monossílabo *spes*. Mas, se tivermos de cantar esse texto sobre uma cadência de dois acentos, somos obrigados a tratar *spes* como sílaba átona e a colocar o primeiro acento cadencial sobre a sílaba final de *Dominus*. A solução é “regular” (cf. o nº 15 do nosso quadro: “gaudio os nostrum”); nem por isso ela destrói menos a hierarquia das sílabas e a harmonia do texto, mesmo em detrimento do sentido. É por isso que os cantores de S. Gall, nas proximidades do ano 1000, recusaram-se a aplicar aqui a regra comum: eles saíram do gênero salmódico e trataram esta cadência como aquela de uma Antífona na melodia-tipo, criando uma sinérese. Lê-se, com efeito, no códex S. Gall 381, p. 80, no “versus ad repetendum” da Comm. *Quis dabit*, em 5º tom salmódico:



N. 116 Não poderíamos agir desta maneira em todos os casos semelhantes? Poder-se-ia desejar, e até realizar, *com duas condições*, entretanto:

— que a solução adotada seja, como no exemplo citado, completa-

mente de acordo com as normas da composição gregoriana,  
— e que a unidade e a flexibilidade da execução não sofram.

De fato, é principalmente o segundo ponto que justifica as regras simples e fixas: um solista pode conseguir adaptações felizes se ele possui um conhecimento verdadeiro e uma boa técnica; mas podemos esperar que um coro seja capaz de improvisar em conjunto para resolver os diversos problemas que o canto de um salmo nos coloca? Um caso particular, notado com precisão e reservado a um solista ou a um grupo de cantores bem treinados — tal qual o versículo emprestado ao manuscrito S. Gall 381 — não oferece dificuldade; mas não se pode, infelizmente, generalizar este costume: ele é muito complicado.

As regras expostas acima são pois, na prática, necessárias. Uma vez que os compositores gregorianos inventaram-nas e aplicaram-nas correntemente, podemos segui-las sem escrúpulo. Se acreditarmos que é interessante introduzir aí uma modificação, deveremos fazê-lo com sabedoria, gosto e prudência.

N. 117 Tal insistência nos pareceu necessária para que os alunos percebam exatamente o problema da acentuação da palavra latina na melodia gregoriana, evitando um tipo de mecanização — em particular a do acento secundário — que chocaria o seu gosto musical e lhes esconderia a variedade dos tratamentos adaptados aos diferentes gêneros de composição.

No gênero ingrato, porque simples e fixo, dos Recitativos litúrgicos, as hesitações e as soluções excepcionais dos antigos são para nós muito preciosas: elas nos provam até que ponto eles procuravam a perfeita união do texto e da melodia, tão bem realizada no conjunto de suas obras.

As páginas precedentes podem constituir a matéria de ensino do *primeiro ano do Canto Gregoriano* num Instituto que exija dos alunos, na sua admissão, uma formação musical ao menos elementar. Após uma explicação sumária dos sinais de notação e da construção modal, estudou-se principalmente a relação essencial entre a palavra latina e a melodia gregoriana, sob o duplo ponto de vista do ritmo e da composição.

No *segundo ano* dever-se-ia ter normalmente o estudo dos neumas, baseado na comparação das notações mais antigas e mais precisas. Existe um ensaio, já publicado, em nosso "Semiologia Gregoriana". \*

Restaria para um *terceiro ano* o estudo da síntese da palavra e do neuma, que conduz diretamente à interpretação e à direção. Poder-se-ia, em seguida, apresentar alguns princípios gerais que permitiriam aos alunos orientarem-se no campo imenso da estética gregoriana.

(\*) Tal ensaio consitui a segunda parte desta edição (N. da T.).

SEMIOLOGIA GREGORIANA

## NOTA À PRIMEIRA EDIÇÃO FRANCESA

É uma satisfação exprimir minha gratidão a Dom Godehard Joppich. Ele não somente concebeu a idéia desta publicação, mas assumiu a apresentação e a realização da primeira edição em língua italiana.

Meus agradecimentos, também, a todos que, por suas sugestões e suas críticas, ajudaram-no neste trabalho de paciência. Agradeço especialmente a Dom Rupert Fischer, cujos trabalhos precisos facilitaram a pesquisa dos exemplos, e a Madre Marie-Elisabeth Mosseri, que preparou, com extremo cuidado, esta transposição em língua francesa.

A todos, meus mais fraternais agradecimentos.

E. C.

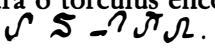
# INTRODUÇÃO

## I. PALEOGRAFIA E SEMIOLOGIA

A paleografia estuda os antigos manuscritos com o intuito de reencontrar a leitura exata, de localizá-los e datá-los. Esse termo refere-se, sobretudo, ao estudo dos manuscritos gregos e latinos.

Pode-se, porém, por analogia, falar igualmente de paleografia musical, definindo-a: “a ciência dos antigos sistemas de notação empregados para traduzir a música no domínio visual. Em sentido lato, seu objetivo é, pois, a leitura dos antigos textos musicais para permitir a compreensão e a restituição sonora. De um modo mais preciso, a paleografia musical limita-se hoje ao estudo das grafias com suas formas, sua história e distribuição geográfica” (1).

No que concerne ao canto gregoriano, o trabalho paleográfico — no sentido em que o definimos — parecia ter sido concluído com a edição Vaticana: obteve-se, a partir das mais importantes fontes de épocas e regiões diversas, uma restituição melódica bastante fiel do repertório gregoriano autêntico.

Entretanto, a edição Vaticana dá apenas uma parte daquilo que exprimem os mais antigos sinais neumáticos. Se, com efeito, a reprodução do desenho melódico, por meio de uma grafia já existente há muitos séculos, é quase perfeita, ela desconsidera, por outro lado, quase completamente, o fato de que, para um mesmo desenho melódico, as antigas notações possuíam diversos sinais. Assim, por exemplo, só para o *torculus* encontramos pelo menos cinco sinais bem distintos: . Traduzindo-os todos de modo idêntico, a edição Vaticana omite sua significação particular que, visto tratar-se sempre do mesmo desenho melódico, só pode ser de ordem interpretativa.

Falta alguma coisa a uma notação que se limita exprimir o elemento mais material da música, a saber, a relação melódica das notas entre si. Pois o que “informa” o material sonoro e faz com

que uma seqüência de notas se torne música, e conseqüentemente arte, é o jogo combinado das durações e da intensidade livremente desejado pelo autor, e que o intérprete deve encontrar e fazer reviver.

Ora, os primeiros copistas do canto gregoriano, muito imperfeitos no plano diastemático (notação precisa dos intervalos melódicos), escreveram, entretanto, cuidadosamente, a parte expressiva, “musical” da melodia. As mais antigas grafias possuíam então duplo significado: melódico e expressivo.

Mais tarde, procurou-se representar sempre mais perfeitamente os intervalos melódicos, mas, à medida que se conseguia isto, foram desaparecendo, pouco a pouco, as particularidades e as sutilezas interpretativas e passou-se rapidamente a escrever todas as notas de maneira idêntica. Por causa desse nivelamento exterior, o canto gregoriano pareceu, e veio a ser de fato, um *cantus planus* (canto chão), quer dizer, um canto privado de todo valor expressivo. O nome “canto chão”, que hoje em dia ainda designa muitas vezes o canto gregoriano, é descabido, porque é a expressão de uma *priori* falso.

Disto resulta a necessidade de se retornar aos manuscritos e o interesse do nosso estudo. O método que seguiremos baseia-se em dois princípios:

1. Estudo *paleográfico* dos sinais neumáticos com sua significação melódica;

2. Estudo *semiológico*: onde se procura a razão (*logos*) da diversidade de sinais (*semeion*), a fim de se deduzirem os princípios fundamentais para uma interpretação autêntica e objetiva. Esta interpretação, em vez de se inspirar em conceitos estéticos ou rítmicos modernos (e, portanto, estranhos à época gregoriana), deve, antes, deixar-se guiar pelos fatos que o estudo comparativo dos diversos sinais nos revela: única base real para a execução prática.


## II. ORIGEM DOS SINAIS NEUMÁTICOS


Os primeiros copistas das melodias gregorianas utilizaram os sinais já empregados nos textos literários, conservando seu significado original (acento agudo e acento grave) ou adaptando-o segundo




## INTRODUÇÃO

uma analogia mais ou menos estreita com o fenômeno musical a exp

Os sinais de abreviação  foram empregados, por causa da delicadeza do seu desenho, para representar os sons ligeiramente repercutidos: *strophæ* e *tractulus*.

Os sinais de contração  foram atribuídos aos sons particularmente unidos aos seus vizinhos: *oriscus*.

O ponto de interrogação  serviu para representar um fenômeno vocal semelhante à modulação ascendente de toda frase interrogativa: *quælisma*.

Constata-se, então, a preocupação de se utilizar vários meios gráficos para exprimir a variedade de notas. Na base do sistema, manifesta-se a intenção de traduzir uma melodia por um gesto e de fixar esse gesto sobre o pergaminho: de fato, o neuma é um “gesto escrito”.

Constata-se, então, a preocupação de se utilizar vários meios gráficos para exprimir a variedade de notas. Na base do sistema, manifesta-se a intenção de traduzir uma melodia por um gesto e de fixar esse gesto sobre o pergaminho: de fato, o neuma é um “gesto escrito”.

## III. MANUSCRITOS

### 1. *Saint-Gall*

Os manuscritos de Saint-Gall, célebre abadia suíça, parecem ser os mais ricos de sinais neumáticos diferenciados. Conservados em grande número, eles têm a vantagem de apresentar um testemunho imponente e de uma evidente coerência. O estudo da notação sangaliana impõe-se, portanto, aos que pretendem aprofundar-se no canto gregoriano. Os documentos mais importantes são:

— Saint-Gall 359, *Cantatorium* de Saint-Gall, início do século X: é o mais antigo de todos, o mais perfeito e o mais preciso dos

manuscritos da escola sangaliana. Contém apenas as peças dos solistas: graduais, aleluias e tratos.

— Einsiedeln 121, Gradual de St.-Gall, século XI: é o mais importante dentre os manuscritos completos: contém, efetivamente, com as peças dos solistas, as antifonas do Intróito, do Ofertório e da Comunhão. Por outro lado, é rico em letras significativas.

— Bamberg, Bibl. Est., lit. 6, Gradual de St. Emmeran de Ratisbonne, escrito por volta do ano 1000. Nota-se um uso quase exclusivo dos episemas.

— Saint-Gall 339, Gradual de St.-Gall, século XI.

— Saint-Gall 390-391, antifonário de B. Hartker, monge de Saint-Gall, que o escreveu por volta do ano 1000. É, provavelmente, o melhor testemunho para os cantos do ofício.

## 2. *Laon*

Laon 239 é um Gradual escrito por volta de 930, nas proximidades da cidade de Laon. Recentes estudos revelaram seu particular valor no plano rítmico.

Laon é freqüentemente comparado, aqui, com os manuscritos de Saint-Gall, e é isso que firmou a base principal de nosso estudo semiológico. Por esta razão, é dada, um pouco mais adiante, a classificação dos sinais de Laon.

## 3. *Outras famílias de notação*

A fim de esclarecer os casos estudados, apelaremos igualmente para alguns manuscritos das outras famílias:

— Chartres 47, Gradual, século X: de notação bretã, apresenta numerosas indicações rítmicas.

— Montpellier, Bibl. da Faculdade de Medicina, H. 159, Gradual, século XI: utilizado em Dijon no ensino musical, contém uma dupla notação: neumática e alfabética.

— Benevento, Bibl. Cap., VI 34, Gradual dos séculos XI-XII: escrito sobre linhas a ponta seca, sua contribuição é preciosa para a tradução melódica.

— Paris, B.N., lat. 903, Gradual de St. Yrieix, século XI: é um testemunho importante da tradição aquitana (França meridional e Espanha) (2).

#### IV. EXPLICAÇÃO DO “QUADRO DE SINAIS NEUMÁTICOS DE SAINT-GALL”

O ordenamento deste quadro é duplo:

1. Verticalmente: uma tríplice divisão corresponde aos sinais diacríticos utilizados:

- grafias à base de acentos: 1-14;
- sinais de elisão: 15-18 (sinal 19, ainda que formado por um acento agudo, é colocado aqui por causa do unísono que comporta);
- sinais ondulados de contração: 20-24 e o quíllisma: 25, derivado do ponto de interrogação. Quanto ao pes stratus, 26, está à margem, como veremos mais adiante.

2. Horizontalmente: Temos as grafias simples ou de base (a), alinhadas a outras grafias, que diferem destas por adições ou por diversas modificações destinadas a significar quer as nuances rítmicas (b, c, d, e), quer as precisões de ordem melódica (f) ou fonética (g, h).

A parte principal do quadro é constituída pelas quatro colunas b, c, d, e, cuja ordem é a da descoberta do sentido dos sinais que aí se encontram. É, efetivamente, graças às “letras” (b), explicadas por Notker († 912) que se compreendeu o significado dos episemas (c), em seguida dos traçados angulosos, tortuosos e alargados (d), e só no fim de tudo foi reconhecido o valor dos “cortes” (e).

# QUADRO DOS SINAIS NEUMÁTICOS DE SAINT-GALL

Grafias indicando o movimento melódico	Nomes das Grafias	Grafias simples	Grafias diferenciadas pela				Grafias indicando uma particularidade de ordem		
			adição		modificação		melódica	fonética	
			de letras	de episemas	do traçado	do agrupamento (corte neumático)		Liquescência	
							augment.	dimin.	
		a	b	c	d	e	f	g	h
1	virga	/	⸘ / ⸘ /	⸘ /				⸘	
2	tractulus	-	⸘ = ⸘ } - /	⸘ [⸘]				⸘	
3	punctum	.						[⸘] (1/3)	
4	gravis	\		⸘					
5	clivis	∧	∧ ⸘ ⸘	∧ [∧]	[∧] ∧		∧	∧ ∨	∧
6	pes	✓		✓ [✓]	✓	/	/	∨ ∨ ∨	∨
7	porrectus	∩	∩	∩ ∩		∩ /		∩	∩
8	torculus	∩	∩ ∩ ∩	∩ ∩	∩ ∩ ∩ ∩	∩	∩ ∩	∩	∩
9	climacus	∩ ∩	∩ ∩	∩	∩ ∩ [∩]	[∩ ∩]	∩	∩	∩
10	scandicus	∩ ∩ ∩	∩ ∩ ∩	∩ ∩ ∩	∩	∩ ∩	∩ ∩	∩ ∩	∩
11	porrectus flexus	∩	∩ ∩ ∩ ∩	∩	[∩]	∩	∩	∩	∩
12	pes subbipunctis	∩ ∩	∩ ∩	[∩ ∩] ∩ ∩	∩ ∩	∩ ∩	∩ ∩	∩ ∩	∩
13	scandicus flexus	∩ ∩	∩ ∩	∩	∩	∩ [∩]	∩ ∩	∩ ∩	∩ ∩
14	torculus resupinus	∩	∩ [∩]	[∩] ∩	∩ [∩ ∩]	∩ [∩] ∩	∩	∩	∩

Grafias comportando um unísono	15 apostropha	[ 9 ]		[ 2 ]	[ 2 ]			[ 7 ]	
	16 distropha	[ 7 ]	[ 2 2 ]	[ 7 2 ]				[ 7 7 ]	
	17 tristropha	77	[ 7 7 2 ]	772			,	77	
	18 trigon	: : :			[ : = : : ]		[ : ]		[ 7 ]
	19 bivirga & trivirga	// ///		77 777				77	
Grafias comportando um sinal de condução	20 pressus	~ [ 7 ]	~ [ 7 ]	~			~ [ 7 ]	~ [ 7 ]	~ [ 7 ]
	21 virga strata	~	~ ~	~				~	~
	22 oriscus	5	5	5				5	5
	23 salicus	~ / ~ /	~ / ~ /	~ / ~ /		~	~ / ~ /	~ / ~ /	~
	24 pes quassus	~	~	~				~	~
25 quíllisma	ω ω		[ ω ω ]				ω ω		
	26 pes stratus	[ ~ ]							

*Entre colchetes encontram-se as formas neumáticas utilizadas apenas "em composição".*

## QUADRO DOS SINAIS NEUMÁTICOS DE LAON 239

Nomes das grafias	Grafias simples	Grafias diferenciadas pela			Grafias indicando uma particularidade de ordem		
		modificação		adição de letras	melódica	fonética	
		do traçado	do agrupamento (corte neumático)			Liquescência	
						aument.	dimin.
1 uncinus	~			~			
2 punctum	.				,		
3 virga	[r]	[r]			r		
4 tractulus	[-]	- ...		[E] e. E		~	
5 clivis	/		~	n e e	~ ~ /	r	r
6 pes	J		~	n e e	~	r	r
7 porrectus	v		~	r	v	r	r
8 torculus	^	^	~	^	^	r	r
9 climacus	:	:	~	:	:	:	r

10	scandicus							
11	porrectus flexus							
12	(pes subbipunctis)							
13	scandicus flexus							
14	torculus resupinus							
15	clivis + pes ou torculus							
16	oriscus			<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="font-size: 3em; margin-right: 10px;">}</div> <div> <p>isolado</p> <p>no início da grafia</p> <p>no interior e no fim da grafia</p> </div> </div>				
17	grafias qüilismáticas							
18	pes stratus							

Entre colchetes encontram-se as formas neumáticas utilizadas apenas "em composição".

É praticamente impossível, e aliás inútil, apresentar outros neumas complexos a que fazem referência os manuscritos de Saint-Gall. As grafias que aparecem nesse quadro são amplamente suficientes para explicar e classificar o que constitui o sistema de notação sangaliana. O interesse principal reside na classificação das grafias que, sem poder corresponder a uma lógica absoluta, dá, no entanto, uma idéia bastante clara do trabalho notável dos primeiros copistas.

As noções tornar-se-ão gradualmente precisas no decorrer do estudo que faremos de cada um desses sinais neumáticos. Só depois desse estudo é que nos será possível definir o próprio neuma. Mas desde já devemos distinguir um sinal "isolado" sobre uma sílaba, do mesmo sinal "em composição", quer dizer, unido a outros sobre a mesma sílaba. Quando um sinal está isolado, é um neuma; se está em composição, é apenas um elemento neumático.

#### V. EXPLICAÇÃO DO "QUADRO DE SINAIS NEUMÁTICOS DE LAON 239"

Este quadro é organizado, sob muitos aspectos, de maneira diversa da utilizada no Quadro de Saint-Gall. Eis as principais diferenças:

Verticalmente: n<sup>os</sup> 1-14 são classificados segundo o uso particular de cada uma das duas escolas. N<sup>o</sup> 15 apresenta exemplos de ligação desconhecidos em Saint-Gall (clivis ligada a um pes ou torculus etc.).

N<sup>o</sup> 16 agrupa as várias formas de oriscus encontradas, quer isoladas, quer em composição. As grafias que comportam um quíllisma correspondem ao n<sup>o</sup> 17 do quadro.

Por último, no n<sup>o</sup> 18, as grafias do pes stratus.

Horizontalmente: o quadro contém uma coluna a menos. Laon não usa episemas e, portanto, não há nada que corresponda à coluna "c" do Quadro de Saint-Gall.

Outrossim, não seguimos a ordem em que o significado dos sinais foi descoberto, como fizemos no quadro precedente. Em vez disso, pareceu-nos preferível colocar em primeiro lugar, entre os sinais diferenciados, aqueles modificados em sua própria formação e em seu agrupamento. Em seguida, colocamos a adição de letras, que são inteiramente exteriores ao desenho neumático.

Por fim, as colunas correspondentes àqueles sinais comportando uma particularidade de ordem melódica ou fonética.



# I

## NOTAS ISOLADAS VIRGA, TRACTULUS, PUNCTUM

Para escrever uma nota isolada, os copistas sangalianos empregaram dois sinais: a virga e o tractulus. Só o escriba do Cantatorium usa um terceiro: o punctum.

### I. SINAIS PALEOGRÁFICOS

Virga: //

Reconhece-se facilmente na primeira grafia o acento agudo dos antigos gramáticos: um traço bastante fino feito de baixo para cima e inclinado para a direita. O ângulo de escrita  $\wedge$  caracteriza o conjunto da notação sangaliana.

Um episema, pequeno traço perpendicular, pode ser acrescentado à extremidade superior da virga; às vezes, no entanto, não se pode distinguir nitidamente se a virga termina por um traço voluntário ou se se trata apenas de um borrão.

Tractulus: — \ — v —

Pode-se reconhecer o acento grave dos gramáticos na segunda forma, raramente empregada. Mas, no sinal habitual, ele foi reduzido — sem dúvida para permitir uma escrita mais rápida — a um pequeno traço horizontal. Um episema pode ser acrescentado às duas formas. A última grafia, tractulus duplamente episemático, só se encontra em composição e somente em alguns manuscritos.

Punctum:

Só se encontra o punctum isolado em C. Os outros manuscritos sangalianos só o empregam, efetivamente, nas grafias de pelo menos três notas, por exemplo, o climacus  $\swarrow$  ou o pes subtripunctis  $\swarrow$ :

## II. SIGNIFICADO MELÓDICO

1. *Relação melódica entre virga e tractulus*

Com relação à nota que precede ou que sucede, a virga indica uma nota aguda, e o tractulus uma nota grave:

H 152/15

1  
Ant

Tradetur enim et cru-ci-fi-géndum.

Quer se considere as duas virgas *ex parte ante* (em relação ao que vem antes) ou *ex parte post* (em relação ao que vem depois), ambas significam uma nota mais elevada. A identidade das duas relações encontra-se de novo para o tractulus central: ele é mais grave que as duas notas que o cercam. Entretanto, para o tractulus inicial e para o que está na penúltima sílaba, apenas uma das duas relações deve ser considerada, e é suficiente para motivar a escolha do sinal: o primeiro tractulus indica uma nota mais grave do que a que o segue (*ex parte post*); o outro, uma nota mais grave do que a que o precede (*ex parte ante*). Uma sucessão de tractulus indica sempre notas em uníssono.

Eis agora outro caso:

H 307/13

2  
Ant.

Nativitas glor. ortæ de tri-bu Ju-da,

Parece, à primeira vista, que após as duas notas em uníssono a virga de “*tri-bu*” indica uma elevação da melodia. Entretanto, apesar da virga, a nota de “*tri-bu*” permanece em uníssono com as precedentes.

Aqui, é em função do que se segue (*ex parte post*) que se explica a virga. E, de fato, a sílaba “tri-bu” traz uma nota mais grave que as três precedentes. A virga, neste caso, não quer dizer “Eleve a voz aqui”, mas “Atenção! a nota seguinte desce”.

O contrário encontra-se também, por exemplo, sobre a primeira sílaba da palavra “*Ec-clesiae*”, onde o tractulus toma o lugar da virga para anunciar a elevação melódica do neuma seguinte.

v " / / . N - " B 9/14

2<sup>bs</sup>  
Intr

IN mé- di- o \* Ecclé- si-ae

Detailed description: A musical staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 9/14. The notation shows a series of notes with a virga (a vertical line with a hook) above the first note, indicating a downward inflection. The lyrics 'IN mé-di-o \* Ecclé-si-ae' are written below the staff.

É em virtude desse princípio que o versículo “Os iusti...” traz a seguinte notação:

- - - - - / - - -

3

Os ju- sti me-di- tá-bi-tur sapi- énti- am.

Detailed description: A musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. The time signature is 3. The notation shows a series of notes with a virga above the first note. The lyrics 'Os ju-sti me-di- tá-bi-tur sapi- énti- am.' are written below the staff.

A virga se explica *ex parte post*: é como um “aviso prévio” que assinala a descida da nota seguinte.

Esta relação *ex parte post* manifesta-se ainda mais claramente no exemplo seguinte, extraído do Gradual “Ad Dominum dum tribularer”:

/ / - / C 7/9

4  
Gr.

Ad Dom. clamá- vi, et ex-

Detailed description: A musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. The time signature is 7/9. The notation shows a series of notes with a virga above the first note. The lyrics 'Ad Dom. clamá-vi, et ex-' are written below the staff.



tractulus de “ca-*pti*-vi-tatis” e de “no-*strae*” explicam-se facilmente, assim como a virga de “captivita-*tis*”. Quanto às duas notas ambíguas de “*cap*-*ti*-*vi*-*ta*-*tis*”, são novamente escritas com uma virga.

É evidente que os notadores sangalianos manifestam preferência pela virga. Com ela, aliás, freqüentemente esboçavam uma certa diastemia, como verificamos na entoação da antífona “*Cantate Domino*”:

- - / / / / . H 25/10

**6**  
Ant

C Antá-te Dómi-no

Convém fazer aqui uma alusão ao manuscrito de Laon. A notação messina possui apenas um sinal para as notas isoladas de valor normal: sinal ondulado mais ou menos amplo  $\sim \sim \sim$ . Cada vez que, por motivo melódico, os copistas sangalianos escrevem virga ou tractulus, encontra-se em Laon este único sinal, colocado de maneira um pouco diastemática.

## 2. *Tractulus inclinado ou gravis*

Se uma nota grave, geralmente escrita com um tractulus horizontal, encontra-se notavelmente mais baixo do que se esperava, o tractulus é, às vezes, traçado de modo inclinado, donde o nome de “*gravis*”. Por exemplo:

no \ / H 367/7

**7**  
Resp

Viri sancti co-ró-nas tri-umphá-les

o o π v v H 270/15

**8**  
Ant


SPÍ-ri-tus Dómi-ni • replé-vit

### 3. O uso melódico do punctum

O punctum isolado, empregado apenas por C., só substitui um tractulus, ou seja, uma nota grave. Com efeito, onde o desenho da melodia pede uma virga, a virga é sempre utilizada. Damos dois exemplos tirados de C., superposto da grafia de E. que, ignorando o uso do punctum, escreve constantemente no seu lugar um tractulus:

- / ✓ - E 200/3

. / ✓ . C 100/2

9  
Tr 

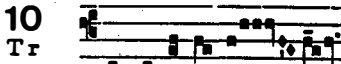
Eripe me Verúm tamen justi

. . ✓ E 101/3

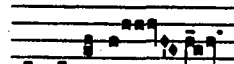
. . ✓ E 101/5

. . ✓ C 65/12

. . ✓ C 65/13

10  
Tr 

Qui habitat V a negó-ti o



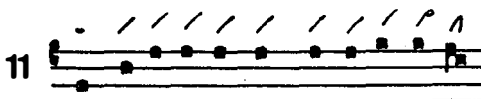
a ru-f-na

## III. INTERPRETAÇÃO DOS SINAIS

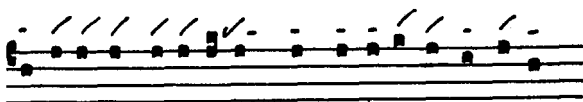
### 1. Relação rítmica entre virga e tractulus

Certos musicólogos pensaram que tractulus e virga indicassem valores rítmicos diferentes ( - = valor simples; / = valor duplo). A resposta é dada pelo exemplo seguinte, escolhido entre outros no codex 381 de Saint-Gall (escrito por volta do ano 1000), p.82, que contém versículos dos salmos dos Intróitos e das Comunhões. Trata-se aqui do terceiro versículo do Intróito "Verba mea":

47.



11  
 ♪ 3. Et intentur omnes qui sperent in te



in eternum exultabunt & habitabis in eis

Quando a segunda parte do versículo é muito longa, é ela dividida, atualmente, por meio de uma simples pausa. Mas, naquela época, cantava-se um pes sobre a sílaba acentuada da palavra anterior à cesura. Enquanto as notas em uníssonos que precedem o pes são escritas com virgas, as que o sucedem escrevem-se, ao contrário, com tractulus, pois, aqui, a corda de recitação está no grave da segunda nota do pes. Ora, é evidentemente impossível que nesta recitação salmódica, as notas que precedem o pes tenham um valor duas vezes maior que as notas que o seguem.

Podemos então deduzir que a escolha da virga e do tractulus (ambos representando uma nota isolada sobre uma sílaba) é unicamente de ordem melódica, e que, no plano rítmico, não existe nenhuma diferença entre eles.

Quando ao valor rítmico desses dois sinais, quando estão isolados sobre uma sílaba, representam um tempo silábico, quer dizer, uma duração essencialmente ligada à do texto e à sua pronúncia exata. Não existe, no canto gregoriano, o ritmo puramente teórico, *a priori* e absoluto. Sendo o canto gregoriano essencialmente uma música vocal, o ritmo só se realiza no entrosamento do texto e da melodia e, mais precisamente, da sílaba e do som. Veremos mais adiante que esta lei vale igualmente para os elementos neumáticos dos melismas. Nestes, de fato, o tempo silábico é o fundamento e o ponto de referência do movimento rítmico. Este tempo silábico não é, entretanto, um tempo rigorosamente medido e sempre igual. Possui uma certa elasticidade, consequência das

modificações que lhe são impostas pelo “peso” diferente das próprias sílabas. Basta simplesmente pronunciar os seguintes exemplos para constatar a diferença de duração das sílabas:

1. Veni Dómine
2. non confundentur
3. dii eórum — filii tui

1. cinco sílabas de tempo silábico normal;
2. cinco sílabas mais pesadas: o tempo silábico é então aumentado;
3. cinco sílabas leves que dão um tempo silábico mais fluido.

Esta variedade de “duração fundamental” entre sílabas, pode desenvolver-se ainda mais, como veremos nos parágrafos 2 e 3.

## 2. A virga e tractulus episemáticos

O fato de um episema ser acrescentado à grafia simples da virga ou do tractulus já é o bastante para indicar a importância da nota: a mão do copista sublinhou o neuma por uma adição.

### a. Notas episemáticas nas cadências redundantes

As cadências, sobretudo as cadências redundantes (5), pedem naturalmente um certo alongamento. Como os manuscritos indicam estas cadências?

/ / H 20/12

12  
Ant


QUæri-te Dóminum, \* dum inve-ní-ri pot-est :

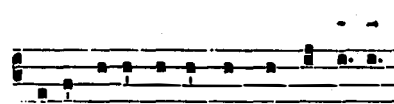
/ / H 21/1

13  
Ant

SI-on, \* no-li ti-mé-re,



14 Ant  H 147/13  
Commendemus nosmet-ipsos

15 Ant  H 148/8  
Sicut fuit Jonas in ventre ceti

[ 12 ] As duas notas cadenciais são episemáticas, o que, para nós, parece normal;

[ 13 ] Somente a segunda nota traz um sinal de alongamento;

[ 14 ] O copista sublinha apenas a primeira nota, começando o inciso seguinte igualmente por um RÊ;

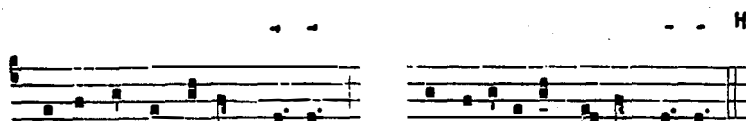
[ 15 ] Somente a segunda nota é alongada.

Este tratamento diferente de um mesmo fenômeno melódico parece-nos ilógico, pois nossos critérios de julgamento não são os do copista.

Os três exemplos seguintes mostram a mesma liberdade na notação das cadências:

16 Ant  H 431/11 - - H 432/1  
Homo quidam et inci-dit in latró-nes : se-mi-vívo re-li-cto.

17 Ant  H 82/5  
Dñe, si tu vis po-tes me mundá-re : Vo-lo, mundá-re.

18 Ant  H 82/8 et 9  
ut intres sub tectum me- um : et saná-bi-tur pu- er me- us.

Ant Dne non sum dignus

Como podemos constatar, ao passo que as duas sílabas das cadências redundantes medianas são episemáticas, as das cadências finais não o são, o que é, evidentemente, contrário à nossa lógica atual, que sublinharia, sobretudo, as cadências finais. Mas na Idade Média, quanto mais importante ou evidente era uma cadência final, menos necessário se julgava sublinhá-la por episemas. O copista preocupou-se principalmente em tornar precisas as cadências medianas para evitar que fossem negligenciadas.

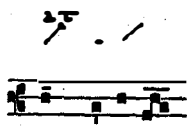
Seria necessário dizê-lo, ainda que de passagem? Estes fatos conciliam-se dificilmente com o conceito mensuralista, que vê em todo sinal episemático o valor rítmico simples estritamente dobrado. Sobre que critério pode apoiar-se esta teoria, uma vez constatado que os antigos notadores usavam tão livremente os episemas? Os exemplos seguintes apresentam ainda outro argumento contra essa hipótese.

b. Notas episemáticas sobre monossílabos importantes



TU es qui

19  
Ant H 25/5



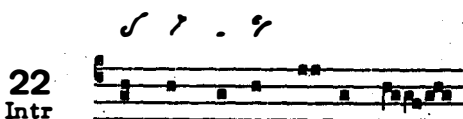
QUEM vi-dístis, \*

20  
Ant H 50/10



ECce Rex vé-ni- et \*

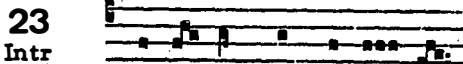
21  
Ant H 24/15



22  
Intr

Dum clamarem ab his qui appro- pínquant

E 95/13



23  
Intr

De ventre vo-cá- vit me Dó-mi- nus

E 268/1

24  
Gr

C 46/3

Omnes de Saba au-rum et thus de-fe-réntes,

Em todos esses casos a virga episemática encontra-se sobre uma palavra que, sem dúvida, tem uma importância real, e que, só por isso, já deveria ser colocada em relevo. As edições atuais não reproduzem sempre o episema.

H 134/16 - / - / - / - - H 288/16 - / / / / - -

25 Ant 26 Ant

Quid hic Nemo nos condú-xit. Gratia Dei semper in me ma-net.

Trata-se aqui de duas fórmulas cadenciais cuja melodia já traz um ritmo bem definido. Enquanto no primeiro caso o episema de "nos" coincide com o ritmo melódico, no segundo caso, parece opor-se a isso, o que mostra claramente que o alargamento sugerido pelo episema só pode ser uma nuance ligeira (6).

Eis alguns exemplos de salmodia tirados do codex 381 de Saint-Gall:

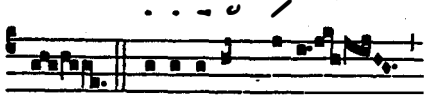
60/5	II modo ps.	- / / / / / / P / P / P / A
60/11	VI	✓ A / / / / / / / / / -
119/6	IV	✓ / / / / / / / P / P / P / -
Eructavit cor meum verbum bonum		
68/10	I modo ps.	/ / / / / / / P / - m A P
119/12	IV	/ / / / / / / / / -
concupivit rex speciem tu-am		

Temos aqui um fato mais interessante ainda: não obstante o fluxo da recitação salmódica, o copista não hesita em sublinhar certas palavras importantes.

Concluindo: todos estes exemplos de monossílabos dotados de um sinal episemático provam que, em nenhum caso, o episema pode ser compreendido como uma indicação rítmica precisa, significando a duplicação do valor de um neuma simples. Eles nos sugerem, antes, que o episema é escrito para convidar o cantor a pôr em relevo uma palavra importante (7).

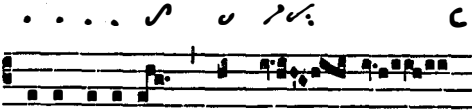
### 3. *Punctum*

Vimos que o tempo silábico pode receber um certo alongamento, seja devido ao alargamento de uma fórmula cadencial, seja, às vezes, devido à importância de um monossílabo ou, numa palavra mais longa, da sílaba acentuada (cf. nota 7). Veremos agora que este mesmo tempo silábico pode igualmente tornar-se mais leve e também poderá ser um pouco encurtado. O tractulus reduz-se então a um ponto, cujo pequeno tamanho traduz claramente a imagem de leveza da sílaba que o traz.

28 Gr  C 85/2

Eripe me      Li-berá-tor me-us,

A leveza das primeiras sílabas explica-se pelo fato de que, estando em uníssono, estão de certo modo atraídas pela sílaba acentuada. Esta constitui, musicalmente, a base de onde se lança a melodia.

29 Gr  C 137/6

AUdi, fi-li-a, \* et vi- de,

Mesmo fenômeno: recitação ligeira em uníssono, com os dois neumas seguintes, igualmente ligeiros, tende ao acento de “*vi-de*”. Em ambos os casos, conseqüentemente, as notas escritas por meio do punctum são notas ligeiras, de preparação, que tendem, com uma certa rapidez, para o acento.

Todavia, mesmo em C., o punctum é muito raro. Com efeito, na notação sangaliana, que exprime a ondulação melódica pela relação virga-tractulus, o emprego do punctum, forma ligeira do tractulus, é limitado aos casos onde se poderia encontrar um tractulus. Quando, ao contrário, uma nota mais elevada requer uma virga, o copista de C. emprega, necessariamente, este sinal, como dissemos acima. Mas (e isso é interessante), a fim de indicar que a virga deve ser tão ligeira e rápida quanto o punctum, o notador lhe acrescenta um *c* (= *celeriter*: rapidamente, levemente), o que confirma, por outro lado, a grafia de Laon:

30  
Gr

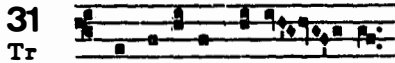
PRO-pe est Dómi-nus

Mesma recitação ligeira em uníssono, como nos dois exemplos anteriores, mas em lugar do punctum temos aqui virga, pois após o acento de “*Dó-minus*” a melodia desce. Laon, que só emprega um sinal único para as notas isoladas de valor normal ( $\sim$ ), só tem, igualmente, um sinal, o punctum, para sua forma ligeira, e o copista usa-o de forma precisa e constante. C. obtém o mesmo efeito pelo *celeriter* quando pensa em colocá-lo.

Talvez se tenha notado, neste último exemplo, a situação particular do *c*. Cada vez que, como aqui, o *c* é colocado *entre* dois sinais, ele torna ambos mais leves (cf. ex. 30 e 33). É sobretudo nas fórmulas de entoação de tipo preciso (cf. ex. 31 e 34) que se encontra o *c* assim utilizado.

. . . / . L 91/5

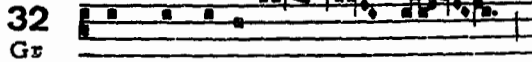
. . / ✓ . C 92/11



Tr  
Deus, Deus Qui timé-tis Dómi- num,

~ . ~ . L 144/7

^ / ^ / ^ . C 119/5



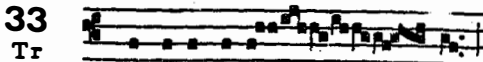
Gr  
Clamaverunt his, qui tri-bu-lá- to sunt

Os copistas dos outros manuscritos sangalianos, não utilizando o punctum empregado em C., devem necessariamente recorrer à adição do C (8).

