

CURSO ELEMENTAR DE CANTO GREGORIANO

**«CURSO ELEMENTAL DE CANTO
GREGORIANO»**

(versión en lengua portuguesa)

por:

Ismael Hernández

E-mail: hdez_ism@yahoo.es

NOTA: Antes de consultar este *site*, leia, atentamente, as notas introdutórias constantes no «**PREFACIO**» desta obra.

Para uma melhor visualização do conteúdo deste *site*, a melhor resolução é de **800 x 600 pixels**, ou superior.

Sobre **Música Sacra** em Portugal, visite também os *sites*:

www.centroward.no.sapo.pt

e: www.meloteca.com

— MADRID, FEBRERO DEL 2004 —

Ultima revisión: DICIEMBRE DEL 2006



PREFACIO

POR FAVOR,
LEIA COM ATENÇÃO
ESTA BREVE NOTA INTRODUTÓRIA!

Razões que me levaram à elaboração deste trabalho: Sendo um apaixonado por temas como **Liturgia** e **Música Sacra** e, verificando que, depois do Concílio «Vaticano II», uma autêntica anarquia (*para não dizer subversão*) se instalou no seio da Igreja, no que concerne não só à Liturgia, mas também – e, muito especialmente – no campo musical, já que uma grande parte de quantos têm por missão a solenização das

Celebrações através do canto, não faz a mínima ideia do que é a Liturgia — nem muito menos ainda — do que é a Música Sacra e, de quão primordial é o papel de ambas na vida da Igreja — se tivermos em conta o modo como são **adulterados** (*ou, até mesmo profanados*) os Ritos Sagrados, os quais exigem e merecem todo o nosso respeito e máxima Veneração, porquanto se dirigem a Deus, à Sua Honra, Glória e Majestade, e que, por ser Deus Quem é, Lhe são devidos, por direito próprio — decidi-me apresentar, na INTERNET — a par de outro site, esse sobre **Liturgia** — o presente **Curso Elementar de Canto Gregoriano** (*baseado nos Cursos ministrados outrora no antigo «CENTRO DE ESTUDOS GREGORIANOS», sob a direcção da sua Fundadora, a Profª. Dª. Júlia d'Almendra — de feliz memória, a quem eu rendo a minha homenagem — e em outras obras que consultei a posteriori*), dirigido, de um modo especial, aos amantes da Liturgia e da Música Litúrgica e aos estudantes de canto Gregoriano e, de um modo geral, a quantos se interessam por tal matéria. Este trabalho — todo ele, segundo os princípios tradicionais do «Método de Solesmes» — está dividido e/ou agrupado nos seguintes temas:

1.— O canto Gregoriano (dados Históricos);

2.— Notação Gregoriana:

- a) *estudo progressivo da Notação Quadrada;*
- b) *esclarecimento sobre certos neumas;*
- c) *Quadro sinóptico dos neumas principais, segundo notações de Escolas diferentes;*

3.— Rítmica Gregoriana:

- a) *Tempo composto e «ictus» rítmico — a «Célula Rítmica Fundamental»;*
- b) *o Ritmo composto e o Grande Ritmo — a «Quironomia» Gregoriana;*
- c) *o Ritmo e a palavra Latina: o acento tónico e os acentos secundários — a palavra Latina, quer isolada, quer no contexto do inciso literário;*

4.— Modalidade Gregoriana:

- a) *Quadro geral do «OCTOECOS» — observação particular sobre cada modo;*
- b) *as Finais secundárias e o Sistema Hexacordal;*
- c) *técnicas de Transposição;*
- d) *os equívocos Modais — Modulações e equivalências — Cadências «invertidas»;*
- e) *a Evolução Modal, segundo Dom Daniel Saulnier, O.S.B.;*

5.— Salmódia (tons simples e solemnes — estudo do cântico do «Magnificat»);

6.— Breves Notas para a direcção de uma «*Schola*» Gregoriana (*por Mr. A. Le Guennant, Director do antigo «Instituto Gregoriano de Paris»*);

7.— O “acompanhamento” ao Orgão do canto Gregoriano (*segundo os princípios do Prof. Henri Potiron e de Dom Hébert Desrocquettes*);

8.— Apêndice:

- a) *Bibliografia citada*;
 - b) *Peças do repertório Gregoriano, quer para estudo individual, quer para a prática de canto em conjunto.*
-

N.B.— Para maior comodidade dos utentes – por uma questão de maior rapidez no carregamento dos respectivos ficheiros, a partir da **INTERNET** – os Capítulos que concernem a estes temas foram subdivididos em vários “subcapítulos”, segundo uma ordem lógica, tendo em atenção a sua extensão (*mais ou menos longa*) e os temas neles versados.

Apesar dos inúmeros exemplos musicais apresentados, de acordo com os temas desenvolvidos, seria de suma utilidade – eu até diria mesmo, **indispensável** – que os interessados em seguir a matéria versada neste *site*, pudessem dispor de alguma das seguintes publicações:

- «**Liber Usualis**»;
- «**Graduale Romanum**» (*edições de 1934, ou de 1957, ou de 1972*);
- «**Antiphonale Monasticum**» (*ed. de 1934*).

Certamente, será difícil obter, hoje em dia, um «*Liber Usualis*», dado que, com a Reforma Litúrgica do Concílio «Vaticano II», esse livro foi sendo substituído, pouco a pouco, pelo novo «**Graduale Romanum**», isto, quando em não poucos casos, infelizmente, foram – em actos de autêntica **malvadez** – atirados para o lixo, ou até mesmo queimados! (*nessa famigerada onda de anarquia e vandalismo «progressista» sem precedentes*), por gente sem escrúpulos e absolutamente irresponsável, e isto, com maior gravidade, tratando-se de clérigos, seminaristas e religioso(a)s, portanto, pessoas que deviam ter um mínimo de bom senso, para preservar um **património milenário** e **inigualável do tesouro Musical e Espiritual da Igreja Católica!**

No entanto, apesar de todos esses desmandos, talvez ainda hoje, seja possível encontrar (?) algum «*Liber Usualis*» nalguma estante de qualquer biblioteca de um antigo Mosteiro, ou numa igreja de província, ou nalguma Catedral (?) que o(s) tenha votado ao ostracismo!... O mesmo, em relação ao antigo «**Antiphonale Monasticum**», que se poderia obter nalgum Mosteiro Benedictino (?), que ainda hoje siga o Ofício Divino em canto Gregoriano...

De qualquer modo, quer o novo «**Graduale Romanum**», quer o «**Graduale Triplex**» (*ed.s de 1979 e 1983, respectivamente*), quer mesmo o antigo «**Antiphonale Monasticum**» (*uma vez que o novo Antifonário ainda não foi publicado*), poderão ser encomendados à Abadia de Solesmes — que os edita e vende — cujo endereço é o seguinte:

Abbaye Saint-Pierre

*F-72300 Sablé-sur-Sarthe SOLESMES
FRANCE.*

LITURGIA: em que consiste?

O conceito Cristão da «*Liturgia*» tem um carácter muito singular, uma vez que o mais importante não é o que faz o celebrante, mas sim o que Deus opera, em Jesus Cristo, através da incessante Presença e acção do Espírito Santo.

De facto, a Liturgia não se pode definir de um modo estrito, porque o transcendente não pode encerrar-se nos apertados limites de uma definição. Segundo esta ordem de ideias, poderíamos *"definir"* a «*Liturgia*» como *"a acção Sacerdotal de Jesus Cristo, continuada na Igreja e, pela Igreja, sob a acção do Espírito Santo, por meio da qual actualiza a Sua Obra Salvador, através de sinais eficazes, dando assim um Culto perfeito a Deus e comunicando aos homens a Salvação"*.

A **Igreja** primitiva («*Ekklesia/Ecclesia*») é o **Corpo Místico de Cristo**, ou seja, todos aqueles que, pelo Baptismo, se incorporaram a Cristo, sua Cabeça: esta é uma realidade **essencialmente comunitária**, devido à **comunhão** existente entre Cristo/Cabeça e os baptizados.

Segundo o Livro dos Actos dos Apóstolos, foram os Apóstolos que organizaram e regularam o Culto Cristão, tendo S. Paulo ditado normas gerais sobre a Liturgia.

A **língua oficial da Igreja primitiva era o Aramaico**. Com a expansão da Igreja, em direcção à Europa Central e, mais tarde, para o Ocidente (*cerca de metade do séc. III*), impuseram-se, respectivamente, o **Grego** e o **Latim**: – como **este dominava a vida civil na capital do Império Romano**, também se foi impondo, gradualmente, na **Liturgia**.