. . . . J' L 98/13

. . . . ,” C 99/2

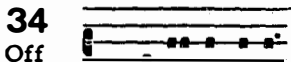
. - c - m - ,” A E 198/8



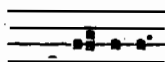
Tr  
Eripe me ¶. Qui cogi- tavé- runt

. . . ^ . . . . L 22/10-12

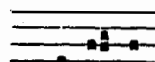
. . . f m // / / / / . . / / / . . / / / . E 34/10-13



Off  
IN virtú- te tu-a,



de-si-dé- ri- um




tri-bu- í- sti

No último exemplo, encontra-se três vezes o mesmo desenho melódico: duas notas ligeiras que se voltam para a sílaba acentuada. E só se acrescenta um **C** na primeira vez, pois tem-se aí uma fórmula de desenho melódico e de ritmo sempre idênticos cada vez que a encontramos no repertório gregoriano: os cantores não tinham, portanto, necessidade de precisão. É isto que explica os numerosos casos onde Laon escreve punctum sem que os copistas sangalianos acrescentem um **C**: a fórmula era tão clara e a tradição ainda tão viva, que não se temia erro por parte dos cantores. Benevento, igualmente, possui uma grafia particular para escrever estas notas ligeiras: o punctum "fusiforme", em lugar do punctum comum.

Para terminarmos este primeiro capítulo, resumiremos rapidamente os pontos essenciais:


Três sinais diferentes: a virga, o tractulus e o punctum eram empregados por Saint-Gall para expressar uma nota isolada sobre uma sílaba:

— Melodicamente, há uma oposição entre:

 = uma nota aguda, e

 = uma nota grave.

— Ritmicamente, devemos distinguir:

 = tempo médio ou silábico,

 = tempo diminuído, e

 = tempo aumentado.

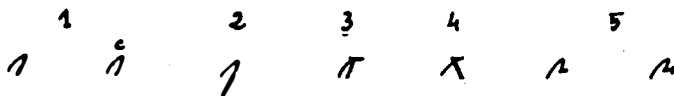
Vimos, todavia, que o uso desses sinais de valor diferente não nos permite aplicar-lhes um sistema rítmico rigidamente mensurado, nem deduzir os princípios mensuralistas de seu emprego paleográfico (9).

## II

# CLIVIS



O clivis ou flexa é um neuma de duas notas cuja segunda é mais grave que a primeira. A grafia compõe-se de dois elementos: acento agudo e acento grave.

### I. SINAIS PALEOGRÁFICOS



- 1: empregado qualquer que seja o intervalo que separa as duas notas;
- 2: indica um intervalo de ao menos uma terça;
- 3: traz um episema horizontal;
- 4: forma angulosa e episemática, muito rara;
- 5: empregado somente em composição. Trata-se de uma virga ligada a um tractulus (em C. este tractulus é habitualmente sublinhado por um episema).

### II. INTERPRETAÇÃO DOS SINAIS

- 1:  O vértice arredondado do sinal sugere, mesmo graficamente, a leveza das notas, o que é freqüentemente confirmado pela adição de um  acima do clivis ou próximo à sua curvatura.



35  
Intr

REmi-nisce-re • mi- se-ra-ti- ó- num

et mi-se-ri-cór-di-ae tu-ae,

E 108/1-3

2:  $\frown$  Mesmo sinal ligeiro com indicação melódica para a segunda nota.

36  
Tr

Saepe ¶. Pro- longa- vé- runt

C 85/16  
E 165/13

3:  $\frown$  O alongamento indicado pelo episema diz respeito às duas notas, e não somente à primeira, embora só esta seja episemática nas edições rítmicas (alguns casos — muito raros, é verdade — trazem o episema sobre as duas notas, cf. Intr. "Ad te levavi... confí-do"). A grafia de Laon prova de maneira evidente o alongamento das duas notas. Usando, com efeito, para o clivis ligeiro o sinal  $\frown$ , L. emprega para a forma longa dois sinais ondulados  $\frown$  superpostos um ao outro. Os copistas sangalianos substituem às vezes o episema por um  $\dagger$  (= tenete: segurar, manter);  $\frown$ ; encontra-se ainda  $\frown$

♯ ♯ ♯ ♯ E 335/12

**37**  
Com  
Tollite

ad-o-rá-te Dó-mi-num

4:  $\curvearrowright$  Esta grafia angulosa e freqüentemente episemática sugere um alargamento mais sensível, tanto mais que se trata sempre de um intervalo de uma terça no mínimo.

$\curvearrowright$  H 428/3

**38**  
Ant

Ascéndens Je-sus \* in na-vim,

5:  $\curvearrowright$  O alongamento refere-se aqui somente à segunda nota, sendo que a primeira permanece ligeira. Esta segunda nota está, normalmente, em uníssonos com a seguinte:

♯ ♯ C 59/5  
♯ ♯ E 82/9

**39**  
Tr

De profundis Dómi-ne :

### III

## PES

O pes ou podatus é um neuma de duas notas cuja segunda nota é mais elevada que a primeira. A grafia dos três primeiros sinais compõe-se de um acento grave e de um acento agudo; o acento grave é, no entanto, muito reduzido.


#### I. SINAIS PALEOGRÁFICOS



- 1 : pes redondo (*pes rotundus*);
- 2 : mesmo sinal, com a segunda nota episemática;
- 3 : pes quadrado (*pes quadratus*);
- 4 : sinal mais raro, cujo uso é de ordem melódica. Às vezes, de fato, o copista assinala a primeira nota do pes como mais alta que a anterior (ou, ao menos, em uníssono com a precedente, se esta última for relativamente aguda).

Os sinais 5, 6 e 7 incluem um oriscus e nós os reencontraremos quando estudarmos este sinal. Acrescentamo-los aqui apenas porque a edição Vaticana os assimila aos precedentes, empregando para as sete grafias o único e mesmo sinal do pes **¶**.

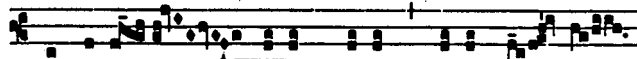
#### II. INTERPRETAÇÃO DOS SINAIS

- 1 :  A própria grafia sugere a ligeireza do grupo : escrita rápida, fluente.

C 65/2

40

Tr



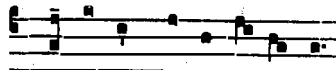
Qui habitat V. et re-sú- gi- um me- um, De- us me- us :

Trata-se, neste exemplo, de uma recitação ornada por uma série de pes ligeiros (o segundo pes é uma forma liquescente do pes redondo).

2:  $\int$  O episema faz ressaltar a importância da segunda nota: a mão do copista, unindo por um traço ligeiro a primeira nota à segunda, detém-se em seguida para sublinhar esta última por um episema.

41

Ant

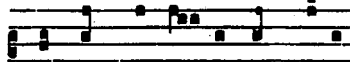


Magi Hoc signum magni Re- gis est

H 76/8

42

Gr



Laetatus s. in his quae di- cta sunt mi-hi

C 79/15

Os dois exemplos são, melodicamente, muito claros: adquirindo um leve impulso no grave, a melodia atinge uma corda importante. O sentido do texto justifica, por outro lado, o relevo dado às palavras assim sublinhadas. De fato, a linha melódica e o apoio rítmico exprimem o mesmo pensamento (10).

3:  $\checkmark$  O ângulo não permite uma escrita rápida, e dá a este neuma a impressão de uma certa solidez. Basta que se faça muitas vezes os sinais  $\int\int$  e  $\int$  para que se perceba os seus significados diferentes. Como no clivis episemático  $\int$ , as duas notas do pes quadratus são igualmente longas.

..

♩ ✓ C 12<sup>9</sup>/<sub>8</sub>

**43**  
Gr

Probasti  $\nabla$ . Igne me

✓ ✓     ✓ ✓ <sup>l</sup> C 9<sup>0</sup>/<sub>12</sub>

**44**  
Tr

Deus, D. m. qua-re me     de-re-li- qui- sti?

Dois pes apoiados (a primeira grafia do ex. 43, forma liquescente do pes quadratus, é motivada pela articulação complexa de "igne") sublinham duas palavras importantes: "igne", no Gradual da festa de São Lourenço, e "quare", no Salmo "Deus, Deus meus".

✓ E 8<sup>4</sup>/<sub>6</sub>

**45**  
Com

IL-lú- mi-na \* fá-ci- em tu-am

.c ✓     ✓ C 7<sup>5</sup>/<sub>16</sub>

**46**  
Tr

AD te le- vávi

Muito claros, igualmente, do duplo ponto de vista musical e modal, são estes pes quadratus que se encontram na entoação de certas peças do VII<sup>o</sup> modo:

✓ E 3<sup>0</sup>/<sub>1</sub>

47  
Intr

PU-ER \* na- tus est no- bis,

✓ E 13<sup>1</sup>/<sub>6</sub>

48  
Intr

Ocu-li me-i \* sem- per

Há, finalmente, casos em que pes quadratus sucessivos imbricam-se de algum modo uns nos outros, cada um deles começando em uníssono com a segunda nota do anterior:

✓ ✓ ✓ E 35<sup>1</sup>/<sub>11</sub>

49  
Off

Elegerunt la-pi-davé- runt

✓ ✓ E 316<sup>1</sup>/<sub>1</sub>

50  
Com

Ego clamá- vi.

✓ ✓ E 34<sup>1</sup>/<sub>1</sub>

51  
Com


Illumina et salvum me fac

Estas grafias representam admiravelmente o relevo que a conduta melódica dá a estas palavras importantes (11).

4: / O valor rítmico deste sinal corresponde ao do pes quadratus. O notador empregou esta grafia quando a julgava preferível para precisar a altura melódica da primeira nota em relação ao contexto antecedente.

✓ / / /    B 9<sup>4</sup>/19

✓ / e ✓    E 42/42



52    

Off    Anima n.    e-répta est

De fato, ao passo que *B.* escreve ✓ / / / , *E.* emprega dois pes quadratus ✓ / ✓ , acrescentando um L (= *levate*: levantai) antes da segunda, a fim de precisar que o intervalo ascendente existe entre os dois pes.

O e (= *aequaliter*: em uníssonos) que segue o segundo pes quadratus de *E.* indica que há uníssonos entre a segunda nota desse pes e a seguinte.


Esta grafia nos oferece um exemplo dos “cortes neumáticos” de que iremos falar mais adiante. Em lugar de escrever o pes por um único traço ✓ , o copista separa os dois elementos e emprega duas virgas / : notação que, por si, sugere notas relativamente longas: a pena, com efeito, detém-se e deixa o pergaminho antes de prosseguir o seu traçado.

O copista de *L.* aplica o princípio do corte, escrevendo sempre,  em lugar do pes quadratus sangaliano, e  em lugar do clivis episemático de Saint-Gall: num e noutro caso, os dois sinais são separados. Esta notação de *L.* nos dá a prova evidente de que, na forma longa do pes e do clivis (✓ / /), as duas notas têm o mesmo valor.


## RELAÇÃO DO CLIVIS E DO PES COM O TEMPO SILÁBICO

Podemos agora compreender a relação que existe entre o tempo silábico, escrito por uma virga ou um tractulus, e o dos neumas de duas notas: ✓ / / ou ✓ / / .


Recorreremos, para tanto, à melodia-tipo das antífonas do IV<sup>o</sup> modo em A:

**53** Ant  H 43/2


Exspectetur et de-scén-det si-cut ros

 - 162/14

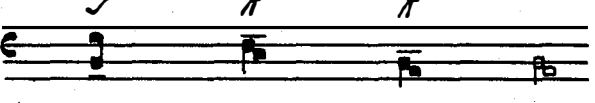
Satiavit de quin-que pá-ni-bus

 - 21/7

Sion noli ec-ce De-us tu-us

 - 164/4

Vade mulier si cre-dí-de-ris

 - 224/17

O mors mor-sus tu-us

1: Uma nota por sílaba. Cada nota vale um tempo silábico (ou tempo de base).

2: Como o texto tem uma sílaba a menos, há a crase (ou contração) das duas primeiras notas sobre "de". Os dois tempos silábicos unem-se no sinal ✓, pes quadratus.

3: É sobre a sílaba "tu-us" que há a crase de duas notas num clivis longo π.



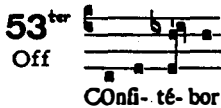
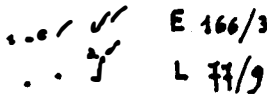
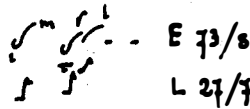
4: Cinco sílabas em vez das sete do primeiro exemplo: duas crases sobre as duas primeiras sílabas.

5: Os seis tempos silábicos do primeiro exemplo estão aqui agrupados dois a dois sobre três sílabas, por meio de um pes quadratus e dois clivis longos.

Recordemos que se trata de uma melodia-tipo, cujo ritmo não poderia variar. Portanto, se em lugar de dois tempos silábicos encontramos  $\checkmark$  ou  $\text{||}$ , é evidente que estes sinais corresponderão ao valor de dois tempos silábicos.

Por outro lado, do mesmo modo que o tempo silábico médio, representado por  $-$  e  $/$ , pode ser diminuído ligeiramente ( $\text{e } \frac{2}{3}$ ), também um grupo de dois tempos silábicos médios escrito por  $\checkmark$  e  $\text{||}$ , pode ser diminuído ligeiramente: emprega-se então  $\checkmark$  e  $\text{||}$ .

Os exemplos seguintes provam-no claramente:



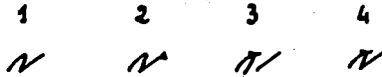
As duas notas da anacruse que precedem o acento de "confi-té-bor" são escritas em L. por dois punctum, e em E. o *celeriter*, colocado entre o tractulus e a virga, dá exatamente a mesma indicação. Na palavra "Su-sce-pimus", o acento estando precedido por uma só sílaba, os dois tempos ligeiros foram agrupados em um pes redondo (L.:  $\int$ , E.:  $\checkmark$ ). (12)

## IV

# PORRECTUS

O correctus é um neuma de três notas, cuja segunda é mais baixa que as outras duas. O sinal é formado pela união de três acentos: agudo, grave, agudo.

### I. SINAIS E SIGNIFICADO MELÓDICO



1: O neuma começa pelo desenho de um clivis cujo traço descendente forma um ângulo agudo com o terceiro elemento, ângulo que resulta da rapidez da grafia e nada tem em comum com o ângulo reto e apoiado que se verifica, por exemplo, nos pes quadratus. O sinal é empregado para todas as posições melódicas. A edição Vaticana escreve:

2: Este sinal, muito raro isolado, é encontrado sobretudo em composição. Somente a terceira nota é sublinhada por um episema.

3: Dois elementos distintos: um clivis longo e uma virga. A edição Vaticana escreve habitualmente este sinal como o anterior; é muito raro que ela o reproduza respeitando o agrupamento original conforme no Gradual "Diffusa est... benedixit te":

4: Clivis longo ligado a uma virga. Parece, entretanto, que nos poucos casos onde se encontra esta grafia, o copista a tenha escrito por erro, unindo os dois elementos (clivis e virga) em lugar de destacá-los  $\overline{\text{N}}/\text{}$ , como faz a maior parte dos outros manuscritos.

A grafia tão clara do porrectus dá margem, entretanto, a um problema melódico, pois seu significado é ambíguo:  $\overline{\text{N}}$  indica, com efeito, não somente  $\overline{\text{N}}$  mas também  $\overline{\text{N}}\text{N}$  (unísono das duas últimas notas). Esta dupla significação melódica de um mesmo sinal, difícil de se compreender hoje em dia, é provada de diversas maneiras:

*Primeira prova:*

No manuscrito de *M.*, que junta aos sinais neumáticos os nomes das notas, encontramos:

$\overline{\text{N}}$     $\overline{\text{N}}$   
 $\overline{\text{llk}}$   $\overline{\text{llk}}$    *M* 132/3

54  
Gr

Dilexisti   et n-df-   sti

As duas grafias neumáticas são idênticas: dois porrectus. No entanto, sob o primeiro, o copista escreve:  $\overline{\text{l k l}}$  (= RÉ, DÓ, RÉ), enquanto que sob o segundo escreve:  $\overline{\text{l k k}}$  (= RÉ, DÓ, DÓ). Esta dupla tradução encontra-se do começo ao fim do manuscrito.

*Segunda prova:*

Há ainda outros casos de unísono que não coincidem com o desenho do sinal neumático. Tomemos, por exemplo, o Gradual do Vº modo "Christus factus est". Encontramos sobre a palavra "illum" uma fórmula melódica que reaparece ainda sete vezes no repertório antigo. Comparemos as notações diversas de *G.*:

Gr. In Deum	<i>M</i>	<i>M</i>	G	50/20
Christus	<i>M</i>	<i>MM</i>	-	30/3
Exiit	<i>N</i>	<i>M</i>	-	14/37
Bonum est	<i>N</i>	<i>N</i>	-	46/9



il-lum,

Constatamos que *MM* e *M* ou *N* (= clivis + pressus menor) são empregados equivalentemente um pelo outro. Ora, como *N* indica sem dúvida alguma o uníssono da segunda e da terceira notas (nós o veremos quando estudarmos o pressus), estas duas notas devem igualmente estar em uníssono quando, no mesmo lugar, o copista escreveu *MM* ou *M*. Se, pois, *MM* e *M* podem indicar um uníssono entre a segunda e a terceira notas, ainda que a pena, neste lugar, desça e suba (acento grave e acento agudo), o mesmo fato pode verificar-se no caso do porrectus *N*: a segunda e a terceira notas estão em uníssono.

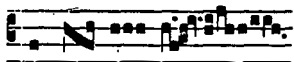
### Terceira prova

Encontramos muitas vezes, enfim, empregados equivalentemente *N* e *N*, (clivis + strophæ). A mesma fórmula melódica encontra-se escrita de duas maneiras:

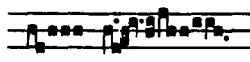
C 38/3 et 7

56

Gr



Tecum ex ú- te- ro

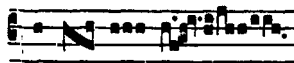


V. tu- os

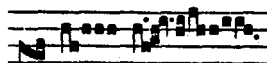
C 36/45 et 37/4

57

Gr



Hodie vi- dē- bi- tis



V. ap- pá- re

Ora, um estudo especial (13) provou que, em *C.*, a strophá de aposição, está sempre em uníssono. Se, pois, para uma mesma fórmula melódica um mesmo copista emprega *N*, e *N*, é claro que o último sinal indica igualmente o uníssono.

II. INTERPRETAÇÃO DOS SINAIS

1: *N* Forma ligeira escrita por um traço rápido: um *c* é, muitas vezes, aí acrescentado, sobretudo quando vários porrectus seguem-se sobre sílabas imediatamente vizinhas:

58  
Intr

*N N N* E 33/6

ET- E-NIM • se- dé- runt prínci-pes,

59  
Com

*N N* E 136/10

Quis dabit exsultá- bit Jacob.

60  
Intr

*N N* E 169/13

Exspecta et sú- ti- ne

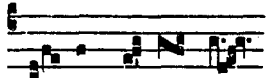
2: *N* As duas primeiras notas são ligeiras, estando apenas a terceira nota sublinhada por um episema. Esta grafia é empregada sobretudo em composição. Encontra-se, entretanto:

*i*                      C 97/9

**61**  
Tr 

Dñe audi vi V. a-ni- má- li- um

*r*                      C 89/16


**62**  
Gr 

Tenuisti as-sumpsí-sti me.

3: *r* As três notas são longas. *L.* confirma-o, pois enquanto escreve o porrectus leve *r*, distingue cada um dos elementos do porrectus longo *r*.

*r*                      L 153/12

*r*                      E 322/11

**63**  
Com 

Honora ut imple- ân-tur hórre-a tu- a

Como vimos acima, o episema das edições rítmicas é geralmente colocado apenas sobre a primeira nota, defeito que foi corrigido no Antifonário Monástico, onde o sinal cobre todo o neuma. \*

4: *r* Ver a explicação anterior.

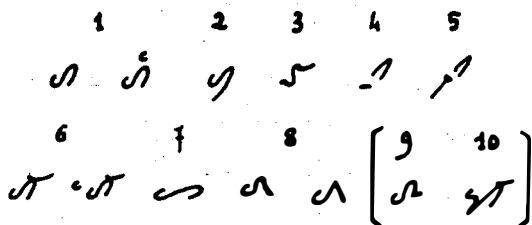
(\*) Tal defeito tem sido corrigido também nas mais recentes edições de Solesmes, como o "Liber Hymnarius" (N. da T.)

# V

## TORCULUS

O torculus é um neuma de três notas, sendo que a segunda é mais alta que as outras duas.

### I. SINAIS E SIGNIFICADO MELÓDICO



1: Reconhecem-se, agrupados em um só sinal, as grafias do pes  $\checkmark$  e do clivis  $\Lambda$ ; um  $\epsilon$  é, às vezes, acrescentado.

2: O último traço, mais longo, indica uma descida de uma terça pelo menos.

3: Grafia tortuosa.

4 e 5: Estas grafias são encontradas muito raramente isoladas. A primeira nota é destacada das duas seguintes. A diferença entre as duas grafias é de ordem melódica. Quando a primeira nota do torculus é mais grave que a nota anterior, ou em unísono com uma nota atingida por um movimento descendente, o copista começa o torculus por um tractulus. Quando, ao contrário, a primeira nota do torculus é mais aguda que a nota precedente ou em unísono (cf. ex. 68) com uma nota atingida por movimento ascendente, certos copistas empregam a virga.

6: Reconhecem-se aqui, unidos na mesma grafia, os sinais do pes ligeiro  $\checkmark$  e do clivis longo  $\mathcal{N}$ ; o episema pode ser substituído por um  $\tau$  (= *tenete*):  $\mathcal{N}$ , e um  $\mathcal{C}$  é, às vezes, acrescentado no começo da grafia.

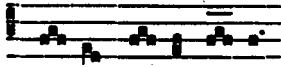
7 e 8: O primeiro elemento começa normalmente; a segunda e a terceira notas são escritas diferentemente.

9 e 10: Estas duas grafias são empregadas apenas em composição. O sinal n° 9 termina por um tractulus (v. grafia n° 5 do clivis); quanto ao sinal n° 10, formado por um oriscus e um clivis longo, é na realidade, um pes quassus flexus.

## II. INTERPRETAÇÃO DOS SINAIS

1:  $\mathcal{N}$  Esta grafia, fluente e leve, requer uma interpretação análoga:

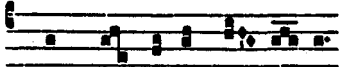
$\mathcal{N}$   $\mathcal{N}$   $\mathcal{N}$   $\mathcal{N}$   $\mathcal{N}$  . E 233/12

**64**  
Com 

Cantate sa-lu-tá-re e-jus.

2:  $\mathcal{N}$  Mesma forma leve, mas cuja extremidade é prolongada para chamar a atenção do cantor sobre o intervalo descendente:

$\mathcal{N}$   $\mathcal{N}$   $\mathcal{N}$   $\mathcal{N}$  . E 167/8

**65**  
Com 

Hoc corpus quod pro vo-bis tra-dé-tur

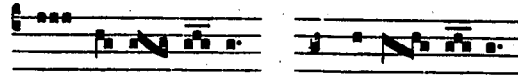
3:  $\mathcal{S}$  Para fazer esta grafia tortuosa, o copista não podia manejar a pena com tanta ligeireza como para os dois primeiros sinais. Esta grafia requer, portanto, um movimento mais lento, o que explica seu uso bastante freqüente em muitas cadências:



G 1/14 et 15

66

Intr



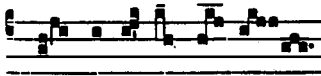
Ad te levavi non e-ru- bé-scari non confun- dén-tur.

Isolada, esta grafia é encontrada mais raramente fora de cadências:

E 87/10

67

Com



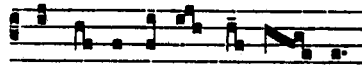
Introibo ad altá-re De-i,

4 e 5:  $\curvearrowright$  A separação da primeira nota confere-lhe uma certa predominância que devemos levar em conta na interpretação. Se o compositor não quisesse exprimir esta particularidade, encontraríamos escrito  $\curvearrowleft$ , quer dizer, a primeira nota ligada às seguintes.

E 269/12

68

Intr



Multae trib. ómni- a ossa e- ó- rum

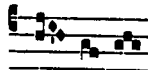
Não há dúvida de que a segunda e a terceira notas, ligeiras, decorrem do impulso dado pela nota inicial (nota-fonte).

6:  $\curvearrowleft$  A grafia indica claramente que depois da primeira nota, ligeira, as duas outras notas são mais longas. Isto é indicado pela adição, no vértice da grafia, de um episema ou de um  $\tau$ .


C 76/4

69

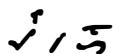
Tr



Ad te lev. ó- cu- li ancillae

7:  O alongamento da segunda e da terceira notas é aqui figurado pela grafia mais estendida destes dois elementos:

C 54/6

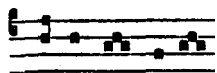


C 44/16



70

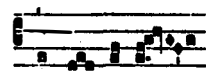
Gr





Gloriosus dexte- ra mánu s

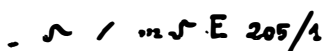
71

Gr



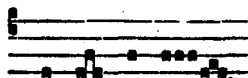
CLama- vé runt

8:   Estes dois sinais são equivalentes às formas 6 e 7: a grafia por si própria indica a importância das duas últimas notas.



72

Intr



RE-SURRE-XI,

Chamamos a cada uma destas três últimas formas de torculus (6-8) de:

## TORCULUS ESPECIAL

Aqui nos deteremos, agora, por causa de suas particularidades.

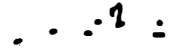
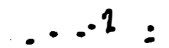
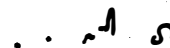



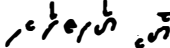
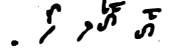
As três formas de torculus especial têm por característica a predominância das duas últimas notas sobre a primeira.

São empregadas sobretudo nos três casos seguintes:


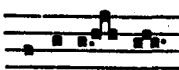
- sobre uma *sílaba final*;
- na *entoação* e
- como *grupo de passagem* num movimento melódico ascendente que procede geralmente por graus conjuntos.




## I. O TORCULUS ESPECIAL SOBRE UMA SÍLABA FINAL

Partamos de um exemplo:

		Y 50/8
		L 28/h et 5
		G 26/20
		E 75/h et 5

<b>73</b> Intr		
Gaudeamus sub honó-	re	passi- ó- ne

As duas palavras trazem — de maneira muito precisa em *E.* e *L.* — um torculus especial sobre a sílaba final. Escreve *E.* claramente ; quanto a *L.*, que escreve o torculus normal , emprega ele aqui uma forma particular . Os dois manuscritos exprimem portanto, a mesma realidade: início ligeiro desenvolvendo-se sobre a segunda e a terceira notas. *G.*, ao contrário, não fornece nenhuma indicação especial. *Y.* dá, sobre a sílaba final, apenas um clivis, tendo desaparecido a primeira nota do torculus, ligeira em *E.* e *L.*

Outros exemplos tornarão ainda mais claro este tipo de torculus. Entretanto, atenção!

A edição Vaticana dá freqüentemente, sem critério preciso, uma restituição melódica variável, imprimindo ora um clivis ora um torculus:

. . . $\text{clivis}$	7	$\text{clivis}$	7	Ben 5/9
. . . $\text{clivis}$	:	$\text{clivis}$	:	Y 6/11
r r r $\text{clivis}$	$\text{clivis}$	$\text{clivis}$	$\text{clivis}$	L 11/6
. . . $\text{clivis}$	$\text{clivis}$	$\text{clivis}$	$\text{clivis}$	G 3/20
. . . $\text{clivis}$	$\text{clivis}$	$\text{clivis}$	$\text{clivis}$	B 2 <sup>v</sup> /6
. . . $\text{clivis}$	$\text{clivis}$	$\text{clivis}$	$\text{clivis}$	E 7/8

**74**  
Intr

Gaudete pe-ti-ti-ō-nes ve-strae

Temos aqui quatro torculus, dos quais o segundo e o quarto acham-se sobre uma sílaba final. Ao passo que o primeiro e o terceiro permanecem inalterados em todos os manuscritos, o segundo e o quarto variam:

- E.* coloca um  $\text{clivis}$  sobre as duas últimas notas;
- B.* acrescenta uma vez  $\text{clivis}$  e outra vez um  $\text{clivis}$  ;
- G.* nada indica, escrevendo nas quatro vezes o mesmo sinal normal e ligeiro;

*L.* coloca no segundo torculus apenas um clivis (longo, aliás) e, sobre o quarto um sinal especial  $\text{clivis}$  : o copista começa com uma forma particular de pes (primeira nota ligeira, segunda alongada), depois corta a grafia e acrescenta um uncinus e, entre os dois últimos elementos, escreve um  $\text{clivis}$  (= *augete*: aumentar, ampliar) que aumenta sempre as duas notas entre as quais se encontra.

*Y.* e *Ben* escrevem somente um clivis em vez do segundo e do quarto torculus, tendo a primeira nota desaparecido.

A explicação dos dois exemplos anteriores deve permitir ao leitor compreender sozinho os seguintes:

Y 89/9 et 10	:	:	:
L 57/1 et 2	♩	♩	♩
G 44/18	♩	♩	♩
E 125/10 et 11	♩	♩	♩

75  
Off

Precatus Qua-re, Dómi- ne, Par- ce irae á- nimae

:	Y 59/3
♩	L 32/1
♩	G 29/18
♩	E 82/11
♩	C 59/7

76  
Tr

De profundis Fi- ant aures tu- ae

Neste último exemplo, C. (que, evidentemente, não poderia conter os exemplos anteriores) emprega o sinal  $\text{♩}$  (14).

Temos, enfim, dois exemplos que mostrarão a tradução melódica pouco segura que recebeu, na edição Vaticana, o torculus especial:

♩	L 155/8
♩	E 326/2

77  
Intr

Inclina Dñe mi-se- ré-re mi-hi, Dó- mi- ne.

L 45/3  
E 101/12

**78**  
Com.

Cum invoc. mi-se- ré-re mi-hi Dómi- ne,

Embora se trate de dois casos idênticos, a edição Vaticana escolheu uma vez o torculus (*miseré-re*) e outra vez o clivis e fez, além do mais, um erro melódico.

### Conclusão:

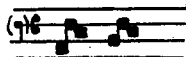
Em todos os casos citados, trata-se de um torculus que está:

- a. sobre a sílaba final de uma palavra (15);
- b. integrado em uma linha melódica descendente;
- c. procedendo por "graus conjuntos", quer dizer, formado por dois intervalos de segunda.

Constatamos igualmente que, muito freqüentemente, os manuscritos sangalianos não indicam com exatidão a importância das últimas notas desse torculus especial.

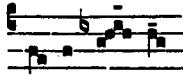
## II. TORCULUS DE ENTOAÇÃO

Este torculus é encontrado no começo de uma peça ou de um inciso:



A segunda nota atinge sempre, por um salto de terça ou de quarta, uma corda modal importante colocada acima de um semitom:

$\Upsilon$  81/2  
 $B$  23/14  
 $E$  115/4

**79**  
 Com  
  
 E-ru-bé- scant,

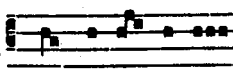
$\Upsilon$  14/8  
 $B$  5v/6  
 $E$  24/8

**80**  
 Com  
  
 RE- ve-lá- bi- tur

Ao passo que, no primeiro caso, a edição Vaticana escreve apenas um clivis, no segundo ela dá um torculus. Por outro lado, neste último exemplo, a própria notação manuscrita poderá nos parecer contraditória, estando o torculus de entoação escrito em um manuscrito  $\mathcal{L}$ , em outro  $\mathcal{L}$ . Esta diferença é explicada facilmente do ponto de vista musical. Um notador pensou sobretudo em exprimir, por meio de  $\mathcal{L}$ , a importância relativa da segunda (e terceira) nota. O outro quis lembrar ao cantor, por meio de  $\mathcal{L}$ , o movimento que deverá permanecer ligeiro nesta entoação.

Não é pois de surpreender que a maior parte dos copistas preferiram o sinal ligeiro  $\mathcal{L}$ , às vezes com um  $C$ , e que (sobretudo nos manuscritos espanhóis e do sul da França) a primeira nota possa desaparecer completamente. Em muitos casos, a edição Vaticana seguiu esta última tradição, como nos mostram ainda estes dois últimos exemplos:

$\Upsilon$  18/12  
 $B$  6v/4  
 $E$  30/8

**81**  
 Intr  
  
 et vo-cá- bi- tur

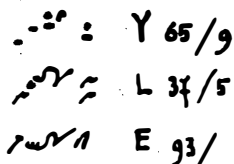
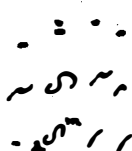
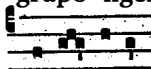
$\Upsilon$  24/12  
 $B$  7/8  
 $E$  33/9

**82**  
 Intr  
  
 Etenim et in-f-qui

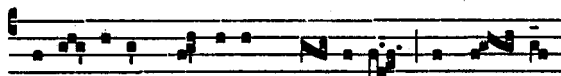
No exemplo 81, vemos um  $\downarrow$  (= *inferius*: mais baixo) sobre a primeira nota do torculus de *E.*, e um  $\epsilon$  (= *aequaliter*: em uníssonos) em *B.* Terminado o inciso anterior sobre um LÁ, essas letras indicam que a primeira nota do torculus é SOL em *E.* e LÁ em *B.* Esta divergência, muito freqüentemente encontrada na tradição sangaliana sobre linhas, prova a fraqueza e a imprecisão da primeira nota do torculus especial.

### III. TORCULUS DE PASSAGEM

Trata-se o mais das vezes, da passagem de um FÁ para um LÁ. A melodia, partindo do FÁ, dirige-se para o LÁ (nota que traz a sílaba acentuada da palavra), através de um grupo ligeiro de passagem: o torculus ornamental SOL-LÁ-SOL:




83  
Int:~



MI-se- ré-ris \* ómni- um, Dó-mi-ne, et ni- hil

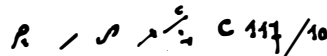
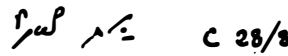
Os copistas sangalianos não utilizaram uma grafia particular para este torculus: eis porque encontramos apenas  $\mathcal{N}$  ou  $\mathcal{N}$ . Mas, ainda aqui, há fatos que provam a característica especial deste grupo: *Primeira prova*: a sílaba “ni-hil” possui as mesmas notas das três sílabas de “mi-se-re-ris”. Ora, sobre “ni-hil”, o SOL (primeira nota do torculus de passagem “mi-se-reris”) é substituído por um quíllisma, isto é, uma nota de passagem essencialmente ligeira.



*Segunda prova:* quando não se limita ao clivis ligeiro (ex. 87), *L.* escreve sempre, em casos deste gênero, o torculus especial: .

*Terceira prova:* os manuscritos aquitanos dão apenas um clivis; a primeira nota do torculus desapareceu.

*Outros exemplos:*

			
<b>84</b>		<b>85</b>	
All		All	
Emitte	et cre-a- bún-	Excita	et ve-

*Primeiro caso:* as duas sílabas de “cre-a-búntur” trazem quatro notas: uma isolada e depois as três do torculus. O acento verbal vem em seguida sobre a terceira sílaba.

*Segundo caso:* uma só sílaba precede, aqui, o acento de “ve-ni”. Recebe portanto as quatro notas da forma melódica e o SOL, primeira nota do torculus especial de passagem, é escrito por um quíllisma (16).

	
<b>86</b>	<b>87</b>
Com	Com
Revelabitur sa-lu- tá- re	Viderunt sa-lu- tá- re

Como sustentar um sistema rítmico rígido nestes casos onde, para uma mesma fórmula melódica e um mesmo texto, *L.* escreve ora um torculus (três notas), ora um clivis (duas notas)? Este uso do clivis não prova a fraqueza da primeira nota do torculus especial? Por outro lado, ao passo que no exemplo 74 *L.* escrevia um clivis longo sobre “petitio-nes” em lugar de um torculus especial cadencial, no exemplo 87 é um clivis ligeiro que corresponde ao torculus especial de passagem.

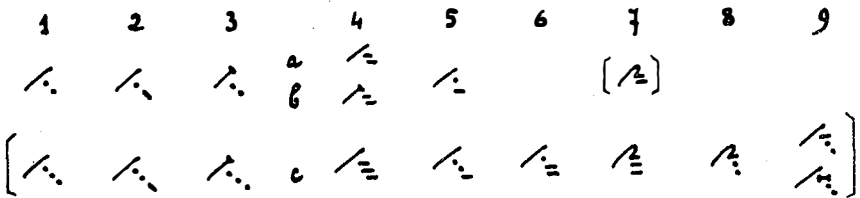


# VI

## CLIMACUS

O climacus é um neuma descendente de três notas ou mais, das quais a primeira é sempre escrita por um acento agudo (virga).

### I. SINAIS PALEOGRÁFICOS



Notamos duas séries de climacus de três ou quatro notas, sendo que em certas grafias só se encontram em grupos de pelo menos quatro notas. A maior parte dos climacus procedem por graus conjuntos.

Apenas duas grafias requerem menção especial:

2: O último elemento, um acento grave, indica um intervalo disjunto entre as duas últimas notas. Por exemplo: (LÁ) SOL-FÁ-RÉ.

7: A virga é ligada ao primeiro tractulus.

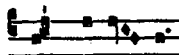
### II. INTERPRETAÇÃO DOS SINAIS

1: Todas as notas são ligeiras, um o confirma frequentemente.

E 68/9

89


Off



Dextera Dñi non mó-ri- ar,

2:  $\lambda$  Mesmo grupo, com a precisão melódica explicada acima.

$\lambda$  C 65/5

**90**  
Tr 

Qui habitat de láque- o

3:  $\lambda$ . A primeira nota é ressaltada por um episema, as outras são ligeiras.

$\lambda$  E 195/10


**91**  
Com 

Domi- nus Je-sus,

4:  $\lambda$  Todas as notas são longas, mesmo se a virga não tiver episema (4a, 4c).

— isolado:

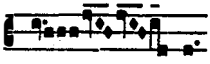
$\lambda$  E 317/13

**92**  
Intr 

Dñs fortitudo Chri-sti su- i est.:

— em composição:


$\lambda$  C 107/10

**93**  
Gr 

Hæc dies bo- nus

5:  $\lambda$  Só a última nota é alongada. O exemplo que damos é freqüentemente encontrado nos versículos dos Graduais do Vº modo:

$\lambda$  C 96/16

**94**  
Gr 

6:  $\frac{1}{2}$  Duas notas ligeiras seguidas de duas outras mais importantes:

95  
All

Te Martyrum Dó- mi- ne.

7:  $\frac{1}{2}$  Só a primeira nota, graficamente ligada à segunda, é ligeira; as seguintes são mais longas. Ver, no exemplo 97, um caso desta grafia.

8:  $\frac{1}{2}$  Aqui, ao contrário, apenas a segunda nota é posta em relevo; as outras são ligeiras:

96  
All

Dies sanct. il-lúxit no- bis

descéndit lux ma- gna

9:  $\frac{1}{2}$  As duas primeiras notas são mais longas que as seguintes. A segunda grafia (tractulus duplamente episemático  $\frac{1}{2}$ ) evidencia ainda mais a predominância da segunda nota. No exemplo seguinte, a grafia n° 7 precede a n° 9:

97  
Tr

Qui habitat ad lá- pi-dem.

Dissemos acima que as duas grafias 4a  $\frac{1}{2}$  e 4b  $\frac{1}{2}$  são equivalentes: as três notas são longas, quer a virga seja ou não episemática.  $\frac{1}{2}$  é, pois, igual a  $\frac{1}{2}$

Mas agora, se voltarmos à grafia  $\text{./}$ , uma dificuldade poderá surgir. Com efeito, indicamos para esta forma uma interpretação inteiramente ligeira. A virga representa, pois, no caso  $\text{./}$ , uma nota ligeira e, ao contrário, no caso  $\text{./=}$ , uma nota longa. Tal fato poderia parecer contraditório senão nos lembrássemos do que já foi dito: a virga, cujo emprego é essencialmente de ordem melódica, representa uma nota aguda tanto em relação ao tractulus (tempo normal) como em relação ao punctum (tempo ligeiro). Resulta daí que, quando o climacus é escrito  $\text{./}$ , a virga representa um tempo ligeiro, pois ela está no lugar de um punctum agudo; na grafia  $\text{./=}$ , ela representa, ao contrário, um tempo mais longo, porque está no lugar de um tractulus agudo. O valor da segunda nota determina, portanto, o valor da virga.

As outras grafias nos dão à prova disso. Frequentemente, à grafia simples  $\text{./}$ , é acrescentado um  $\text{c}$ . Quando, entretanto, a virga é mais importante que os punctum seguintes, ela é episemática: se, ao contrário, ela é mais ligeira que as notas seguintes, ela é rapidamente ligada à segunda nota, isto é, ao primeiro tractulus. A grafia n° 5 do clivis  $\text{./}$ , primeira nota ligeira seguida de uma segunda mais importante, encontra-se agora no climacus n° 7  $\text{./=}$ . Depois da primeira nota ligeira, o copista sublinha a segunda nota (muitas vezes importante no plano modal), escrevendo um tractulus, o que provoca um corte neumático; depois ele continua por um ou dois outros tractulus  $\text{./=}/\text{=}$  (ex. 97) ou por dois punctum  $\text{./}$  (ex. 96).

É, pois, claro que:

$\text{./} = \text{./}$  : inteiramente ligeiro;

$\text{./=}$  =  $\text{./=}$  : inteiramente longo;

$\text{./}$  : a primeira nota é longa e as demais são ligeiras;

$\text{./=}$  : a primeira nota é ligeira e as demais são longas;

$\text{./=}$  : só a última nota é longa.

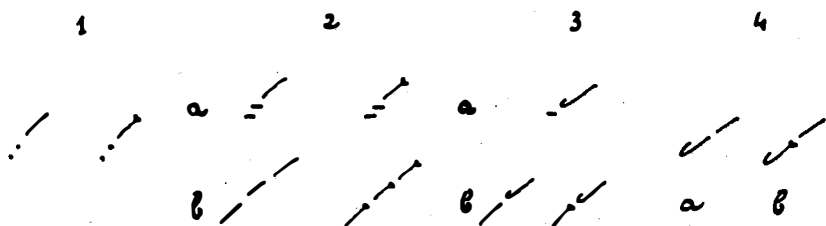
Quanto à penúltima grafia, é necessário sublinhar que a última nota de um grupo nunca é ligeira quando a precedente é longa, o que explica por que a grafia  $\text{./}$  não existe.

## VII

### SCANDICUS

O scandicus é um neuma ascendente de três notas ou mais. Praticamente, entretanto, poderemos limitar nosso estudo ao scandicus de três notas.

#### I. SINAIS PALEOGRÁFICOS




1: Esta grafia é encontrada apenas em composição.


2: Os sinais 2a e 2b (como 3a e 3b) só diferem pelo emprego do tractulus ou da virga, cuja escolha, de ordem melódica, indica a relação existente entre a primeira nota do scandicus e a anterior.

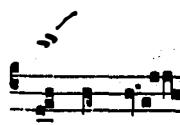
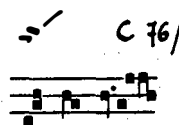
3a e 3b: As notas destes scandicus procedem geralmente por graus conjuntos.

4a e 4b: Uma terça, pelo menos, separa as duas primeiras notas; as duas últimas, ao contrário, são conjuntas.

## II. INTERPRETAÇÃO DOS SINAIS

1:  O fato desta grafia não ser encontrada isolada indica que em todo scandicus isolado, uma das notas — senão todas as três — deve ser posta em relevo (18).

2:  As três notas são longas, como sugere sua escrita apoiada:



98  
Gr   C 76/15 et 77/4

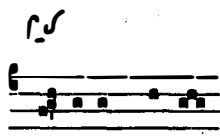
Deus vitam in conspé- tri- bu- lá-

99  
Off  E 155/9

BENE-dí- ci-te gen- tes

3 e 4: Os dois sinais seguintes, cujas notas são agrupadas de maneira diferente, têm uma significação que é muito importante compreender bem.

3:  O copista separa a primeira nota das duas seguintes:  Não se deve atribuir ao pes qualquer interesse, como se a nota precedente lhe servisse de preparação (pes praepunctis). A separação gráfica da primeira nota tem por finalidade, ao contrário, ressaltar sua importância rítmica: as duas notas seguintes dependem dela, procedendo levemente deste impulso inicial:

100  
Com  E 36/10

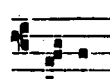
VI- de- o ° cae-los



O episema vertical que se vê sob a segunda nota — sinal convencional acrescentado à edição Vaticana para indicar o salicus — é errôneo. Só mais tarde tornou-se conhecido e foi restituído o verdadeiro significado rítmico desta grafia que, em publicações ulteriores (Semana Santa, 1920 e Antifonário Monástico, 1934), foi assim reproduzida:

H 179/14

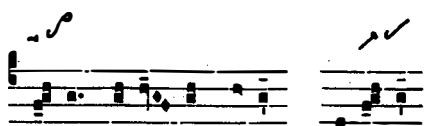
101  
Resp



JU-das

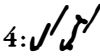
  

102  
Ant




H 76/8 et 9

MA-gi, • vi-dén- tes stellam, : e- ámus,

4.  O copista une aqui as duas primeiras notas e destaca a última. Ao contrário da grafia anterior, a pena liga rapidamente as duas primeiras notas, depois se detém antes de escrever a última, o que manifesta claramente a importância da segunda nota do grupo, sobre a qual se deteve a mão do copista. E, de fato, o vértice do pes é freqüentemente sublinhado por um episema. Entretanto, mesmo sem episema, somente o corte gráfico já é suficiente para exprimir a predominância rítmica da segunda nota.

E 59/13

103  
Intr





STÁ- tu- it • e- i Dó- mi- nus

Nesta duas últimas grafias (3 e 4), o corte neumático traduz o mesmo fenômeno rítmico: a importância da nota que o precede imediatamente. E, de fato, as grafias correspondem bem ao sentido musical. No caso de "Video" (ex. 100), o FÁ inicial é sublinhado, pois dá impulso ao movimento melódico que, sobre a sílaba final da palavra, chega ao SOL modalmente importante.

No caso de "Statuit" (ex. 103), a melodia, partindo do RÉ, lança-se para o LÁ, sobre o qual ela se apóia para "ornar no agudo" esta corda principal da entoação.

Quando o impulso inicial não é seguido de uma bordadura superior, o acento musical permanece no grave. Assim é explicado o tratamento diferente que receberam as duas entoações "Factus est":


104 Com  E 314/7

105 Com  E 257/4


FActus est Dómi-nus

FActus est re-pén-te

Este fenômeno de tender para a segunda nota mais importante, no agudo, encontra-se igualmente com um intervalo de quarta e de terça:

106 Gr Exsurge  C 93/6 et 7

Dñe et intende De-us me-us in cau-sam

107 Ant  H 120/10


Senex pu-er au-tem

Eis, enfim, exemplos de scandicus de mais de três notas:

108  
All  
Qui timent jú- tor

E 350/9  
C 150/3

As duas grafias são equivalentes e representam, ambas, uma subida ligeira. Os copistas, em tais casos, parecem ter preferido a grafia que termina por um pes, pois ela lhes permitia ligar as duas únicas notas que se prestavam a isso.

O scandicus ligeiro de quatro notas é frequentemente escrito . A virga strata, que substitui o pes redondo, tem uma significação melódica especial de que falaremos no capítulo XIV.

Existem igualmente as grafias inteiramente longas, ou aquelas em que apenas as duas últimas notas são alongadas:

109  
Gr  
Jacta in Dó- mi-no,

E 96/7  
C 63/6

110  
Intr  
Puer cu-jus impé- ri- um

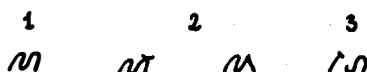
G 44/11  
E 30/7




## VIII

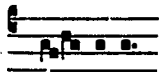
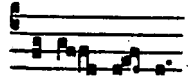
# GRAFIAS DESENVOLVIDAS DE QUATRO NOTAS OU MAIS

Ao final destes capítulos consagrados às grafias derivadas dos acentos, é necessário mencionar também as que apresentam um aspecto mais complexo.

### PORRECTUS FLEXUS



1: Grafia simples e ligeira que apresenta a mesma ambigüidade do porrectus. Como já vimos, *M* pode, com efeito, significar:  (muitas vezes escrito por ) ou .

<p><i>M</i> E 220/3</p> <p>111 Intr</p>  <p>Eduxit Dó- mi-nus</p>	<p><i>M</i> E 222/10</p> <p>112 Com</p>  <p>Data est al-le- lú- ia : (euntes)</p>
---	---

Encontram-se frequentemente dois clivis separados *M* em lugar do porrectus flexus *M*. Entretanto, como veremos mais adiante, trata-se sempre de um único e mesmo neuma.

2: Estas duas grafias indicam o alongamento da terceira e da quarta notas:

<p><i>M</i></p> <p>113 Off</p>  <p>Portas cœli alle- lú- ia.</p>	<p>G 80/2</p>
---	---------------

3: A separação da primeira nota acentua, ainda aqui, sua importância rítmica: deste impulso inicial dependem as três notas ligeiras que se seguem:

1 2 3 4 E 249/4

**114**  
Intr

Viri Galilaei alle-lú-ia,

## PES SUBPUNCTIS

O pes pode ser seguido de duas, três ou quatro notas descendentes; nos limitaremos aqui ao pes subbipunctis.

1	2	3	4
✓.	✓.	✓.	✓.
✓.	✓.		
5	6	7	8
✓.	✓.	✓.	✓.
✓.			

Neste grupo de quatro notas, a primeira, a segunda ou a quarta nota podem ser sublinhadas (isoladamente ou em conjunto), mas a terceira não poderia jamais ser posta em relevo sozinha, porque neste caso, como já dissemos, a última nota participa necessariamente do alongamento da anterior: esta regra verifica-se sempre.

1:  $\text{♩}$ . As quatro notas são ligeiras.

115  
Intr

Esto mihi quó-ni- am firmaméntum me- um,

2:  $\text{♩}$ . A primeira nota, importante (de onde sua separação), é a fonte rítmica das três notas ligeiras que se seguem. A Vaticana, infelizmente, não assinala quase nunca este importante corte inicial (19).

116  
Intr

HO- di- e sci- é- tis,

3:  $\text{♩}$ . Um episema acentua a segunda nota.

117  
Com

Inclina ut é- ru- as nos.

4:  $\text{♩}$ . Só a última nota é longa. (O tractulus inclinado da grafia 1b não indica um alongamento, mas um intervalo de pelo menos uma terça entre as duas últimas notas.)

118  
Gr

Ex Sion De- us

5:  $\text{♩}$ . As duas primeiras notas são alongadas, as duas seguintes, ligeiras. Esta grafia é empregada sobretudo nas fórmulas cadenciais.

119 Off  $\checkmark$   $\checkmark$  E 170/40 & 171/1

Sperent Dómi- ne: páupe- rum.

6:  $\checkmark$  Duas notas ligeiras seguidas de duas notas alongadas.

120 Com  $\checkmark$  E 274/2

Tu es Petrus aedi- fi- cábo

7:  $\checkmark$  As três últimas notas são longas. (Temos aí, praticamente, a grafia nº 4 do climacus, precedida de uma nota ligeira. O episema horizontal das edições rítmicas deveria cobrir igualmente a segunda nota.)

121 Ant  $\checkmark$  H 77/11

Stella ista Ma- gi e- am vi- dé- runt,

8:  $\checkmark$  As quatro notas são igualmente alongadas.

122 Com  $\checkmark$  E 26/8

In splendoribus an- te lu- cí- fe- rum

Eis, enfim, um exemplo onde se tem, em composição, duas grafias sucessivas do mesmo desenho, as grafias 6 e 8. (O ponto acrescentado após a quarta nota de cada grupo não corresponde ao que exprimem os sinais paleográficos.)

♩ = ♩

123  
Gr

Constitues eos prin-ci-pes

♩ = ♩

C 123/8 et 13

fi- li- i :

## SCANDICUS FLEXUS

1                      2                      3                      4                      5

1: Grafia inteiramente ligeira.

E 26/10 et 13 et 27/2

124  
Intr

LUX fulgé-bit      Admi-rá-bi-lis,      non e-rit

2: Como sempre, o corte inicial representa o valor particular da primeira nota, da qual as três seguintes, ligeiras, dependem estreitamente. Este neuma, freqüentemente empregado, caracteriza particularmente a entoação dos Tractus do VIII<sup>o</sup> modo.




125  
Gr  C 78/6

Oculi omn. et tu das il- lis

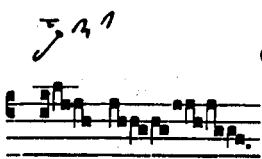
126  
Tr  C 103/11

CAnté- mus


3:  Esta grafia só se encontra em composição; a segunda nota, por vezes acentuada por um episema (aliás desnecessário), é a principal (20). O exemplo 128 é uma fórmula freqüente entre os Tractus do VIII<sup>o</sup> modo.


127  
Intr  E 99/6

Irvocabit et glo-ri- fi-cá- bo

128  
Tr  C 72/1

Laudate e- jus :

4:  Duas notas longas, seguidas de duas ligeiras.

129  
Tr  C 97/16

Dne audivi De- us

5:  $\overset{\sim}{\pi}$  As quatro notas são longas.

130  $\overset{\sim}{\pi}$  E 56/1

Intr 

Os justi ju-di- ci- um :

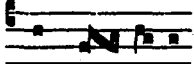
## TORCULUS RESUPINUS

1 2 3 4  
 $\overset{\sim}{\pi}$   $\overset{\sim}{\pi}$   $\overset{\sim}{\pi}$   $\overset{\sim}{\pi}$

a b 5 c d 6  
 $\overset{\sim}{\pi}$   $\overset{\sim}{\pi}$   $\overset{\sim}{\pi}$   $\overset{\sim}{\pi}$   $\overset{\sim}{\pi}$

1:  $\overset{\sim}{\pi}$  Todas as notas são ligeiras (21).

131  $\overset{\sim}{\pi}$  E 73/11

Intr 

Suscepimus in mé- di- o

A última nota está, às vezes, em uníssono com a precedente, como vimos no estudo do porrectus.

132  $\overset{\sim}{\pi}$  E 86/6

Off 

Perfice gres- sus me- os

2:  $\curvearrowright$  A primeira nota, destacada, é a fonte rítmica do movimento ligeiro das três notas seguintes.

$\curvearrowright$   $\curvearrowright$  E 336/10

133  
Intr

In voluntate re-sí- ste- re fe-ci- sti

(Ver, no primeiro caso do ex. 326, a notação de *E*. para a cadência típica do deuterus.)

3:  $\curvearrowright$  As três primeiras notas, ligeiras, tendem para a última, que é, ritmicamente, a principal. Esta grafia encontra-se sobretudo em composição.

$\curvearrowright$   $\curvearrowright$  C 58/14

134  
Gr

Adjutor Quó-ni- am non

4:  $\curvearrowright$  Duas notas ligeiras seguidas de duas notas alongadas (a última compartilha o prolongamento da anterior).

$\curvearrowright$  E 147/4

135  
Intr

L Ae-tá- re

6:  $\curvearrowright$  As quatro notas são longas. Esta grafia, bastante rara, encontra-se principalmente em composição.

$\curvearrowright$  C 58/13

136  
Gr

Adjutor Dó- mi- ne.

137  
Gr

Tenuisti pe- des,

5: As quatro grafias têm uma mesma significação rítmica e são empregadas uma pela outra, como mostram os exemplos seguintes. A primeira nota, ligeira, lança-se rapidamente para as três seguintes, sempre longas. Estas diferentes grafias são aqui reproduzidas um pouco estilizadas. Com efeito, não apenas se constata uma certa diversidade de escrita entre os copistas sangalianos, mas um mesmo copista nem sempre tem uma grafia perfeitamente regular e idêntica.

Em lugar das diversas formas do sinal n° 5 que se encontram nos manuscritos sangalianos, *L.* emprega unicamente, com ou sem letras, a grafia (pes ligeiro + pes longo), que corresponde perfeitamente ao sinal n° 5d de Saint-Gall, o que prova, por outro lado, a equivalência dos diversos sinais sangalianos.

	L 25/12	
	G 25/3	
	E 70/2 et 3	
	C 52/14 et 16	

138  
Gr

Posuisti V. tri-bu-í- sti e- i, la-bi-6- rum e- jus

Nestas duas fórmulas, em tudo idênticas, podemos constatar que somente uma vez dois manuscritos sangalianos utilizam uma mesma grafia no mesmo lugar: *E.* e *G.*, no primeiro caso. Todos os outros signos encontram-se empregados sem distinção, logo, perfeitamente equivalentes. É interessante ressaltar, entre outros, o inter-cruzamento das grafias  $\int \int$  e  $\mathcal{N}$  em *C.* e *G.*: é claro que o segundo sinal é a reprodução, em um só traço, do primeiro. Pelo contrário, *E.* utiliza, no segundo caso, uma forma diferente.














Quanto a *L.*, o copista escreve, nos dois casos, dois pes diferentes, acrescentando sempre um  $\tau$  sobre a segunda nota do pes ligeiro, a fim de ressaltar sua importância. (Entretanto, sabemos que a adição do  $\tau$  ou do episema que *C.* acrescenta à quarta nota do primeiro caso ou às segunda e quarta notas do segundo caso, não é necessária: o corte gráfico que segue a segunda nota do pes ligeiro no segundo caso e a quarta nota do grupo — pes quadratus no segundo caso — é suficiente para acentuar estas notas. Se a segunda nota fosse ligeira, o copista a teria ligado à seguinte, não por uma grafia angulosa, mas pela grafia nº 4:  $\mathcal{N}'$ .) Esta fórmula é muitas vezes encontrada no repertório antigo.

Um último exemplo:

L 65/3 et 4	$\int \int$	$\int \int$
G 50/3 et 4	$\mathcal{N}$	$\int \int$
E 141/5 et 6	$\int \int$	$\int \int$
B 28/3	$\mathcal{N}$	$\mathcal{N}$

139 Off			
	SI	ambu-lá-ve-ro	vi-vi-fi-cá-






No lugar de *C.*, que não contém essa peça, colocamos *B.* e notamos a mesma diferença. Todos os manuscritos conservam um mesmo sinal nas duas fórmulas, mas *G.* muda na segunda vez. A Vaticana escreve aqui dois pes, embora no exemplo anterior tivéssemos dois *torculus resupinus*.



Com o *torculus resupinus* e, mais precisamente, com esta última forma , terminamos o exame das grafias fundamentais (ou seja, compostas de acentos) que podemos distinguir e classificar com uma terminologia precisa. Com efeito, chegamos ao ponto em que a noção recebida de neuma está completamente ultrapassada. Já nos capítulos anteriores vimos muitas grafias dividirem-se em duas partes, sendo que uma e outra apresentam a forma e podem receber o nome de grafias mais simples independentes: por exemplo, a modificação do *porrectus*  em *clivis* + *virga* , do *scandicus*  em *tractulus* + pes  ou em pes + *virga* , do *porrectus flexus*  em duas *clivis*  ou em *virga* + *torculus*  etc. Os exemplos que acabamos de estudar apresentam um fenômeno semelhante: pondo à parte o fato de que a grafia  só se encontra em composição, constata-se que ela própria é praticamente formada de dois elementos, de dois pes, embora corresponda exatamente às três formas escritas com um único traço da pena:   

Quanto mais se desenvolvem os neumas, mais os casos deste gênero se multiplicam. A classificação e a terminologia são ambas ultrapassadas pela variedade dos fracionamentos utilizados para traduzir as diversas execuções bem determinadas, como já vimos. Seria, portanto, totalmente inútil prosseguir o nosso estudo de neumas longos com denominações que seriam totalmente inadequadas. Os próprios fatos nos fazem ver em cada uma das grafias variadas de que acabamos de falar, como no mais longo *melisma*, um *único neuma*, formado de tais ou quais elementos neumáticos.

## IX


# O CORTE NEUMÁTICO

Como já constatamos e devemos ainda ressaltar, a notação de Saint-Gall usa os signos quironômicos, quer dizer, os signos que desenham no pergaminho os gestos do regente. A quironomia dava aos cantores, que conheciam as melodias de cor, as indicações de ordem rítmica e expressiva, mais que as de ordem melódica. Deste modo se explica por que um mesmo desenho melódico podia ser representado por muitas grafias diferentes. Por outro lado, na maioria das formas onde apenas o traçado já exprime a ligeireza ou a importância do signo, já encontramos as que comportavam a separação de uma das notas do grupo: por exemplo, o torculus , o porrectus flexus , o scandicus  ou ainda , e o pes subbipunctis .

Ora, como existem para todos os neumas uma ou mais grafias unindo os diversos elementos, o fato de se separar um elemento tem necessariamente uma razão particular. A mão do copista (como também a do regente) detém-se sobre uma nota cuja importância ele assim manifesta. Ver os exemplos 68, 101-102, 114, 116, 125, 126 e 133: há em todos eles a separação da primeira nota. E nos exemplos 103-107 e 135 há, ao contrário, a separação da última nota. Além disso, nos exemplos 138-139, encontramos uma separação no centro de um elemento de quatro notas, de tal maneira que o grupo , normalmente chamado torculus resupinus, apresenta-se, antes, como dois pes sucessivos na forma separada .

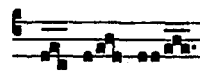
Se agora formos estudar algum neuma mais desenvolvido, será necessário notar que, ainda neste ponto, o fenômeno do "corte neumático" (*Neumentrennung*) ('coupure pneumatique') tem uma significação específica que acarreta inegáveis conseqüências na interpretação.

De fato, como veremos, o modo de agrupar os sons na escrita não era deixado à imaginação do copista: a própria melodia determinava a escolha das grafias. A melodia existia, efetivamente, antes de ser registrada por escrito. Ora, ao escrevê-la sobre o pergaminho, devia o copista levar em conta o valor relativo das notas.

Comecemos por exemplos simples, a partir dos casos de corte inicial já citados. A figura  pode ser prolongada por adição de notas *em seqüência a esta grafia*: a primeira nota permanece a principal; as seguintes brotam ligeiramente deste impulso inicial:

E 256/7

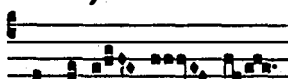
140  
Off



Confirma mú- ne- ra,

E 41/2

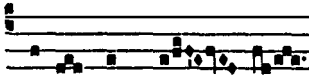
141  
Off



CO confortá- mi- ni,

E 34/11


142  
Off





TU- I sunt cae- li,


Mas quando o desenvolvimento da grafia *precede* a nota inicial de um determinado esquema, esta permanece sempre a nota-chave.





143 All Eripe me..meus..in me  C 146/45


Tr Qui confidunt V.Montes  C 80/8

G1 Exiit sermo..manere  E 40/1

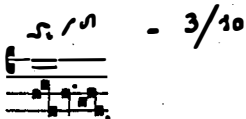
Tr . De necessitatibus V.Eten.  C 69/8

Eis ainda outros exemplos mostrando o desenvolvimento anterior de um porrectus flexus com corte inicial. O motivo  pode ser precedido de uma ou mais notas, as quais tendem indubitavelmente à mesma nota-chave. (Em relação à analogia dos casos superpostos no exemplo 144, os signos das edições rítmicas mostram-se defeituosos e pouco lógicos; mas não se sabia quando foram colocados, em 1908, o que pesquisas realizadas depois permitiram compreender.)

144 Com Revelabitur  E 48/5

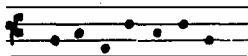
All Lætatus sum..in domum  3/10


Off Ave Maria gratia  - 12/6

All Laetatus sum... Domini  - 3/10

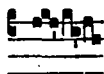
Intr Ex ore... inimicos tuos  - 42/2

Detenhamo-nos sobre esse último exemplo. A melodia nos dá as seguintes notas:



Se fizermos abstração da altura absoluta das notas, podemos dizer que há uma simples sucessão grave-agudo-grave-agudo, etc. Este desenho melódico poderia ser escrito pela grafia  que, com um traço rápido e leve, une todas as notas. E, de fato, encontraremos um caso análogo no Ofertório "Benedictus... Do-mi-nus":

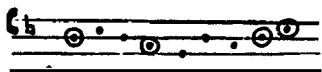
 B 44/8



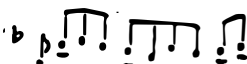
Ora, no exemplo anterior (Intróito "Ex ore"), a grafia é bastante diferente e tal e qual em todos os manuscritos. Esta unanimidade dos copistas, quando a sucessão grave-agudo-grave-agudo é idêntica, só se pode explicar por uma particularidade de ordem rítmica. O notador assinala nessa sucessão melódica duas notas importantes que ele procura ressaltar adequadamente através da sua grafia. Nisto ele segue, sem dúvida, o gesto do regente que, por sua vez, reproduz, com um verdadeiro mimetismo, tanto o movimento da melodia quanto a sua estrutura rítmica e expressiva.




Outro exemplo muito instrutivo:




Hoje escreveríamos:




Se todas as notas fossem igualmente ligeiras, os copistas de Saint-Gall teriam escrito: . (N.B.: Os pequenos pontos nada exprimem além de uma sucessão de notas ligeiras.) Mas sendo esta grafia inadequada, uma vez que há notas a ressaltar, eles escreveram:

148  
Gr



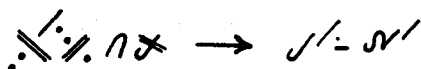
EC-      ce


*C 122/6*



EC-      ce (22)





Cada vez que a pena chega a uma nota importante, ela se detém após tê-la escrito e, *ipso facto*, separa-a das seguintes. O corte tem, pois, lugar *após* a nota importante, e não antes, como faríamos em notação moderna.



O corte neumático revelando a expressão particular da nota anterior deve, pois, ser chamado “corte expressivo”. Os manuscritos acrescentam freqüentemente um episema à nota importante que precede o corte (cf. especialmente o ex. 147 ). Este episema, porém, não é necessário: o fato do notador interromper o traçado, quando poderia tê-lo prosseguido, já é o suficiente para indicar a importância da nota em questão. Os episemas confirmam e realçam um fenômeno claramente expresso apenas pelo agrupamento dos signos.

É evidente que um longo melisma não poderia ser sempre escrito por um único traço. As subdivisões, os cortes, são necessários, inevitáveis. Eles têm, num certo sentido, a vantagem de agrupar as notas de modo a facilitar a leitura. Todos os cortes teriam então o mesmo papel? Toda nota precedendo um corte deveria ser sublinhada?

Voltemos a um caso já citado:

	B 44/8
	E 224/4
	G 82/12
	S. Gall. 340


149

Off

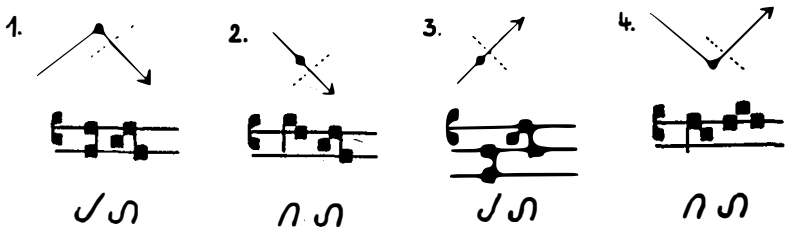


Bened. qui venit Dó- mi- nus, (23)

Como explicar que os notadores, unânimes nos exemplos precedentes, sejam agora tão diferentes uns dos outros, cortando como que arbitrariamente o mesmo grupo neumático? Ou há incerteza ou divergência na interpretação do melisma, ou então os copistas tinham plena liberdade de ligar ou não os elementos neumáticos. Sua unanimidade nos exemplos anteriores nos faz hesitar em admitir aqui uma incerteza de sua parte.

E, de fato, podemos constatar que os notadores que cortam o desenho melódico, fazem-no sempre no mesmo lugar: após uma ou outra das notas *graves*, nunca após uma nota aguda. É, além disso, interessante notar que as grafias concordam novamente quanto ao agrupamento das três últimas notas num único elemento: todos os manuscritos escrevem, aqui, com efeito, um torculus; nenhum escreve, para as cinco últimas notas do neuma: . A importância da quarta penúltima nota é unanimemente sublinhada pelo corte que a separa das três seguintes.

Existem, portanto, diversos tipos de cortes neumáticos, que se podem resumir nas quatro figuras seguintes. Para compreender, pois, as leis do corte, não é suficiente olhar a nota após a qual o corte tem lugar, mas é necessário situá-lo no seu contexto melódico. É por isso que superpusemos a cada fórmula um desenho determinando em que ponto da linha melódica se acha a nota seguida de um corte neumático.



1: *Corte no agudo*: o primeiro elemento neumático termina sobre uma nota mais elevada que a anterior e a seguinte.

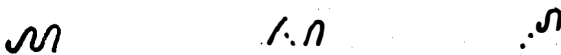
2: *Corte em meio a uma seqüência descendente* (“à mi-pente descendante”): o primeiro elemento neumático termina sobre uma nota mais grave que a anterior, porém mais elevada que a seguinte.

3: *Corte em meio a uma seqüência ascendente* (“à mi-pente ascendente”): o primeiro elemento neumático termina sobre uma nota mais elevada que a anterior, porém mais grave que a seguinte.

4: *Corte no grave*: o primeiro elemento neumático termina sobre uma nota mais grave que a anterior e a seguinte.

As grafias neumáticas correspondentes estão colocadas sob as notas.

Nos três primeiros casos, os cortes são expressivos, funcionais: exprimem a importância da nota anterior. Se esta nota não necessitasse de uma expressão particular, o copista teria escrito:



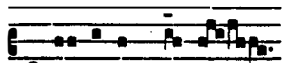
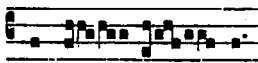
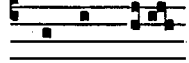
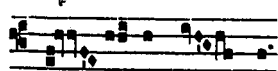
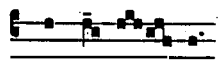
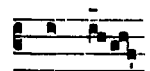
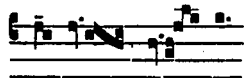
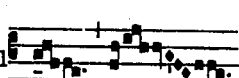
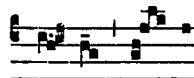
A grafia do quarto exemplo, ao contrário, não poderia ser modificada sem sublinhar, por esse mesmo fato, alguma nota. O agrupamento  $\overset{\frown}{\text{N}}$ , por exemplo, colocaria em relevo a terceira nota por um corte em meio à seqüência ascendente. Somente a grafia  $\overset{\frown}{\text{N}}$ , isto é, com corte no grave, representa adequadamente a ligeireza das cinco notas.

Eis alguns exemplos:

Coluna A: Grupos de cinco notas leves (seguidas de duas notas longas na linha nº 1 e precedidas de uma nota importante na linha nº 3).

Coluna C: As duas primeiras das cinco notas são importantes, porém a segunda o é mais, pois ela é seguida de um corte expressivo: no agudo no exemplo 1, em meio à seqüência descendente no exemplo 2 e em meio à seqüência ascendente no exemplo 3.

Coluna B: temos os mesmos cortes expressivos da coluna C, porém precedidos aqui de uma nota ligeira.

	A	B	C
150	E 67/6 $\overset{\frown}{\text{N}}$	E 152/10 $\overset{\frown}{\text{N}}$	E 137/5 $\overset{\frown}{\text{N}}$
1			
	AD-o rá-te • De- um	in os me- um	sub umbra
	E 40/5 $\overset{\frown}{\text{N}}$	E 53/5 $\overset{\frown}{\text{N}}$	H 77/14 $\overset{\frown}{\text{N}}$
2			
	perhi- bet de his	Ange- lô- rum	myrrham,
	E 187/10 $\overset{\frown}{\text{N}}$	C 148/14 $\overset{\frown}{\text{N}}$	G 21/11 $\overset{\frown}{\text{N}}$
3		All 	
	De- us me- us		bo- num us-que

Sobre o plano melódico também, os exemplos diferem entre si, porque as notas de um neuma não podem ser indiferentemente colocadas ou não em relevo por um corte qualquer: eles são requisitados pela própria melodia e não deixados ao julgamento do copista ou do executante. A análise musical de cada exemplo prova-o com evidência.

Resta agora o problema do papel do corte no grave.

Vimos que nenhum copista — exceto erros muito raros — negligencia os cortes expressivos: não somente todos eles os copiam, mas ainda os sublinham, muitas vezes, por uma adição. Para os cortes no grave, ao contrário, eles divergem freqüentemente entre si, ligando ou não, quando possível, cada um dos elementos neumáticos. Melhor ainda, o mesmo copista pode modificar o agrupamento das notas de uma mesma forma melódica:

$\gamma \text{ } \overline{\text{AA}}$ $\text{— } \overline{\text{AA}}$	$\gamma \text{ } \overline{\text{A}}$ $\text{— } \overline{\text{A}}$	$\gamma \text{ } \overline{\text{A}}$ $\text{— } \overline{\text{AA}}$	
		E 82/10-12, 83/1 C 59/6-9-11	
151			

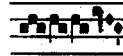
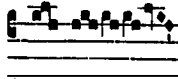
Esta fórmula (cadência final dos versículos nos Tractus do VIII<sup>o</sup> modo) reaparece ainda cerca de dez vezes: os mesmos copistas empregam indiferentemente a união ou o corte no grave, entre os dois clivis.

Este fato autoriza-nos a dizer que, neste caso, isto é, após a nota mais grave de uma curva melódica, o corte não tem mais a mesma função que nos outros casos. Em outras palavras, a nota grave que precede uma separação gráfica não tem necessariamente, automaticamente, a mesma importância que as notas que provocam um corte neumático em qualquer outro ponto da linha melódica. Podemos então concluir que, *num contexto leve*, o corte no grave — comparado aos outros cortes — é, em certo sentido, neutro quanto ao seu valor rítmico: ele é “inexpressivo em si”. Se assim não fosse, os copistas não o usariam com tal liberdade, conforme ainda podemos constatar nos exemplos seguintes:



..	$\overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}}$	$\overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}}$	B 33/13-14
	$\overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}}$	$\overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}}$	G 59/12-13
	$\overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}}$	$\overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}}$	E 168/9-11
	$\overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}}$	$\overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}}$	C 86/41-13

152  
Gr Deus

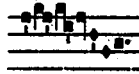
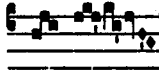


exaudi . tu-o

tu-a

$\overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}}$	$\overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}}$	B 237/6
$\overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}}$	$\overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}}$	G 40/8-9
$\overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}}$	$\overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}} \text{ } \overset{\cdot}{\text{A}}$	E 111/40-41

153  
Off



Immittet vi- dé-

Dó-

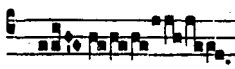
Dissemos, intencionalmente, que o corte no grave “comparado aos outros cortes” é, “num certo sentido”, neutro. Pode acontecer, efetivamente, que a grafia de um grupo, ainda que leve, não seja livre, e que, por vezes, a diferença entre a união e a separação de cada um dos elementos neumáticos de um melisma leve seja feita deliberadamente.

Por outro lado, mesmo em um desenho leve, não está excluída a possibilidade de que haja notas de articulação — evidentemente leves também — que indiquem um fraseado na estrutura melódica, fraseado que se executa como que inconscientemente quando conhecemos as particularidades da estrutura melódica. É assim que se pode explicar o exemplo seguinte:

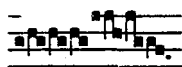
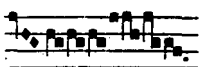
E 92/9-11, 83/4 .*o.* AAAC 59/5-8-11 *o.* AAA

154

Tr



De prof. Dñe

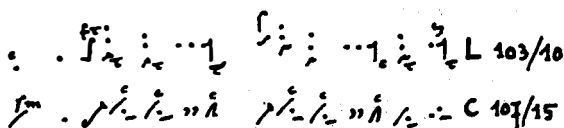
*o.* AAA*o.* AAA*o.* AAA*o.* AAA

intendentes

Domine

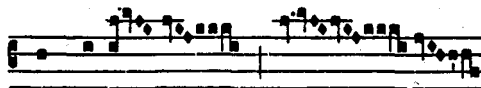
Esta fórmula de três clivis leves sucessivos (apenas o contexto anterior está um pouco modificado) reaparece cinco outras vezes no repertório autêntico. Porém, nem *C.* nem *E.* jamais unem um ao outro clivis. Isto é ainda mais interessante pelo fato desta fórmula pertencer aos mesmos Tractus do VIII<sup>o</sup> modo, dos quais nos servimos no exemplo 151: naquele exemplo, os mesmos copistas unem ou cortam indiferentemente as quatro notas em dois clivis; aqui, eles cortam sempre. (O primeiro e o terceiro caso deste exemplo 154 mostram bem, pela grafia do SOL inicial, que é exatamente esta a nota estruturalmente principal da fórmula; o LÁ não é senão ornamento.)