OS DOCUMENTOS CONCILIARES SOBRE A LINGUA A EMPREGAR NA LITURGIA

A este respeito, transcrevo alguns artigos da «**Instituição Musicam Sacram**», datada de 1967, do Papa Paulo VI. No **N.º 47**, declara:

*"Conforme a Constituição sobre a Sagrada Liturgia, «conservar-se-á o uso da língua latina nos Ritos Latinos, salvo direito particular» (Const. «**Sacrosanctum Concilium**», N.º 36, §1). «Mas, como o uso da língua vernácula é muito útil ao povo em não poucas ocasiões» (idem, N.º 36, §2), "será da incumbência da competente Autoridade Eclesiástica Territorial determinar se deve usar-se a língua vernácula e em que extensão; estas decisões têm que ser aceites, isto é, confirmadas pela Sé Apostólica» (ibid., N.º 36, §3). «Os pastores de almas cuidarão de que, além da língua vernácula, os fiéis sejam capazes também de recitar, ou cantar juntos, em latim, as partes do Ordinário da Missa que lhes pertencem»" (ibid., N.º 54).*

E, no **N.º 51**, diz a mesma Instrução:

"Tendo em conta as condições locais, a utilidade pastoral dos fiéis e o carácter de cada língua, os pastores de almas julgarão se as peças do tesouro de Música Sacra compostas, no passado, para textos latinos, além da sua utilização nas Acções Litúrgicas celebradas em latim, podem, sem inconveniente, ser utilizadas também naquelas que se realizam em vernáculo. Com efeito, nada impede que, numa mesma celebração, algumas peças se cantem em língua diferente".

Já no séc. XIX, Dom Prosper Guéranger – Abade restaurador de Solesmes e grande liturgista – considerava a Liturgia como *"um poema transbordante de lirismo"* e nunca deixou de se erguer contra a exigência de inteligibilidade universal, fruto do **racionalismo**, à qual é imputável, no séc. XVIII, a insipidez de inspiração de tantas composições literárias, destinadas à Igreja. Ora, nas suas formas tradicionais autênticas, a Liturgia está cheia de poesia e de Mística. D. Guéranger argumentava assim, em favor do latim, que é a língua oficial da Igreja Católica Romana:

"Se é importante que a língua dos livros Litúrgicos seja fixa e inviolável, que não seja puramente nacional, está também na sua natureza ser misteriosa; o que não deve ser é vulgar. É um sentimento universal, porque é fundado na natureza, aquele que leva a velar as coisas Santas, sob a sombra das palavras misteriosas... Todas as Sagradas Escrituras carregadas de figuras – às vezes, tão ousadas – cheias, de uma ponta à outra, de alusões arrancadas ao Oriente, será sempre, para o vulgo, apesar das traduções, um Livro misterioso... O mais profundo conhecimento dos Livros Santos em nada diminui o exercício da Fé... Ora, se assim é para as Sagradas Escrituras, por que não o será também, e por mais forte razão, para a Liturgia, na qual se operam os Mistérios que os Livros Santos se limitam a anunciar?" («**Instituições Litúrgicas**», Tomo III, Cap. III, pg. 75-76).

E também:

"O Latim não é a única língua da Igreja, pois no Oriente, existem Liturgias em Grego e em Russo antigos; mas é a mais espalhada. Para a quase totalidade do Mundo Católico, o Latim é a língua da Unidade" (Abade Léon Rouyet, «Le Lutrin», Ed. 1953, N.^o 1, pg. 10).

O próprio Papa S. Pio X afirmou:

"A língua própria da Igreja Romana é o Latim. É, portanto, proibido, nas funções solenes do Culto, cantar, seja o que for, em língua vulgar; é-o, mais ainda, cantar em língua vulgar as partes variáveis, ou comuns, da Missa e do Ofício" («Motu Proprio», III, §7).

Hoje, perante a actual postura do Clero post-Conciliar, podemos afirmar que a Igreja se passou, **de um extremo ao outro, radicalmente oposto!**

Padres há, que dizem que a «**Instrução Musicam Sacram**» e outros documentos Conciliares estão “ultrapassados”! Pois bem: – apresentem-me um novo documento – que terá que ser, inevitavelmente, uma nova «*Instrução sobre Liturgia e Música Sacra*», promulgada pelo Papa, e então... eu me renderei à evidência de tal e tão eminente documento! O que sucede, pura e simplesmente, é que não há nenhum documento oficial da Igreja que tivesse revogado a citada «**Instrução Musicam Sacram**»... pelo que, de momento, ponto final no assunto!

OS DOCUMENTOS CONCILIARES SOBRE OS TEXTOS EM VERNACULO

Diz a «**Instrução Musicam Sacram**», no N.^o 54:

"Ao estabelecer as traduções populares que hão-de ser musicadas – especialmente, a tradução do Saltério – os peritos cuidarão de assegurar bem a fidelidade ao texto latino, com a aptidão para o canto do texto em língua vernácula. Respeitar-se-ão o carácter e as leis de cada língua; ter-se-ão em conta também os costumes e o carácter peculiar de cada povo: na preparação das novas melodias, os músicos hão-de ter muito presentes estes dados, juntamente com as leis da Música Sacra (...)".

Quão longe se está do cumprimento de tais normas!

As adaptações usadas, quer para o «**Ordo Missae**», quer para o «**Leccionário**», quer até mesmo, para os cânticos em língua vulgar, deixam muito a desejar... e, a maior parte das vezes, nem sequer respeitam o texto oficial Latino! Os textos ditos «*oficiais*» enfermam, constantemente, pela **ausência total de poesia e musicalidade**, pelo que, **sem estes dois elementos primordiais**, tais textos são **absolutamente inaceitáveis**, quer para a proclamação da Palavra de Deus, quer, **com muito maior razão**, para o **canto dos Salmos!**

Há que por em prática as normas estabelecidas nos documentos Conciliares, nomeadamente, a «**Instrução Musicam Sacram**», assim como a Constituição «**Sacrosanctum Concilium**» (*do Concílio Vaticano II*) e, necessário sendo, consultar mesmo o «**Motu Proprio**» de S. Pío X, cujos princípios básicos mantêm actualidade e força de lei, documento no qual foi inspirada a elaboração da actual Instr. «**Musicam Sacram**», de Paulo VI, que consagra o Canto Gregoriano como o canto próprio da Igreja Latina, o qual, *"em igualdade de circunstâncias com outros géneros Musicais, ocupará sempre o primeiro lugar"*.

No entanto, devo advertir para o triste facto de proliferarem por aí muitos grupos Corais que se intitulam de "gregorianistas", mas que, de facto, **não têm a mínima ideia** do que é o **Canto Gregoriano**, porquanto revelam uma ignorância total da **rítmica** e da **expressividade** muy peculiar deste mesmo canto, que se pauta pelo **isocronismo** dos tempos, ou seja, os tempos, em Canto Gregoriano têm todos **igual duração**, **não cabendo** aí "*subdivisões*", ao contrário do que sucede na música «*mensurada*».

Exemplos do que acabo de afirmar são, entre outros: a «**Schola Hungarica**», o «**Deller Consort**», «**The Tallis Scholars**», «**La Capella Reial de Catalunya**», de Jordi Savall (*todos estes grupos especializados em Música Antiga, mas, de modo nenhum, em Canto Gregoriano...*), o Grupo «**SaggittariVs**» (*de França*), dirigido por Michel Laplénie, o «**Coro Gregoriano de Evora**» (*exclusivamente feminino*) e o «**Coro Gregoriano de Lisboa**» (*masculino, mas dirigido pela Prof.^a D.^a Maria Helena Pires de Matos: no caso concreto deste último, é **inadmissível** a maneira como interpreta o repertório Gregoriano, sobretudo, tendo em atenção que vários desses elementos receberam uma formação séria, segundo os princípios da velha Escola de Solesmes, princípios estes hoje **renegados** pelas teorias modernistas do «mensuralismo». Entre duas, uma: ou esses senhores não fazem a mínima ideia do que é o Canto Gregoriano – e, neste modo, poderão beneficiar de algum perdão para os **erros crassos** que, constante e sistemàticamente, cometem... – ou então, o que fazem é premeditado e, nesse caso, insultam, deliberadamente, o Canto Gregoriano, o que é **imperdoável!** Há que denunciar tais barbaridades!!!... Não podemos pretender confundir «**Semiologia**» e/ou «**Paleografia**» com técnica[s] de interpretação Gregoriana, nem – muitíssimo menos – sob tal pretexto, tentar destruir pela base, e de raiz, todo o «**Método de Solesmes**»: ora, é precisamente isso o que fazem os modernistas, apologistas das teorias de Dom Eugène Cardine).*

Porém, embora nos possa parecer estranho, nada disto nos surpreenda, porquanto

estamos perante um movimento, a nível Internacional, apostado na destruição total do Canto Gregoriano e, por analogia, da própria Igreja. Infelizmente, hoje em dia, já praticamente, em nenhuma Escola, Seminário, ou Mosteiro se lecciona e/ou se pratica o verdadeiro Canto Gregoriano, antes bem pelo contrário, na maior parte dos casos, se difunde o «**anti-gregoriano**», através das falaciosas teorias «*cardinistas*» e/ou, pior ainda, dos chamados «*mensuralistas*», o que é **inaceitável!**

Por *simpatia*, o «**Cardinismo**» – ao pretender "ignorar" o «*ictus*» **rítmico**... – conduz, fatalmente, ao «**Mensuralismo**». De facto, a maior parte dos «*cardinistas*» que conheço já praticam o «**Mensuralismo**», como é o caso de alguns elementos da «**Schola Antiqua**», de Madrid (*Grupo este, que segue as teorias de D. Cardine: sobre o «Mensuralismo» faremos uma breve e oportuna referência, no «Capítulo III», dedicado ao estudo da Rítmica Gregoriana*).