Quando, ao contrário, a nota mais grave de uma curva melódica tem particular importância, os copistas geralmente a indicam, seja pela adição de um signo, seja pela modificação do traçado (conforme a gratia seja ligada ou desagregada).



155

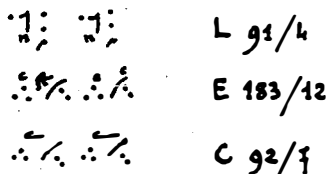
All

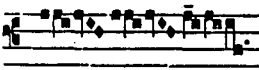


Pascha immo-lá-

tus

O alongamento de tais notas graves devia parecer tão evidente a certos copistas que estes julgavam desnecessário precisá-lo.



156  
Tr Deus D. meus   
V. Libera me

Um breve motivo musical repete-se duas vezes: *C.* e *E.* escreveram duas vezes um climacus leve, enquanto *L.*, empregando no grave dois uncinus, indica assim um certo alargamento da última nota do climacus.

Não fizemos aqui nada mais que mencionar brevemente certos aspectos do "corte neumático". Dada uma idéia de sua riqueza, voltaremos a ele no fim de cada um dos capítulos seguintes.

# X

## STROPHA

O sinal › , chamado apostropha, stropha ou strophicus, era já empregado pelos antigos gramáticos. Indicava a elisão (supressão) de uma vogal (*tun' = tune; tanton' me crimine dignum?*) como ocorre ainda hoje em diversas línguas.

Os copistas sangalianos adotaram este sinal para representar um fato musical: uma ou mais notas ligeiras.

A última stropha de um grupo de strophicus é freqüentemente episemática 2 .

### I. GRUPOS DE STROPHICUS

As strophas estão, na maioria das vezes, reunidas em grupos de dois a cinco ou seis notas em unísono.

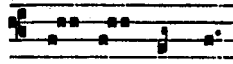
#### 1. *Emprego melódico*

A DISTROPHA — grupo de dois strophicus — praticamente nunca é encontrada isolada sobre uma sílaba; uma stropha, pelo menos, a precede então, no grave (25). Porém, estritamente falando, não mais temos aqui uma distropha, mas uma tristropha com a primeira nota no grave.

Em composição, ao contrário, a distropha pode começar um neuma.

, , E 24/12

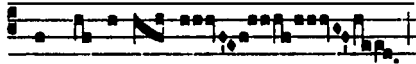
157  
Intr



Dominus dí- xit ad me :

c6  
, , , , E 68/4

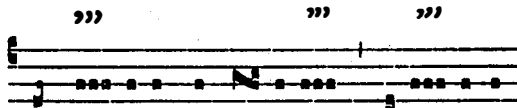
158  
Gr



Timebunt et vi-dé-bi- tur

A TRISTROPHA — grupo de três strophicus — é freqüentemente encontrada isolada e ainda mais vezes em composição com outros sinais.

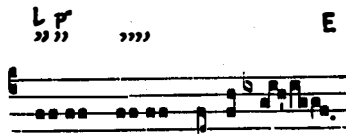
159  
Intr



IN mé- di- o \* Ecclé- si- ae apé- ru- it

Os grupos de quatro strophicus ou mais são menos freqüentemente encontrados.

160  
Off



Eripe me ad te confú- gi,

161  
Off



Portas caeli pa-nem Ange-ló- rum

E 164/12

162  
Gr

Eripe me vo-luntatem

## 2. Interpretação dos sinais

A própria forma dos sinais permite-nos pensar que não se pode tratar de notas pesadas e apoiadas, mas ligeiras e finas. Isto é confirmado pela notação de Laon que, não usando um sinal especial onde Saint-Gall emprega a stropa, escreve, neste caso, simples pontos.

Embora a edição Vaticana não diferencie o tractulus e o punctum da stropa, o Antifonário Monástico usa uma forma particular que permite reconhecer os strophicus:

H 76/7

163  
Ant

MA-ri-a et flúmi-na,

H 296/11

164  
Resp

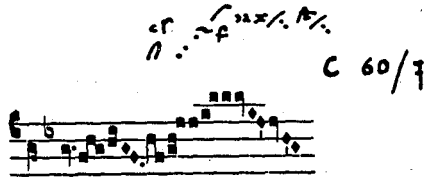
VI-di • et lí-li-a

A ligeireza dos strophicus permanece, mesmo tratando-se de um ápice melódico: uma interpretação objetiva não poderia negligenciar estas indicações.

165

Gr

Sciant ut ro- ta:



Se, por outro lado, não há dúvidas quanto à interpretação ligeira dos diversos grupos de strophicus, discute-se muito ainda sobre a sua execução prática. Deveriam eles serem cantados fundidos em um único som longo, ou com uma leve repercussão sobre cada strophicus?

Tentaremos resolver o problema a partir dos exemplos que se seguem:

a. Ex. 1

... ✓    ... ✓    L 154 / 10-11

» ✓    » ✓    B 65 / 16-17

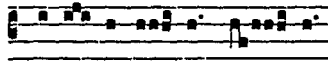
» ✓    » ✓    G 119 / 10-11

» ✓    » ✓    E 324 / 8

166

Intr

Respice obli- viscá- ris vo- ces



... ✓    L 153 / 8

» ✓    B 64 / 17

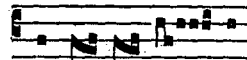
» ✓    G 118 / 14

» ✓    E 322 / 4

167









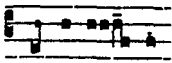
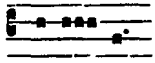
Intr

Deus in l. inha- bi- tá- re



Vemos três vezes um unísono de três notas seguidas de uma nota aguda. A Vaticana escreve duas notas em unísono e um pes partindo do mesmo grau. Os manuscritos, ao contrário, utilizam-se de dois grupos diversos: um (*G.* e *B.*) corresponde ao agrupamento da Vaticana, outro (*E.*) separa as três notas em unísono da última; *L.* escreve algumas vezes como *G.* e *B.*, outras como *E.*. Apoiando-se na Vaticana, os métodos tradicionais ensinam a executar as quatro notas em dois grupos de duas notas cada um, quer dizer, um som de dois tempos formado das duas primeiras notas em unísono, a seguir repercussão sobre a terceira nota em unísono (a primeira do pes). Segundo a grafia de *E.*, ao contrário, seria necessário cantar um som de três tempos, mais a nota seguinte. Ora, é pouco provável que uns tenham cantado 2 + 2, outros 3 + 1, ou, em *L.*, de dois modos diferentes. Se, pelo contrário, repercutimos a segunda e a terceira stropha, a execução não muda e a dificuldade desaparece.

## b. Ex. 2

<p>  L 20/13   B 6<sup>v</sup>/4   E 30/9   G 41/18         </p>	<p>  L ///   B 9<sup>v</sup>/9   E 41/7   G 45/9         </p>
<p> <b>168</b>            Intr              Puer      consi- li- i         </p>	<p> <b>169</b>            Com              EX- i- it •         </p>

Mesmo fenômeno em uma melodia descendente. (A Vaticana imprime, no primeiro exemplo, uma nota a mais para a última sílaba, como em muitos outros casos onde se seguem duas vogais do mesmo timbre. *G.* faz, por outro lado, a mesma coisa no segundo caso, mas isto importa pouco para nosso assunto no momento.)

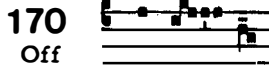


Enquanto que, nos exemplos 166 e 167, cada um dos manuscritos *consegrya*, nos três casos, sua grafia (*E.* escreve sempre  $\text{ḡḡ} /$ , *G.* sempre  $\text{ḡ} /$ ), aqui constatamos que o mesmo manuscrito usa agrupamentos diferentes (2 + 2 ou 3 + 1). Existiria então variante rítmica e execução diferente em um e outro caso? Parece que não. Temos, antes, aqui, uma nova prova da repercussão de cada strophá: a execução permanece igual, qualquer que seja o agrupamento (26).

c. Ex. 3

$\text{ḡ} \dots$  L 49 / 13

$\text{ḡ}''$  E 28 / 3

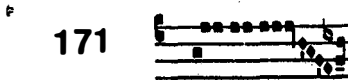


Deus enim pa-rá-ta

Segundo os sistemas atuais, as duas grafias indicariam, cada qual, uma subdivisão diferente: *L.* sublinha a primeira das três notas em uníssono, os manuscritos sangalianos a segunda! Se, ao contrário, o cantor repercute cada DÓ, as duas grafias concordam (ao menos quanto à figuração das três notas em uníssono, igualmente ligeiras nas duas notações).

d. Ex. 4.

A fórmula seguinte, tomada dos graduais do III<sup>o</sup> modo, reaparece sete vezes:



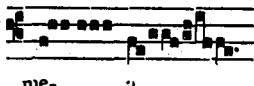
C	⎧	$\text{ḡ} \text{ḡ} \text{ḡ}$	v. g. 75 / 11	4 vezes
		$\text{ḡ} \text{ḡ} \text{ḡ}$	- 48 / 3	2 -
		$\text{ḡ} \text{ḡ} \text{ḡ}$	- 47 / 16	1 -
L		$\text{ḡ} \dots$	- 60 / 8	
Cha		$\text{ḡ} \dots$	- 37 / 3	

Como seriam cantadas as seis notas em unísono desta fórmula que aqui vemos em quatro agrupamentos diferentes? Como uma nota de seis tempos? Ou então as diversas grafias de C. para a mesma fórmula significam que se deveria cantar uma vez um som mantido em seis tempos; duas vezes, dois sons de três tempos; e quatro vezes, três sons de dois tempos?

A única resposta é que convém, cada vez, repercutir as seis notas. O agrupamento fracionado que C. utiliza mais freqüentemente, facilita a leitura do número total de notas, mas isto não significa uma execução cada vez diferente.

e. Ex. 5

Esta fórmula dos Tractus do II<sup>o</sup> modo reaparece cerca de 16 vezes.

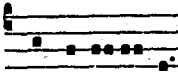
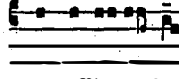
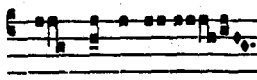
172 

C	15 vezes	$\left[ \begin{array}{l} \text{~~~~~} \\ \text{~~~~~} \\ \text{~~~~~} \\ \text{~~~~~} \end{array} \right.$	$\left( \begin{array}{ll} \text{~~~~~} & 8 \text{ vezes} \\ \text{~~~~~} & 4 \text{ -} \\ \text{~~~~~} & 2 \text{ -} \\ & 1 \text{ -} \end{array} \right.$
E	16 -		
G	16 -		
B	15 -		
L	12 -	$\left( \begin{array}{ll} \text{~~~~~} & 11 \text{ -} \\ \text{~~~~~} & 1 \text{ -} \end{array} \right.$	

*Cha.*, *M.* e *Ben.* também escrevem sempre um grupo de cinco sinais não fracionados. Não pode, portanto, tratar-se de um único som de cinco tempos, mas de cinco notas repercutidas que a divisão gráfica de *G.* e *B.* tornam mais facilmente legíveis.

Há ainda outros casos: duas distrophas ou tristrophas sucessivas onde o último strophicus do grupo é episemático.

f. Ex. 6

$\text{L } 22/4$ $\text{E } 33/9$	$\text{L } 71/11$ $\text{E } 154/5$
<p>173 Intr</p>  <p>Etenim loquebân- tur</p>	<p>174 Intr</p>  <p>Dum sanct. et effün- dam</p>
$\text{L } 60/10$ $\text{C } 75/15$	
<p>175 Gr</p>  <p>Exsurge.. non a fá-ci e</p>	

Estes exemplos são muito diferentes. Enquanto, nos casos já citados, as strophas eram iguais e seu agrupamento deixado à escolha do copista, trata-se aqui de grupos que os manuscritos são unânimes em distinguir.

Ensina-se geralmente que estas notas cantam-se em dois sons de dois tempos cada um. Mas como conciliar esse hábito com a grafia dos manuscritos que, ao contrário, sublinham nitidamente a segunda nota com um episema ou com um  $\tau$ ? Um único som de dois tempos não se justificaria aqui. É necessário, acima de tudo, admitir o fato paleográfico: repercussão da segunda strophas que, além disso, é aumentada em relação à primeira.



177.

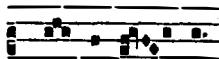
L 130/13

G 97/11

E 266/10

179

Intr



Ne timeas Za-cha-rí- a,

Parece fácil explicar o semitom em lugar de uma stropha em uníssono pelo fato de que a repercussão, ainda que executada, era-o de maneira imperfeita e dava ao copista a impressão de que, no exemplo 177, o segundo som subia de um semitom (segundo E.) enquanto que no ex. 178 a terceira nota descia do mesmo intervalo (segundo G.).

Todos os exemplos citados obrigam-nos a reconhecer a repercussão das strophas em uníssono como a prática de outrora, e que sua execução com sons sustentados dois ou três tempos opõe-se aos fatos paleográficos.

Alguns exemplos de corte neumático após uma distropha ou uma tristropha completarão este parágrafo.

180

Off

Jubilate

E 58/4



ju-bi-lá-

te

O exemplo explica-se por si só. A grande ascensão melódica começa por quatro pequenos incisivos que terminam cada um sobre uma stropha levemente alongada, antes que a melodia, partindo novamente da segunda inferior, retome um novo impulso. Além do episema, E. acrescenta três vezes  $\times$  (= *expectate*: esperai).

A fórmula seguinte é característica da melodia-tipo das Alleluias do II<sup>o</sup> modo:

L 167 / 4-5  
C 40 / 10-12

181  
All

Di- es qui-a hó-di-e

A melodia, lançando-se do RÉ ao SOL, volta ao RÉ após ter, porém, ressaltado o segundo FÁ, ligeiramente repercutido e alongado. Esta última stropa é, com efeito, seguida de um corte expressivo (ao agudo do que se segue), cujo valor é sempre confirmado por um episema (com exceção de um único caso) em *C*.. Um corte inicial sublinha igualmente a primeira nota do neuma: o SOL, representado por uma virga episemática (*L*. acrescenta um  $\tau$  uma vez). Esta nota, portanto, também é importante. Se a melodia não pedisse essas duas particularidades rítmicas, os copistas teriam ligado as notas duas a duas  $\wedge\wedge$  ou, ainda, teriam unido todas as quatro SOL-FÁ-FÁ-RÉ, numa mesma grafia  $\mathcal{M}$  (porrectus flexus com unísono das duas notas centrais) (27).

O mesmo acontece com os grupos de strophicus onde o último, no fim do neuma, é episemático para permitir a articulação completa da sílaba, antes de passar à sílaba seguinte. *L*. e *Cha* prolongam sempre a última nota.

*Cha* 14/10  $\tau$   $\mathcal{M}$  E 60/9  
E 57/4  $\mathcal{M}$   $\tau$  C 49/12

182  
Intr

Omnis terranó- mi- ni

183  
Gr

Inveni in-imí- cus

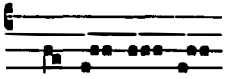
## II. APOSTROPHA

A stropha jamais é encontrada isolada, mas sempre unida a outros elementos neumáticos. Mais freqüentemente, ela precede os grupos de stropha ou um outro sinal comportando, ele também, um unísson. Se, ao contrário, é aplicada a qualquer outra grafia, forma unísson com a nota precedente.

1. *apostropha no começo de um neuma ou em uma linba ascendente*

” ”” ” E 86/3

184  
Off

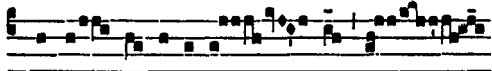


Perfice mo-ve-án-tur

”” G 32/10

”” E 89/13  
90/1

185  
Off

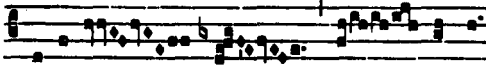


Bened. es justi- fi-ca-ti-õ- nes tu-

”” E 311/11

”” C 139/4

186  
Gr



Bened. es V. Benedí- ctus es

O emprego equivalente da stropha e do punctum, que constatamos tão freqüentemente, prova claramente sua igual leveza.

2. *apostropha no fim de um neuma*

Já tratamos, quando vimos o porrectus, de certos casos nos quais o sinal  $\mathcal{V}$  não significa  $\mathcal{N}$ , mas  $\mathcal{P}$  (uníssonos das duas últimas notas). A comparação das grafias  $\mathcal{V}$  e  $\mathcal{N}$ , em *C* dá a prova indiscutível. Veremos agora outros exemplos de apostropha em posição a um clivis ou a um torculus.

<i>Ben</i> 43 <sup>v</sup> /1-3						
<i>Y</i> 40/3-5						
<i>G</i> 22/18-20						
<i>E</i> 63/8-11						

187				
Com				
Feci	et	Dómi- ne,	ó-mni- a	di- ri-gé- bar, hábu- i.

Como mostram claramente as grafias de *Ben.* e *Y.*, a apostropha de aposição está sempre em uníssonos com a nota precedente. A restituição melódica destes neumas, na Vaticana, parece pouco lógica: com efeito, enquanto  $\mathcal{N}$  é traduzido por  $\mathcal{N}$  e  $\mathcal{P}$ , os dois casos de  $\mathcal{N}$  são transcritos por  $\mathcal{N}$ , e não por  $\mathcal{P}$ . A Vaticana misturou, pois, a tradição autêntica com uma outra mais tardia.

*H.*, igualmente, usa indiferentemente o porrectus ou o clivis + apostropha, e isto nas mesmas fórmulas. Assim, na fórmula cadencial dos versículos de Responso do IV<sup>o</sup> modo, encontra-se 66 vezes  $\mathcal{V}$  e 27 vezes  $\mathcal{N}$ .

Em todos os lugares onde *C.* escreve  $\mathcal{N}$ , *Ben.* dá as duas últimas notas em uníssonos. É necessário, então, esclarecer a grafia  $\mathcal{V}$  por  $\mathcal{N}$ , e não o contrário.

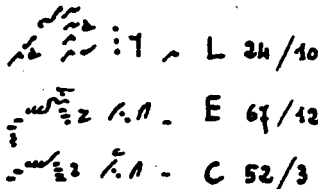
Nas cadências dos Resposos do IV<sup>o</sup> modo, *H.* escreve  $\mathcal{V}$  ou  $\mathcal{N}$ . O Responso "Dum ambuláret" comportando uma crase, escreve então "Galilae-ae" (torculus + pressus maior),



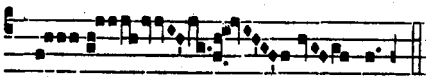
o que prova a repercussão das duas notas em unísono. Se assim não fosse, neste caso, onde se seguem duas sílabas do mesmo timbre (ae-ae), não seria possível unir o segundo FÁ ao clivis FÁ-MI. (Usando-se o mesmo argumento, pode-se demonstrar igualmente a repercussão do pressus).

### 3. apostropha entre dois elementos neumáticos

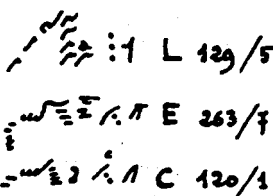
Quando a apostropha encontra-se no centro de um neuma, sua função é bastante diferente da que constatamos nos parágrafos anteriores. Com efeito, ainda que se tratasse de uma nota essencialmente ligeira, a apostropha recebe, aqui, uma importância particular: ela se torna, de certo modo, nota de pontuação.


  
 L 24/10  
 E 67/12  
 C 52/3

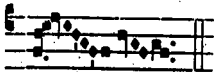
**188**  
Gr



Timebunt tu- am.


  
 L 129/5  
 E 263/7  
 C 120/1

**189**  
Gr



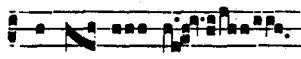
Vindica

Após a chegada da última nota do climacus ao grave, a nota representada pela apostropha encerra o amplo movimento descendente antes que aí se acrescente um ligeiro ornamento final.

O copista de *E.* emprega sempre a forma episemática especial  $\overset{2}{\curvearrowright}$ , *C.* usa a forma simples ou a forma episemática  $\overset{2}{\curvearrowright}$ . (28)

$\overset{2}{\curvearrowright}$  L 17/7  
 $\overset{2}{\curvearrowright}$  G 9/9  
 $\overset{2}{\curvearrowright}$  E 23/5  
 $\overset{2}{\curvearrowright}$  C 36/15

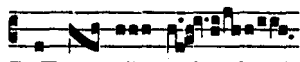
190  
Gr



Hodie vi-dé-bi-tis

$\overset{2}{\curvearrowright}$  L 18/7  
 $\overset{2}{\curvearrowright}$  G 10/7  
 $\overset{2}{\curvearrowright}$  E 25/4  
 $\overset{2}{\curvearrowright}$  C 33/3

191  
Gr



Tecum ex ú-te-ro

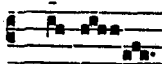
Ainda aqui (fórmula dos Graduais do II<sup>o</sup> modo), a apostropha no centro do neuma desempenha papel análogo àquele que tinha nos exemplos anteriores. Depois do scandicus flexus ligeiro  $\overset{2}{\curvearrowright}$ , ela ressalta a importância do DÓ, ao qual se opõe em seguida o RÉ dobrado do pressus maior. Os copistas acrescentam, ou não, um episema à stropha. (29)

Nos dois exemplos seguintes de fórmula cadencial, a apostropha ressalta a nota anterior, dobrando-a através de uma repercussão; mas é ela que, seguida de um corte expressivo (ao agudo da nota seguinte), é a principal das duas notas em uníssono.

$\text{C } 89/3$   
 $\text{E } 246/5$

192

Intr



Terribilis cae-li:

$\text{E } 168/11$

$\text{C } 86/13$

193

Gr



Deus exaudi tu-

a

Veremos mais adiante que, nestas fórmulas, o oriscus seria preferível à apostropha, como escreveu *G.* no exemplo 192 e *E.* no exemplo 193.

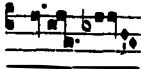
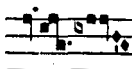
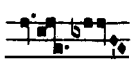
# XI

## TRIGON

O sinal do trigon  $\cdot\cdot\cdot$   $\cdot\cdot\cdot$   $\cdot\cdot\cdot$  era, antes de ser empregado na notação musical, um sinal de pontuação ou abreviação (q. $\cdot$  = *quae*: qual). Não se deve, pois, procurar na grafia do sinal uma indicação quanto à relação melódica das três notas. É um sinal estereotipado que varia somente de um manuscrito a outro.

### I. SIGNIFICAÇÃO MELÓDICA

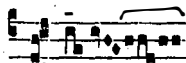
O significado melódico do trigon é o primeiro problema que se apresenta. Podemos constatar, de fato, que a Vaticana traduz o trigon às vezes por  $\cdot\cdot\cdot$ , às vezes — mais raramente — por  $\cdot\cdot\cdot$ . Eis um exemplo dos mais típicos. A fórmula seguinte reaparece três vezes na mesma peça.

194			
Tr			
De profundis			
C 59/6-11	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$
E 82/40-83/1	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$
L 32/1-3	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$
Cha 20/14-16	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$
Ben 56 <sup>r</sup> /6-10	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$
Y 59/3-5	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$
M 132/12-133/5	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$
		$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$	$\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$

Dos dois trigons sucessivos, o primeiro é precedido de uma nota longa e o segundo é formado de quatro notas, onde as duas últimas são alongadas (a forma ligeira de Saint-Gall é  $\text{•} \text{•} \text{•}$ ). Ora, que constatamos? De início, da grafia de *C.* e *E.* resulta que a nota inicial (tractulus) desta fórmula é mais grave que a primeira nota do trigon. *L.* confirma-o claramente e prova, além disso, o unísono das duas primeiras notas do trigon (30). *Ben.* e os manuscritos da Aquitânia indicam igualmente a posição mais grave da nota inicial e o unísono das duas primeiras notas do trigon. A Vaticana, ao contrário, escreve  $\text{•} \text{•}$ , apoiando-se, evidentemente, em uma tradição mais tardia. O desenho melódico autêntico do primeiro grupo era, sem dúvida,  $\text{•} \text{•}$  (unísono das duas primeiras notas do trigon), o que a Vaticana admite para o trigon seguinte.

Uma fórmula dos Graduais do III<sup>o</sup> modo fornece outra prova do unísono inicial do trigon:

195



Damos abaixo o quadro completo dos onze casos onde esta fórmula é encontrada no repertório autêntico. Como estão aí escritas as cinco notas em questão?

Gr	I Juravit	II Tues	III Exurge Domine, non	IV Eripe	V Exaltabo	VI Ex. Dfret	VII Benedicite				
C	47/16 ∴ ∴	68/3 ∴ ∴	61/8 ∴ ∴	75/11 ∴ ∴	-/15 ∴ ∴	85/2 ∴ ∴	87/15 ∴ ∴	88/6 ∴ ∴	93/12 ∴ ∴	135/2 ∴ ∴	-/7 ∴ ∴
E	56/6 ∴ ∴	-/8 ∴ ∴	88/11 ∴ ∴	132/2 ∴ ∴	-/6 ∴ ∴	164/12 ∴ ∴	172/11 ∴ ∴	173/5 ∴ ∴	187/6 ∴ ∴	302/6 ∴ ∴	-/10 ∴ ∴
B	12/17 ∴ ∴	-/19 ∴ ∴	18/16 ∴ ∴	26/12 ∴ ∴	-/15 ∴ ∴	32/2 ∴ ∴	34/4 ∴ ∴	-/9 ∴ ∴	37/1 ∴ ∴	60/2 ∴ ∴	-/5 ∴ ∴
G	20/7 ∴ ∴	-/8 ///	32/2 ∴ ∴	47/3 ∴ ∴	-/6 ∴ ∴	58/3 ∴ ∴	64/18 ∴ ∴	62/2 ///	67/11 ∴ ∴	110/13 ∴ ∴	-/16 ∴ ∴

A perfeita correspondência entre  $\cdot\cdot\cdot^{\prime\prime}$  e  $\prime\prime\cdot\cdot\cdot$ , prova claramente o *unísson* das duas primeiras notas, escritas às vezes por um trigon, às vezes por strophas; o unísson da distropha não deixa qualquer dúvida.

Esta equivalência dos signos, que podem ser trocados entre si, dá-nos a prova, além disso, da *repercussão* das duas notas em unísson do trigon. Com efeito, a repercussão da distropha dos grupos de strophicus em geral, provada no capítulo anterior, requer logicamente uma mesma execução para o trigon, podendo este tomar o lugar de uma distropha.

É interessante que, em todos estes casos, nem os manuscritos mais tardios nem a Vaticana jamais transformam o unísson  $\cdot\cdot\cdot$  em um torculus  $\cdot\cdot\cdot$  como acima, mas concordam perfeitamente com as mais antigas grafias. A razão é que o trigon não está situado, aqui, em um grau superior a um semitom (DÓ ou FÁ), mas a um tom inteiro. Quando o trigon está sobre DÓ ou FÁ, a fraqueza do grau inferior provoca mais facilmente uma flexão sobre a primeira das notas em unísson.

Eis uma última prova do unísson inicial do trigon:

$\cdot\cdot\cdot\cdot\cdot$  E 26/6

196  
Off

Laetentur sa-lu-lá-re (V. 2)

Trata-se do segundo versículo do Ofertório da primeira Missa do Natal. A fórmula citada (que nos interessa, por causa do trigon) é encontrada tanto no próprio Ofertório como no fim do primeiro versículo. A grafia das duas fórmulas está, contudo, modificada.

$\cdot\cdot\cdot\cdot\cdot$  E 25/13     $\cdot\cdot\cdot\cdot\cdot$  E 26/3

197  
Off

Laetentur et exsúl-tet V. 1: o- mmis

A articulação complexa das duas palavras "exsul-tet" e "om-nis" fez com que, em lugar da grafia simples do trigon, o copista tenha escolhido aqui a forma liquescente  $\gamma$ , que consiste em duas strophas onde a última é prolongada, modificação que significa um terceiro som ligeiro, mais grave. Uma vez que não há mais dúvida quanto ao unísono das duas strophas, as duas primeiras notas do trigon, sobre "saluta-re", devem portanto, também elas, ser cantadas de igual maneira, isto é, em unísono.

## II. EMPREGO MELÓDICO

O trigon nunca está sozinho sobre uma sílaba. Quase sempre é precedido de pelo menos uma nota ligeira ou longa.

E  $86/1-9$   $\gamma$   $\gamma$  C  $27/16$

198 Off 199 Gr

Perfice vestí- gi- a me- a: Qui sedes su- per

É muito raro que o trigon coincida com o ataque de uma sílaba:

$\gamma$  C  $62/16$

200 Gr

Mis. mei li- be- rá- vit me:

$\gamma$  C  $69/16$

201 Gr

Custodi Dó- mi- ne,

Muito freqüentemente, é precedido ou seguido de numerosas notas, ligeiras ou longas:

E 51/7

**202**  
Off  
Reges reges A- ra- bum

### III. INTERPRETAÇÃO DOS SINAIS

O trigon é, com mais freqüência, um elemento neumático cuja leveza é indicada já pela grafia. Por isso é encontrado freqüentemente em contextos ligeiros:

C 13/7

**203**  
Gr Saluum  
fac populum tu- ae.

C 150/2

**204**  
All  
Qui ti- ment

O trigon conserva esta leveza mesmo no ápice de uma melodia. Daremos dois exemplos (205 e 207), confrontando cada um deles com um caso paralelo onde as mesmas notas culminantes, desta vez importantes e alargadas, são escritas com sinais bem diferentes:

L 13/12

E 12/7

**205**  
Off  
Ave Mariabe-ne- dí- cta

L 78/8

E 167/11

**206**  
Com  
Hoc corpusquo-ti- escúmque

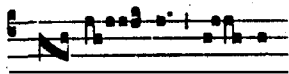


21.

G 96/2  
E 262/9

207

Intr

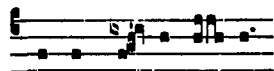


Sapientiam e- ó- rum vi- vent

*JH* G 14/14  
*JH* E 39/8

208

Intr



In medio et implé- vit e- um

Há casos, entretanto, onde as duas primeiras notas do trigon (excepcionalmente só a primeira) são ligeiras e as seguintes (quando o trigon é prolongado) são longas:

E 78/13

209

Intr

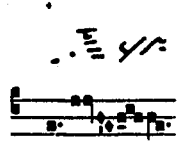


Sacerd. Dei De- um.

E 70/13

210

Off Diffusa



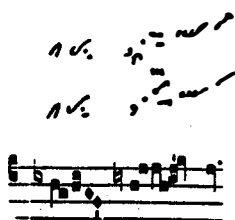
sæcu -li.

E 135/6

C 76/16

211

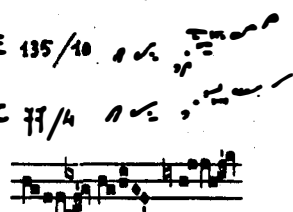
Gr



Deus vitam tu-

E 135/10

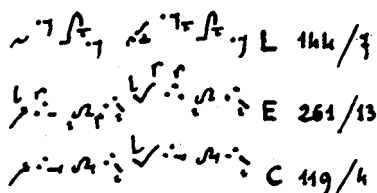
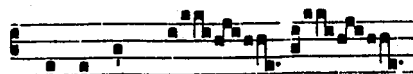
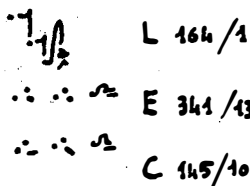
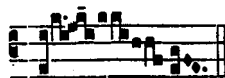
C 77/4



o. V...tribula-vit

## IV. CORTE NEUMÁTICO APÓS UM TRIGON

Quando um trigon se encontra em meio a uma seqüência descendente da linha melódica, sua última nota, seguida de um corte neumático, é, por este motivo, sublinhada, e pede então um certo alargamento. A fim de tornar mais compreensível e à guisa de um simples exame escolar, colocamos sob os dois exemplos que se seguem a grafia que seria empregada se nenhuma nota fosse posta em evidência.

212  
GrClamav.  $\nabla$ . Juxta est Dó- , : : / . / , : : / . / minus213  
Gr

Liberasti



O exemplo 212, mais desenvolvido que o seguinte, é particularmente interessante. Cada vez que a melodia atinge o RÉ, ela ressalta esta nota: em primeiro lugar por um corte inicial, à cabeça do melisma; depois pelos dois cortes no meio de uma seqüência descendente que se seguem ao trigon e depois ao torculus. O mesmo

motivo melódico reaparece imediatamente, mas desta vez iniciado por um pes longo onde a segunda nota, seguida de um corte em meio a uma seqüência ascendente, corresponde à virga do primeiro motivo.

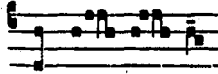
C. assinala, nas duas vezes, o prolongamento da última nota do trigon  $\cdot \curvearrowright$ ; E. só o faz na primeira vez; L., ao contrário, coloca um  $\ddagger$  apenas na segunda vez. Temos aqui a ocasião de repetir o que já foi dito no capítulo IX: mesmo se os copistas utilizassem apenas a fórmula *inteiramente ligeira* do trigon, sua última nota deveria, entretanto, ser prolongada, pois o agrupamento das notas — que distingue o trigon do elemento neumático seguinte — *por si só é suficiente* para traduzir a importância desta última nota. Se esta fosse ligeira, o copista teria agrupado os sons em torno do DÓ grave  $\cdot \cdot \cdot$  (corte não expressivo por si mesmo), como fizemos sob o exemplo dado.

A forma  $\cdot \cdot \cdot \setminus$  indica uma descida melódica de ao menos uma terça (cf. grafia nº 2 do climacus:  $\setminus$ , no capítulo VI). O traço inclinado (gravis) não significa um alongamento: é uma indicação de ordem melódica.

Quando o trigon se encontra na articulação silábica, sua última nota é, às vezes, sublinhada, como já constatamos a propósito das strophas (ex. 182 e 183): este ligeiro alongamento é simples consequência de uma boa pronúncia.

C  $\frac{9}{10}$   $\cdot \cdot \cdot \setminus$

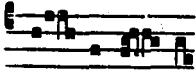
214

Gr 

Si ambul. et bá- cu- lus

C  $\frac{9}{8-9}$   $\cdot \cdot \cdot \setminus$

215

Gr 

Tenuisti pec- ca-tó- rum

## XII

# BIVIRGA - TRIVIRGA

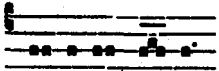
### I. SINAIS E EMPREGO MELÓDICO

Nunca são encontrados, em Saint-Gall, dois punctums (bipunctum) em unísono, sobre a mesma sílaba. A virga, pelo contrário, pode ser repetida uma ou duas vezes para formar uma bivirga ou uma trivirga. A posição horizontal das virgas // (e não / / nem / / ), indica que as duas ou três notas eram cantadas em unísono. Na maior parte dos antigos manuscritos sangalianos, a bivirga e a trivirga são sempre episemáticas: // e /// . Estes episemas ressaltam a importância do neuma e provam que a segunda e a terceira notas são iguais à primeira. Não se encontra jamais uma bivirga onde só a primeira virga seja episemática //

O manuscrito *E*. escreve, na maioria das vezes, a bivirga sem episemas. Ele parece reservar os episemas para indicar uma nuance especial, por exemplo, a predominância da sílaba acentuada sobre as outras sílabas:

// / //      E 39/40

216  
Intr



In medio in-du-it e-um.

Duas sílabas consecutivas em unísono podem ambas receber uma bivirga. Esta é, aliás, uma excelente maneira de sublinhar uma palavra importante:

L 724/2

E 247/1

217  
Off 

Dne Deus lae- tus ób- tu- li

L 79/2

C 86/12

218  
Gr 

Deus ex. me fac,

L., como vemos, não conhece a bivirga, mas escreve no seu lugar dois uncinus e, por outro lado, sublinha no ex. 217 a predominância da sílaba acentuada pela adição de um  $\Delta$  (= *augete*: alargai).

A bivirga, isolada ou em composição, é muito mais freqüente que a trivirga. É encontrada muitas vezes nos Graduais do II<sup>o</sup> modo e do V<sup>o</sup> modo, no começo de uma recitação mais ou menos longa em uníssono, e sempre sobre um grau importante, FÁ ou DÓ:

C 30/13  
219  
Gr

A summo et ó-pe-ra má-nu-um e- jus

C 74/3  
220  
Gr

Propitius et propter honó- rem

Uma bivirga pode igualmente sublinhar o primeiro acento verbal de uma peça ou de um inciso:

E 2/3  
221  
Com

DO-mi- nus

C 52/4  
222  
Gr

TImé- bunt gen- tes



Não se encontram jamais, sobre a mesma sílaba, mais de três virgas sucessivas (ao contrário das strophas que são, com freqüência, mais numerosas).

Existem ainda as formas desenvolvidas da bivirga, por exemplo:  
 — Bivirga precedida de uma nota ligeira ligada à primeira virga:

// G 1/43

**228**  
 Intr  
 AD te levá-vi • á- nimam

// G 92/47  
 // E 255/6

**229**  
 Intr  
 Spiritus et hoc quod cón- ti- net

- Bivirga precedida ou seguida (bivirga subpunctis) de duas notas ligeiras:

// // G 113/46  
 // // E 319/9

**230**  
 Off  
 Sicut hó- di- e,

// // G 31/17  
 // // E 88/2-3

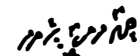
**231**  
 Intr  
 Esto mihi in De- um re- fú- gi- i,

— Sucessão melódica ligeira entre duas bivirgas:


$E \ 208/13$  

**232**  
Com  
Pascha i-ta- que



$E \ 319/1$  


**233**  
Intr  
O mnes



Freqüentemente, também uma nota importante atrai para si toda uma seqüência de notas por meio de uma bivirga:

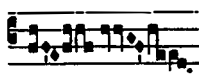
$\hat{c} \ // \ N \ C \ 48/6$

**234**  
Gr  
Misit ver- bum



$// \ C \ 29/3$

**235**  
Gr Tollite  
mani- bus




## II. EXECUÇÃO PRÁTICA

Hoje em dia, a bivirga é geralmente cantada como um único som de dois tempos. Mas isto não parece ter sido a prática antiga. Com efeito, encontramos os seguintes casos:

$// \ G \ 117/4$

$\hat{c} \ // \ E \ 318/1$

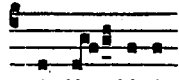
**236**  
Intr  
Dns fort. pópu-lum tu- um



$// \ G \ 3/15$

$// \ E \ 6/12$

**237**  
Com  
Diffusa in lá- bi- is



Há aqui sucessão de duas vogais iguais. Ora, embora *E.* escreva duas vezes uma virga isolada sobre cada uma das sílabas, *G.* escreve, ao contrário, uma bivirga. Se, pois, com a primeira forma de notação, cantamos sem hesitar duas notas, dois sons distintos, por que não fazer o mesmo com a segunda notação?