Portanto, para se por em prática as determinações da Santa Madre Igreja, no que concerne à Música Litúrgica, comece-se – obviamente e, em primeiro lugar – por se formar e manter uma «*Schola*» Gregoriana, segundo os princípios do **auténtico** e **verdadeiro Canto Gregoriano**, ou seja, o «**Método de SOLESMES**», de Dom Mocquereau. Exemplos de boas «*Scholae*» são:

– o Coro da «**Escola Saint Grégoire de Le Mans**» (*em França, que, sob os auspícios da Santa Sé, ascendeu ao Estatuto de Academia Internacional de Música Sacra*);

– o Coro de monges da Abadia Benedictina de **Notre-Dame de Fontgombault** (*também em França, pertencente à Congregação de Solesmes*);

– a «**Schola**» e o «**Coro Palestrina**» do antigo «**Centro de Estudos Gregorianos**» (*mais tarde, «Instituto Gregoriano de Lisboa», quando da oficialização deste Estabelecimento de Ensino*), dirigidos, respectivamente, pela Prof.^a D.^a Júlia d'Almendra e pelo Prof. Antoine Sibertin-Blanc, nos quais tive a honra de participar:
– lamentavelmente, por causa de conflitos havidos entre a Sr.^a D.^a Júlia d'Almendra e a «*Comissão Instaladora*» do Instituto, ambos os Coros foram extintos!;

– os Corais «**Stella Vitae**» e «**Renovação**», de Lisboa (*exclusivamente masculinos*), dirigidos outrora, pelos Maestros Jorge Manzoni e António Leitão e, actualmente, por João Luís Ferreira, membro do Coro da «**Fundação Calouste Gulbenkian**», de Lisboa e, regente também do Coro «**Vox Canonica**» (*o Coral «Stella Vitae» era constituído, inicialmente, por antigos seminaristas, e/ou seminaristas com, pelo menos, um ano de Seminário, estendendo, mais tarde, a sua admissão a leigos*).

O repertório de ambos os Coros engloba, além do Gregoriano, a Polifonia Renascentista "a Capella", com especial incidência, não só em Palestrina e Tomás Luís de Vittoria, mas também nos polifonistas portugueses, nomeadamente, D. Pedro de Cristo;

– o «**Coro de Santa Maria de Belém**» (*da Igreja dos Jerónimos, em Lisboa, dirigido pelo Prof. Fernando Pinto, tendo como assistente, desde 1995, Miguel Farinha, o qual frequentou as «Semanas Gregorianas» de Fátima*): – fundado em 1990 e constituído por cerca de uma trintena de elementos de ambos os sexos, tem feito um excelente trabalho de educação vocal e de interpretação de um variado e magnífico repertório, quer em Acções Litúrgicas, quer em audições de carácter espiritual e, inclusivamente, com a

colaboração dos organistas Prof. Sibertin-Blanc, António Mota e António Esteireiro e do «**Grupo de Metais**» de Lisboa;

- o Grupo Vocal «**Ançã-ble**» (*pequeno coro de vozes mixtas, dirigido pelo P. Pedro Miranda*): – estupenda execução de um requintado repertório vocal "a Capella" (*no entanto, não me posso pronunciar sobre este Grupo, no que concerne ao Gregoriano, por nunca ter tido oportunidade de verificar como – e se – o cantam e, como tal, não dispor de dados para fazer um juízo a esse respeito*);
- o «**Coral Vértice**» e o «**Coro Solemnis**» (*exclusivamente masculinos, constituídos por cantores do Coro da «Fundação Gulbenkian» e antigos seminaristas*): – o primeiro foi regido pelo Maestro João Crisóstomo, estando, actualmente, a sua direcção a cargo de Sérgio Fontão, membro efectivo do supra-mencionado «**Coro Gulbenkian**», e licenciado em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. Quanto ao «**Coro Solemnis**», é dirigido por João Crisóstomo;
- e a «**Capela Gregoriana Laus Deo**» (*de Lisboa, exclusivamente feminina*), regida pela Prof.^a Idalette García Giga: – excelente interpretação de um vasto repertório Gregoriano, segundo os princípios da velha e autêntica «**Escola de Solesmes**»;

Outros bons Coros (*baseando-me, únicamente, no que, em tempos, pude apreciar... e/ou em outras informações*) eram – e passo a citar:

- o «**Audite Nova**», de Lisboa (*sob a regência de Fernando Cardoso, que fez os seus estudos musicais no antigo «Centro de Estudos Gregorianos»*). Este Coro nasceu na Igreja Paroquial de S. João de Brito de Lisboa, em Alvalade, onde actuou durante alguns anos, nas Acções Litúrgicas e em Audições de carácter Espiritual;
- o «**Públia Hortênsia**» (*dirigido pelo Maestro Paulo Brandão e procedente do antigo «Coro da Basílica da Estrela», em Lisboa, que foi regido, anteriormente, por Francisco d'Orey, Jorge Manzoni, Manuel Brito e João Crisóstomo*). Tendo o Coro saído da Paróquia, salvo erro, em 1972/73, para se formar o «**Públia Hortênsia**», constituiu-se, cerca dos anos 1975/76, na mesma Basílica, uma pequena «**Schola Cantorum**» – exclusivamente masculina (*absolutamente independente do Coro anterior*) – que se dedicava, entre outros géneros Musicais, à prática do Canto Gregoriano, segundo o «*Método de Solesmes*»:
 - infelizmente (*em plena época de grandes tensões político-sociais... e de grave crise que já grassava no seio da Igreja post-conciliar...*) e, devido a sérias dissensões com a Hierarquia Eclesiástica, esta «**Schola**» optou pela sua auto-extinção, em Novembro de 1978, cerca de dois meses após a tomada de posse do novo Prior...;
 - o «**Regina Coeli**» (*também de Lisboa, sob a direcção de António Lourenço*);
 - o «**Coro da Universidade de Lisboa**» (*que foi regido pelos Maestros Francisco d'Orey, José Robert e, salvo erro, também por Fernando Eldoro*);
 - e o antiquíssimo «**Orfeón Académico de Coimbra**» (*outrora dirigido por Raposo Marques e, mais tarde, pelo Prof. Joel Canhão: – felizmente, tive a oportunidade de*

assistir a alguns "Saraus" promovidos por esta Entidade e, ainda hoje, me recordo, com alguma nostalgia, do inolvidável e emocionante «Amen» da ópera «A Danação de Fausto» de Berlioz, com que o Orfeón finalizava sempre as suas actuações: – esta peça imortal... ficou célebre no seu repertório!).

Ignoro se alguns dos Grupos Corais mencionados ainda hoje existem (*excepto, obviamente, aqueles de cuja extinção tenho conhecimento... e que referi, ut supra*), porque, já há muito tempo que não tenho notícias sobre actividades organizadas pelos mesmos, para poder pronunciar-me sobre eles. No entanto, não queria, de modo algum, deixar de os mencionar, como **pontos de referência obrigatória da boa Música Coral em Portugal.**

DISCOGRAFIA:

Aconselho – de um modo muito especial – a audição das antigas gravações da Abadia de **Solesmes**, sob a direcção de Dom Joseph Gajard, O.S.B., assim como das Abadias benedictinas de **St. Martin de Ligugé**, de **St. Wandrille de Fontenelle**, de **St. Benoît d'En Calcat** (*todas em França: esta última, com alternância entre o Coro dos monges e a «Escolanía» de "pueri cantores" da Abadia*), do Coro de monges e monjas da Abadía benedictina de **Le Bec Hellouin** (*França*), dos **Padres da Congregação do Espírito Santo de Chevilly** (*também em França*), sob a direcção do Rev. P. Lucien Deiss, C.S.Sp., da Abadía benedictina de **Santo Domingo de Silos** (*Burgos, Espanha*), sob a direcção de D. Ismael Fernández de la Cuesta, O.S.B., e de D. Francisco Lara, O.S.B., assim como das monjas benedictinas de **San Pelayo** (*Oviedo, Espanha*) e também as antigas gravações dos monges benedictinos e da «*Escolanía*» da **Abadía de la Santa Cruz del Valle de los Caídos** (*Madrid, Espanha*), dirigidos por D. Laurentino Sáenz de Buruaga, O.S.B., assim como da «**Schola Antiqua**», de Madrid (*há que reconhecer que a interpretação do Gregoriano, por este Coro – apesar das suas tendências «cardinistas»... – é excelente*).

Ora são, exactamente, os princípios da autêntica «**Escola de Solesmes**» que me proponho expor neste site.

Os exemplos Musicais (*Antífonas, Hinos, Responsórios e demais peças do repertório Gregoriano, quer do «Kyriale», quer do Próprio*) que ilustram este trabalho foram sacados do antigo «**Graduale Romanum**» (*Ed. de 1934 – Typis Societatis S. Ioannis Evangelistae, © «Desclée & Socii» – Paris, 1924*), do «**Ordo Hebdomadae Sanctae – iuxta Ritum Monasticum O.S.B.**» (*Ed. de 1957*), assim como do «**Liber Responsorialis**» e do «**Processionale Monasticum**» (*Ed. de 1893*).

U.I.O.G.D.

(ut in omnibus glorificetur Deus)

Ismael Hernández.

– DEZEMBRO DE 2006 –

CURSO ELEMENTAR DE CANTO GREGORIANO

(*Segundo os princípios do «Método de Solesmes»*)

CAPITULO I

O CANTO GREGORIANO NA LITURGIA



Por «Canto Gregoriano» se entende uma forma de Oração cantada – monódica, de género diatónico, modal e de ritmo livre – que a Igreja Católica adoptou, oficialmente, para a Liturgia da Cristandade Ocidental de Rito Romano (*oportunamente, se explicará o significado da terminologia da definição*).

A ARTE AO SERVIÇO DA ORAÇÃO, NO CANTO GREGORIANO

“No Canto Gregoriano, o texto fornece ao homem o alimento necessário ao espírito, a música traz-lhe o alimento de que o seu coração precisa. Assim, ambos contribuem, em conjunto, para uma completa expansão do ser humano nas suas relações com Deus” (Le Guennant).

“A música religiosa não é um complemento, ou um ornamento exterior, é a vida da própria oração, tomando a forma completa; está ligada à palavra, como a palavra ao pensamento, o pensamento à alma e a alma a Deus” (Rev. P. Sertillages, in: «Prière et Musique», p. 12).

FRUTO DO ESTUDO DO CANTO GREGORIANO

“O estudo do Canto Gregoriano nos fará sentir os maiores prazeres artísticos, nos proporcionará grandes compensações espirituais e será um importante meio de

apostolado, se pudermos e quisermos corresponder aos desejos Pontifícios com os mais belos louvores litúrgicos” (Chanoine Coudray).

LEGISLAÇÃO ECLESIASTICA SOBRE O CANTO GREGORIANO - PRINCIPAIS DOCUMENTOS:

- «**Motu Proprio**» de S. Pio X, de 22-NOV-1903 (*vide, em anexo, o artigo "Sobre o «Tra le sollecitudini» de Pio X", pela Prof.^a Idalette García Giga*)
[Clicar para ver anexo](#);
- Carta de S. Pio X ao Cardeal Respighi (*Cardeal Vigário de Roma*), datada de 8-DEZ-1903;
- «**Motu Proprio**» de S. Pio X, sobre a Edição Vaticana, de 25-ABR-1904;
- Decreto da Sagrada Congregação dos Ritos, sobre a Edição típica Vaticana, de 8-ABR-1908;
- Constituição «**Divini Cultus**», de Pio XI, de 20-DEZ-1928;
- Encíclica «**Mediator Dei**», de Pio XII, de 20-NOV-1947;
- Encíclica «**Musicae Sacrae Disciplinae**», de Pio XII, de 25-DEZ-1955;
- Instrução «**De Musica Sacra**», da Sagrada Congregação dos Ritos, aprovada e confirmada por Pio XII, em 3-SET-1958;
- Constituição Conciliar «**De Sacra Liturgia**», Cap. VI, promulgada em 4-DEZ-1963, por Paulo VI;
- Instrução «**De Sacrorum alumnorum Liturgica Institutione**», promulgada pela Sagrada Congregação dos Seminários e confirmada por Paulo VI, em 25-DEZ-1965;
- Instrução «**Musicam Sacram**» – *actualmente em vigor* –, promulgada por Paulo VI, em 5-MAR-1967.

HISTÓRIA DO CANTO GREGORIANO

A História do Canto Gregoriano pode dividir-se em **quatro períodos principais**:

- 1.- **Período de formação**: do começo da Igreja – sensivelmente, desde o fim das perseguições (313) até S. Gregório Magno (590);
- 2.- **Período de apogeu e de difusão**: desde S. Gregório Magno (590-604) até ao século XIII – Notação da melodia e do ritmo;
- 3.- **Período de decadência**: do século XIII à primeira metade do século XIX;
- 4.- **Período de restauro**: da segunda metade do século XIX, até aos nossos dias

(*Chanoîne Coudray*).

PRIMEIRO PERÍODO

O canto Litúrgico da Igreja Católica foi constituído, no seu início, por elementos provenientes de origens diversas, das quais é difícil precisar a contribuição de cada uma delas. Porém, o que se pode notar é que as provenientes da sinagoga foram, evidentemente, bastante importantes e, que os primeiros cristãos utilizaram, certamente, nas suas assembleias, os **Salmos** e os **cânticos Judaicos**. Depois, à medida que as comunidades cristãs se multiplicaram – na **Grécia** e entre os **Latinos**, na **Asia Menor** e em **Africa** – novos elementos se juntaram às melodias primitivas, que assim se enriqueceram com a contribuição que lhes trouxe a diversidade cultural dessas civilizações.

À medida que o canto se aperfeiçoava, organizavam-se, pouco a pouco, as formas do Culto – a **Liturgia** – sob o impulso dos Bispos: no séc. IV estavam constituídas, em volta dos grandes centros de difusão, tais como Milão, Constantinopla e Roma. Mas chegou o momento em que a preocupação de unificar o canto obrigou os Pontífices Romanos (*S. Dâmaso*, séc. IV), a orientar as suas tendências e, assim, de etapa em etapa, se chegou a S. Gregório Magno.

SEGUNDO PERÍODO

S. Gregório I – que a História cognominou de «**S. Gregório Magno**» – nasceu em Roma em 542, tendo ocupado a Cátedra de S. Pedro entre 591 e 604.

“S. Gregório foi admiravelmente preparado para a sua obra musical, pela sua educação de nobre Romano, pela sua vocação Monástica, em que um dos principais serviços foi, precisamente, a organização da Liturgia, enfim, pelo seu génio musical. Segundo consta, S. Gregório teria composto, ele próprio (ou mandado compor) um certo número de peças, mas a sua principal acção foi, sobretudo:

- colher, seleccionar, ordenar as peças e dar a cada uma o seu lugar no ciclo Litúrgico, para formar o repertório que constituiu o «Antifonário»;
- reformar e levar à perfeição os cantos que se encontravam em uso;
- fundar a «Schola Cantorum», escola superior de Música Sacra” (*Chanoîne Coudray*).

Foi desta fundação que nasceu a chamada Escola Romana, e foi devido à importância da obra realizada por S. Gregório Magno que o canto Litúrgico da Cristandade Latina se chamou «**Canto Gregoriano**».

Este canto espalhou-se por Inglaterra e, especialmente, em França (*Escola Galicana*), com Pepino o Breve e Carlos Magno: no reinado deste último, os diáconos Petrus e Romanus, enviados pelo Papa Adriano, fundaram as duas célebres Escolas de **Metz** e **St. Gall**. Havia também a **Escola Ambrosiana** (*que já existia antes de S. Gregório Magno*) e a **Escola Mozárabe** (*sobre esta parte da História – respeitante à obra de S. Gregório Magno – têm interesse os artigos do Rev. P. Froger, O.S.B., in: «Musique et Liturgie», N.ºs 15, 18 ss, 1950*).

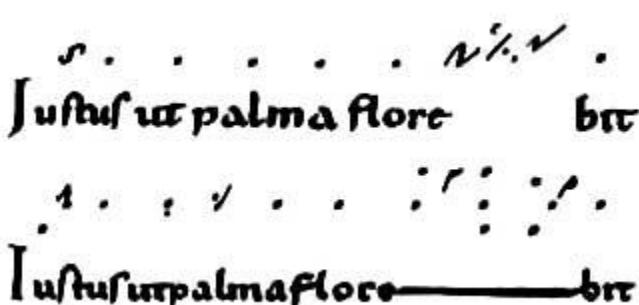
NOTAÇÃO DA MELODIA E DO RITMO

Os sons musicais exprimem-se por meio de sinais que se chamam *notas*: **DO** [UT] (*) – **RE – MI – FA – SOL – LA – SI**, e que se repetem, sucessivamente, pela mesma ordem. Estes nomes, usados por Guido de Arezzo (*monge benedictino da Idade Média*), correspondem às primeiras sílabas da 1.^a estrofe do Hino do Ofício de S. João Baptista:

«**Ut** queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Ioannes».



(*) *No ano 1673, Bononcini mudou o nome de «UT» para «DO».*



Os manuscritos mais antigos que se conhecem não vão além do séc. IX e contêm diversos tipos de notação:

1.- Notação neumática, ou de **neumas-acentos** (*notação quironómica*), proveniente, principalmente, dos sinais tirados da Gramática Latina – acento agudo ['] e

acento grave [˘] – combinados de diferentes modos e colocados por cima do texto literário: uma notação melódica muito imperfeita, notação «*in campo aperto*», porque **a falta de pauta não permitia precisar os intervalos das notas**, mas rica em indicações sobre a interpretação expressiva das peças (*na figura ut supra, se reproduz um fragmento do Grad. «Iustus ut palma», em notação de St. Gall e aquitana*);

2.- Notação alfabética (*de origem Grega, muito anterior a Guido de Arezzo*), na qual as notas: **LA – SI – DO – RE – MI – FA – SOL** eram designadas, respectivamente, pelas letras **A – B – C – D – E – F – G**: era uma notação mais precisa, quanto aos intervalos, mas má, quanto à unidade dos neumas;

3.- Notação bilingue, ou **dupla**: neumática e alfabética;

4.- Notação diastemática, indicando os intervalos, utilizando as linhas levadas, progressivamente, ao número de quatro, que constituem, ainda hoje,



o tetragrama Gregoriano: os neumas são empregados sobre o tetragrama, perdem em perfeição gráfica, até atingirem a forma geométrica e rígida da tipografia moderna. Os acentos primitivos transformaram-se em «pontos», colocados com precisão (*neumas-pontos*).