*Hand* Gr 22/8  
*Hand* E 62/3

*Hand* E 198/4

<p><b>238</b> Tr Eripe lá- bi- is</p>	<p><b>239</b> Intr Loquebar de testimó- ni- is</p>
---	--

Se compararmos a Vaticana com os antigos manuscritos, veremos aqui o mesmo fenômeno: no primeiro exemplo os manuscritos escrevem a primeira nota do uníssonos sobre a sílaba "lá-bi-is", e a segunda sozinha sobre a sílaba final, enquanto a edição Vaticana agrupa as duas notas em uníssonos sobre a última sílaba. Isto não prova que se tenha antes cantado dois sons bem distintos (sobre as duas sílabas "lá-bi-is") e que, depois, tenham sido representados, nos manuscritos seguidos pela Vaticana, por um único som de dois tempos sobre a última sílaba. Esta dificuldade desaparece se admitirmos a repercussão (31); o mesmo ocorre no outro exemplo.

Muitos casos análogos aos seguintes trazem igualmente um argumento sólido em favor da repercussão da virga em uníssonos:

<p>E 296/2 <i>Hand</i></p> <p>C 128/4 <i>Hand</i></p>	<p>L 12/8 <i>Hand</i></p> <p>C 28/14 <i>Hand</i></p>
<p><b>240</b> Gr Timebunt e- um.</p>	<p><b>241</b> Gr Tollite ve- stras</p>

Se, no tempo do copista, já se cantasse um único som de valor duplo, não se explicaria nem o episema da primeira virga, nem a adição do **C** sobre a virga seguinte, de onde parte o movimento ligeiro do climacus (32).

Há, enfim, casos nos quais, mesmo nos melhores manuscritos, um pes quadratus partindo do semitom inferior substitui a bivirga. Se esta tivesse sido cantada como um único som de dois tempos, os copistas que escreveram um pes quadratus não poderiam ter tido a impressão de dois sons sobre duas cordas distintas. Cf. por exemplo:

$\checkmark$  L 82/3  
 $\checkmark$  E 174/10

**242**  
Intr

Omnia quae fe-císti no- bis, Dó-mi- ne,

$\checkmark$  L 34/2  
 $\checkmark$  E 88/6

**243**  
Intr

Esto mihi et re-fú-gi-um me- um

Nos demais casos, apenas os manuscritos mais tardios (já G.!) dão uma bivirga no lugar do pes quadratus dos manuscritos anteriores:

$\checkmark$  L 455/2  
 $\checkmark$  G 419/44  
 $\checkmark$  E 325/3

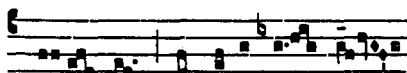
**244**  
Intr

PRo-té-ctor no-ster

✓	✓	L	76/9-10
✓	✓	G	58/1
✓	✓	E	164/4-5

245

Intr



Judica me me- us, et forti- tú- do

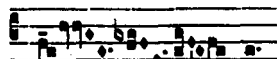
A edição Vaticana segue aqui os manuscritos sem qualquer critério, imprimindo tanto •• como ♩

Uma fórmula conhecida dos Alleluias do VIII<sup>o</sup> modo contém um erro bastante grave desse gênero. A Vaticana opõe-se aqui, de maneira evidente, à tradição mais autêntica:

	Ben	1 <sup>o</sup> /2
	L	166/3
	G	1/20
	E	1/3
	C	26/5

246

All



Ostende tu- am

Podemos, entretanto, constatar que a tendência de modificar um grupo ascendente de duas notas em uma bivirga só acontece quando estas duas notas subentendem um intervalo de um semitom. Um pes quadratus de um tom inteiro, por exemplo, permanece sempre intacto, mesmo nos manuscritos mais tardios (33).

# XIII

## PRESSUS

Os cinco capítulos seguintes serão consagrados às grafias que incluem o oriscus:  $\sim \zeta \cap$ .

O signo do oriscus já existia como sinal de contração na escrita corrente, por exemplo: Dñũm, Dñẽ. Hoje em dia ainda é empregado como tal na escrita francesa e espanhola.

Poderia parecer mais lógico começar o estudo pelo próprio oriscus. Entretanto sua função particular aparecerá melhor se explicarmos antes o pressus e a virga strata.

### I. PRESSUS MAIOR

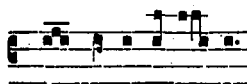
#### 1. signo e significação melódica

O signo do pressus maior  $\sim$  é formado de três elementos: virga, oriscus e punctum. No que se refere ao seu significado melódico, as duas primeiras notas do pressus estão sempre em uníssono. Em outros termos (e isto vale também para o pressus menor): a nota específica do pressus, o oriscus, está sempre em uníssono com a nota anterior. A última nota está no grave, mas geralmente não mais que uma segunda ou uma terça. Quando ela desce mais e de modo inesperado, a adição de um  $\downarrow$  (= *inferius, iusum*: em baixo) ou um tractulus inclinado (*gravis*), ou ainda os dois signos juntos, sublinham o fato.

247

Ant

Urbs



et antemu-rá- le :

41.

E 173/7

248

Off



Eripe..Deus et ab insurgén- tibus

O pressus é encontrado tanto sobre as cordas graves como sobre as cordas agudas; é empregado isolado ou em composição.

## 2. interpretação dos signos

Acreditou-se durante muito tempo que o pressus fosse um grupo de notas pesadas (pressus, de *premere*: pressionar). Porém um estudo detalhado prova que ele pode receber um grande número de nuances. Por isso é necessário enumerar separadamente as diversas formas:

a.  $\sqrt{\cdot}$  = três tempos silábicos

249

H 112/9

Ant



Stans a d. candi-di- or,

Ant



- 384/1

Euge serve fi-dé- lis,

Ant



- 420/5

Super muros Je-rú-sa- lem,

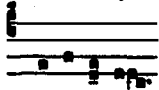
Trata-se, nas três vezes, da mesma fórmula cadencial.

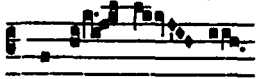
— No primeiro caso, três sílabas repartem entre si as três últimas notas: virga ou tractulus (segundo as leis que regem a escolha de um ou outro signo), oriscus em unísono e, depois, o tractulus final.

— No segundo caso, há apenas duas sílabas para as três notas: a virga e o oriscus formam, juntos, uma virga strata.

— No último caso, as três notas agrupam-se sobre uma única sílaba em um pressus maior, donde se pode concluir que este pressus equivale a três tempos silábicos.

A seguinte forma de pressus maior é encontrada, sobretudo, como grupo cadencial, isolada:

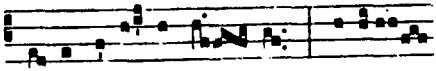
250 Ant  H 33/15

251 Gr  E 75/12  
C 55/8

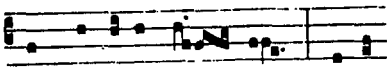
Dns veniet dominá-tor, Adjuvabit lae-ti- fi- cat

O copista de *E.* acrescenta cuidadosamente um episema à primeira nota e um  $\tau$  às duas outras. *C.* não usa qualquer adição, a execução correta deste neuma parece-lhe evidente. É necessário ressaltar que o ponto permanece sempre inalterado, mesmo quando a última nota é longa. Não se encontra, com efeito,  $\sim$ . Ao contrário,  $\sim$  é a forma liquescente do pressus, quando este é seguido de uma articulação silábica complexa.

É igualmente necessário citar as cadências chamadas “deslocadas”, nas quais o último neuma desce um grau a mais em relação à melodia habitual para criar uma ligação estreita com a primeira nota do inciso seguinte.

252 Resp  H 179/2

Ecce vid. in- iqui- tá- tes no- stras : \* Cu-ius

 H 179/1

et pro nobis do- let : ipse

253  
Resp  
Surgens

H 232/17

di- xit : Pax

H 232/17

Dómi- no, al- le-

Neste tipo de cadência, o pressus maior substituiu o clivis longo da fórmula normal. Ritmicamente há, no entanto, uma diferença evidente entre o clivis e o pressus maior. Enquanto o clivis conduz, muito normalmente, a melodia à corda cadencial, o pressus maior, ao contrário, sublinha esta corda por um duplo som repercutido, e depois, sobre a última nota, desce ainda um grau, dando assim à cadência uma característica inacabada, que exige uma seqüência melódica.

O pressus maior isolado de três tempos silábicos é encontrado igualmente fora das cadências.

G 97/1  
E 264/13

254  
Com

Posuerunt pu- ni- tó- rum.

*E.* sublinha apenas a primeira nota, mas a grafia de *G.* indica com precisão que a segunda e a terceira notas são igualmente longas.

A mesma forma de pressus maior é encontrada também em composição, mais freqüentemente no início de um neuma:

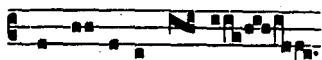
$\overset{\sim}{\underset{\sim}{\text{f}}}$  L 49/1

 $\overset{\sim}{\text{f}}$  E 114/2

 $\overset{\sim}{\text{f}}$  C 71/3

255

Gr



Mis. mihi et á- nima me- a

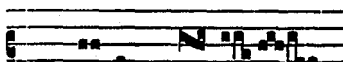
 $\overset{\sim}{\underset{\sim}{\text{f}}}$  L 163/13

 $\overset{\sim}{\text{f}}$  E 341/13

 $\overset{\sim}{\text{f}}$  C 145/10

256

Gr



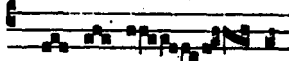
Liberasti etnó-mi-ni tu- o

 $\overset{\sim}{\underset{\sim}{\text{f}}}$  L 75/13

 $\overset{\sim}{\text{f}}$  E 162/11

257

Off



Factus est li- be- rá- tor

Neste último exemplo, dois pressus menores seguem o pressus maior, inteiramente longo. *E.* indica o alongamento do pressus maior por adições (episema e letra), mas a grafia de *L.* (nos exemplos 255 e 256) é clara já por si só:  $\sim$  = uncinus,  $\overset{\sim}{\text{e}}$  = oriscus cujo valor é sublinhado por sua separação da nota seguinte (no lugar de  $\text{v}$ ). Com ou sem a adição de um *a*, existe então equivalência entre  $\overset{\sim}{\underset{\sim}{\text{f}}}$  e  $\overset{\sim}{\text{f}}$ .

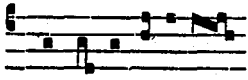
b.  $\overset{\text{e}}{\text{f}}$  = primeira nota longa, as outras ligeiras.

Esta forma do pressus maior muito raramente encontra-se isolada.




$\text{L } 32/2-3$   
 $\text{E } 82/43$   
 $\text{C } 59/10$

$\text{L } 162/10$   
 $\text{E } 339/10$

**258** Tr 

De prof.  $\Psi$ . Si in-iqui-tá-tes

**259** Intr 

SI in-iqui-tá-tes

Em virtude dos dois “i” sucessivos, os manuscritos sangalianos agrupam as três notas das duas últimas sílabas em um único pressus. *C.* coloca um episema sobre o primeiro elemento, enquanto acrescenta um *c* sobre os dois outros. *E.* e *B.* colocam apenas um *c*; *G.* contenta-se com o episema inicial. *L.*, que separa claramente os signos sobre as duas sílabas, escreve sobre a primeira um uncinus e sobre a outra um clivis ligeiro, onde o primeiro elemento, no exemplo 258, é um oriscus (neste exemplo as duas grafias de *L.* são separadas pela passagem de uma linha a outra). Ele assim indica o unísono desta nota com a anterior, o que corresponde ao pressus dos manuscritos sangalianos.

Esta forma rítmica, com apoio sobre a primeira nota, é encontrada muito freqüentemente em composição:

$\text{L } 9/5$   
 $\text{E } 3/5$   
 $\text{C } 7/8$

**260** Gr 

Ex Sion  $\Psi$ . Congregá- te

As indicações de *C.* são claras. O longo  $\text{—}$  de *E.* não contradiz as particularidades assinaladas pelos outros manuscritos: *E.* procura assim sublinhar a ligeireza essencial do conjunto do neuma (34).





## 2. interpretação dos signos

Como o pressus maior, o pressus menor e a nota anterior podem receber diversas nuances rítmicas.

a. nota precedente e pressus menor: três notas longas.

Encontra-se um exemplo típico na entoação das Antífonas "O":

		L 94/10	
	H 40/2	E 184/11	
<b>264</b>		<b>265</b>	
Ant		Off	
	O Sa-pi-énti- a,		Improperium et susti- nu- i

Após uma primeira nota ligeira, que leva a melodia até o agudo, há duas notas alargadas: a segunda nota do pes (corte no agudo, confirmado por um episema) e o oriscus, ambos sobre a corda principal. A última nota, no semitom inferior, participa deste alongamento, embora ela seja escrita por um ponto: o vale, com efeito, para as duas notas do pressus menor. *L.* escreve dois uncinus superpostos, isto é, uma clivis longa, no lugar do pressus menor sangaliano.

Retomemos, para completar, um exemplo já citado:

<b>266</b>	
Off	
	Factus est li- be- rá- tor

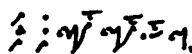
The image shows musical notation for the syllable "libera-tor". At the top, there are two rows of pressus symbols: the first row contains three large symbols (pressus maior) and two smaller ones (pressus minor), with the letter 'F' above them; the second row contains six smaller symbols. To the right of these symbols are the labels "L 75/13" and "E 162/41.12". Below this is a musical staff with notes and stems, with the syllables "in e-" and "um" written below the staff.

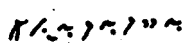
A sílaba “libera-tor” começa por três elementos neumáticos longos: um pressus maior e dois pressus menores. *E.* indica o alongamento por um  $\tau$  cujo traço horizontal cobre o conjunto dos três elementos. A grafia de *L.*, já clara por si só, como registramos acima (cf. ex. 255, 256 e 257) traz três  $\alpha$ , que valem para as seis primeiras notas.

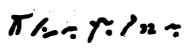
Na segunda parte do exemplo, a sílaba “in e-um” começa também por um pressus maior longo, seguido de um pressus menor igualmente longo, onde apenas *L.* precisa o valor. *E.* omite, aqui, o acréscimo de um  $\tau$ . Estes dois pressus, como os três de “libera-tor”, formam uma linha descendente na qual eles estão como que “imbricados”: o ponto final do primeiro elemento está em uníssonos com a nota seguinte e assim sucessivamente. Há, então, sempre três notas longas: o ponto do pressus maior + o pressus menor, cujo ponto (no último fragmento) é, por sua vez, nota longa em uníssonos com o último pressus menor. Quanto ao segundo pressus menor de “e-um”  $\tau$ , no ponto mais baixo do melisma, apenas ele é longo, as duas notas anteriores são ligeiras: há então, aqui, uníssonos entre uma nota ligeira (a segunda do clivis) e uma nota alongada (a primeira do pressus menor). O terceiro pressus menor, pelo contrário, segue-se a um pes subbipunctis cujas duas últimas notas são alongadas  $\tau$ . O pressus menor é igualmente longo, como indicam a grafia de *L.* e o  $\tau$  de *E.*

b. nota precedente longa, pressus menor ligeiro.

Esta forma de pressus menor encontra-se em uma fórmula melódica comum a quase todos os versículos dos Graduais do II<sup>o</sup> modo:

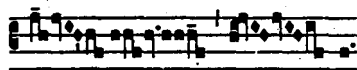
 L 42/10

 E 337/5

 C 144/12

267

Gr

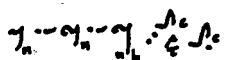


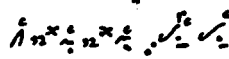
Dne ref. ter-

ra

C. escreve dois presus menores ligeiros, ambos precedidos de uma nota longa em unísono ( / 2 e 2 ). Entre eles, um pressus maior onde só a primeira nota é longa. E. distingue os elementos deste pressus maior escrevendo virga epismática + pressus menor.

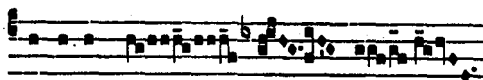
Quanto a L., que prefere unir aqui a nota grave dos dois primeiros pressus à nota seguinte em um desenho de porrectus cujo primeiro elemento é um oriscus, confirma a ligeireza das duas notas dos pressus menores sangalianos e o alongamento da nota anterior: o episema horizontal das edições rítmicas sobre o último pressus menor é, portanto, errado.

 L 89/11

 C 90/1

268

Gr



Tenuisti Isra-el De-

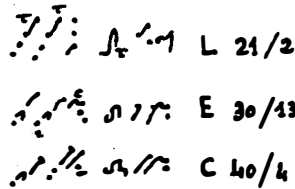
us





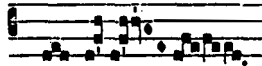






278

Gr



Viderunt ter- ra.

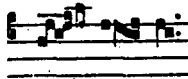
Neste último exemplo, o pressus menor, escrito somente por *E.*, indica ao cantor o unísono desta nota com a anterior. Os outros sangalianos e *L.* escrevem um climacus. O próprio *E.*, aliás, usa tanto um pressus menor como um climacus quando esta fórmula reaparece em outros graduais.

O pressus é, às vezes, seguido de uma nota mais alta (pressus maior ou menor resupinus):

 $L \ 31/11$ 
 $L \ 11/2$ 
 $C \ 58/16$ 
 $E \ 6/13$ 

279

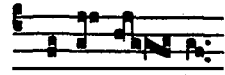
Gr



Adjutor páu- pe- rum

280

Com



Diffusa proptér- e- a

#### IV. REPERCUSSÃO DA NOTA EM UNÍSSONO

Numerosos são os que crêem que as notas em unísono do pressus formam um único som de valor duplo (35). Alguns casos, entre muitos outros, opõem-se a esta teoria.

Primeiro argumento:

L 120/12		L 4
G 89/4		G 4
E 246/9		E

238

maior. Ova  
"or e E.,  
C. e E.,  
Aliás, est"  
prigo

281		28
Gr		Com
Locus	inae- stimá- bi- le	Honora et de primí- ti- is

Trata-se de uma fórmula cadencial bem conhecida onde as notas são repartidas sobre duas sílabas ("inestimabi-le") no Gr. "Locus iste", enquanto na Comm. "Honora", as duas sílabas, formadas de duas vogais de mesmo som ("primiti-is"), permitem uma distribuição diferente das notas. Enquanto E. conserva a grafia nos dois casos, G. e L. agrupam, no ex. 282, a antepenúltima nota às duas seguintes, em um pressus maior. Ou o ritmo da fórmula fica, assim, deformado, ou então há repercussão das duas notas em uníssono do pressus e, neste caso, as duas grafias são equivalentes.

Segundo argumento:

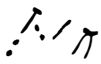

	L 32/2-3	
	E 82/13	
	C 59/10	
283		284
Tr		Intr
De prof. V. Si in-iqui-tá-tes		SI in-iqui-tá-tes

Como já foi visto, L. distribui as notas de modo diferente sobre duas sílabas (e mesmo, no primeiro caso, sobre duas linhas diferentes). C. e E., ao contrário, agrupam as três notas em um único pressus

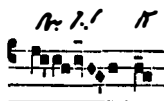
maior. Ou se cantavam dois "i", segundo *L.*, e um único, segundo *C.* e *E.*, ou então *C.* e *E.* repercutiam também as notas em uníssono. Aliás, que significaria a grafia de *C.*, que acrescenta um episema à primeira nota e um *c* à segunda: precisões rítmicas que correspondem exatamente à notação de *L.*? E como cantar um único som longo onde dois tempos teriam valores diferentes?

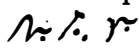
É necessário recordar aqui que toda a classificação precedente das diversas formas de pressus apóia-se sobre as indicações rítmicas concernentes às duas notas em uníssono, e que, muito freqüentemente, pedem uma execução bem distinta das duas notas. Por que estas particularidades dos manuscritos se, na prática, não as levássemos em conta?

### Terceiro argumento:

A fórmula  reaparece 20 vezes na cadência final dos Responsórios do IIº modo. Dezenove casos apresentam-se assim porque as vogais das duas últimas sílabas diferem; pelo contrário, no único caso onde a palavra "me-ae" oferece uma possibilidade de crase, *H.* escreve .

O mesmo fato é constatado nos versículos dos Responsórios do IIIº modo. Enquanto 70 vezes as cadências finais são escritas:

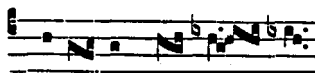


quando se encontra a palavra "me-ae",  
*H.* escreve: .

### Quarto argumento:

*AuA*  $\pi$  B 2<sup>v</sup>/5  
*AuV*  $\pi$  G 3/4  
*AuV*  $\pi$  E 7/6

285  
Intr



Gaudete Dómi- nus pro- pe est.

A edição Vaticana segue *G.*, enquanto *B.* une a última nota do grupo quüilismático às duas seguintes em um pressus maior e *E.*, escrevendo um único neuma sobre as duas sílabas "prope est" (devido ao encontro de duas vogais iguais), coloca a virga no grupo anterior e acrescenta um pressus menor. Poder-se-ia concluir que, segundo *E.* cantava-se "propest" e, segundo *B.* e *G.*, "prope est", com ritmo diferente? Mais uma vez, se se repecutisse as notas em unísono, todos cantariam de maneira idêntica.

*Quinto argumento:*

Nós também, sem nos preocuparmos com isto, fazemos freqüentemente uma repercussão onde os manuscritos escrevem um pressus. Além disso, os mesmos que, devido à sua própria teoria, defendem a execução de um único som de valor duplo das notas em unísono do pressus, praticam, freqüentemente, a repercussão. Retomemos dois exemplos já citados:

C 90/4

286  
Gr

Tenuisti Isra-cl De- us

Vimos (cf. ex. 268) que os episemas acrescentados aos clivis nas edições rítmicas não têm razão de ser. Mesmo se eles não existissem, a primeira nota dos clivis receberia, conforme o uso comum, uma repercussão destinada a manter o ritmo.

O mesmo fato ocorre nesta fórmula dos Graduais do II<sup>o</sup> modo:

*AN A C 29/2*

**287**  
Gr  
Tollite e- jus?

Também aqui o episema das edições rítmicas não corresponde aos sinais paleográficos. Se se pratica hoje em dia a repercussão entre a distropha e o último pressus menor, por que não fazer o mesmo antes, entre o climacus e o pressus menor, assim como sobre o pressus maior?

*Sexto argumento:*

Numerosos são os que vêem uma prova sólida da fusão das notas em uníssono do pressus no  $\overset{\circ}{C}$  (= *conjungere*: unir) que, às vezes, é encontrado sobre o pressus. O caso seguinte permite julgar o exato valor desta indicação:

*AN A C 31/41*

**288**  
Gr  
Excita tu- am,

*AN A E 15/3*                      *AN E 15/12*

*AN C 30/16*                      *AN C 31/6*

**289**  
Gr  
In sole su- um :

**290**  
Gr  
Dne D.virt. nos :

Reconhece-se uma fórmula-tipo dos Graduais do IIº modo. No primeiro caso, a melodia é distribuída sobre duas sílabas, como sempre nesta fórmula. Faltando, entretanto, a segunda sílaba, todas as notas são agrupadas sobre uma única sílaba (ex. 290). Segundo a teoria habitual, as duas notas em uníssono formam um

único som, o que, como se vê, altera a estrutura rítmica da fórmula. Há ainda um outro caso (ex. 289) onde, por causa da crase ('*su-um*'), C. escreve um pressus menor e acrescenta um  $\text{c}\tilde{\text{o}}$  (as duas sílabas foram escritas na passagem de uma linha à outra). Ainda que, nos outros casos, o  $\text{c}\tilde{\text{o}}$  seja, para alguns, uma prova sólida das notas em uníssono, eles mesmos preferem, aqui, negligenciar esta indicação e cantam duas notas bem distintas, isto é, repercutidas (36).

Concluindo: qual é, então, o valor particular do pressus, sua significação característica?


Exagerar-se-á certamente em atribuir ao pressus uma importância expressiva muito grande: é suficiente, para constatá-lo, voltar ao ex. 54, onde se vê a equivalência entre  $\text{N}$ ,  $\text{NN}$  e  $\text{N}$ . Mas, por outro lado, não se poderia também considerar o pressus como uma simples variante gráfica do clivis. Além da precisão melódica (uníssono entre o oriscus e a nota anterior), o pressus indica um vínculo especial entre as duas últimas notas (oriscus e punctum), uma direção melódica determinada: o oriscus conduz sempre a uma nota mais grave. Esta relação entre o oriscus e a nota seguinte aparecer-nos-á, mais claramente, no estudo da virga strata (37).





## XIV

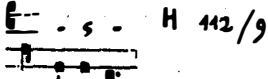

### VIRGA STRATA

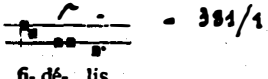

A virga strata  é composta de dois elementos: virga + oriscus. Ela difere do pressus maior apenas pela ausência do ponto; no entanto, aqui como no pressus, o oriscus conserva sua função característica: conduz a uma nota mais grave sobre a sílaba seguinte (ou, em composição — o que é muito raro — sobre o elemento neumático seguinte) e tem, com esta nota, um vínculo estreito. É o que permite considerar a virga strata como uma diérese do pressus. Porém, enquanto as duas primeiras notas do pressus estão sempre em uníssono, a virga strata pode significar:

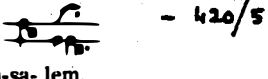

- 1: duas notas em uníssono, ou
- 2: um grupo equivalente ao pes.

Em ambos os casos, a segunda nota da virga strata — o oriscus — é seguida de uma nota mais grave.

#### I. A VIRGA STRATA SIGNIFICANDO DUAS NOTAS EM UNÍSSONO

  
Ant  Stans a d. candi-di- or, H 412/9

  
Ant  Euge serve fi-dé-lis, - 391/1

  
Ant  Super muros Je-rú-sa-lem, - 420/5

No exemplo do centro, vemos agrupados sobre o acento da paroxítona "fi-dé-lis", por uma virga strata, as duas notas em uníssono da cadência proparoxítona "can-dí-di-or". É evidente que a virga strata representa aqui dois tempos silábicos. Muitas das paroxítonas recebem este tratamento melódico, sobretudo nas fórmulas cadenciais das Antífonas do I<sup>o</sup> modo:

H 385/11-12

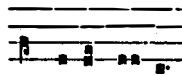
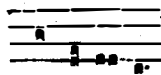
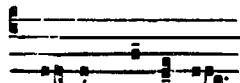
T

r -

r .

291

Ant



Simile est regnum cæ-ló-rum

marga-rí-tas

ónni-a-su-a,

Sobre a virga strata e o tractulus que se segue, termina a frase ou o inciso melódico.

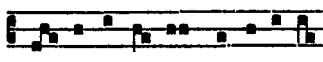
O emprego da virga strata não está limitado, entretanto, às fórmulas cadenciais. Frequentemente, ao contrário, a virga strata isolada em uníssono é um neuma de ligação melódica:

r . L 158/12

r - E 332/3

292

Com



Mense s. ta-berná-cu-lis ha-bi-tá-re

r . L 40/4

T : E 98/43

293

Com



Servite ne per-e-átis de-vi-a

Há, por um lado, chegada do movimento melódico à cesura verbal, sobre as cordas DÓ e SOL, a virga strata concluindo este curto fragmento por duas notas em uníssono. Mas, por outro lado, graças

à relação estreita com a nota mais grave que se segue, ela serve de ligação entre os dois incisos consecutivos, unificando assim a frase melódico-verbal.

L. escreve num mesmo plano horizontal uncinus + oriscus, o que indica tanto os dois tempos silábicos do neuma quanto o unísono das notas.

Encontra-se o mesmo fenômeno em certos casos de melodia-tipo onde duas notas em unísono, normalmente distribuídas sobre duas sílabas, estão agrupadas sobre uma só e figuradas por uma virga strata.

/ o / -      H 37/9

**294**  
Ant

Emitte. Agnum, Dómi-ne, \* domi-na-tó-rem ter-ræ,

/ -      H 37/12

**295**  
Ant

DA mercédem, Dómi-ne, \* susti-nénti-bus te,

Os dois exemplos que se seguem justificam, também, o emprego da virga strata, mesmo parecendo contrários ao que foi dito acima.

/ x ✓      H 50/11

**296**  
Ant

Quem vid. quis appá-ru- it? Na-tum

/ -      H 265/5

**297**  
Ant

Viri Gal. in cæ- lum? Hic Je- sus,

A virga strata é encontrada aqui no fim de um inciso; não é portanto seguida imediatamente de uma nota, à qual deveria estar estreitamente ligada. Esta aparente anomalia explica-se muito bem: se, melodicamente, a virga strata encerra um fragmento musical independente, o texto, entretanto, não acaba: trata-se, efetivamente, nos dois casos, de uma interrogação que pede uma resposta. A virga strata faz aparecer a ligação entre as duas frases do texto e a sublinha, apesar da aparente independência melódica dos incisos.

O mesmo fato é encontrado no exemplo seguinte. Além do vínculo melódico indicado pela virga strata, temos aqui uma prova evidente da repercussão das duas notas em uníssono.

~ E 218/13

298

All 

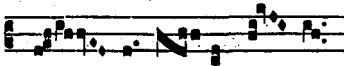
In die re-sur-re-cti-ō-nis me-ae, di-cit

O copista escreve as duas vogais de mesmo som da palavra “me-ae” por uma virga strata (a Vaticana é, aqui, modificada segundo o manuscrito).

Um último exemplo provará ainda a repercussão da virga strata em uníssono.

~ G 9/16  
~ E 24/4

299

Off 

Tollite por-tae ae-ter-ná-les,

Restituímos na Vaticana a nota do oriscus que aí estava faltando. Como anteriormente, as vogais de mesmo timbre se sucedem. Enquanto *E* agrupa as notas como a Vaticana, isto é, separa o tractulus de “por-tae” dos dois elementos neumáticos seguintes: clivis + virga strata, reservadas a “ae-ternales”, *G*. reúne sobre

“por-tae” o tractulus e o clivis à qual ele liga a primeira das duas notas, em uníssono, para deixar sobre “ae-ternales” apenas a segunda nota, isto é, o oriscus. Ou, ainda aqui, o ritmo diferia entre *E.* e *G.*, ou ocorrendo a repercussão da virga strata, pouco importava o modo pelo qual as notas eram agrupadas.

## II. VIRGA STRATA SIGNIFICANDO UM PES


A virga strata é freqüentemente empregada no lugar de um pes. Por outro lado, devemos distinguir o caso mais freqüente e que parece mesmo o mais normal: o pes de um semitom, do caso mais raro: o pes de um tom. Mas, qualquer que seja o intervalo, a segunda nota da virga strata, isto é, o oriscus, é seguida também aqui de uma nota mais grave.

### 1. *virga strata empregada como um pes de um semitom*

#### a. isolada


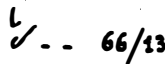
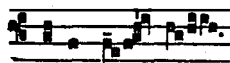
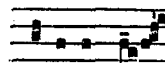


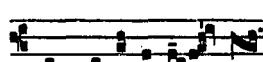


Esta forma de virga strata é igual a um pes ligeiro.

Conforme já foi dito, quando a segunda parte de um versículo salmódico era muito longa, fazia-se a divisão colocando-se um pes sobre a sílaba acentuada da palavra, onde, atualmente, nos contentaríamos em alongar a última nota. O Versiculário SG 381 usa sempre o pes ligeiro  $\swarrow$ . Há, entretanto, uma exceção constante: a virga strata é preferida para os versículos do III<sup>o</sup> modo. Se, em todos os outros tons salmódicos, o pes indica um tom inteiro, é evidente que o emprego de um neuma especial (a virga strata) corresponde então a um outro intervalo, o semitom. E, de fato, naquela época, a corda de recitação dos versículos do III<sup>o</sup> modo era o SI e não o DÓ de agora. Isto é igualmente demonstrado pelo conjunto do movimento melódico.

  
**300** Domine de-us salutis me-æ


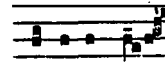
  
 in di-e clamavi et nocte coram te. E 415/41

A virga strata é encontrada também como um pes ligeiro de um semitom no início do segundo inciso de cada um dos versículos dos Tractus do II<sup>o</sup> modo. A melodia é modificada em função do número e da qualidade das sílabas que precedem o primeiro acento verbal:

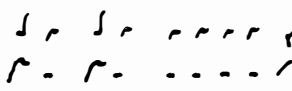
	 C 66/2	 66/13
<b>301</b>	 Tr	
Qui hab.	ti-bi au- tem	pró-tegam e-
	 64/15	 65/8
 in pro-TECTI-	 ne	 et sub pennis e-

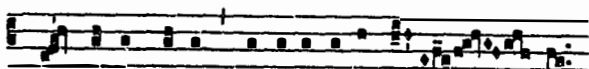
O último exemplo traz uma virga strata com liquescência (aumentativa) devida à articulação complexa “pennis”.

Nos dois primeiros casos — e em todos os casos semelhantes — a Vaticana cometeu um erro ao situar o pes ligeiro sobre MI-FÁ. *Ben.* prova que este pes representa um tom inteiro: RÉ-MI. Encontra-se MI-FÁ com virga strata apenas quando este grupo é precedido de uma ou duas notas. Cada vez, pois, que a primeira sílaba é acentuada, deveríamos ter:

 ti-bi au- tem	 pró-tegam e-
--	---

A virga strata é encontrada igualmente nos Tractus do VIII modo, sobre o semitom SI-DÓ:

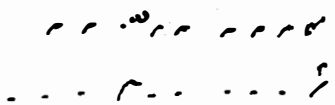

L 101/4  
C 103/15-16

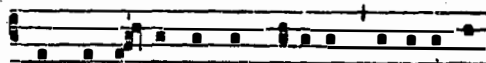
**302** 

Cant

Cantemus Hic De- us me- us, et hono-rábo e- um :

L. escreve um pes ligeiro. Em outro lugar emprega o signo  $\text{C}$  (= punctum + oriscus), o que equivale também a um pes ligeiro mas é mais preciso quanto ao contexto melódico subsequente:


L 101/13  
C 104/15

**303** 

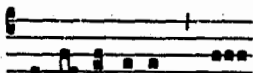
Cant

Attende Exspecté- tur sic-ut plúvi- a e-lóqui- um

No ex. 302 corrigimos a Vaticana, restituindo a corda de recitação sobre o SI, como claramente indicam os manuscritos mais autorizados e o emprego da virga strata, inexplicável de outro modo. Ela requer, com efeito, que a nota seguinte seja necessariamente mais grave. É também o que prova o tractulus utilizado sobre a sílaba que se segue.

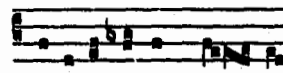
Outros exemplos de virga strata:

L 45/9     
L 94/12       
E 108/1     
E 190/10     

**304** 

Intr

REmi- nisce-re • mi-

**305** 

Com

Adv. me ora-ti- ó-nem me- an-

Aqui também corrigimos a edição Vaticana no ex. 304. *L.* emprega, no primeiro caso, um pes ligeiro e no segundo  $\text{♩}$ , que indica igualmente a leveza das duas notas.

### b. em composição

A virga strata é encontrada igualmente no fim de um neuma, tomando o lugar de um pes de um semitom quando, a seguir, a melodia desce. Esta situação confere a cada uma das duas notas o valor de um tempo silábico: a virga strata equivale aqui, então, a um pes longo.

<i>L</i> 65/1		<i>L</i> 77/2	
<i>E</i> 144/1		<i>G</i> 58/5	
<i>C</i> 78/7		<i>C</i> 85/6	
<b>306</b>		<b>307</b>	
Gr		Gr	
Oculi	in tē-m-po- re	Eripe	ex- altá- bis me :

*L* 72/4

*E* 155/6

*C* 82/10

**308**

Gr

Beata gens Verbo Dó- mi- ni

No primeiro e no terceiro exemplo, *C.* coloca um episema sobre a virga strata; *L.* escreve um pes longo, cujo valor é ainda sublinhado por um  $\text{♩}$  no ex. 306. O copista de *E.* não indica precisamente o valor da virga strata. Ao contrário, o *C.* colocado no primeiro exemplo prova que ele concebeu aqui este elemento neumático como um pes ligeiro de um semitom.



No segundo exemplo, *G.* separa o oriscus da virga, que está ligada ao torculus em um desenho de torculus resupinus. Mas a curva expressiva que segue esta virga, além de tudo episemática, prova bem o alongamento das duas notas. Quanto ao *m* (*mediocriter*) acrescentado à virga strata por *C.*, sugere talvez a possibilidade deste grupo não ser muito alargado.

A variedade da escrita neumática nestes exemplos mostra que se trata aqui de nuances delicadas: em 306 e 308 o movimento melódico lembra o de uma cadência; mas a cadência só aparece mais adiante.

## 2. Virga strata empregada como um pes de um tom inteiro

### a. isolada

A virga strata pode igualmente estar no lugar de um pes de um tom inteiro, mas de modo menos sistemático, menos lógico e somente em alguns casos. É sem dúvida um alargamento do emprego primitivo.

$\curvearrowright$  -                    *G* 46/20  
 $\grave{\text{e}}$  -                         *E* 131/9

**309**

Intr



Oculi                    et mi-se-ré-re me-                    i,

*E.* escreve um pes ligeiro. A virga strata preferida por *G.* indica não somente esta leveza, mas ainda o retorno ao grave sobre a nota seguinte.

### b. em composição

É igualmente necessário citar as fórmulas “Veni”, “ecce” etc., que se apresentam como um scandicus ligeiro de quatro notas ascendentes seguidas de uma volta ao grave, e que, de fato, são assinaladas por certos manuscritos:

L 15/2		L 33/3	
B 3 <sup>v</sup> /13		B 11 <sup>v</sup> /34	
G 5/19		G 19/6	
E 14/9		E 53/6	
<b>310</b>		<b>311</b>	
Intr		Intr	
VÉ-ni, et		In excelso ec-ce	
		<b>312</b>	
		Intr	
		Exsurge qua-re	

O neuma é ligeiro. Punctums precedem a virga strata em *E.* e *G.* Em *B.* é difícil julgar se se trata de pontos ou de pequenos tractulus (tal dificuldade reaparece, aliás, ao longo desse manuscrito). O que quer que seja, a adição de um *e* no terceiro exemplo indica explicitamente a leveza da virga strata.

*L.* escreve duas vezes um scandicus ligeiro. *B.*, no primeiro caso, escreve três pontos + oriscus; mas, devido à tendência dos copistas sangalianos em ligar o quanto possível as notas ligeiras que se prestam a isto, a forma é mais natural.

Os outros casos onde a virga strata é empregada como pes de um tom inteiro são muito raros.

L ///		L 154/4	
E 29 <sup>x</sup> /5		E 323/6	
C 132/46		C 142/6	
<b>313</b>		<b>314</b>	
Gr		Gr	
Dne praeu pé- ti- it, et		Benedicam áudi- ant mansu-éti	

	L 80/4
	E 130/6
	C 37/6

**315**

Gr

Discerne i-psa me

# ORISCUS

O oriscus destacado (isolado ou em aposição) é representado por uma ondulação vertical § ; mas seu emprego melódico permanece o mesmo que no pressus ou na virga strata.

## I. ORISCUS ISOLADO

O oriscus isolado é encontrado em dois casos particulares.

### 1. Diérese do pressus maior

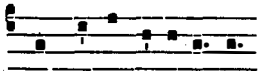
Conforme o número de sílabas, as notas agrupadas num pressus maior podem, como vimos, estar distribuídas sobre duas ou mesmo três sílabas. O oriscus está, então, isolado, mas sua situação melódica e seu papel são, aqui, iguais aos que ele tem no pressus: em uníssono com a nota anterior, conduz a uma nota mais grave, situada na sílaba seguinte.

		H 412/9
Ant		
	Stans a d. candi-di-or,	
		- 381/1
Ant		
	Euge serve fi-dé-lis,	
		- 420/5
Ant		
	Super muros Je-rú-sa-lem.	

No momento, o primeiro dos três casos interessa-nos especialmente: ele constitui uma diérese perfeita do terceiro caso.

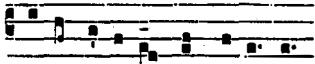
Encontram-se numerosos exemplos no Antifonário:

- s - - H 265/10

**316**  
Ant 

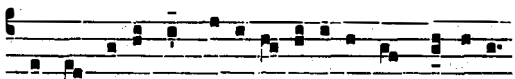
Videntibus in cæ-lo, alle-lú-ia.

✓ s - - H 253/12

**317**  
Ant 

Sancti tui sic-ut lí-li-um, al-le-lú-ia :


✓ s / y' ✓ s - H 30/11


**318**  
Ant 


QUando na-tus es \* inef-fa-bí-li-ter ex Virgi-ne,


## 2. Encontro de duas vogais iguais

Uma vez que os sinais / e s são a diérese da virga strata (que, em uníssonos, é repercutida), é natural que apareçam no encontro de duas vogais iguais:

 L 46/3

 E 109/3

 C 69/9-10

**319**  
Tr 

De nec. qui te expé-ctant,

$\overset{m}{\curvearrowright} / s \text{ ---} \ddot{\cdot}$  E 89/7  
 $\overset{M}{\curvearrowright} / / \text{ ---} \ddot{\cdot}$  C 62/2

**320**  
 Tr  
 Jubilate i- pse est De-

O tractulus que, no ex. 320, segue o oriscus, confirma que a melodia desce após o oriscus (38). Há, portanto, um erro na restituição melódica da Vaticana; deveria ser:

$/ s \text{ ---} \ddot{\cdot}$

i- pse est De-

## II. ORISCUS DE APOSIÇÃO

O oriscus lembra aqui a situação melódica e o papel que ele tem na virga strata. Assim como pode, na virga strata, estar em uníssono com a nota anterior ou mais agudo — quando ocupa o lugar de um pes — igualmente o oriscus de aposição pode estar em uníssono ou mais agudo que a última nota do elemento neumático anterior.

### 1. *oriscus em uníssono com a nota anterior*

Assim empregado, o oriscus de aposição é encontrado tanto no fim quanto no centro de um neuma.

#### a. oriscus de aposição no fim de um neuma

Encontra-se freqüentemente este oriscus no fim de uma fórmula-tipo nas antífonas do Iº modo:

*no. 5* - H 62/3

321  
Ant

Exiit inter fra-tres quod disci-pu-lus

*no. 5* E 91/12

322  
Com

Manducav. a de-si-dé-ri-o

*no. 5* E 327/9

323  
Off

Oravi e-go Dá-ni-el,

O caso seguinte prova a repercussão do oriscus em uníssono:

*no. 5* H 258/10

324  
Ant

Adoramus te Chri-ste, et be-ne-dí-ci-mus

Um último exemplo:

*no. 5* B 67/4

*no. 5* E 30/7

325  
Intr

Puer da-tus est no-bis:

A melodia desce em "no-bis"; B. indica-o por meio de um oriscus; E., que poderia fazer o mesmo, escreve um torculus resupinus.

Quando, ao contrário, a melodia não desce, jamais se encontra o oriscus: temos então  $\mathcal{N}$  ou  $\mathcal{N}_2$  :

$\mathcal{N}_2$ $\mathcal{A}$	$\mathcal{N}_2$ $\mathcal{A}$	B 29 <sup>2</sup> /11-12
$\mathcal{N}_2$ $\mathcal{A}$	$\mathcal{N}_2$ $\mathcal{A}$	G 53/5-6
$\mathcal{N}$ $\mathcal{A}$	$\mathcal{N}_2$ $\mathcal{A}$	E 150/3-5

**326**  
Com

Jerus. quae ascendé- runt      Dómi- ne.

b. Oriscus de aposição entre dois elementos neumáticos

$\mathcal{N}_2$	$\mathcal{N}_2$	L 12/3
$\mathcal{N}_2$	$\mathcal{N}_2$	E 9/6-7

**327**  
Com

Dicite      confortá- mi- ni,      et no- lí- te      timé- re :

O oriscus encontra-se entre dois torculus, elementos do mesmo neuma. Ainda aqui está em uníssono com a última nota do primeiro torculus e mais agudo que a nota inicial do segundo. Esta segunda nota em uníssono, mais importante que as anteriores, é sublinhada pelo corte expressivo que a segue e cujo  $\tau$  de *L.* confirma o valor no primeiro caso. A situação no grave do segundo torculus e o vínculo que existe entre os dois convidam o copista, sem contudo obrigá-lo, a colocar um oriscus.

Veremos, no exemplo seguinte, os copistas usarem ou não esta possibilidade:

 L 55/6

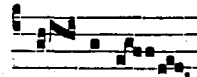
 B 24/16

 G 43/14



 E 122/9



328

Off



Mis. mihi Dó- mi-ne

Encontramos aqui uma fórmula análoga à do ex. 327. *G.* a escreve de modo normal, isto é, com um oriscus; *B.* emprega uma strophá que, sem ser inexata, é menos precisa melodicamente quanto à situação da nota seguinte. *E.* escreve excepcionalmente , mas confirma por um  $\times$  o valor da última nota, já colocada em evidência pelo corte neumático, e indica a descida melódica acrescentando um  $\downarrow$  antes da primeira nota do segundo torculus. *L.* emprega a mesma grafia que *E.* e não, como em outros lugares, um torculus com oriscus .

 L 152/4  
 E 319/11

329



Off



Sicut Dómi- ne.

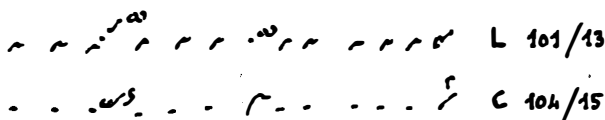
Fórmula interessante, que sublinha bem a importância do oriscus em uníssono como nota conclusiva de um elemento neumático e vínculo entre este elemento e o seguinte. A primeira curva melódica de "Domi-ne" termina sobre LÁ, depois a melodia retoma as mesmas notas, mas antes de ultrapassar o LÁ para concluir sobre o FÁ final, sublinha-o por um corte após o oriscus.



Segundo as teorias atuais, os dois motivos são cantados de maneira idêntica: em  a última nota é mantida dois tempos e em  as duas últimas notas formam um som de valor duplo. Por que, então, a diferença indicada nos manuscritos?

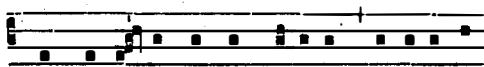
## 2. oriscus mais agudo que a nota anterior

Enquanto corresponde à diérese de uma virga strata — que representa, às vezes, um pes — o oriscus pode achar-se mais agudo que a nota anterior. Como para a virga strata (conforme ex. 302), a maioria dos casos onde há semitom deve ser corrigida na Vaticana. A mesma coisa na entoação — já citada — dos versículos dos Tractus ou Cânticos do VIII<sup>o</sup> modo, onde a Vaticana nota sobre o DÓ a recitação:



330

Cant



Attende

Expecté- tur sic-ut plúvi- a e-lóqui- um

Outros exemplos de oriscus mais agudo que a nota anterior:

331

Off

Sic- ut tau- ró- rum, et sic- ut

   E 319/6-10

no- strum ti- bi :

Entretanto, não se emprega oriscus se a nota seguinte estiver no mesmo grau. Já pudemos constatar-lo na última fórmula do exemplo acima; eis um outro caso onde, na mesma linha, o copista cuidou de diferenciar suas grafias:



E 140/9

**332**

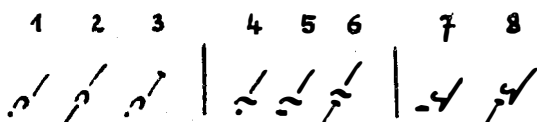
Intr Salus	ad    me,	e-    os :

## XVI

### SALICUS

O salicus é um neuma de pelo menos três notas ascendentes onde a penúltima é um oriscus.

#### I. GRAFIAS E SIGNIFICAÇÃO MELÓDICA




O segundo grupo (4-6) conserva a forma original do oriscus (curvatura dupla), ao passo que, no primeiro grupo, este é graficamente encurtado (curvatura simples). As grafias 7 e 8 são formadas de um tractulus ou de uma virga + pes quassus, isto é, um oriscus ligado à virga seguinte.

É, aliás, uma razão de ordem melódica, que motiva a virga inicial das grafias 2, 6 e 8.

Quanto a seu emprego melódico, é bastante diverso. Se, com efeito, o salicus pode ser formado de um ou mesmo de dois intervalos conjuntos, encontra-se igualmente numa seqüência de graus disjuntos dando um intervalo de quinta. Aliás, numerosos são os casos de salicus "em uníssono", isto é, onde as duas primeiras notas estão no mesmo grau; a última nota só se eleva então de uma segunda (semitom ou tom inteiro).

## II. INTERPRETAÇÃO DOS SINAIS

Na prática corrente, alonga-se geralmente a penúltima nota do salicus, a que corresponde ao oriscus. Por causa do sinal especial empregado para esta nota, consideraram-na a nota principal do grupo, o que teve por consequência, nas edições rítmicas, a tentativa de torná-la reconhecível: daí o episema vertical colocado sob esta nota: 

É necessário, entretanto, reconhecer que os fatos paleográficos não permitem ver no oriscus a nota principal do salicus (ou do pes quassus). O estudo semiológico das diversas formas de salicus e a comparação com as grafias empregadas paralelamente nos principais manuscritos mostram que a importância principal recai na nota que se segue imediatamente ao oriscus. Quanto a ele, é um sinal que indica uma espécie de tensão melódica em direção à nota seguinte. Esta afirmação repousa sobre os argumentos seguintes:

### 1. *prova da importância da nota que segue o oriscus*

O primeiro argumento apóia-se nas próprias grafias sangalianas, que mostram claramente a primazia da nota que segue o oriscus. A análise musical confirma, aliás, o fato.

O segundo argumento apresenta as grafias sangalianas do salicus isolado, nas quais é visível a tensão melódica em direção ao cume.

Os dois outros argumentos são fornecidos tanto pela notação de *L.* como pelas variantes gráficas dos manuscritos sangalianos.

#### a. salicus no começo de um neuma

A melodia-tipo dos Graduais do II<sup>o</sup> modo nos servirá de primeiro exemplo:





L 15/10  
C 31/3

**336**  
Gr



Dne D. virt. et sal- vi é-ri- mus.

L 18/3  
C 38/4

**337**  
Gr



Tecum gé- nu- i te.

Nos cinco exemplos, o número de sílabas diminui sempre mais, até que, como no último exemplo, as notas, primeiramente distribuídas sobre cinco sílabas, agrupam-se sobre uma só. Encontram-se então unidos sobre esta única sílaba o movimento inicial e preparatório do FÁ ao LÁ e o começo da fórmula final, apoiada sobre este mesmo LÁ. Não há nenhuma dúvida de que, nos três primeiros exemplos, o LÁ (sempre pontuado nas edições rítmicas) seja a nota-chave para a qual tendem as sílabas precedentes e de onde parte o impulso da fórmula cadencial. Como explicar então que, nos dois últimos exemplos, onde todas as notas são agrupadas num único neuma, esse mesmo LÁ tenha perdido toda sua importância, em benefício de uma das notas de preparação? Com efeito, não somente este LÁ não é pontuado, mas a segunda nota do salicus — o SOL — é que se torna a nota-chave, de tal modo que o impulso final parta antes do LÁ, que, desprezado, é reduzido a uma simples nota de passagem.

Que dizem os manuscritos? Nos dois primeiros exemplos, *C.* coloca um episema sobre a terceira nota, o LÁ; quanto a *L.*, que omite completamente o oriscus, substituindo-o por um simples ponto, emprega para a terceira nota uma virga longa, cujo valor é confirmado por um  $\text{t}$  no ex. 337.

É portanto, o LÁ, e não o SOL, que é sublinhado pelos dois manuscritos. Os sinais rítmicos das edições correntes, base habitual da interpretação, opõem-se ao mesmo tempo ao movimento melódico e aos manuscritos, com os quais, aliás, a análise musical concorda perfeitamente.

Outros exemplos podem igualmente provar a predominância da nota que segue o oriscus:

*Al.* /  $C \ 3\frac{1}{2}/11$

**338**  
All  
Veni Dne re-lá- xa

*Al.* /  $C \ 149/12$

**339**  
All  
Paratum cantá- bo.

*Al.* /  $C \ 158/1$

**340**  
All  
Adducentur post e- am :

Os manuscritos dão, nos dois primeiros casos, apenas um tractulus para a primeira sílaba, no lugar do pes da edição Vaticana, corrigido aqui.

Nos exemplos 338 e 339, a melodia partindo do FÁ, apóia-se logo sobre o LÁ (sublinhado por um corte expressivo inicial), nota-fonte do neuma. No último exemplo, o movimento melódico FÁ-LÁ é agrupado sobre uma mesma sílaba por um salicus. O episema vertical colocado então sobre o SOL, nas edições rítmicas, sublinha uma nota que nem mesmo figura nos dois primeiros casos. A grafia de *C.* confirma, pelo contrário, que o LÁ conserva seu valor de nota-chave; aqui também, é dotado de episema.

**341**  
All  
Eripe

*C 146/15-16*

et ab insurgén- ti- bus

É evidente que o SOL, acento melódico-verbal em cuja direção lança-se a melodia, deve, na repetição do motivo, conservar a mesma importância.

Fórmula melódica tirada dos Alleluias do II<sup>o</sup> modo:

*L 167/7*  
*C 43/9*

**342**  
All  
Video a dex- tris

*L 167/5*  
*C 40/12*

**343**  
All  
Dies qui- a hó- di- e

Uma curta subida melódica conduz do RÉ ao SOL, corda principal deste inciso. Primeiro ligeiramente ornado pelo clivis e o pressus menor resupinus, o SOL é, com efeito, sublinhado de novo por uma virga com episema, no início da curva descendente. Não há, portanto, comparação entre o valor deste SOL, corda sólida, e a nota de passagem FÁ, sobre a qual se encontra o oriscus do salicus. *C.* escreve um salicus, mas — como sempre nesta fórmula — escreve o episema sobre a terceira nota. *L.* omite o oriscus, passando



ligeiramente do RÉ ao SOL, escrevendo virga +  $\ddagger$ . Não é, pois, de surpreender que, no ex. 343, onde a mesma fórmula é dividida sobre duas sílabas, C. ponha ainda o episema sobre o SOL, terceira nota do salicus isolado.

b. Salicus isolado com episema sobre a virga

Se bem que o salicus isolado seja escrito normalmente sem episema sobre a virga, encontram-se muitos casos onde E. (raramente C.) sublinha esta última nota com um episema, por exemplo:

— sobre a sílaba final de uma palavra:

L 155/2  
E 325/4

**344**  
Intr

Protector in fá- ci- em Chri- sti

L 157/4  
E 329/2

**345**  
Com

Vovete spi-ri-tum prín- ci- pum

— sobre um monossílabo:

L 149/11  
E 314/10

**346**  
Intr

Factus est salvum me fe- cit,

E 366/11

**347**  
All

Posuisti de lá- pi-de

— no interior da palavra:

**348**      L 155/12-13  
Intr      E 326/10-11  
Miser. ad te

clamá- vi to- ta di- e : su- á- vis ac mi- tis es,

**349**      L 154/13 - 155/1  
Com      E 334/12-13  
Panem

omne de- le-cta- mén- tum, su- a- vi- tá- tis.

### c. Notação de Laon

Laon tem uma grafia própria para o salicus: , e, entretanto, em cerca de cinquenta por cento dos casos onde os copistas sangalianos empregam o salicus, *L.* escreve somente um scandicus leve . As duas primeiras notas têm o mesmo punctum, sem que nada indique uma predominância da segunda nota. Ver, por exemplo, a maioria dos casos já citados. Mais ainda, quando *L.* escreve um salicus, não raro coloca um *e* no oriscus.

**350** Off L 18/10 LAeténtur

**351** Gr L 84/8 Exaltabo salvá-sti me

**352** Com L 105/12 SÜrré- xit

Veremos mais adiante que *L.* coloca, mais freqüentemente ainda, um *c* no oriscus do salicus em unísono.

#### d. Variantes gráficas dos manuscritos sangalianos

*L.* não é o único a escrever, às vezes, no lugar do salicus, um simples scandicus com virga terminal longa. Os próprios copistas sangalianos, ainda que seja raro, fazem-no também, como mostram os dois exemplos seguintes:

	L 21/2		L 84/8
	G 41/20		G 62/16
	E 30/13		E 118/6
	C 40/4		C 89/5

**353** Gr Vide runt ter-ra.

**354** Gr Pacifice mi- hi.







No ex. 353, *C.* e *G.* omitem o oriscus do segundo salicus; no ex. 354, *G.* é o único a manter a omissão.


Acontece, ao contrário, dos copistas colocarem um salicus onde, habitualmente, há um scandicus.

**355**  
All  
VIII modo











AL- le- lú- ia.

C	E	L
 26/3	 1/1	 166/2
 111/9	 223/4	 111/4

Sobre as quatro grafias sangalianas, *E.* emprega uma vez o salicus. *L.*, ao contrário, escreve nas duas vezes um oriscus (o sinal  é a forma liqüescentè da virga).

**356**  
All  
IV modo



C	E	L
 49/2	 303/4	 168/5
 117/12	 255/11	 170/4
 116/9	 249/8	///

Neste exemplo, *L.* escreve duas vezes um scandicus leve de quatro notas; o terceiro exemplo falta neste manuscrito. *C.* nota uma vez um salicus, as duas outras vezes um scandicus; *E.*, porém, emprega nas três vezes o oriscus (ligado, no primeiro caso, à virga, em uma grafia de pes quassus).

Esses exemplos, escolhidos entre as melodias-tipo dos Alleluias do VIII<sup>o</sup> e do IV<sup>o</sup> modos, dão uma idéia da mescla que se encontra, às vezes, entre as duas grafias. Se a diferença entre salicus e scandicus fosse tão grande quanto é hoje, os notadores não teriam podido empregar indistintamente os dois sinais.

Encontra-se, numa fórmula cadencial dos Graduais do III<sup>o</sup> modo, o neuma seguinte, em cujo centro vê-se um pes quassus. Como mostraremos no capítulo XVII, esse sinal substitui, às vezes as duas últimas notas do sálicus, quando este está em composição.

357



Gr  
III modo

Grad.	C	E	G
Tu es. .tuam	✓ 61/8	///	✓ 32/2
Exs. n. pr. . tuo	✓ 75/11	✓ 132/2	✓ 47/3
Exaltabo. . me	✓ 87/15	✓ 172/11	///





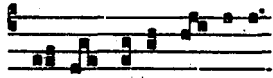

C. escreve cada vez um pes leve, mas tal escolha aqui, em composição, sublinha a segunda nota, seguida de um corte expressivo em meio a uma escala ascendente, o que confirma o episema do segundo caso. E. emprega o pes quassus a fim de melhor exprimir a tensão melódica em direção à nota superior. G. usa uma e outra forma. (O episema das edições rítmicas põe em relevo uma nota de menor importância, negligenciando o LÁ, única nota a sublinhar.)

Conclusão: os exemplos das páginas precedentes provam claramente que, longe de ser a nota mais importante do salicus, o oriscus conduz a melodia à nota seguinte, cuja particular predominância, por sua grafia especial, indica ao cantor. É uma evidência, que a comparação com L. torna inegável.




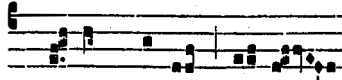
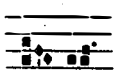


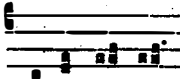




## 2. salicus em unísono

Trata-se de uma forma de salicus na qual as duas primeiras notas estão em unísono. A interpretação é a mesma que a precedente: as duas primeiras notas, que são leves, sendo a segunda repercutida, tendem para a terceira.

Este neuma encontra-se freqüentemente na entoação das peças em deuterus:

		L 114/13		L 145/11
		E 233/1		E 303/12
<b>358</b>			<b>359</b>	
Intr	VO- cem jucundi- tá-tis		Com	BE- ne- dí- ci- te

A execução correta deste salicus, fazendo ressaltar o impulso dos dois MI para o FÁ, nota principal, assegura à peça o início conveniente. Ao contrário, a prática atual, que funde os dois MI em uma só nota de dois tempos, sem nenhuma tensão para o FÁ, paralisa completamente o impulso inicial. De fato, L. coloca quase sempre um  $\text{C}$  no oriscus desse salicus em uníssono.

				L 156/3	
				E 327/9-11	
<b>360</b>					
Off	Oravi De- um me- um e- go		tu- i :		
			L 93/13		
			C 93/15		
<b>361</b>					L 113/5
Gr	Ego au- tem,				E 228/8
<b>362</b>					
Com	E go sum * pa- stor bo- nus,				

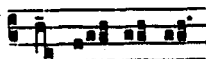
- 71 -

L 31/2

E 292/13

363

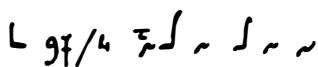
Com



Dilexisti pro-ptér- e- a

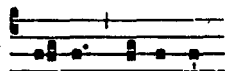
L. coloca, no ex. 363, um  $\alpha$  no último dos três oriscus, a fim de obter, por alongamento das duas últimas notas desse salicus final, uma distensão do fraseado.

De resto, se esse salicus em uníssono não tendesse à nota superior, qual seria a diferença entre as duas fórmulas iniciais seguintes?

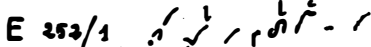
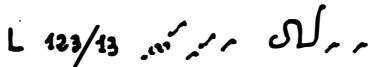


364

Gr

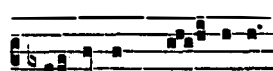


Chri- stus • factus est



365

Intr



EX- áudi, • Dó- mi-ne,


A primeira fórmula apóia-se sobre o FÁ inicial, seguido em uníssono (com repercussão) de um pes leve ornamental. Nessas fórmulas de entoação, a melodia volta sempre ao FÁ. Na outra fórmula, as duas notas leves, onde a segunda é repercutida sobre a corda fraca do semitom (MI), tendem para o FÁ. (A clave tendo sido excepcionalmente deslocada em nosso exemplo, trata-se aqui, evidentemente, de LÁ e SI $\flat$ ). A melodia desce, em seguida, ao RÉ (aqui, ao SOL), base de um novo impulso melódico.

Em face dessas fórmulas de entoação, pode-se citar as cadências ditas "invertidas". Em vez de chegar à corda cadencial por um

clivis longo, a melodia coloca-se no grau superior: o caráter suspensivo desse gênero de cadência cria uma ligação estreita com o fragmento melódico seguinte.

♩, ♪ E 97/3

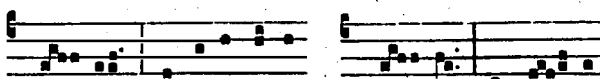
**366**  
Com



Acceptabis ju- sti- ti- ae, tu- um, Dómi- ne.

♩, ♪ H 223/12

**367**  
Resp



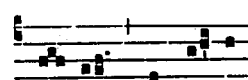
Ecce cor- de : et vi-ri iusti iu- stus, et ne- mo

Os exemplos seguintes aparentam-se às cadências invertidas:

♩, ♪ L 134/3

♩, ♪ E 252/9

**368**  
Com



PA- ter, \* cum es-sem

♩, ♪ L 39/2

♩, ♪ E 97/1


**369**  
Com













AC-ce-ptá- bis \* sacri- fi- ci- um



3. *formas especiais*

Além da forma ordinária leve do salicus , encontramos igualmente, embora mais raramente, outras grafias. Hesitamos um pouco em denominá-las simplesmente "formas longas", podendo esta denominação dar a entender que, aqui, a relação particular das três notas ascendentes modifica-se, quando, na verdade, embora estas grafias sublinhem igualmente as duas primeiras notas, a terceira permanece nota principal do grupo.

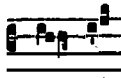
É difícil, todavia, explicar por que razão os copistas adotavam uma ou outra forma: impõe-se ainda um estudo especializado sobre o assunto.

	L 13/1		L 56/3
	B 3/1		B 24 1/1
	G 4/20		G 44/5
	E 11/1		E 124/3
	C 29/10		C 13/10

370

Gr

Prope

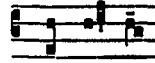


o-mnis





371

Gr

Salv. f. p.



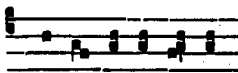
et e- ro

	L 33/4
	B 17 1/10
	G 30/16
	E 85/2

372

Intr

Exsurge







tri-bu- la- ti- ó- nem

No primeiro exemplo, todos os manuscritos, menos *E.*, que emprega o oriscus para indicar a importância particular da nota superior, escrevem um scandicus longo. *L.* coloca um  $\Delta$  entre as duas últimas notas e *G.* sublinha a última com um episema.

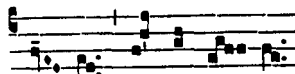
No segundo caso, só *C.* e *L.* notam um scandicus longo. Os outros preferem uma grafia de salicus, modificada para exprimir a amplitude das três notas; *E.* sublinha mais a primeira nota (virga com episema), o que os outros não fazem; depois liga o oriscus à nota superior, formando assim um pes quassus. *G.*, ao contrário, não modifica senão a grafia habitual do oriscus:  $\sphericalangle$  em lugar de  $\sphericalangle$ , o que pode significar um alongamento da segunda nota, um leve "crescendo" de valor da primeira à terceira nota do grupo. O  $\kappa$  (= *klangor*?), acrescentado por *C.* à virga, sublinharia sua importância.

No terceiro exemplo, cuja posição melódica é muito diferente, nenhum manuscrito começa o salicus por uma virga, estando a primeira nota deste neuma mais grave que a nota precedente. Assim como *L.*, *E.* escreve aqui um scandicus longo, mas acrescenta à segunda nota um  $\varrho$  (?). *G.* e talvez *B.* empregam um oriscus para indicar a tensão do grupo em direção à nota culminante.

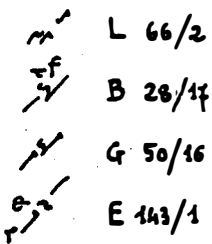
	<i>L</i> 21/6
	<i>B</i> 6 <sup>o</sup> /16
	<i>G</i> 12/6
	<i>E</i> 31/13

373

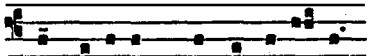
Off



Tui sunt e- jus tu fundá- sti :


  
 L 66/2  
 B 28/17  
 G 50/16  
 E 143/1

**374**  
 Intr



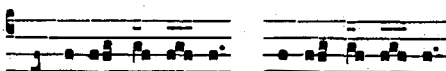
Fac mecum ut ví-de-ant qui me odé-runt,

Aí encontram-se dois casos típicos do emprego do salicus: no ex. 373, um intervalo de quinta composto por duas terças sucessivas e, no ex. 374, um salicus em uníssonos; mas, aqui e ali, as notas culminantes são seguidas de um grande intervalo descendente: é por isso que nenhum dos notadores sangalianos omite o oriscus, que precisa a tensão melódica em direção ao cume do grupo. Entretanto, enquanto uns destacam esse oriscus da virga, outros o unem a ela num pes quassus.





A letra *f* (= *fragor*), colocada por *B.* no ex. 374, na virga do pes quassus, tem, sem dúvida, a mesma significação que o *κ* de *C.* no ex. 371.


  
 L 114/7  
 B 45/15-16  
 G 84/16-17  
 E 231/8-11

**375**  
 Intr



C Antá-te Dó-mi- no' fe-cit Dó-mi- nus,

 L 137/4  
 B 55/3  
 G 102/5  
 E 279/3

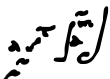









376  
Intr



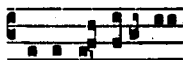
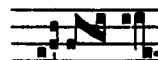
JUdi- cant

Se bem que, nos três casos, *L.* escreve uma mesma grafia indicando a leveza das duas primeiras notas, os copistas sangalianos (exceto a primeira grafia de *G.*) concordam em notar o salicus de modo diferente da grafia leve. (Restituímos, no ex. 375, o salicus em unísono, notado erradamente na Vaticana MI-FÁ-SOL).

Um outro exemplo dessa forma de salicus especial encontra-se no Alleluia do dia de Páscoa; é notável pela variedade de grafias e de sinais acrescentados:

	L 103/9-10	
	B 40 <sup>r</sup> /31-41/2	
	G 76/17-18	
	E 207/4-7	
	C 107/13-16	

377  
All






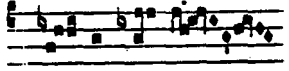
A L-le-lú- ia. V. Pascha nostrum Chri- stus.

A melodia lança-se do SOL ao DÓ com um ardor muito especial (C. e B. acrescentam um  $\acute{f}$  ).

Não há nenhuma dúvida de que, nos exemplos citados, todos os copistas tenham desejado indicar um salicus mais amplo que o normal. Manifestam, entretanto, uma hesitação evidente quanto à grafia da segunda nota (e mesmo da primeira). Evidencia-se claramente, todavia, que esta nota não tem um valor igual nem ao da primeira nem ao da última nota do grupo. Cada copista experimenta de alguma forma as diferentes possibilidades de notação, sem poder decidir-se claramente em favor de uma grafia que, em seguida, adotaria regularmente (39). O oriscus é, no caso, uma nota de passagem que deve participar do alongamento do grupo sem, entretanto, ser igual às duas outras notas. Voltaremos a esse problema depois de explicado o quíllisma.

#### 4. formas desenvolvidas

Existem, igualmente, salicus de mais de três notas: de quatro notas, o mais das vezes. O oriscus pode, então, ser aí encontrado, seja como segunda, seja como terceira nota. É evidente que, ainda aqui, não é o oriscus a nota mais importante, mas a que o segue.

		L 155/3			L 97/4
		E 325/6			C 96/13
<b>378</b>			<b>379</b>		
Intr			Gr		
Protector su- per			Christus mor- tem au- tem		

Quando o oriscus é a segunda nota, a quarta participa da importância da terceira, e é também alongada.

L 30/12  
E 79/


**380**  
Com  
Fidelis      trí-                      ti- ci mensú- ram.



Como o scandicus, o salicus pode ser seguido de uma ou de várias notas descendentes (salicus flexus, salicus subpunctis). Não é raro, então, que os copistas usem indistintamente o salicus ou o scandicus.

L 11/8                      L 168/5  
C 28/2                      C 49/2

**381**      **382**  
Gr                      All  
Qui sedes tu-am,      Laudate virtú-      tes



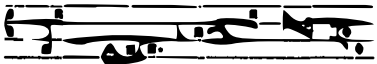
L 112/13  
E 227/11

**383**  
Off  
Deus D.      ví- gi- lo



C 46/16




**384**  
Gr  
Benedictus Dó-mi-nus      De- us Is- ra-



C 51/3

385  
Gr

Gloriosus pro-di-gi-a.

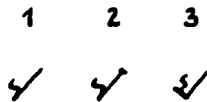
C., que nos dois primeiros exemplos escreve , nota, ao contrário, nos dois últimos . A análise musical explica esta modificação: o copista quer impedir, pelo , que sejam muito alongadas as duas notas em apreço, cuja importância é menor aqui que nos dois primeiros exemplos. (40)

## XVII

### PES QUASSUS

O pes quassus é um neuma de duas notas ascendentes, formado de um oriscus ligado a uma virga.

#### I. GRAFIAS E SIGNIFICAÇÃO MELÓDICA



A forma nº 2, sublinhada por um episema, encontra-se sobretudo em composição. Quanto à forma nº 3, parece a correção de um erro, tendo o copista acrescentado sobre o acento grave do pes quadratus primeiramente escrito, um oriscus destinado a precisar a grafia.

#### II. INTERPRETAÇÃO DOS SINAIS

Quanto ao valor das duas notas, o pes quassus dos manuscritos sangalianos tem diversas significações, que as subdivisões seguintes ajudarão a entender melhor:

##### 1. *pes quassus isolado*

##### a. como neuma de fraseado

A melodia das antífonas do Iº modo evolui geralmente entre FÁ e LÁ, cordas importantes do modo. No exemplo seguinte, a



palavra “firmiter” tem três pes, sendo que o último — um pes quassus — sublinha a predominância do LÁ:

✓✓✓✓ H 329/9

**386**  
Ant

H.F.C est domus Dómi-ni • firmi-ter ædi-fi-cá-ta :

Os episemas da edição rítmica, indicando um apoio sobre a primeira nota de cada um dos três pes, fazem negligenciar a importância estrutural do LÁ, que se torna, assim, nota secundária.

Não é pois, de se admirar que o pes quassus seja quase sempre preferido nestas fórmulas das antífonas do I<sup>o</sup> modo para evidenciar o LÁ. Na realidade, os dois primeiros pes de “fir-mi-ter” já respeitam esta importância, estando suas notas igualmente alargadas. Entretanto, o terceiro pes, por ser pes quassus, sendo também longo, sublinha ainda mais a segunda nota.

São facilmente encontrados casos semelhantes:

✓✓ - ✓ H 267/4      ✓✓✓ H 425/2

**387**      **388**  
Ant      Ant

Non vos vado. et vé-ni- o      Estote ergosic-ut et Pa-ter

✓✓✓ H 381/4


**389**  
Ant

Euge servequi- a in pauca

No último exemplo, *H.* escreve, como segundo pes, somente um pes quadratus: ele supõe que o cantor, já habituado ao ritmo

deste motivo melódico, sublinhará o segundo LÁ, mesmo sem ser alertado por um oriscus. Este segundo pes quadratus, além disso, tem um episema sobre sua segunda nota.


Na fórmula seguinte dos graduais do V<sup>o</sup> modo, o pes quassus isolado corresponde igualmente, quanto ao comprimento das duas notas, a um pes quadratus:

	L 24/11
✓	G 24/9
✓	E 68/2
✓	C 52/6

390  
Gr



Timebunt in ma-jestá- te \*su- a.

	L 56/12
✓	G 44/15
✓	E 125/6
✓	C 74/5

391  
Gr



Propitius lí- be-ra nos.


A melodia do último inciso parte do FÁ e tende ao LÁ, nota inicial da fórmula final que começa sobre a penúltima sílaba. Temos aqui um fato análogo ao do ex. 333. É com razão que, no ex. 390, E. e C. escolheram, sobre a antepenúltima sílaba, um pes quassus para indicar esta forte tensão da melodia em direção à

nota-pivô (41). Não há dúvida de que o LÁ do pes quassus tem uma importância estrutural que permanece, mesmo que algum copista não escreva senão um pes quadratus no lugar de um pes quassus, mais preciso.

Vemos, aliás, que C., que no ex. 390 tinha escrito um pes quadratus, corrigiu-o pela adição de um oriscus  $\surd$ .

b. pes quassus empregado como neuma de entoação

O parentesco do pes quassus com o salicus, quanto à tensão do oriscus em direção a uma nota mais importante que se segue, aparece claramente no exemplo seguinte:

			E 233/1-3
<b>392</b>			
Intr	VO- cem jucundi- tá-tis	nunti- á-te	

O impulso melódico parte as duas vezes do MI. A primeira vez, porque princípio da peça, este MI é dobrado (com uma repercussão leve); a segunda vez, não. Mas num e noutro caso, o FÁ é a nota principal.

Quando uma entoação parte da corda inferior do semitom (somente no meio de uma peça), os manuscritos diferem, às vezes: alguns dão duas notas leves, ou seja, um salicus em uníssono, na frente da nota principal, outros escrevem somente um pes quassus:

			L 124/4
			G 91/16
			E 252/10-11
<b>393</b>			
Com	nunc au-tem ad te vé- ni- o :		
Pater			

*..* L 60/8

*'* E 132/3

*'* C 75/12

**394**

Gr

Exs, non In convertén- do

### c. pes quassus empregado como neuma cadencial

O pes quassus é encontrado no fim de versículos salmódicos do III<sup>o</sup> tom; por exemplo, depois do Inróito "Vocem jucunditatis":

E 233/7

*.. - - - - -*

**395** Jubilate deo... date glo-ri-am laudi e-jus

Esta importância da nota superior explica a freqüente presença do pes quassus nas cadências invertidas:

E 7/5-7

*f. n. 7*

*f. n. 7*

**396**

Intr

Gaudete ómni-bus ho-mi- ni- bus : sol- lí- ci- ti si- tis :

Sobre "homini-bus", a cadência é normal, terminando o motivo melódico sobre o FÁ da sílaba final. Sobre "si-tis", ao contrário, há cadência invertida, a melodia remontando do FÁ para o SOL por uma tensão bastante acentuada indicada pelo pes quassus, o que dá a esta cadência um caráter de suspensão, e chama a frase seguinte.