“Com a notação diastemática foi assegurada a precisão dos intervalos, mas este aperfeiçoamento foi, de certo modo, um empobrecimento: os detalhes rítmicos desapareceram e, essa deformação alterava o Canto Gregoriano, atingindo a própria origem da vida que o anima.”

Em princípio, a tradição rítmica foi, na verdade, oral, tal como a tradição melódica. Desde que os artistas notaram a melodia «in campo aperto», juntaram-lhe as indicações rítmicas. Para alcançar esse objectivo, fundaram-se escolas regionais, cuja projecção foi extraordinária. Estas escolas conseguiram determinar o prolongamento (ou não prolongamento) e o carácter expressivo de certos grupos neumáticos e/ou de certas notas. Os estudos comparativos, feitos sobre os manuscritos, provam que, com meios por vezes diferentes, mas idênticos, em todo o caso, para a mesma escola, os mestres da ciência Gregoriana conseguiram estabilizar a interpretação rítmica tradicional” (Le Guennant).

São esses detalhes rítmicos – desaparecidos – que a **Escola de Solesmes** restituui, com os seus sinais rítmicos.

TERCEIRO PERÍODO **– CAUSA DA DECADÊNCIA:**

- **1.–** Abandono progressivo das tradições rítmicas;
- **2.–** Influência, cada vez maior, da **polifonia nascente**;
- **3.–** Atribuição arbitrária de duração desigual às diversas formas de notas, em consequência da ignorância das origens da notação Gregoriana;
- **4.–** Mutilação (*e arrastamento*) das melodias, na sua execução;
- **5.–** O **Renascimento**, com o seu total desprezo por tudo quanto era Medieval;
- **6.–** O desconhecimento completo das qualidades do **acento tónico Latino na época Eclesiástica**, no fim do séc. IV d.C. (cf. *Chanoine Coudray*).

De tudo isto, resultou, em 1614, a chamada «*Edição Mediciana*», por ter sido impressa na tipografia dos Médicis, em Roma, edição que foi o ponto de partida de inumeráveis edições abreviadas, em que o Canto Gregoriano se tornou irreconhecível...

QUARTO PERÍODO **– O RESTAURACIÓN:**

O restauro do Canto Gregoriano – que deve o seu ponto de partida ao

restabelecimento da Liturgia Romana em França, em consequência dos trabalhos de Dom Prosper Guéranger (*Abade de Solesmes*) – caracteriza-se pelo regresso às fontes, aos manuscritos, e foi, principalmente, levada a cabo pelos monges Benedictinos de **Solesmes**. Esta restauração tem três aspectos diferentes: primeiro, **melódica** e **rítmica** e, depois, **modal**.

RESTAURAÇÃO MELODICA

Em 1847, foi descoberto o manuscrito bilingue de Montpellier, por Danjou, organista em Paris.

Em 1848, o P. Lambillotte reconstitui um precioso manuscrito de St. Gall, atribuído ao diácono Romanus.

Em 1850, publicação da Edição «**Rémo-Cambranense**» (ou «*Cambriana*»), tentativa de restauração julgada insuficiente pelo P. Lambillotte, que se recusou a fazer parte da comissão encarregada de a preparar.

Em 1856, Dom Jausions – por ordem de D. Guéranger (*Abade de Solesmes*) – começou a examinar os manuscritos de França.

Em 1880, D. J. Pothier publicou a sua célebre obra «**Les mélodies Grégoriennes**», segundo a tradição.

Em 1883, é publicado o «**Liber Gradualis**», para as Missas.

Em 1891, é publicado o «**Liber Antiphonarius**», para o Ofício Divino.

Em 1889, Dom Mocquereau – discípulo de D. Pothier – lança a famosa publicação Solesmiana a «**Paleografia Musical**», na qual defende a obra de restauro de D. Pothier, reproduzindo, pela fotografia, os manuscritos, para permitir ao mundo conheededor seguir os trabalhos de restauração e, consegue destruir – no plano científico e artístico – o crédito da «*Edição Mediciana*», cujo privilégio havia sido renovado ao editor Pustet, de Ratisbonne, em 1873 (*Chanoine Coudray*).

Em 1890, Dom Mocquereau funda o atelier de Paleografia Musical, no qual Dom Joseph Gajard se tornou o seu principal colaborador.

Em 1903, S. Pio X confia a uma comissão especial, em Roma, a redacção de uma edição oficial, baseada nos trabalhos de Solesmes: essa edição – chamada «*Vaticana*», por ter saído da Imprensa do Vaticano – apareceu em 1907, com o «**Graduale**» e, em 1912, com o «**Antiphonale**».

Um decreto da Sagrada Congregação dos Ritos, datada de 2-ABR-1911, autorizou Solesmes a empregar, na Edição Vaticana, os sinais rítmicos, **cuja autenticidade era indiscutível**. É sob essa forma que ela é, geralmente, mais utilizada, embora, em certos meios, prefiram ainda a Edição Vaticana pura, ou seja, sem sinais complementares de espécie alguma.

RESTAURAÇÃO RÍTMICA

Depois dos trabalhos do Cón. Chantier, em 1859, e dos de D. Pothier, Dom Mocquereau publica a importante obra «**Le Nombre Musical Grégorien**», em dois volumes, nos quais estuda o **ritmo da melodia**, o **ritmo da palavra Latina** e, finalmente, o **acordo entre a melodia e o texto Latino**.

A projecção da Escola de Solesmes e a difusão do método de interpretação tiveram, sobretudo na primeira metade e parte da segunda metade do séc. XX, uma enorme expansão, devido à criação de Escolas, entre as quais são de salientar:

- o «**Instituto Pontifício de Musica Sacra**», em Roma (1910);
- a «**Escola S. Pio X**», em Nova Iorque;
- o «**Instituto Gregoriano de Paris**» (1923): a este último estiveram ligados, em França, a maior parte dos Centros de Estudos Gregorianos de província, que se fundaram desde então.

O Director do Instituto Gregoriano de Paris – Mr. Le Guennant – retomando a tese de Dom Mocquereau, publicou «**Précis de rythmique Grégorienne**», em fascículos, nos quais mostra a perfeita consonância com as leis que regem a interpretação da Música, sob todas as suas formas.

Dom Gajard, por seu turno, publicou várias monografias, séries de artigos na «**Revista Gregoriana**» e, em 1951, «**La Méthode de Solesmes**».

RESTAURAÇÃO MODAL

Enfim, grandes investigações foram feitas, no campo da Modalidade, começadas por D. Hesbert Desroquettes e continuadas por Mr. Henri Potiron, Professor do Instituto Gregoriano de Paris, em íntima ligação com Solesmes, seguidas, mais tarde, por Dom Pierre Combe, O.S.B., responsável que foi pelo atelier de Paleografia de Solesmes e, actualmente, por Dom Daniel Saulnier, O.S.B., também este, monge de Solesmes.

Ismael Hdez.

CAPITULO II-a

ESTUDO DA NOTAÇÃO GREGORIANA

(*Segundo os princípios do «Método de Solesmes»*)

A **notação Gregoriana** que vemos nas edições modernas reproduz a **escrita gótica** dos **manuscritos diastemáticos** dos sécs. XIV e XV.

As **notas** são dispostas sobre uma pauta de **quatro linhas e três espaços** – o «**tetragrama**». Quando o tetragrama não pode englobar **todo o âmbito** – ou seja, toda a **extensão** – da melodia, usam-se outras linhas, para as notas que tenham que ser escritas para além do mesmo: são as chamadas «**linhas suplementares**», tal como na escrita em notação moderna.



O nome das notas é determinado por duas espécies de claves: a **clave de DO** – que pode estar nas **2.^a, 3.^a, ou 4.^a linhas** – e a **clave de FA** – que pode encontrar-se, apenas e só, nas **3.^a, ou 4.^a linhas** (*note-se que tais claves são provenientes das letras «C» e «F», da notação alfabética – de origem Grega – referida no Cap. I).*

A leitura, em cada uma destas claves, é muito simplificada, por um cálculo rápido e exacto dos intervalos: todas as notas que estejam na linha em que se encontra a clave, têm o nome desta; uma vez conhecidas aquelas, subindo, ou descendo, fica-se a saber o nome das restantes.

As **notas** – todas **iguais em duração** (*apesar da sua forma diferente*) – são representadas por sinais, a que, em canto Gregoriano, chamamos «**neumas**»: a palavra «**neuma**» deriva do Grego e significa, exactamente, «**sinal**».

<i>Punctum quadratum</i>	■	<i>Apostropha</i>	♪ = ■
<i>Punctum inclinatum</i>	♪	<i>Oriscus</i>	■ = ■
<i>Virga</i>	¶	<i>Quilisma</i>	■

Os **neumas fundamentais** são a «**VIRGA**» e o «**PUNCTUM**» («**quadratum**», ou «**inclinatum**»: sob a forma de «**inclinatum**» – ou seja, de «**losango**» – *nunca se encontra só*).

Os **neumas** têm a sua origem nos **acentos gramaticais**:

- o **acento agudo** [˘] – que se tornou «*virga*»;
- e o **acento grave** [˙] – que se tornou «*punctum*» (ou «*tractulus*»).

Outros neumas há – **neumas especiais** – que nunca se encontram sós, sobre uma sílaba isolada e que, por este motivo, não fazem parte dos neumas fundamentais, se bem que sejam **neumas simples**:

- o «**Apóstrofe**» [˙] – que deu origem à família dos «*strophicus*» – «**dístrofe**» e «**trístrofe**»;
- o «**Oriscus**» – que não é senão um apóstrofe, cuja transcrição actual, na ed. Vaticana, é o **punctum** e a **virga**;
- o «**Quilisma**», do qual se ignora a origem e cuja transcrição é também o «**punctum**».

Todos estes sinais correspondem a um som, cuja duração é de **um tempo simples** (*correspondendo, convencionalmente, em notação moderna, a uma «colcheia»*).

O canto Gregoriano, sendo formado por uma sucessão de tempos simples, é **regular** – ou seja, **isócrono** – no seu movimento, enquanto um sinal suplementar não vier a modificar a sua duração. Tais sinais suplementares são, principalmente:

1.– o **episema horizontal**, que indica uma ligeira prolongação da nota, ou do grupo que afecta (*sinal mais expressivo, do que quantitativo*):

Transversum episema simplici notulae appositum :



Transversum episema neumae appositum :



2.– e o **ponto mora**, que dobra o valor da nota (*sinal quantitativo*):



– assim, uma nota pontuada corresponde sempre, convencionalmente, a uma «*semínima*», em notação moderna.

Tendo como base os **neumas fundamentais** – «*punctum*» e «*virga*» – a partir deles, surgem os neumas (*ou combinações neumáticas*) de duas, ou mais notas, dos quais se apresenta o seguinte

A.– QUADRO GERAL DOS NEUMAS GREGORIANOS

Punctum	Virga	Bivirga	Punctum inclinatum
Podatus vel Pes	Clivis vel Flexa	Epiphonus	Cephalicus
Scandicus	Salicus	Climacus	Ancus
Torculus	Porrectus	Torculus resupinus	Porrectus flexus
Pes subpunctis	Scandicus subpunctis	Scandicus flexus	Climacus resupinus
Strophicus	Pes strophicus	Clivis strophica vel cum Orisco	Torculus strophicus vel cum Orisco
Pressus	Alii Pressi vel neumae appositae		Trigon
Quilisma			Neumae longiores seu compositae

NEUMAS DE DUAS NOTAS:



o «**podatus**»:

- um neuma **ascendente**, composto de um «**punctum**» e uma «**virga**»;



a «**clivis**», oposta ao «**podatus**»:

- um neuma **descendente**, composto de uma «**virga**» e um «**punctum**»:



a «**bivirga**» (*duas «virgas» juntas*):

- um neuma de dois sons idênticos que se cantam numa só emissão de voz:

a «**dístrofe**» (*da família dos «strophicus»*): – actualmente, dois «**punctuns**» juntos.

Exercício de leitura (*vide: «Liber Usualis»*):

- Hino «**Creator alme siderum**» (*do Tempo do Advento*);
- Antífonas «**Salve, Regina**» e «**Regina Caeli**» (*tonus simplex, do Ofício de Completas*);
- Antífonas de Completas «**Miserere**», «**Salva nos**» e «**In manus Tuas**»;
- «**Kyrie XVI**» (*excepto a última invocação*):

XI-XIII. s.

Y-ri- e * e-lé- i-son. ij. Christe e-lé- i-son. ij. Ký-
ri- e e-lé- i-son. ij. Ký-ri- e * e-lé- i-son.

NEUMAS DE TRES NOTAS:



o «**torculus**»:

- «**punctum**», «**virga**», «**punctum**»: três sons diferentes, seja qual for o intervalo que os separe;



o «**porrectus**», oposto ao «**torculus**»:

- «**virga**», «**punctum**», «**virga**»: três sons diferentes, seja qual for o intervalo que os separe;

a «**trivirga**» (*três «virgas» juntas*):

- um neuma de três sons idênticos que se cantam numa só emissão de voz, tal como a «**bivirga**»;



a «**trístrofe**» (*da família dos «strophicus»*):

- actualmente, três «**punctuns**» juntos.

Exercício de leitura:

- Intróitos «**In medio**» e «**Iustus ut palma**» (*procurar e distinguir os «strophicus»*):

NEUMAS DE TRES SONS (OU MAIS) NO SENTIDO MELODICO – (intervalos facultativos):



o «**climacus**»:

- neuma **descendente**, composto de uma «virga», seguida de dois, ou mais «punctuns» em losango;



Scandicus

o «scandicus» e o «salicus» (*ambos neumas ascendentes*).

N.B. – O «salicus» distingue-se do «scandicus» por duas condições indispensáveis:

- 1.– as duas últimas notas formam um «podatus»;
- 2.– o «episema» (*pequeno traço vertical*) colocado sob a penúltima nota coincide, excepcionalmente, com a prolongação da duração dessa nota.



Exercício de leitura:

- Communio «In splendoribus» (*da Missa da meia-noite da Solenidade do Natal*): procurar e distinguir os «salicus» dos «scandicus»:

Comm.
6.

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

- Antífona «Asperges me»: procurar os «climacus»:

XIII. s.

-SPERGES me, * Dó-mi-ne, hyssó-po, et
mundá- bor : lavá- bis me, et su-per ni-vem de- al-
bá- bor. Ps. 50. Mi- se-ré-re me- i, De- us, *

- Hino «Te lucis ante terminum» (*das Festas de Nª.Sr.ª*);

NEUMAS LIQUESCENTES

Os neumas chamados «**liquecentes**» são neumas que terminam em caracteres mais pequenos que os normais e que se encontram quando duas vogais formam ditongo («*autem*», «*eius*»), ou com determinadas consoantes («*excelsis*», «*omnes*», «*Sanctus*»), ou antes de certas consoantes («*petra*», «*melle*»).

A(s) nota(s) liquecente(s) perde(m) uma parte da sua força, mas não do seu valor (*notas semi-vocais*).

Exercício de leitura:

- «**Gloria I**» (entoação: «*excelsis*» e «*in*»):



NEUMAS DESENVOLVIDOS



Climacus resupinus

«**RESUPINUS**» (*voltado para cima*): – neumas que, terminando, normalmente, no grave («*torculus*», «*climacus*»), sobem ainda uma nota no agudo, seja qual for o intervalo (*geralmente – mas não obrigatoriamente – a nota complementar encontra-se no grau conjunto superior, em relação à última nota do grupo, ou neuma precedente*).



Torculus resupinus



Scandicus flexus

«**FLEXUS**» (*vergido*):

– neumas que, terminando, geralmente, no agudo («*porrectus*», «*scandicus*», «*salicus*»), descem ainda uma nota no grave, seja qual for o seu intervalo:



Porrectus flexus

«SUBIPUNCTIS»:



Pes subpunctis



Scandicus subpunctis

forma de **losango**.

– neumas que, terminando, normalmente, no agudo («*podatus*», «*scandicus*», «*salicus*», «*porrectus*»), admitem uma série descendente de «*punctuns*», por graus conjuntos, ou não, sob a

Exercício de leitura:

- Antifona «**Vidi aquam**» («*facti*»: *scandicus quilismático flexus, in: fa*» e *climacus, in: cti*»; último «*Alleluia*» depois de «*dicent*»: *climacus liquecente*):



- «**Gloria I**» (*entoação, «excelsis»: scandicus quilismático flexus*);
- e «**Kyrie XI**» (*in: «Christe»: podatus subtripunctis resupinus*):

X. s.

4.

G Ló-ri- a in excél-sis De- o. Et in ter- ra pax

(X) XIV-XVI. s.

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

- Intróito «**Dominus dixit ad Me**» (*da Missa da meia-noite da Solenidade do Natal, in: «Dominus» e «Ego»: scandicus flexus; «genui»: climacus resupinus*):

O- MI- NUS * di- xit ad me :

Fí- li- us me- us es tu, e-

go hó- di- e gé- nu- i te.

NEUMAS FUNDIDOS – O «PRESSUS»



Pressus



Alii Pressi vel neumae appositae



Trigon

Neumas formando «PRESSUS» – ou seja, unidos,

fundidos – num som único de duas notas, pertencendo a dois neumas diferentes, que se encontram em uníssono um com o outro, na emissão de uma mesma sílaba.

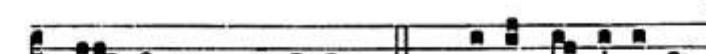
Outra forma de «pressus» é o «trigon» (*ou* «trígono»), apresentado também na figura *ut supra*.

O «pressus» poderá apresentar-se sob duas formas:

1.– «Pressus autêntico» – «punctum» e «clivis»:

- «Kyrie XVIII»:

XI. s.

4. 