O mesmo procedimento é frequentemente empregado no encontro de dois incisos (42):

/ ✓ x H 51/4

**397**  
Ant  
Gloria in excelsis De- o, et in

p ✓ r ✓ H 366/13

**398**  
Ant  
Isti s. s. et in sângui-ne Agni lavé-runt

L 7/4  
G 1/13

**399**  
Intr  
Ad le lev. De- us me- us in te confi- do,

### Conclusão:

Todos os exemplos anteriores e os casos análogos mostram que, se o pes quassus corresponde ao pes quadratus quanto à duração das duas notas, ele indica, entretanto, a importância particular da segunda nota.

### 2. pes quassus em composição

Em composição, o pes quassus pode encontrar-se: 1º) no começo de um neuma; 2º) no interior ou no fim de um neuma leve; 3º) em uníssono com a nota precedente.

## a. pes quassus no começo de um neuma

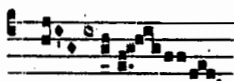
Temos um caso típico nesta fórmula dos graduais do III<sup>o</sup> modo:

L 35/1  
 G 32/1  
 E 88/10  
 C 61/6

400

Gr

Tu es so- lus :






O movimento melódico do neuma iniciado sobre SOL é logo atraído para o LÁ, o que é bem indicado pelo pes quassus (C.: , E.: , L.: ). Esta mesma corda LÁ é, além disso, novamente sublinhada pelo corte que se segue ao quíllisma-pes.

Nas oito peças do repertório antigo onde esta fórmula aparece, no total doze vezes, os copistas empregam indistintamente pes quassus e pes quadratus, como demonstra o esquema seguinte:

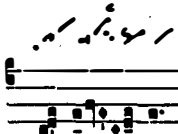
Grad.	C	E	G	L
1. Juravit				
2. Tu es				
3. Exsurge non praevalcat				
4. Deus vitam				
5. Eripe me				
6. Deus exaudi				
7. Exaltabò te				
8. Benedicite				

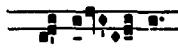


O sinal  forma para eles uma tal unidade gráfica que, por exemplo, escrever  daria a impressão de um corte em meio a uma escala descendente e poria em evidência a quarta nota antes do fim. Logo, preferem escrever  (cf. ex. 406).



O exemplo seguinte mostra bem o problema:

C 153/12



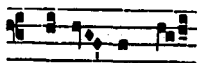


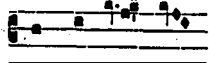
402 

All 

Beatus v.q.s. co-ró- nam

Se, em Saint-Gall, os copistas tivessem empregado a grafia do salicus sobre as duas primeiras sílabas, teria resultado que, sobre a segunda sílaba, o primeiro punctum teria sido ligado à virga, o que teria dado . Porém este grupo teria sublinhado a terceira nota (= a quarta antes do fim), o que não corresponderia ao ritmo desejado. É por isso que os copistas sangalianos traçam uma ligeira linha descendente até o ponto mais grave, ligando, em seguida, o oriscus à virga . Somente assim é indicado o leve movimento da melodia entre os dois MI, no início e no fim do neuma (43).

Quando, entretanto, a quarta nota antes do fim deve ser ressaltada, o pes quassus dá lugar ao salicus.

<p>L 46/3 </p> <p>C 68/15 </p> <p>403 </p> <p>Tr</p> <p>De necess. é-ri- pe me,</p>	<p>L 39/4 </p> <p>E 97/7 </p> <p>404 </p> <p>Intr</p> <p>Audivit et mi-sér- tus</p>
--	--



Trata-se, nos dois exemplos, das mesmas notas FÁ-MI-FÁ-SOL. Mas, enquanto que no primeiro o FÁ, leve, requer ligação à segunda nota — d'onde clivis e por conseguinte pes quassus —, no exemplo seguinte, pelo contrário, o FÁ, importante, é seguido de um corte expressivo, e as três notas seguintes podem ser agrupadas em um salicus.



405

Gr



Christus cru- cis.

Se bem que o primeiro elemento neumático do segundo inciso difira segundo os copistas (*G.*: scandicus subbipunctis inteiramente leve; *E.*: salicus subbipunctis com três últimas notas longas; *C.*: scandicus subbipunctis com as três últimas notas longas), os três manuscritos sangalianos sublinham igualmente a quinta nota pelo corte expressivo (em meio à escala descendente) que a segue e permite, em seguida, o emprego do salicus.

Sempre, portanto, dentro de um desenho melódico deste tipo, o valor da quarta nota antes do fim é que decide o emprego do pes quassus (se ela é leve) ou do salicus (se é importante) (44).

A notação sangaliana nem sempre precisa se se trata então de um pes quassus cuja primeira nota é leve (ou seja, equivalente a  $\checkmark$ ) ou longa (equivalente a  $\checkmark$ ), estando a segunda nota sempre sublinhada pelo corte expressivo que a segue. Faz-se, pois, necessário recorrer a Laon:

406

Gr

Qui sedes.

Handwritten musical notation for example 406, including rhythmic symbols and time signatures: L 11/9, E 8/4, C 28/3.

Qui re-

gis Isra- el,

A melodia, lançando-se de “Qui” por um salto de quinta SOL-RÉ, evolui em seguida em um longo melisma que, por um pes quassus, termina no mesmo RÉ, pivô de todo o período. Esta nota, fim do melisma, é igualmente a base do cume melódico seguinte: “Israel”. O C, acrescentado por L. ao lado do oriscus, indica que o pes quassus sangaliano equivale a um pes leve onde há uma tensão para a nota superior, nota principal do grupo. (O episema que nas edições rítmicas sublinha o DÓ é, pois, errôneo.)

O primeiro dos dois pes quassus (em seguida ao quarto de barra) tem por função reconduzir ao RÉ o interesse melódico do DÓ, sobre o qual o melisma estava inicialmente centrado; o último inciso começa, com efeito, sobre DÓ, seguido em uníssonos por um pes quassus que tende ao RÉ. Qualquer que seja a dosagem do apoio sobre o DÓ (L.:  $\tau$ ; C.:  $\tau$ ; E.:  $\tau$ ), o RÉ é indubitavelmente a nota principal (L.:  $\tau$ ; E.:  $\tau$ ).

Temos ainda dois exemplos nos quais a estrutura melódica prova claramente a predominância da segunda nota dos pes quassus, sendo a primeira leve.

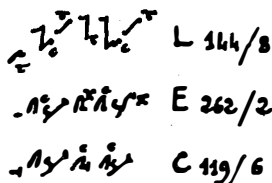
407

Gr

Eripe Li-berá-tor me- us,

Handwritten musical notation for example 407, including rhythmic symbols and time signatures: L 76/13, C 85/2.

Vemos imediatamente que o último inciso retoma o motivo melódico do inciso precedente, omitido, entretanto, o ornamento inicial das três primeiras notas. Somente permanece o RÉ, cujo corte seguinte sublinha visivelmente o papel de nota-chave do grupo. Na primeira vez, este RÉ é preparado por três notas leves, mas tem a mesma função. O emprego do pes quassus o sublinha como nota-pivô, para a qual tendem as notas ornamentais precedentes e cujo impulso atrai as notas seguintes. A retomada do motivo lembra uma repetição retórica: ao mesmo tempo mais insistente e reduzida ao essencial. O alongamento do DÓ, sugerido pelo episema das edições rítmicas, não convém, portanto.



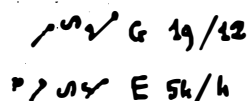
408  
Gr  
Clamav. cor- de

A melodia oscila em torno do RÉ sobre o qual se apóia cada vez que a ele retorna. Este RÉ, posto em relevo pelo corte inicial, dá impulso às notas seguintes e as atrai novamente a si por meio do pes quassus  $\curvearrowright \checkmark$ . Após um leve MI, repete-se o mesmo movimento: do RÉ (E.:  $\curvearrowright^x$ ) ao RÉ seguinte.

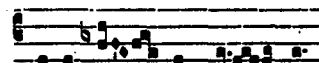
Apesar das indicações tão claras dos manuscritos (episemas sobre a virga dos pes quassus sangalianos,  $\dagger$  sobre a virga de L.), a edição rítmica não sublinha, entretanto, nenhum RÉ, colocando, porém, um episema sobre os dois DÓ (oriscus) aos quais L. sempre adicionou um  $\mathbf{c}$  (45).

## c. pes quassus em unísono com a nota precedente

Quando uma nota leve precede, no agudo, um salicus em unísono, este dá lugar a um pes quassus, pelas razões já explicadas: o punctum inicial torna-se então a última nota do elemento neumático precedente.




**409**  
Off



Jūbi- lá- te De- o

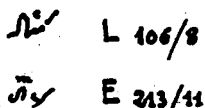


**410**  
Off

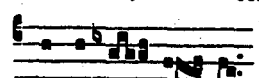


Jubilate .. u. quanta fe- cit Dó-mi- nus


A grafia de *L.* é, infelizmente, inexistente para estas peças, mas há um caso semelhante ao qual podemos nos referir:



**411**  
Off

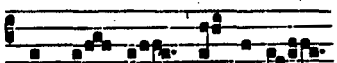


Intonuit et Al-tis- si- mus

Trata-se então, como indica *L.*, de um neuma leve que tende à última nota, a única importante. Para que os copistas sangalianos pudessem escrever um salicus em unísono dentro deste contexto melódico, seria necessário que a nota precedente (a quarta antes do fim) fosse longa. Teríamos então . Mas não nos parece que este neuma exista.



  
 L 101/2
   
 C 103/11

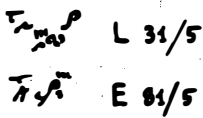
412



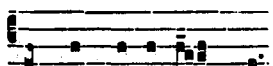
Cant

CANTÉ- MUS • DÓ- mi- no :

Temos aqui uma das grafias especiais do salicus , precedida de uma nota leve. A segunda nota do pes, pela qual a melodia atinge o DÓ, é longa (corte no agudo, no ataque do uníssonos); o pes quassus seguinte leva a melodia para o RÉ. O oriscus (segundo DÓ) participa proporcionalmente da amplitude das notas que o enquadram, segundo o testemunho explícito de Laon. "Proporcionalmente", pois a nota seguinte permanece a mais importante. Uma execução fiel deve, pois, repercutir o segundo DÓ, e de maneira bastante diferente do primeiro, visto sua função especial.

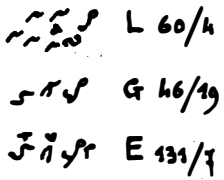

  
 L 31/5
   
 E 81/5

413

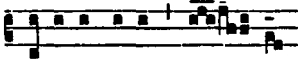


Intr

Circumdederunt me


  
 L 60/4
   
 G 46/19
   
 E 131/7

414



Intr

Ocu-li me- i • sem- per

Uma ou várias notas precedem imediatamente o salicus em uníssono: trata-se praticamente da forma  $\text{—} \text{↗} +$  a nota precedente no agudo, ligada ao tractulus.

## CONCLUSÃO

O oriscus do salicus e do pes quassus indica uma tensão evidente da melodia para a nota superior. A nota figurada pelo oriscus nunca prevalece sobre a melodia, nem paleograficamente nem melodicamente: com efeito, enquanto o oriscus pode ser acompanhado de um  $\text{c}$  ou mesmo substituído por um simples punctum, a importância da nota seguinte é freqüentemente lembrada por um episema ou um  $\tau$ .



Quando o salicus ou o pes quassus são longos, a nota correspondente ao oriscus pode ser alargada, principalmente quando a nota precedente é igualmente longa, mas isto não modifica a predominância da última nota.

Para restituir a verdadeira intenção do compositor, cujo profundo senso musical sublinha de maneira refinada a expressão monódica, faz-se necessário, pois, retificar os sinais das edições rítmicas, à luz das pesquisas feitas depois de terem sido acrescentados à edição Vaticana.



## XVIII


# QÜILISMA

### I. GRAFIA E SIGNIFICAÇÃO MELÓDICA

O qüilisma é formado de dois ou três pequenos semi-círculos:  . Entretanto, nunca o encontramos isolado, mas sempre ligado a uma virga ascendente  : temos, então, um qüilisma-pes. (46)

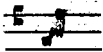

O qüilisma-pes é normalmente precedido de uma nota, quase sempre mais grave. (47) O mais das vezes esta nota faz parte do grupo qüilismático (scandicus qüilismático), mas acontece, às vezes, dela pertencer ao neuma precedente; o qüilisma encontra-se, então, no ataque silábico.

A grafia do qüilisma-pes tem sua origem, sem dúvida, no ponto de interrogação empregado pelos gramáticos. Encontramos, com efeito, o sinal  em Corbie, na segunda metade do séc. VIII, no fim de frases interrogativas. Foi, essa então, possivelmente, a primeira utilização do sinal, uma vez que não podemos provar que nessa época uma notação musical tenha usado  .

Aliás, na mesma época, o sinal interrogativo da região de Tours  anuncia o qüilisma-pes de L.. O qüilisma-pes das duas escolas, a sangaliana e a messina, teriam, assim, fonte comum.

O copista do mais antigo manuscrito sangaliano (C.) distingue intencionalmente as duas formas do qüilisma-pes, reservando a grafia de dois semi-círculos para os casos em que um tom inteiro separa cada uma das notas, enquanto emprega a grafia de três semi-círculos sejam quais forem os intervalos. Os outros manuscritos conhecem as duas formas, mas usam-nas indiferentemente.

Quanto à situação melódica, o qüilisma-pes posiciona-se, de preferência, sobre uma terça menor: certos manuscritos, dentre os aquitanos, parecem ter feito disso uma lei rigorosa. Encontram-se, todavia, casos em que o qüilisma-pes é escrito sobre uma terça maior ou mesmo uma quarta, mas então torna-se difícil, às vezes, precisar o lugar do som intermediário (aquele que corresponde ao qüilisma). Assim, na entoação da Antífona "Veni Sponsa Christi"

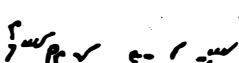


 seria talvez possível 

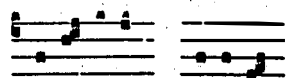


## II. INTERPRETAÇÃO DOS SINAIS

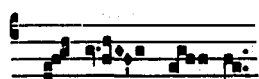
Antes de podermos dizer como interpretar o próprio qüilisma, é necessário examinar as duas notas que o enquadram.

### 1. nota que precede o qüilisma



As notas que precedem o qüilisma são praticamente sempre escritas com sinais longos:

E 110/7-9  L 8/4   
 G 4/4 

415  416   
 Com Intr  
 INtél- li- ge quó- ni- am Ad te levavi in- imí- ci me- i:  
 E 44/7 

417   
 Intr  
 Sacerd. tui Chri- sti tu- i.







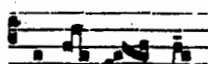
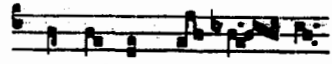
 L 101/3  
 C 103/13

**418**  
 Cant   
 Cantemus ascen- só- rem






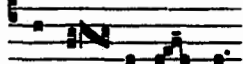
 L 68/5  
 E 147/8  
**419**  
 Intr   
 Laetare conso-la-ti-ó- nis ve- strae.

2. nota que se segue ao quíllisma

É preciso, aqui, apelar para as formas mais desenvolvidas:

L 56/13 	L 28/4 
E 125/7 	E 75/3 
<b>420</b> Off  Pre-cá- tus est	<b>421</b> Intr  Gaudeamus omnes in Dó- mi- no,

A melodia <sup>f</sup>tende visivelmente para a nota que se segue ao quíllisma e que, ornada por uma bordadura inferior, é novamente ouvida na sílaba seguinte.

L 154/10 	L 155/7 
E 324/7 	E 325/13 
<b>422</b> Intr  Respice cau- sam tu- am	<b>423</b> Intr  Inclina et ex- áudi me :

Nestas fórmulas, os manuscritos sangalianos sublinham a nota que se segue ao qüilisma pelo episema acrescentado ao desenho do clivis (cuja segunda nota é, naturalmente, também alongada). É preciso, entretanto, acrescentar que nas fórmulas  $\underline{\text{w}}\text{T}$ , o alongamento das duas últimas notas é tão natural que os copistas julgam desnecessário indicá-lo pela adição de um episema.

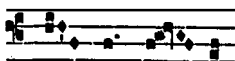
*L.* indica a duração das duas notas destacando-as uma da outra e acrescentando, por vezes, um  $\underline{\text{a}}$

$\underline{\text{w}}\text{T}$  L 44/12

$\underline{\text{w}}\text{T}$  E 106/11

424

Off



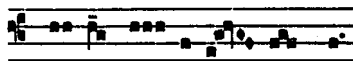
In te sp. Tu es De- us

$\underline{\text{w}}\text{T}$  L 8/7

$\underline{\text{w}}\text{T}$  E 1/8

425

Off



Ad te levavi ne-que ir- rí-de- ant me

Quando a nota que se segue ao qüilisma é "subpunctis", os copistas sangalianos sublinham quase sempre o seu valor pela adição de um episema.

Nos exemplos precedentes, a nota posterior ao qüilisma era o cume do grupo, mas existem casos onde é ultrapassada por uma ou duas notas mais elevadas, leves ou longas. Mesmo assim, ela permanece importante, pois sempre seguida de um corte intencional e, freqüentemente também, sublinhada por um episema.

Eis, primeiramente, dois exemplos, onde o qüilisma-pes é ultrapassado por uma nota leve. (Notar, no ex. 427, a virga do qüilisma-pes sublinhada com um episema por *E.* e com um  $\underline{\text{t}}$  por *L.*)

L 96/7

L 12/8

E 10/2

C 28/14

E 193/9

426

Off



427

Gr



Dne exaudi o- ra-ti- ó- nem

Tollite ve- stras :

No exemplo seguinte, o quillisma-pes é seguido de um oriscus no agudo, após o qual a melodia retorna à corda de recitação.

L 101/8  
E 202/10  
C 104/5

428

Tr



Vinea √. Et ma-cé- ri- am

A nota que ultrapassa a virga ligada ao quillisma é, às vezes, a principal; porém, isto não diminui o valor da precedente, preparada pelo quillisma. (48)

L 167/6

L 97/6

E 34/8

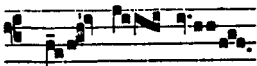
E 195/7

C 41/8

C 97/4

429

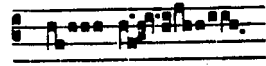
All



. Vi- de- o

430

Gr



Christus no- men,

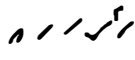
3. o *qüilisma*

A nota figurada pelo *qüilisma* é leve. Eis as provas:

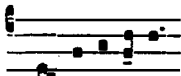
1º Contexto melódico: o *qüilisma* é uma nota de passagem, e como tal não tem importância especial;

2º O *qüilisma* é, por vezes, acrescentado como nota complementar entre as duas notas de um pes. Logo, não pertence à estrutura melódica essencial:

H 33/13

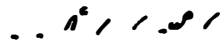


431  
Ant

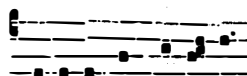


Ecce ven. de-si-de-rá-tus

H 425/9



432  
Ant

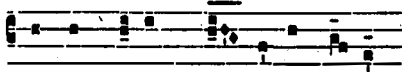


DEpó-su- it pot-éntes,

H 100/15



433  
Ant



Regnum tu-um, Dó- mi-ne, regnum




H 271/1



434  
Ant



LOquebántur \*vá- riis linguis

3º *L.* traduz habitualmente  por , porém não é raro que o copista negligencie o *qüilisma*, substituindo-o por um simples punctum . Já o vimos no ex. 428; eis ainda um outro caso:



B 18/11


G 31/17

E 88/42

E 332/2

438 Com M Ense sépti-mo

439 Intr Esto mi-hi in De- um

Esse último exemplo não é mais que a diérese de , provocada pelo encontro das duas vogais iguais "i".





Encontram-se igualmente em *H.* as seguintes grafias das cadências finais das Antífonas "O":

H 40/4

H 40/17

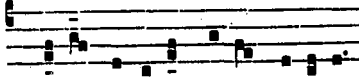
440 Ant O Sapientia vi-am prudénti-ae.

441 Ant O Rex quem de limo formásti.

A melodia tende do DÓ ao FÁ (nota importante do segundo modo; corda de recitação, terça da final), passando rapidamente sobre o grau fraco MI. O valor respectivo das duas notas MI-FÁ é indicado seja por um pes leve (duas vezes , duas vezes a forma liquescente , seja por um quílisma-pes (uma vez , duas vezes a forma liquescente ). Como já vimos, o quílisma é uma nota fraca, uma nota de passagem que tende para a nota seguinte, mais importante. Ele conserva seu caráter mesmo quando, como quílisma-pes, está isolado. Não é de admirar, portanto, que *H.* o empregue nesta fórmula no lugar do pes-leve; exprime assim mais claramente ainda o papel apagado da primeira nota e a importância da segunda. Isto explica também que ele o utilize facilmente para os semitons SI-DÓ e MI-FÁ, o que fazem igualmente,

no exemplo seguinte, os outros copistas sangalianos (a mesma antífona, que serve de comunhão no Missal):

- *w<sup>r</sup>* B 61/6  
 - *w* G 111/20  
 - *w* E 305/7  
 ✓ *π* / - *w* / *ñ* H 289/9-10


442   
 Ant

Vos qui sec. tri-bus Isra-el, di-cit Dóminus.

Se excetuarmos as Antífonas "O" e alguns outros casos, o Antifonário Monástico quase sempre colocou o episema sobre a primeira nota do pes, o que se choca com a natureza do qüilisma.

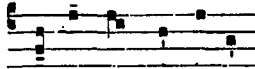
H 50/17 *w<sup>r</sup>*  
 443   
 Ant

Facta est multi-tú-do cæ-léstis

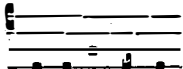
H 230/4 *w*  
 444   
 Ant

Angelus aut. revólvit lá-pi-dem

Em alguns casos, o Antifonário Monástico traduz o qüilisma-pes por uma só nota, DÓ ou FÁ, ou seja, a segunda nota do neuma, tendo já desaparecido a primeira, fraca, dos manuscritos seguidos pelo Antifonário Monástico:

H 271/15-16 ✓ / *ñ* - *w* -  
 445   
 Ant

Sic Deus ut omnis qui cre-dit

H 428/2 / / *w* /  
 446   
 Ant

Estó-te ergo

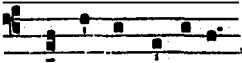
Noutros lugares, ao contrário, apoiando-se talvez o Antifonário em manuscritos tardios, a primeira nota — o elemento fraco qüilismático — é preferida, enquanto é suprimida a virga final importante, claramente notada por *H.*:

*ms* H 50/11

**447**  
Ant 

Quem vid. in terris quis appá-ru- it?

*ms* H 76/4

**448**  
Ant 

Ante lucif. mundo appá-ru- it.

O qüilisma-pes isolado encontra-se também no fim dos versículos de Intróito ou de Comunhão do sétimo tom:

*n s / / / s - p s*

**449** Qui regis Isra-el intende,

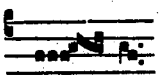
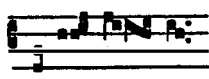
*n s / / / w / - m n n E 3/2*

qui deducis velut ovem Joseph.

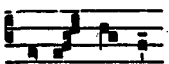
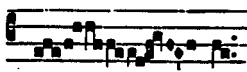
#### IV. CONTEXTOS PARTICULARES

O qüilisma segue, às vezes — mas é raro —, uma nota em uníssono. Esse caso não apresenta nenhuma dificuldade, se se fizer a repercussão como deve ser feita:



<p><i>Handwritten notation</i></p> <p><b>E 133/h</b></p> <p><b>450</b> Off</p>  <p>Justitiae re-ctae,</p>	<p><i>Handwritten notation</i></p> <p><b>E 261/1</b></p> <p><b>451</b> Com</p>  <p>Non vos alle-lú-ia,</p>
--	---

Os contextos seguintes são excepcionais:

<p><i>Handwritten notation</i></p> <p><b>H 16/15</b></p> <p><b>452</b> Ant</p>  <p>Lux de lucé alle-lú-ia,</p>	<p><i>Handwritten notation</i></p> <p><b>E 111/13</b></p> <p><b>453</b> Com</p>  <p>Redime me me- is.</p>
---	--




## V. SCANDICUS QÜILISMÁTICO E SALICUS

Há uma certa semelhança entre o quillisma e o oriscus do salicus: ambos são notas de passagem num grupo ascendente, em direção a uma nota importante. Diferem, todavia, pela qualidade dos graus da escala musical em que se encontram:

— O quillisma, nota de passagem precedida de uma ou de várias notas alongadas, está normalmente nos graus fracos MI e SI;

— O oriscus do salicus, nota de passagem precedida de uma ou várias notas leves, encontra-se, no entanto, nos graus importantes FÁ ou DÓ.




Encontram-se também casos em que um copista usa um oriscus, enquanto outros preferem o quillisma:

 L 24/12  
 G 24/41  
 E 68/7

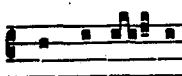
454  
Off



Dextera fe- cit vir- tú- tem,

 L 70/41  
 G 54/1  
 E 152/7

455  
Off



Exspectans exspectá- vi

L 35/2



L 31/41



C 61/7



C 58/46



456

Gr

Tu es vir- tú- tem

457


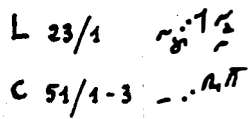
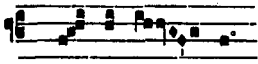

Gr

Adjutor páu- pe- rum

Nos quatro exemplos, *L.* escreve um oriscus, usando então a grafia do salicus para melhor exprimir a tensão em direção à nota superior do grupo. *E.* faz o mesmo nos dois primeiros casos, enquanto que *G.* — e nos dois últimos exemplos, *C.* — põem um qüilisma. As duas grafias indicam a mesma particularidade melódica e expressiva quanto à nota que se segue ao elemento específico; a diferença essencial diz respeito à nota que precede este elemento: sempre longa antes do qüilisma e normalmente leve antes do oriscus.

No último caso, o scandicus qüilismático e o salicus são ultrapassados por uma nota aguda, o que permite a alguns duvidarem que o princípio do corte neumático seja sempre válido. Objeta-se, com efeito, que sendo impossível uma ligação gráfica entre a virga que segue o oriscus ou o qüilisma e a nota seguinte, ao agudo, o corte é obrigatório. Seria então possível que a penúltima nota não fosse importante, e que — não tendo podido o copista fazer uma ligação gráfica — este corte, embora em meio a uma escala ascendente, não fosse expressivo.

A objeção está mal colocada, porque inverte as coisas. A melodia pré-existia com suas particularidades rítmicas, que o copista tinha de fixar por meio de sinais. Ele então escolheu, no caso, grafias aptas a indicar a tensão em direção a uma nota importante, seguida de uma nota mais aguda. A escolha das grafias é determinada pela qualidade das notas, e não o contrário! Quando, com efeito, uma nota no grave, importante, é seguida de várias notas ascendentes leves, o copista não emprega o qüilisma; temos a prova por estes dois casos opostos, tirados da mesma peça:

		
<b>458</b>		
Gr	mi- rá-bi- lis	pro- dí- gi- a.
Gloriosus		

No primeiro fragmento, o FÁ, para o qual tende o scandicus qüilismático, é seguido de um SOL, este também importante (o pes quadratus que se segue confirma o valor das duas notas; o FÁ retoma, todavia, a predominância no neuma seguinte). No segundo fragmento, ao contrário, a melodia culmina no LÁ (pro-dí-gia);

depois, pelo FÁ da penúltima sílaba, alcança o RÉ cadencial, nota importante sublinhada ao mesmo tempo por um corte inicial e pela ornamentação que, por meio de três notas ascendentes, leves, traz de volta ao segundo RÉ, dotado de um episema em C.. Ora, vê-se que, se o copista notou um tractulus na primeira nota do último neuma, ele, em seguida, evitou o qüilisma, o FÁ sendo leve.


Reconhecendo o princípio do corte neumático, não fazemos mais que redescobrir e respeitar a intenção real do compositor.

Uma grafia complementar:

## O PES STRATUS

Para completar o Quadro das grafias sangalianas (cf. p. 111), colocamos em último lugar (nº 26) um sinal que não pode ser comparado com os outros nem pelo seu emprego nem pela sua significação. O pes stratus não se encontra nenhuma vez (ao menos de primeira mão) em C., o melhor representante da escola de Saint-Gall. Traduz, aliás, um fato melódico e rítmico estranho ao repertório autenticamente gregoriano.

Encontra-se em peças “importadas” do Oeste (Espanha, Aquitânia, Gália, Inglaterra), por exemplo, o Ofertório “*Elegerunt... plenum... lapidaverunt*”.

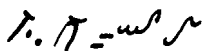
O pes stratus é formado de um pes leve ao qual é ligado um oriscus: 

A edição Vaticana o traduz por um pes seguido de um punctum em uníssono com a segunda nota. O Antifonário Monástico mudou o punctum por um oriscus (no melisma final da Antífona “*O Crux benedicta... alleluia*”).

Os manuscritos sangalianos só empregam o pes stratus como elemento neumático, isto é, em composição; mas seu uso habitual no fim de inciso ou de entidade melódica — por exemplo, no fim das estrofes das Seqüências — não permite ver uma relação entre o pes stratus e as grafias autenticamente sangalianas, não tendo o oriscus, no caso, aquele caráter de tensão em direção à nota seguinte que lhe reconhecemos anteriormente.

Entretanto, a última nota do pes stratus deve ser repercutida. A melhor prova está em que o pes stratus das Seqüências encontra-se regularmente “trocado em miúdo” nas prosas sobre um trissílabo proparoxítono. Assim, a quarta frase da Seq. “*Occidentana*” é

assim notada em Saint-Gall 484, p. 281/4 (atenção! as páginas deste seqüenciário são escritas de baixo para cima):



e o texto correspondente à prosa “Sancti Spiritus adsit” é o seguinte:

*Spiritus alme illustrator hominum*

Se “hominum” adapta-se ao  $\curvearrowright$ , é porque a segunda nota é a mais fraca das três e o movimento rítmico acaba na última nota, repercutida, do pes stratus.

N.B. — Pode-se encontrar o pes stratus isolado em certos manuscritos tardios. Ele manifesta a corrupção melódica SOL-DÓ-DÓ ou LÁ-DÓ-DÓ, em vez de SOL-DÓ-SI ou LÁ-DÓ-SI (ou qualquer outra semelhante sobre FÁ ou SI $\flat$ ), sofrida por grupos anteriormente notados por um torculus especial de entoação. (Manuscritos mais recentes colocam apenas um pes SOL-DÓ ou LÁ-DÓ). Este emprego — será necessário notar? — tira desta grafia toda ligação com o pes stratus tal como o usaram os copistas sangalianos da boa época.

## CONCLUSÃO

Se, ao fim da análise das grafias sangalianas, lançarmos um olhar sintético sobre todos os casos estudados de notas em unísono, constataremos que, para cada um deles, apresentamos argumentos inegáveis provando a repercussão de cada nota: em canto gregoriano, na época das primeiras notações, não havia sons “agregados” uns aos outros, sons longos, de várias unidades. Não se trata, também, de modo algum, de sons “vibrados”, como alguns pretendem gratuitamente; mas sim de sons bem “repercutidos”: cada nota apresenta seu valor individual na ordem rítmica do conjunto.

## XIX

# LIQÜESCÊNCIA

### I. DEFINIÇÃO E EMPREGO

A liqüescência é um fenômeno vocal provocado por uma articulação silábica complexa que faz com que os órgãos da voz adquiram uma posição de oclusão transitória, da qual resulta uma certa diminuição — ou abafamento — do som.

Este fato é indicado nos manuscritos por sinais mais ou menos precisos, que requerem uma atenção particular.

Dada sua natureza, não há liqüescência durante um melisma (49), nem entre duas vogais, nem, evidentemente, quando a articulação silábica é simples. Duas consoantes: “m” e “g” podem, entretanto, sozinhas, provocar uma liqüescência sobre a última nota da sílaba precedente.

Dom Mocquereau, em “Paléographie Musicale II”, apresentou uma classificação dos diferentes casos:

#### 1. *Duas ou três consoantes sucessivas*

1ª classe: duas ou três consoantes das quais a primeira é uma “líquida” (l, m, n, r): p. ex.: salvi, omnia, ostende, cordis.

2ª classe: duas consoantes das quais a primeira é uma “dental explosiva” (d, t): p. ex.: ad lapidem et semitas.

3ª classe: duas consoantes das quais a primeira é “sibilante” (s): p. ex.: filius Dei, Israël.

4ª classe: grupo consonantal "gn":

p. ex.: magni.

5ª classe: duas consoantes das quais a segunda é "j" (ou "i" conforme a ortografia seguida nos livros recentes), podendo variar a primeira consoante (b, d, m, n, r, s, t ou mesmo l):

p. ex.: adjutor, ovem Joseph, injuste, et jam.

## 2. As consoantes "m" e "g" entre duas vogais

A liquescência chama-se, neste caso, "antecedente", agindo as consoantes "m" e "g" sobre a vogal que termina a sílaba precedente: por ex. petra melle, altissimus, regit (50).

## 3. Ditongos AU, EI, EU

p. ex.: gaudete, aures, eleison; "euge" pertence, ao mesmo tempo, a esta categoria e à precedente.

## 4. "j" ou "i" entre duas vogais

p. ex.: ejus, cujus, majestas, alleluia.

O fenômeno da liquescência é relativo, no sentido de que o encontro das consoantes e ditongos enumerados acima não provoca as grafias liquescentes de modo uniforme e constante. Verifica-se a esse respeito, de fato, grande variedade entre as diversas escolas: Benevento é a mais rica de sinais liquescentes.

Aliás, uma mesma articulação complexa não é sempre tratada de forma igual no mesmo manuscrito. É assim, por exemplo, que encontramos na salmodia do Iº modo o primeiro acento da cadência mediana:

- j / - - - n j  
 misericordias Domini  
 com *ſ* (E. 60/4) e *ſ* (E. 308/8).



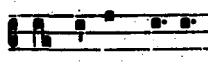
## II. AMBIGÜIDADE E POLIVALÊNCIA

Os sinais liquescentes provêm de uma modificação das grafias normais que consiste, mais frequentemente, em um pequeno caracol final (cf. Quadro dos sinais neumáticos, p. 111, colunas g-h).

O estudo das fórmulas melódicas prova claramente que, ao menos em Saint-Gall, um mesmo sinal liquescente pode corresponder a duas grafias neumáticas diferentes. Assim, nos exemplos seguintes, o sinal *P* (*cephalicus*) corresponde respectivamente a uma virga e a um clivis:

H 137/6

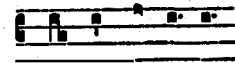
459 Ant



SI ve-re, fratres,

H 380/4

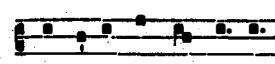
460 Ant



NON est. invéntus

H 37/4

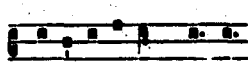
461 Ant



Egredietur de loco sancto su- o :

H 37/9










462 Ant








Emitte Agn. domi-na-tó-rem ter-ræ,


É necessário, então, para interpretar um sinal liquescente, recorrer às fórmulas paralelas sem liquescência (quando se trata de uma melodia-tipo) ou ao testemunho de outros manuscritos, sendo difícil uma restituição melódica certa sem essas comparações.

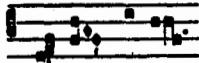
Eis aqui ainda, a título de exemplo, outros casos de liquescência ambivalente:

	= 1 nota		ou 2 notas	
	= 2 notas		ou 3 notas	
	= 2 notas		ou 3 notas	 (51).


Quanto ao sinal , este possui não só duas, mas quatro significações: com efeito, pode indicar:

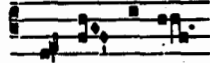
- o aumento de  e
- a diminuição de , assim como
- a diminuição do salicus  e do scandicus com corte terminal , como mostram os exemplos seguintes, onde se encontra a mesma fórmula com e sem a grafia liquescente:

C 152/12 


463  
All 

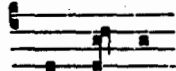
B. vir qui cu-pit nimis.

C 55/12 


464  
Gr 

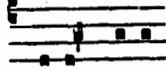
Adjuvabit Al-tis- simus.

E 336/9 

465  
Intr 


In voluntate et non est

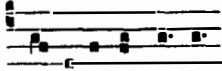
E 286/2 

466  
Gr 


Timete timén- ti-bus

A forma de liquescência que recebe uma grafia depende do valor da última nota da melodia:

H 43/12 


467  
Ant 

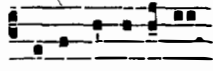
Rex pacificus u-ni-vér-sa ter-ra.

H 43/11 


468  
Ant 

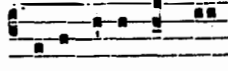
Scitote qui- a non tardá- bit.

H 176/3 

469  
Ant 

TI-bi re-ve-lá-vi

H 158/4 

470  
Ant 

Ubi du- o vel tres

Ao pes leve ✓ do primeiro exemplo corresponde o sinal liquescente ✓ ; a segunda nota SOL, sendo apenas uma antecipação do SOL cadencial seguinte, pode ser um pouco reduzida. No outro caso, ao contrário, a segunda nota do pes quadratus ✓ é importante, donde o sinal ✓ que indica que o valor do MI deve ser totalmente respeitado antes que comece a articulação complexa.

### III. AUMENTO E DIMINUIÇÃO

Os exemplos precedentes mostram que, praticamente, a liquescência provoca um aumento ou uma diminuição da grafia normal: aumentando uma nota importante e diminuindo uma nota fraca.

Os termos “aumento” e “diminuição” são, evidentemente, relativos; não dizem respeito aos sinais liquescentes em si, mas se referem ao sinal normal, que é aumentado ou diminuído. Embora à primeira vista isto possa parecer contraditório — dado que a segunda significação tem um valor maior que a primeira — é tanto um aumento quanto uma diminuição :  
 é, com efeito, o aumento de e a diminuição de . O mesmo acontece com os outros sinais.

A diminuição e o aumento excedem, em alguns casos, os limites habituais e verificam-se certas modificações “exageradas”:

1. Tendo desaparecido completamente a última nota do grupo normal, a diminuição atinge a nota precedente:

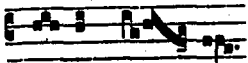
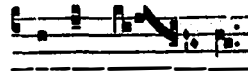
H 218/44 *ff.* *ff*

471  
Resp

Tenebrae exclamavit Jesus voce magna :

The musical notation shows a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'ff.' and 'ff'. The piece number is 471 and the section is 'Resp'. The lyrics are 'Tenebrae exclamavit Jesus voce magna :'. The notation illustrates a reduction of the final note of a group, where the final note of the first group is completely omitted, and the second group begins with its first note.