- Intr. «**Nos autem**», de Quinta-Feira Santa – depois de «in Cruce», in: «**Nostris**», «**Iesu**», «**vita**» e «**Resurrectio**»):

A musical score for the Sanctus chant. It consists of two staves of music. The top staff uses soprano C-clef, and the bottom staff uses alto F-clef. The music is written in common time. The lyrics are: "in cruce Dó- mi-ni nostri Je-su Chri- sti : in quo est sal-lus, vi-ta, et re-surré-cti-o no-str-a : per quem". The notation includes various note values (eighth and sixteenth notes) and rests.

2.- ou «**Pressus por assimilação**» – «**punctum**», ou «**virga**», antes de qualquer neuma (*por ex.*, «**Asperges I ad libitum**»: «**D**omine», entoação do «**Sanctus X**»); ou ainda, encontro, em uníssono, de dois neumas de, pelo menos, duas notas, cada um.

Ant. X. s.
7. **A**-spérges me, * Dó-mine, hyssó-po, et mundá-bor :
4. **S**Anctus, * Sanctus, Sanctus Dóminus De-us Sá-

Exercício de leitura:

- «Kyrie XII» (*última invocação*):

XII. s.

8.

Y-ri- e • e- lé- i-son. *ij.* Christe e- lé- i-
 son. *ij.* Ký-ri- e e- lé- i-son. *ij.* Ký-ri- e
 e- lé- i-son.

- «Kyrie IV» (*a partir de «Christe» e últimos «Kyries»*):

X. s.

I.

Y-ri- e • e- lé- i-son. *ij.* Christe e- lé- i-son. *ij.* Ký-ri- e
 e- lé- i-son. *ij.* Ký-ri- e e- lé- i-son. *ij.* Ký-ri- e
 e- lé- i-son.

- «Sanctus II» e «Sanctus IX»:

XII-XIII. s.

I.

An- c^tus, * San- c^tus, San- c^tus

XIV. s.

5. **S** An- ctus, * San-ctus, San- ctus Dómi-nus
 De- us Sá- ba- oth. Ple-ni sunt cae-li et ter- ra gló-

- Da Missa XVII («**Sanctus**», in: «*Sanctus*», «*Deus*», «*Hosanna*»; e «**Agnus Dei**», in: «*tollis*»):

XI. s.

5. **S** An- ctus, * San-ctus, San- ctus Dómi-nus De- us
 Sá- ba- oth. Ple- ni sunt cae- li et ter- ra gló-ri- a
 tu- a. Ho- sánnna in excél- sis. Be-ne- dictus

XIII. s.

5. **A** -gnus De- i, * qui tol- lis peccá- ta mundi : mi-
 se-ré-re no- bis. Agnus De- i, * qui tol- lis peccá- ta mun-

- Intróitos das Missas de defuntos (in: «*Requiem*» e «*aeternam*») e do Dom. da Sexagésima (2.º «*exsurge*»):

Intr.
6. **R** E-qui- em * ae-tér- nam do-na e- is Dó-



NEUMAS NÃO FUNDIDOS – A «REPERCUSSÃO»

O contrário do «**pressus**» é a «**repercussão**».

O que é a **repercussão** de um som? E' emitir-lo de novo, distintamente, em relação ao som que imediatamente o precede (*isto não se pode aplicar, evidentemente, senão a sons em uníssono uns dos outros, ou seja, não apresentando, uns em relação aos outros, diferença melódica e, além disso, reunidos sobre a mesma sílaba: daqui se conclui que a «repercussão» e o «pressus» se excluem mutuamente, ou seja, onde há «pressus» não há «repercussão» e vice-versa*). Para distinguir, sem erro possível, o «**pressus**» da «**repercussão**», deve lembrar-se que, quando numa passagem se encontram várias notas em uníssono, se o conjunto dessas notas não formar uma trístrofe, é porque a passagem contém uma, ou mais repercussões.

As «**repercussões**» poderão ser:

- **ícticas** (*Ofertório «Reges Tharsis», da Epifania*);
- ou **não ícticas** (*final dos Graduais «Omnes de Saba», da Epifania, e «Christus factus est», da Semana Santa – conforme se verá mais adiante*).

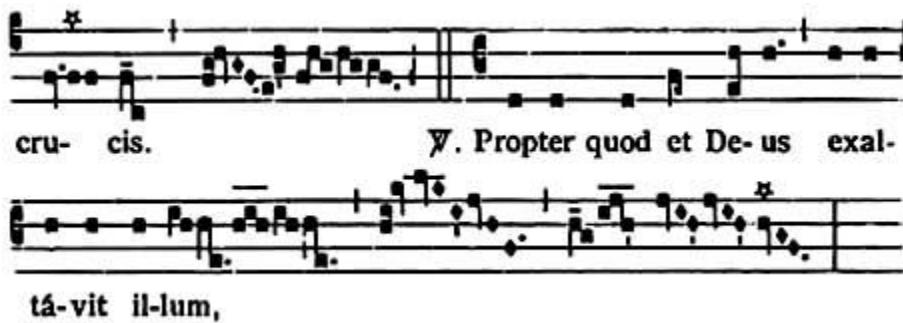
Por quê as repercussões?

“Para preservar, pelo menos, de uma maneira relativa, a independência dos neumas que se encontram em uníssono com a mesma sílaba (quando, paleogràficamente, estes dois neumas não formem «pressus»); a repercussão ajuda a respeitar o valor das notas e, mais ainda, a salvaguardar o sentimento do ritmo que, sem ela, poderia, facilmente, perder-se em prolongações indefinidas” (Pierre Carraz).

O caso da 3.^a nota íctica de uma «trístrofe»:

A execução adoptada considera a «**trístrofe**» como um todo. O «*ictus*» de subdivisão rítmica (*obtido por dedução*), marcado na última nota de uma «**trístrofe**» não permite nenhuma repercussão. Se, por razões práticas, esta repercussão se fazia, quando esta «**trístrofe**» não era seguida da emissão de nenhuma sílaba, essa interpretação foi posta de parte.

No Gradual «*Christus factus est*», da Semana Santa, podemos encontrar um exemplo de **repercussão íctica**, em «*Crucis*» e outra **não íctica**, no final do vocaliso «*Illum*»:



– e também (*extraído do mesmo Gradual*), encontramos, quase no fim do último vocaliso (*sobre a dominante «DO»*, na última sílaba de «*nomen*»), uma **repercussão íctica** e, logo uma outra **não íctica**:



Exercício de leitura:

- Intr. «**Oculi mei**» (*do III.º Dom. da Quaresma*);
- Intr. «**Puer natus**» (*da Missa do dia de Natal, in: «consili»*):



OBSERVAÇÕES DE NATUREZA PEDAGOGICA

O trabalho de estudo e conhecimento dos neumas deve ser feito ao mesmo tempo que o solfejo Gregoriano, recomendando-se muy especial atenção, no que respeita à **regularidade – isocronismo** – dos **tempos simples**.

O estudo progressivo da notação Gregoriana não pode ser fatigante. Em seguida, abordaremos as particularidades de certos neumas especiais.

Ismael Hdez.

CAPITULO II-b

ESTUDO DA NOTAÇÃO GREGORIANA

(Segundo os princípios do «*Método de Solesmes*» – continuação)

B.– ESCLARECIMENTO SOBRE CERTOS NEUMAS

– O «*QUILISMA*»



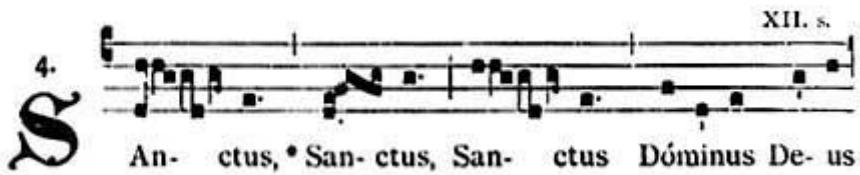
O «quilisma» – neuma que se apresenta sob uma forma «dentada» – nunca se encontra só, mas sim e, exclusivamente, nos neumas ascendentes e ocasiona o alongamento expressivo da nota (ou notas) que o precedem; o grupo que engloba um «quilisma» chama-se «*quilismático*» («scandicus» *quilismático*, «salicus» *quilismático*, etc.).

Em sua volta, formam-se, por vezes, grupos neumáticos muito desenvolvidos, que não podem, devido à sua complexidade, ter nomes especiais: com efeito, eles resultam de uma espécie de amálgama de dois (*ou mais*) neumas que, praticamente, é fácil de analisar, considerando que o seu desenho melódico forma uma linha quebrada, em cujo ponto de intercepção se encontra uma nota suposta comum a dois neumas, na qual se opera a sua fusão.