2. À última nota do grupo acrescentaram-se outras, cuja última é, então diminuída:

	H 213/14	<i>ns'</i>		H 390/15	<i>nsr</i>
472			473		
Resp			Resp		
Tenebrae ho-	ram no-	nam	Dne q. ven. me	abscón-	dam

Esses dois resultados não são fortuitos, porque esses exemplos são tirados de “fórmulas” que se encontram modificadas dessas duas maneiras em caso de liquescência.

Quando há liquescência diminutiva, impõe-se uma observação quanto ao valor da nota liquescente, a “pequena nota” da Vaticana: se a redução existe realmente no plano sonoro, em razão de uma oclusão momentânea do órgão vocal, a nota liquescente conserva, no plano rítmico, seu valor normal, mais ou menos igual ao das notas vizinhas. Por si mesma ela não é certamente alongada; seria antes ligeiramente encurtada, porque um som fraco tem tendência natural a diminuir. Será, todavia, prudente não procurar esse encurtamento, mas deixá-lo formar-se como simples consequência de uma articulação natural. Basta, em suma, pronunciar bem, articular claramente, e a liquescência está garantida.

Quando, pelo contrário, há liquescência aumentativa, a última nota do sinal liquescente é ligeiramente alongada. A articulação deve, com efeito, seguir a duração normal da nota, sem, todavia, dar origem, melódica ou ritmicamente, a um outro som preciso: não se teria, então, uma liquescência aumentativa, mas a liquescência diminutiva do elemento gráfico comportando uma nota a mais.

## IV. MELODIA E LIQÜESCÊNCIA

Resulta de numerosas análises sobre a relação entre a liqüescência e a melodia que:

1. Não se encontra nunca sinal liqüescente:

- a. numa sílaba final (de peça ou inciso);
- b. na sílaba acentuada das cadências redundantes;
- c. durante uma recitação em uníssono;
- d. numa linha melódica ascendente, quando a sílaba seguinte é mais aguda.

2. Raramente encontra-se um sinal liqüescente sobre uma sílaba em meio a uma escala descendente (isto é, mais grave que a precedente, mais aguda que a seguinte), a menos que a sílaba que se segue seja cadencial.

3. Os sinais liqüescentes são empregados com uma certa lógica sobre as bordaduras superiores leves. Normalmente, encontra-se a liqüescência *diminutiva* quando a bordadura é sem importância e a liqüescência *aumentativa* quando ela tem certo valor na estrutura melódica.

4. Encontra-se quase sempre um sinal liqüescente aumentativo sobre as notas culminantes, quando estão isoladas ou no fim de um neuma.

5. Pelo contrário, é um sinal liqüescente diminutivo que se encontra sempre sobre os clivis leves situados ao grave das curvas melódicas (isto é, quando a sílaba seguinte é mais elevada que a segunda nota do clivis).

A liqüescência diminutiva encontra-se, normalmente, em três casos:

- a. no ponto mais grave de uma curva melódica;
- b. nas antecipações;
- c. na bordadura simples de acento.

## V. EXPRESSÃO MUSICAL E LIQUESCÊNCIA

Falta estudar a liquescência empregada como sinal de uma expressão musical particular. Esta parece poder justificar a escolha do copista nos casos como os seguintes:

<p>H 21/7</p> <p><b>474</b></p> <p>Ant</p>		<p>H 25/4</p> <p><b>475</b></p> <p>Ant</p>	
<p>Si-on, no-li time-re</p>		<p>Si-on reno-vaberis</p>	

O tratamento diferente dado a duas articulações silábicas quase idênticas mostra a função da liquescência no primeiro exemplo: a expressão concisa e forte do texto é colocada em relevo particular pelo sinal liquescente. Encontram-se igualmente sublinhadas por uma liquescência palavras como “magister”; “Johannis” (na festa do santo), cujo valor especial sem dúvida despertou a atenção do escriba.

Encontra-se igualmente excelente aplicação da liquescência em *H.*, nos versículos dos Responsórios: tem-se aí uma oposição entre a cadência mediana (mais leve, construída sobre um acento com três sílabas de preparação), onde predominam as grafias diminutivas, e a cadência final (mais ampla, construída sobre o “cursus planus”), onde as grafias aumentativas são a maioria.

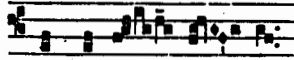
Eis aqui, enfim, um último exemplo onde quatro versões de um mesmo inciso verbal confirmam o papel expressivo da liquescência:

v / M s . G 1/15

<p><b>476</b></p> <p>Intr</p>	
<p>Ad te levavi non confun- dén-tur.</p>	

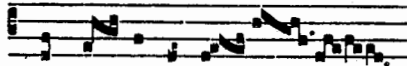
477.

♩ ♪ ♫ ♬ ♮ ♯ ♭ ♭♭ ♭♭♭ ♯♯ ♯♯♯ ♯♯♯♯ E 1/10-11

477  
Off

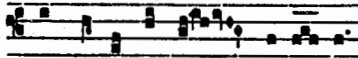
Ad te levavi non confun- dén- tur.

♩ ♪ ♫ ♬ ♮ ♯ ♭ ♭♭ ♭♭♭ ♯♯ ♯♯♯ ♯♯♯♯ C 82/6

478  
Gr

Venite non con- fundentur.

♩ ♪ ♫ ♬ ♮ ♯ ♭ ♭♭ ♭♭♭ ♯♯ ♯♯♯ ♯♯♯♯ C 25/15

479  
Gr

Universi non confundentur, Dómi- ne.

## CONCLUSÃO

As combinações diversas de três elementos: texto, melodia e expressão, explicam o caráter mais ou menos facultativo do emprego da liquescência. Nossa lógica moderna tem, talvez, alguma dificuldade em compreendê-la e, no entanto, sem que nos seja possível encontrar leis firmes, distinguem-se certas tendências que se harmonizam muito bem entre si. Só estudos feitos em escala maior permitirão afirmações mais precisas e mais sólidas.

## LETRAS SIGNIFICATIVAS

Ekkehard IV, cronista de Saint-Gall († 1036) atribui ao monge Romanus a introdução das letras particulares que se encontram nos manuscritos de canto gregoriano. Notker († 912) explicou sua significação (52).

Elas têm um sentido:

— *melódico*, indicando

uma elevação: **ſ** (*sursum*), **ā** (*altius*), **l̄** (*levate*);  
 um unísono: **e** (*aequaliter*);  
 uma descida: **ī** (*inferius; iusum*), **d** (*deprimatur*);

— *rítmico*, indicando

uma certa sustentação: **t** (*tenete*), **x** (*expectare*);  
 uma certa aceleração: **c** (*celeriter*).

Algumas letras-advérbios dão precisão às letras precedentes:

**b** (*bene*: **t̄b** = *tenete bene*); **m** (*mediocriter*: moderadamente;  
**sm**: *sursum mediocriter*); **v** (*valde*: muito, bastante;  
**iv** = *inferius valde*).


As letras seguintes parecem referir-se à técnica vocal, quanto à execução de notas ornamentais: **f** (*fremitus, frangor*);

**g** (*guttur*); **k** (*klamor, klangor*).

Encontram-se ainda as diferentes siglas: **cō** (*conjunguntur, conjunctim*): atribuído freqüentemente ao pressus; **st** (*statim*): indica uma ligação estreita entre as notas onde se encontra; **simul**: para o unísono; **fid** (*fideliter, fidenter*); **lan** (*leniter*); **moll** (*molliter*); **par** (*paratim*); **per** (*perfecte*).

Enquanto certas letras são freqüentemente empregadas: sobretudo o **s**, **l** e **ā**, assim como o **c**, **t**, **e** e **x**, outras só se encontram raramente, notadamente **f**, **g**, **k**, assim como as últimas siglas mencionadas.



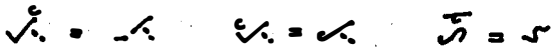
O prolongamento horizontal de certas letras, sobretudo  indica que seu efeito estende-se sobre vários sinais neumáticos.

A posição das letras em relação a cada uma das notas da grafia é uma indicação que é preciso levar em consideração. Por ex.:



Quanto às letras cuja significação é duvidosa, é melhor procurar não forçar sua interpretação.

As letras servem também para corrigir a grafia neumática:



Podem também apresentar *uma significação contrária* ao seu uso habitual. Assim, nas grafias *Af* ou *Aa* (*A* é excepcional), a segunda nota é indubitavelmente mais grave que a primeira; usam-se, entretanto, as letras *s* ou *a* para indicar que a nota desce o menos possível, um semitom geralmente.

Freqüentemente o uso contrário de uma letra explica-se pelo contexto. A letra tem então uma *significação relativa* que é esclarecida pela sua relação com uma outra letra, a qual é empregada de forma normal. Assim, no Tractus do II<sup>o</sup> modo:

E 80/9

480  
Tr

Audi filia re- gum in honó-re

A letra *l*, que se justifica naturalmente sobre a primeira nota dos pes (sempre mais baixa que a nota precedente), não tem sobre a segunda nota dos dois primeiros pes senão um valor relativo ao *s*. Com efeito, o intervalo desses dois neumas (DÓ-RÉ) é menor que o indicado por *s* (DÓ-FÁ na Vaticana e DÓ-MI em *Ben.*).







5. Há “cadência redundante” quando a sílaba acentuada da última palavra está já situada sobre a corda cadencial, a sílaba final concluindo sobre o mesmo grau. O último acento está então integrado à cadência.

6. Uma concepção rígida do ritmo ( / = um tempo rítmico; ↗ = dois tempos rítmicos) provocaria a mesma incoerência na fórmula-tipo seguinte:

486  
Ant

H 24/17

- 24/15

- 25/17

Qui post mé ve-nit

1º caso : 4 tempos (2 + 2) antes do acento importante em direção ao qual tendem texto e melodia.

2º caso : 4 tempos (2 + 2, se se admite — “dato, non concessio” — que ↗ vale dois tempos).

3º caso : 3 tempos (2 + 1) antes do acento. A palavra “me”, menos importante que “rex”, não tem episema.

Temos aqui uma fórmula-tipo cujo ritmo não é exatamente métrico, mas, isso sim, livre, correspondendo em cada caso ao texto.



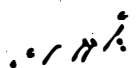
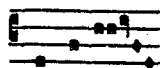
acrescentam um **C** para indicar a leveza dos sons escritos diferentemente.

O segundo exemplo mostra a inteira liberdade com que os copistas empregam signos ritmicamente diferenciados. Trata-se da entoação de 5 versículos de Grad. do V<sup>o</sup> modo, mais um caso onde a melodia, ainda que levemente modificada, é idêntica quanto às duas notas iniciais:

492

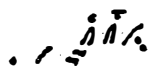
Gr

Tribulationes V. . et laborem



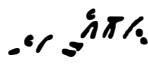
C 68/11

Propter veritatem V. Audi filia



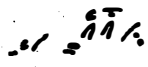
- 130/15

Justorum animae V. Visi sunt



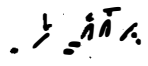
- 114/14

Bonum est confidere V. Bonum est

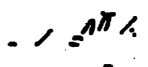


- 83/13

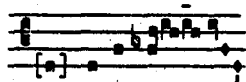
Unam petii V. Ut videam



- 64/4



- 43/6



Anima nostra V. Laqueus

Vêm-se, nestes 6 casos, quatro maneiras diferentes de notar as mesmas notas leves FÁ-LÁ: duas vezes tractulus e virga; duas vezes os mesmos signos mas com um **C** ; uma vez punctum e virga e, enfim, uma vez os mesmos signos com um **C**

Como, diante de tais fatos, poder-se-ia justificar uma concepção métrica do valor dos signos?

10. Vemos (em *E.* 147/10, sobre "in his") um pes leve ✓ cuja extremidade superior não está episemada. Isto não quer dizer que *E.* ignora, ou menos ainda, nega a particularidade expressa em *C.* por ✓. O copista de *E.* teria julgado inútil indicá-lo, o cantor quase não podendo negligenciar este fenômeno musical. Há, de fato, alguns casos onde a nota superior do pes (no ex. aqui abaixo, o *DÓ*) tem uma força tal de atração que, em certos mss. mais tardios, a primeira nota desaparece completamente. Assim, p. ex.:




493  
Gr

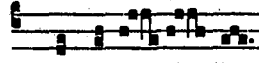


Misit et saná- vit V. mi-se-ri- córdi- ae


11. Vimos o mesmo fato com uma série de clivis no ex. 37. Nos casos deste gênero, os pes ou clivis sucessivos não são, contudo, sempre apoiados; eles podem também ser leves:



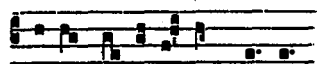
494  
Intr



In excelso quem adó- rat



495  
Corn



Fidelis super fa-mí-li- am su- am



12. O tempo silábico representado por  $\text{—}$  e  $\text{/}$  permanece essencialmente ponto de referência para todas as grafias "longas", por ex.:

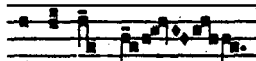
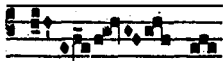
$$\begin{aligned} \text{S} &= 3 \text{ tempos silábicos (L.: } \text{—} \text{ )}; \\ \text{S} &= 3 \text{ tempos silábicos diminuídos (L.: } \text{—} \text{ )}; \\ \text{/} &= 3 \text{ tempos silábicos (L.: } \text{—} \text{ )}; \\ \text{/} &= 3 \text{ tempos silábicos diminuídos (L.: } \text{—} \text{ )}; \\ \text{—} &= 3 \text{ tempos silábicos (L.: } \text{—} \text{ )}; \\ \text{—} &= 3 \text{ tempos silábicos diminuídos} \\ &\quad \text{(L. em composição: } \text{—} \text{ )}. \end{aligned}$$

13. B. Pugliese: "La strofa di apposizione nel codice di San Gallo 359", Roma, 1960.

14.		$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	Y 151/4 et 8
		$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	L 101/13 et 102/5
a)	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	B 39 <sup>v</sup> /16 et 21
	$\text{—}$	$\text{—}$	b)	$\text{—}$	$\text{—}$	C 104/16 et 105/8

496

Tr



Attende me-

um

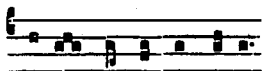
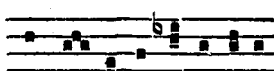
in-iqui- tas :

A fórmula a) encontra-se às vezes nos Tratos do VIII<sup>o</sup> modo. Vemos em b) como esta fórmula-tipo é modificada quando está adaptada a uma proparoxítone: as 4 primeiras notas (onde apenas a primeira em a) era importante), são aqui, todas as 4 alongadas. O pes quadratus sublinha normalmente o acento verbal, coisa que as edições rítmicas não permitem ver: elas põem o episema apenas sobre o clivis da sílaba fraca seguinte. Mas é principalmente o fim do motivo melódico que nos interessa aqui. No caso a), a última sílaba traz um torculus especial que no caso b) é reduzido a um clivis longo, faltando uma sílaba própria para recebê-lo: exemplo convincente da ligação íntima que, mesmo nas fórmulas-tipo, existe entre texto e melodia.

15. O exemplo seguinte corresponde bem àquilo que foi por nós precisado:

Y 179/8 et 9	- :	- .
L 124/4 et 5	~ J	9 J
B 49/17 et 18	/ J	/ J -
E 252/9 et 11	/ J	/ J -

<b>497</b>		
Com Pater		
cum essem	ego servá- bam e- os,	non ro- go ut tol- las e- os

Dois torculus sobre as mesmas notas: SOL-LÁ-SOL. O primeiro é um torculus especial porque se acha sobre a sílaba final e no grave da nota precedente. O segundo, ao contrário, coincidindo com a sílaba acentuada, é um torculus normal, e por consequência, conserva sua nota inicial, mesmo na tradição de Y..

16. Quando se deve criar uma nova missa "gregoriana", e que é preciso procurar uma melodia que se adapte ao novo texto, não se pode esquecer esta particularidade do torculus de passagem. É por isso que a adaptação feita para a Comunhão da Missa da Sagrada Família é inexata:

**498**

Com 

De s- cendit et e- rat

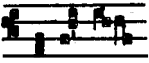
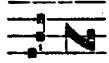
Dever-se-ia ter:



et e- rat

17. Os copistas das diferentes escolas trataram da mesma maneira outros casos mais ou menos aparentados às categorias que definimos por seus traços mais constantes.

18. Os dois únicos casos onde se encontra, em C., um  $\text{♩}$  isolado, são devidos provavelmente a uma distração do copista. Em numerosos casos semelhantes, o mesmo copista escreve um salicus, aquilo que fazem os outros notadores de Saint-Gall, mesmo para estes dois casos:

$\text{♩}$ E 196/8 $\text{♩}$ C 97/8 <b>499</b> Tr  Dne audivi du-6-rum	$\text{♩}$ E 203/4 $\text{♩}$ C 105/11 <b>500</b> Tr  Sicut cerv. i- ta
--	--

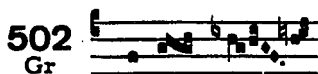
19. A edição Vaticana escreve apenas raramente este neuma de uma maneira correspondente à tradição autêntica dos mss.:

$\text{♩}$ <b>501</b> All  Eripe me me- us : in me libera me.	$\text{♩}$ 	$\text{♩}$ C 116/15  147/1
---	---	---

20<sup>p</sup>. A edição Vaticana não diferencia, infelizmente,  $\text{♩}$  (inteiramente leve) e  $\text{♩}$  (somente a 2<sup>a</sup> nota importante): ela reproduz, com efeito, uma e outra grafia por  $\text{♩}$ . Esta partilha habitual das notas ascendentes em grupos binários, é o único defeito grave da Vaticana em relação aos cortes neumáticos.

21. É preciso observar que o signo  $\text{♩}$  pode igualmente ser um "torculus resupinus especial". Como constatamos, há casos onde o torculus especial não é indicado explicitamente (ex. 80, 81 e 82); encontramos, igualmente, para o torculus resupinus, este caso entre tantos outros:

<i>v</i>	Cha 15/20
<i>z</i>	Y 39/5
<i>sv</i>	E 62/8
<i>sv</i>	C 50/5



Specia tua intén- de,

Reencontramos aqui o mesmo fenômeno já visto quando se falou do torculus de passagem. Este torculus resupinus representa a crase do torculus especial com a virga seguinte, o acento estando precedido, aqui, de uma única sílaba, ("In-ten-de") no lugar de duas (cf. ex. 83: "mise-re-ris"). *Y.* e *Cha.* omitem, portanto, aqui também, a primeira nota fraca.

22. O esquema seguinte mostra não apenas a unanimidade perfeita dos copistas de Saint-Gall na notação dos 3 exemplos citados, mas também a sua concordância com os mss. de famílias e de regiões muito diferentes:

503			
S. Gall 339	15 	29 	98 
Einsiedeln 121	41 	81 	270 
S. Gall 359		58 	122 
Graz Un.807	20 	40 	134 

Amou 239		31	132
Roma Ang. 123	36	59	165
Chartres 47	10	20	75
Mont Renaud	6 (?)	12	29
Paris Maz 384	13	47	117
Paris B.N. lat 90.511	156	27	152 188
Paris B.N. lat 776	18	31	100
Benevent. VI 34	26	56	201
Sarum	17	24	214

23. O'SI (quinta nota de "Do-mi-nus") deveria ser um DÓ, assim como o prova *Ben.*, que, utilizando as duas linhas FÁ e DÓ, situa as notas com uma diastemia muito precisa. Mas isto não modifica nosso problema.

24. Se compararmos os exemplos das colunas A e B com aqueles da coluna C, torna-se indubitável que as duas notas do clivis episemático ou do pes quadratus devem ser alongadas. Na prática atual, este alongamento é geralmente limitado à primeira nota, sendo a segunda, isto é, aquela que precede o corte, cantada ligeiramente. Esta interpretação rítmica corresponderia às grafias

com corte inicial, mas não àquelas da coluna C.

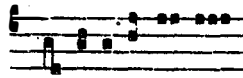
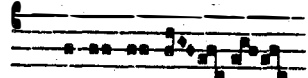
Os exemplos do esquema são emprestados das peças seguintes:

A1: Intr. Adoráte Deum;  
 A2: All. Hic est discipulus;  
 A3: Off. Eripe me;

B1: Off. Expéctans;  
 B2: Intr. In excélsio;  
 B3: All. Quóniam Deus;

C1: Intr. Ego clamávi;  
 C2: Ant. Ab Oriénte;  
 C3: Comm. Dicit Dóminus, impléte.

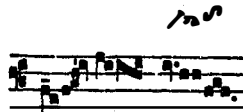
25. Três casos de distropha isolada se acham excepcionalmente nos versículos dos dois Ofertórios seguintes:

<p>E 9/4      32. 33</p> <p>504</p> <p>Off</p> 	<p>E 32/7      72 72</p> <p>505</p> <p>Off</p> 
--	---

Benedixisti V. 2. mi-se-ri-córdi- am Tui sunt V. 2. Mi-se-ri-cór-

26. Cf. E. Cardine. *Théoriciens et théoriciens* em "Etudes Grégoriennes II", 1957, pp. 29-35.

27. Este último exemplo com a fórmula final



encontra-se igualmente sob formas variadas. Uma ou diversas notas breves podem preceder o SOL importante, destacado da distropha seguinte, sem modificar a estrutura rítmica da fórmula: reencontramos sempre aí dois cortes neumáticos, um em meio a uma seqüência descendente, depois do SOL, outro depois da distropha: ao agudo do torculus final.



32. A repercussão por si só não é tão difícil quanto parece à primeira vista. Nós a fazemos frequentemente sem o saber, por ex., quando dizemos *Aaron, meae, filii, cooperuit, tuum*; no caso de “*et Zebbee et Salmana*” ou de “*filii Israel*”, fazemos uma tristropa.

Basta observar o que fazemos ao pronunciarmos “tu-um” ou “me-ae”), repetindo depois várias vezes o mesmo fenômeno: “tu-u-u-u-um” ou “me-e-e-e-ae”.

33. *Stropha, bivirga e trivirga (assim como virga strata) nas edições atuais.*

A identificação de *//* e de *///*, assim como de *»*, *»»* e *~*, é fácil nos antigos mss., mas não nas edições modernas, cuja tipografia geralmente não distingue estas grafias.

Um progresso contudo foi feito na notação dos neumas pela edição Vaticana (tem-se a prova no “*Liber Usualis*”: compilação retirada de diversos livros oficiais).

No *Gradual Romano* (1908) excetua-se alguns casos muito raros (em composição, por ex. Off. “*Emitte Spiritum... in saecula*”), a bivirga e trivirga são sempre traduzidas por dois ou três punctum ordinários *..* *...* aos quais as edições rítmicas não acrescentaram nada.

No *Antifonário* (1912) a edição oficial conservou esta grafia imprecisa, mas as edições rítmicas aí acrescentaram episemas horizontais: *̣̣* *̣̣̣*.

Os livros editados a partir de 1922 (*Ofício da Semana Santa e Oitava da Páscoa*) dão uma imagem mais exata da tradição, escrevendo estes neumas por virgas com cauda *ᶏ*, naturalmente episemáticas nas edições rítmicas: *ᶏᶏ*. O *Antifonário Monástico* (1934) marcou ainda um progresso, pois em lugar de

<i>//</i>	ele imprime	<i>ᶏᶏ</i>
<i>///</i>	ele imprime	<i>ᶏᶏᶏ</i>
<i>~</i>	ele imprime	<i>..</i>
<i>»</i>	ele imprime	<i>»</i>

É, porém, possível, mesmo no Gradual, reconhecer a maioria das bivirgas. Com efeito, quando duas notas em uníssono (sem qualquer adição de alguma outra nota) se encontram sobre uma



mesma sílaba, podemos estar quase certos de que se trata de uma bivirga.

Contamos, no mais, quatro casos onde, no repertório autêntico, os mss. utilizam a virga strata  $\curvearrowright$  em lugar da bivirga  $\curvearrowright$  :

Comm. *Vox in Rama*

Comm. *Servite Domino... pereatis*

Comm. *Mense septimo... tabernaculis*

Comm. *Vos qui secuti.*

Há também casos onde  $\checkmark$  =  $\bullet\bullet$ , mas, aqui, a execução prática de uma bivirga é exata (já nos mss. antigos  $\checkmark$   $\leftrightarrow$   $\curvearrowright$ ).

Quando, ao contrário, há três notas em uníssono, isoladas sobre uma sílaba, trata-se sempre de uma tristropa (colocado à parte o caso, já citado, do Off. "Repleti... delectati sumus"). O risco de engano para quem ignora estas exceções é, portanto, mínimo, praticamente nulo.

Mas quanto à identificação, no Gradual, das bivirgas ou trivirgas "em composição", isto torna-se geralmente impossível sem se recorrer aos mss.

34. Encontra-se, às vezes, um  $c$  cobrindo um longo neuma  $\curvearrowright$ , ainda que este seja formado de elementos de valor rítmico diferente. Este  $c$  não pretende, então, tornar as notas iguais ou corrigir uma grafia errada, mas lembra, sem contudo nivelar a expressão de cada um dos elementos, que todo o melisma deve ser cantado de maneira sutil e fluida. Eis aqui um outro exemplo:

$\overset{f}{\curvearrowright}$   $\overset{i}{\curvearrowright}$   $\overset{f}{\curvearrowright}$   $\overset{f}{\curvearrowright}$   $\curvearrowright$  E 192/3  
 $\curvearrowright$   $\curvearrowright$   $\curvearrowright$   $\curvearrowright$   $\curvearrowright$

509  
Tr

Dne exaudi V. Ne avér-tas

35. Cf. A. Mocquereau, *N.M.I* p. 304, (argumentos em favor da fusão das notas).

36. Um dos argumentos de D. Mocquereau em favor da interpretação do pressus por um som único de 2 tempos, apóia-se sobre o fato de que a mesma fórmula pode se apresentar nos mss. com duas grafias diferentes. Eis um exemplo:

C 65/16

510  
Tr

Qui habitat mil- le,

C 69/5

511  
Tr

De necess. non erubé- scam :

C 95/16

512  
Tr

Dne exaudi di- es me- i :

Como explicar que os dois grupos, melodicamente idênticos, tenham cinco notas no primeiro e no terceiro casos, e seis no segundo (que, cronologicamente, também foi escrito em segundo lugar, como o demonstra o número das páginas)?

E isto não apenas em todos os mss. de Saint-Gall, mas também em *L.* e um pouco por toda parte da tradição manuscrita.

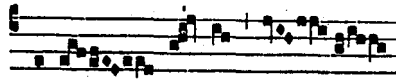
É preciso admitir que o copista do arquétipo escreveu de maneira diferente estes três exemplos de uma mesma fórmula e que a maioria dos copistas, em seguida, reproduziu materialmente a notação original.

Mas este não é um argumento *verdadeiro* em favor da fusão das duas notas em uníssono, porque quando uma nota é alargada e sólida, como aqui o RÉ (penúltima nota dos dois primeiros grupos), os cantores, habituados a praticar as repercussões, repetem facilmente — e mesmo sem sempre se aperceberem disso — esta nota, cuja importância eles assim exprimem melhor. A experiência prova-o claramente.

37. É muito raro que um pressus seja seguido de um corte neumático:

513

All



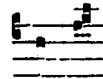
Dne Deus sal. AL-le- lú- ia. • ij.

C 148/1

38. A letra *e* (= *aequaliter*) que se encontra em *E.*, entre o oriscus e o tractulus, não se opõe à nossa restituição melódica; porque os copistas empregam algumas vezes esta letra para indicar o meio tom.



39. O esquema seguinte das grafias empregadas por *H.*, para notação de uma mesma fórmula, mostra bem a indecisão de sua escolha:




514







Resp Vidi Dominum .. plena <u>erat</u>		H 416/8
Resp Gaude Maria .. <u>erubescat</u>		- 149/3
Ant Ecce nunc .. in <u>his</u>		- 147/15
Resp Deus meus .. <u>eripe</u> me		- 165/9
Resp Super salutem .. <u>caelorum</u>		- 189/2
Resp Sancti tui .. <u>validis</u>		- 367/15
Ant Ab Oriente .. <u>magi</u>		- 77/12

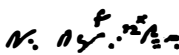
## 40. O salicus na edição Vaticana.

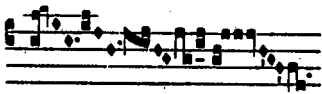
O salicus não é reconhecível na edição Vaticana. Ela o traduz normalmente por este signo , ao qual as edições rítmicas acrescentaram, a fim de o assinalar, um episema vertical *sob* a segunda nota, tida então como a mais importante: .

Mas a edição Vaticana não utiliza sempre este agrupamento, imprimindo às vezes , signo igualmente empregado para traduzir o scandicus . As edições rítmicas não podiam fazer outra coisa aqui senão acrescentar o episema vertical embaixo da segunda nota (por ex. Intr. "Ecce advenit... *et imperium*"), assim como elas o tinham feito para o scandicus do tipo "Statuit" (= ex. 103): .



Por outro lado, as edições rítmicas colocam também um episema vertical sob a segunda nota  para a forma  do scandicus (cf. ex. 100). O Antifonário Monástico experimentou melhor esta transcrição, mas se a importância da primeira nota é aqui frequentemente sublinhada por um episema horizontal  = , o "espaço branco" falta entre o punctum e o pes, enquanto o encontramos, geralmente, nas formas mais desenvolvidas. Ao contrário, este "espaço branco" foi reservado — como também na edição Vaticana — ao salicus, onde ele não é absolutamente justificado.




41. Encontra-se, numa forma dos Graduais do IIIº modo, um outro exemplo de pes quassus empregado como elemento neumático de fraseado:

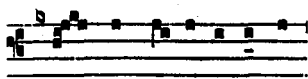
N. 114. <sup>f</sup>  C 58/14

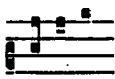
515  
Gr   
Adjutor (non)

42. Na junção de duas vogais do mesmo som, o pes quassus pode-se dividir em dois signos distintos, por ex.:

L 57/4   
 E 121/11 

L 44/10   
 G 38/5   
 C 68/2 

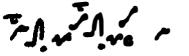
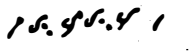
**516**  
 Com 


**517**  
 Gr 

Dne Dns n. quam admi-rá-bi-le est





Dirigatur mánu-um

43. *L.* ignora este problema: ele conserva a forma normal do salicus quando o oriscus é precedido por um punctum (sucessão descendente de ao menos três notas):

 L 11/12  
 E 8/12

**518**  
 Off 

Benedixisti ple- bis

Quando, pelo contrário, o oriscus é precedido por um torculus ou um clivis (sucessão descendente de duas notas), *L.* liga-o ao signo precedente  =  ,  =  .

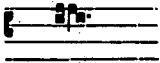
44. Encontramos igualmente casos análogos do papel decisivo da quarta nota antes do fim, em certas fórmulas de cadência final ou mediana:

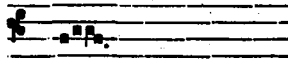
4<sup>a</sup> última nota ligeira

4<sup>a</sup> última nota importante  
 Ed. Vaticana correção

 H 169/6





 C 64/16

 **519**



$\overset{\sim}{\wedge} \overset{\sim}{\wedge}$ C 65/3 	$\overset{\sim}{\wedge}$ C 65/10 
$\overset{\sim}{\wedge} \overset{\sim}{\wedge}$ E 58/2 	$\overset{\sim}{\wedge} \overset{\sim}{\wedge}$ E 28/4 
$\overset{\sim}{\wedge} \overset{\sim}{\wedge}$ E 49/1 	$\overset{\sim}{\wedge} \overset{\sim}{\wedge}$ C 38/12 
$\overset{\sim}{\wedge} \overset{\sim}{\wedge}$ E 172/4 	$\overset{\sim}{\wedge} \overset{\sim}{\wedge}$ C 38/9 

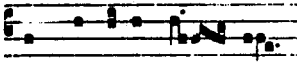

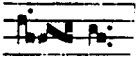

45. As fórmulas seguintes constituem casos especiais: as grafias  $\overset{\sim}{\wedge}$  e  $\overset{\sim}{\wedge}$  equivalem aqui, entre si, no sentido de que as duas últimas notas são longas. O pes quassus exprime, contudo, de maneira mais evidente, a tensão do grupo em direção à nota superior, depois da qual, sobre a sílaba seguinte, a melodia descende.

520	C	E	G	B	L
Intr Caritas Dei ..diffusa 		$\overset{\sim}{\wedge}$	$\overset{\sim}{\wedge}$	$\overset{\sim}{\wedge}$	$\overset{\sim}{\wedge}$
Intr Etenim ..persecuti 		$\overset{\sim}{\wedge}$	$\overset{\sim}{\wedge}$	$\overset{\sim}{\wedge}$	$\overset{\sim}{\wedge}$
Intr Esto mihi ..enutries 		$\overset{\sim}{\wedge}$	$\overset{\sim}{\wedge}$	$\overset{\sim}{\wedge}$	$\overset{\sim}{\wedge}$
Gr Fuit homo ..parare 	$\overset{\sim}{\wedge}$	$\overset{\sim}{\wedge}$	$\overset{\sim}{\wedge}$	$\overset{\sim}{\wedge}$	$\overset{\sim}{\wedge}$

46. Assim escreve *E.* o quíilisma-pes: *w w w*. Contudo, trata-se sempre de duas notas, mesmo se a virga é apenas esboçada.

47. É muito raro que o quíilisma esteja em uníssono com a nota precedente:

521

Resp     H 179/1-2

Ecce et pro nobis do- let : no- stras :

48. A fórmula seguinte, que é encontrada muitas vezes no repertório, mostra-nos um dos raros casos onde um quíilisma-pes é superado por duas notas longas:

 L 162/8  
E 339/8









522  
Com 

In salutari De- us me- us.

As três notas importantes são aqui RÉ, FÁ e LÁ, separadas por uma nota de passagem mais leve (MI) e uma outra mais “tensa”, em direção ao cume acentuado (SOL → LÁ).

49. O erro da Vaticana, no Gr. “*Sciant gentes... omnem*” (a segunda sílaba é antecipada de três notas), deve-se ao fato de que ela aqui recopiou, tal e qual, o “*Liber Gradualis*” de Dom Pothier (Solesmes, 1895), se bem que Dom Mocquereau, depois disso (*Liber Usualis*, 1903), restituiu a melodia a partir dos mss..

50. Isto prova que a pronúncia romana atual é a que melhor corresponde aos fatos constatados (ge, gi), mesmo nos mss. das regiões germânicas.

51. Infelizmente, a Vaticana só indica (por uma "pequena nota") a liquescência diminutiva. No caso do ancus (forma diminutiva do climacus), ela utiliza, para a segunda e terceira notas, losangos menores que aqueles empregados para o climacus não liquescente (por ex. Off. Tollite... *por-tae*"; Off. "Exaltabo te... *super* me"). Contudo, é claro que só a última nota é diminuída; a nota central foi escrita com um pequeno losango apenas por um cuidado estético visual. O Antifonário Monástico, na maioria das liquescências diminutivas indicadas pela Vaticana, traduz por  tanto  como . Este signo não é exato senão no primeiro caso:  pediria para ser traduzido por . Poder-se-ia, analogicamente, introduzir outros signos, por ex.   .

52. Cf. J. Froger, *L'Épître de Notker sur les Lettres Significatives. Edition critique*, in *Études Grégoriennes* V, 1962, pp. 23-71.



# ÍNDICE GERAL

## PRIMEIRO ANO DE CANTO GREGORIANO

Prólogo: Espiritualidade e Musicalidade do Canto Gregoriano .....	17
I. A notação gregoriana em nossos livros .....	19
A. Elementos auxiliares de notação .....	19
1. As linhas .....	19
2. Claves .....	20
3. Alteração .....	22
4. Guião .....	23
5. Barras de pontuação .....	24
B. Notação das melodias gregorianas .....	26
1. Grafia atual .....	26
2. Desenvolvimento dos neumas fundamentais .....	29
3. Modificação dos neumas .....	33
4. Neumas liquescentes .....	38
II. Tons salmódicos e modalidade .....	41
1. Tonalidade e modalidade .....	41
2. Tons salmódicos .....	42
3. Modalidade .....	47
III. Ritmo do canto gregoriano .....	57
1. Canto gregoriano, palavra cantada .....	57
2. Ritmo e fraseado .....	58
3. Os elementos básicos do ritmo gregoriano .....	59
4. Relação da palavra com a entidade melódica indivisível .....	60

IV. A Palavra latina, forma da melodia gregoriana .....	64
1. Motivos melódicos usados em contextos diferentes .....	64
2. Exemplo característico em notação manuscrita antiga .....	67
3. Adaptação das palavras em um tropo .....	69
V. Análise rítmica das melodias gregorianas .....	72
1. Sílabas final tratada em redundância .....	74
2. Sílabas final trazida por antecipação .....	77
3. Sílabas final conduzida por bordadura .....	78
4. Sílabas final conduzida por circunvolução .....	78
5. Articulação em forma de "V" .....	79
VI. A acentuação latina e a composição gregoriana .....	83
1. Diferentes gêneros de composição .....	83
2. Papel do acento tônico nas fórmulas de cadência .....	84
3. Acento tônico e acento secundário .....	89
4. Acento secundário para os compositores gregorianos .....	95

## SEMIOLOGIA GREGORIANA

Introdução .....	105
Quadro dos sinais neumáticos de Saint-Gall .....	110
Quadro dos sinais neumáticos de Laon 239 .....	112
1. Notas isoladas .....	115
2. Clivis .....	130
3. Pes .....	133
4. Porrectus .....	140
5. Torculus .....	145
6. Climacus .....	157
7. Scandicus .....	161
8. Grafias desenvolvidas .....	166
— Porrectus flexus .....	166
— Pes subbipunctis .....	167
— Scandicus flexus .....	170
— Torculus resupinus .....	172
9. Corte neumático .....	177
10. Stropha .....	190
11. Trigon .....	206
12. Bivirga & Trivirga .....	214
13. Pressus .....	222
14. Virga strata .....	243
15. Oriscus .....	253
16. Salicus .....	261
17. Pes quassus .....	282
18. Quilisma .....	297
Pes stratus .....	311
19. Liquecência .....	313
20. Letras significativas .....	322
Notas .....	326