Exercício de leitura:

- «**Gloria IV**» (in: «*Glorificamus Te*»);
- e «**Sanctus V**» (o 2.º «*Sanctus*», *ut infra*):

Ado-rá- mus te. Glo-ri- si-cá- mus te. Grá-ti- as



- «Kyrie XV» (*última invocação*):

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

- Intróito «Rorate» (*do IV.º Domingo do Advento, in: «desuper»*):

O-rá-te * cae-li dé-su-per, et nu-bes plu-

- no Intr. «Puer natus» (*Missa do dia de Natal, in: «Angelus»*):

e-jus, magni consí-li-i An-ge-lus. Ps. Can-tá-te

– O «ORISCUS»



O «oriscus» é um «apóstrofe» junto da última nota de um neuma – *em uníssono* – e, geralmente, sob a forma de um «*punctum*»; ou, no grau imediatamente superior, sob a forma de uma «*virga*».

No primeiro caso, a nota assim obtida – por esta ser aposição – não deve ser confundida com o «*pressus*», cuja execução admite, em muitos casos, uma **ligeira intensidade**:

* do «Kyrie IX» – “*cum Iubilo*” (*Ed. Vat.*):



Para evitar confusões entre os termos «*pressus*» e «*oriscus*», convém notar que:

* o pressus não é uma nota, mas uma combinação de notas;	* o oriscus é uma nota;
* o pressus comprehende sempre duas notas em uníssono;	* o oriscus não é, forçosamente, do mesmo grau que a nota precedente;
* o pressus é sempre seguido, pelo menos, de uma nota pertencente ao mesmo grupo da 2. ^a nota;	* o oriscus não pode ser seguido senão por um novo neuma;
* a primeira nota do pressus é sempre íctica.	* o oriscus nunca é íctico: em todos os casos, é sempre a nota precedente que recebe o « <i>ictus</i> ».

Nos casos de «*oriscus*» no grau superior, Solesmes marcou com episema vertical a nota que o precede. Portanto, a expressão por vezes empregue “grupo *oriscus*” não é exacta (*deve notar-se que o «oriscus», na Edição Vaticana, já não tem forma especial; a este propósito, se recorda, no entanto, que os neumas chamados «resupinus» se terminam, realmente, por um «oriscus» no grau superior, traduzido por um «punctum»*).

Exercícios de leitura (peças a consultar no «Liber Usualis»):

«ORISCUS» EM UNISSONO:	«ORISCUS» NO GRAU SUPERIOR:
-------------------------------	------------------------------------

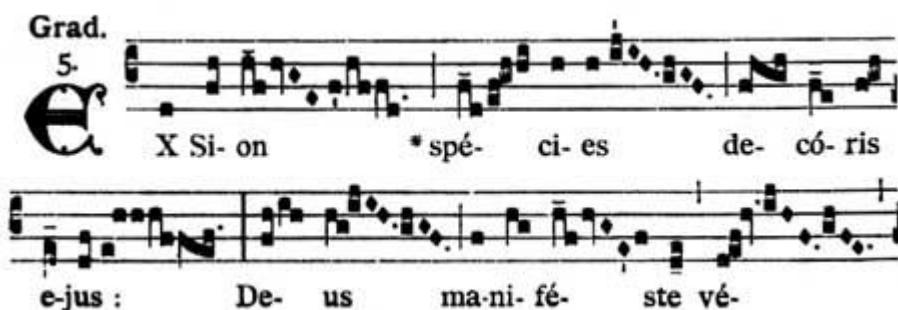
- | | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> * «Kyrie IX» («Christe» e último «Kyrie», <i>ut supra</i>); * «Sanctus XI» («terra»); * Comm. «Vidimus» (<i>da Solenidade da Epifanía</i>). | <ul style="list-style-type: none"> * Intr. «Gaudete» (<i>do III.^o Dom. do Advento</i>); * Alleluia «Vidimus» (<i>da Solenidade da Epifanía</i>); * Hino da Solenidade da Ascensão. |
|---|--|

– Comparação entre «*pressus*» e «*oriscus*», em uníssono:

- «Kyrie XIV»:



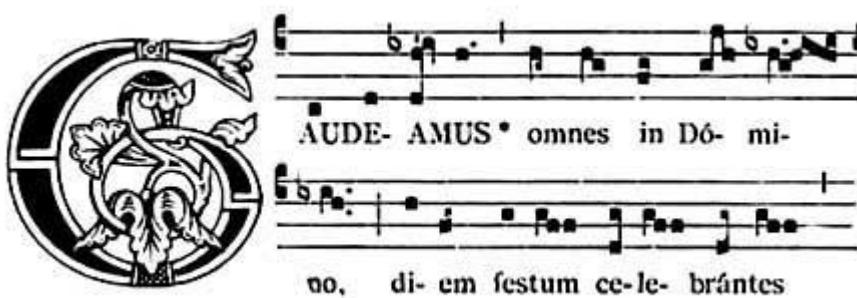
- Gradual «Ex Sion» (*do II.º Domingo do Advento*):



- Intr. «Puer natus» (*in: «datus» e «nobis»*), da Solenidade do Natal (*Missa do dia*):



- NEUMAS ASSIMILADOS AO «SALICUS»



O neuma constituído por um «**podatus**» de quinta (*ou de quarta*), íctico sobre a 2.ª nota e seguido de uma «**virga**» no grau superior é – segundo Dom Mocquereau – a contracção de dois «**podatus**» e deve ter, na nota íctica, um

alargamento expressivo, pelo menos, igual àquele que se dá à nota íctica do «**salicus**».

- OUTROS EXEMPLOS:

- Antifona «**Ave, Maria**» (*II. Vésperas de 25-MAR – consultar o «Liber Usualis»: – trata-se de uma entoação típica das peças de I.º modo, ut infra:*)

Intr. «Suscepimus» (*da Festa da Apresentação do Senhor – outrora, Festa da Purificação de N.ª Sr.ª – 2-FEV.º*):

Intr.
I.
S Uscé-pimus, * De-us, mi-se-ri-cór-di-am tu-

Intr. «Da pacem» (*do XVIII.º Dom. depois de Pentecostes*):

Intr.
I.
D A pa-cem. * Dó-mi-ne, sus-ti-nénti-bus

Intr. «Inclina» (*do XV.º Dom. depois de Pentecostes*):

Intr.
I.
G N-clí-na, * Dó-mi-ne, aurem tu-am ad me.

Intr. «Rorate» (*do IV.º Dom. de Advento*):

Intr.
I.
R O-rá-te * cae-li dé-su-per, et nu-bes plu-

Ofert. «Iubilate Deo» (*do II.º Dom. depois da Epifania*):

Offert.
I.
G Ubi lá-te * De-o u-ni-vér-sa ter-

- Resp. de VII.º modo «**Recessit Pastor noster**» (*de Matinas de Sábado Santo – consultar o «Liber Usualis»*):



- Hino «**Sacris Solemniis**» (*da Solenidade do Corpo de Deus*):

Hymnus.

Acris solēnni- is juncta sint gaudi- a, Et ex

«Podatus» de quarta:

- Antífona «**Luciferum**» (*II. Vésperas da Epifania – consultar o «Liber Usualis»;*);
- Intr. «**In voluntate Tua**» (*do XXI.º Dom. depois de Pentecostes, in: «et non»*):

Intr.

N vo- luntá-te tu- a, * Dómi- ne, u-ni- vérsa sunt
pó- si- ta, et non est qui pos- sit re-sí- ste- re

– OS «NEUMAS DESAGREGADOS»

São grupos de, pelo menos, três notas, melòdicamente diferentes, precedidos de um «**punctum**» inferior à sua primeira nota e, separado dela (*Ofert. «De profundis», do XXIII.º Dom. depois de Pentecostes, in: «profundis»*).

de pro-fun- dis clamá- vi ad te, Dómi- ne.

segue. Além disso, sofre um **alargamento expressivo**, equivalente àquele que afecta a nota que precede o «**quilisma**».

De facto, o neuma começa no «**punctum**» isolado.

Este processo de

Esse «**punctum**» coincide com a emissão de uma sílaba e **recebe o «íctus rítmico»**, em vez do **grupo neumático que o**

Comm. — — — — —

desagregação tem um significado rítmico; dá-se aqui uma modificação da forma gráfica habitual dos neumas, à qual se fez referência anteriormente, e que os copistas utilizavam para transcrever o ritmo: não empregaremos, portanto o termo «*neuma praepunctis*», pois não indica a unidade real do neuma a que pertence o elemento isolado (*a «Revista Gregoriana» – Nº.s de Setembro/Octubro, Novembro/Dezembro de 1951 e Janeiro/Fevereiro de 1952 – publicou um estudo documentado sobre «desagregação neumática». Podem ser feitas referências, mas evitando querer descobrir neumas desagregados em todo o lado, da imperfeita Edição Vaticana, pelo que, para nós nos bastam as indicações gerais mencionadas ut supra).*

EXEMPLOS:

- «**Agnus Dei II**» (in: «**mundi**» e «**misere re**»):

mun-di : mi-se-ré- re no- bis. Agnus De- i, * qui
tol-lis pec-cá-ta mun- di : mi-se-ré- re no- bis.

- Antífona «**Vidi aquam**» (in: «**dextro**» e «**dicent**»):

Ant. 8. I-di a-quam * egre- di- én-tem de tem-
plo, a lá- te-re dex- tro, alle- lú- ia : et
omnes, ad quos pervé-nit a- qua i-sta, sal- vi
fa- cti sunt, et di- cent, alle-lú- ia, al- le- lú- ia.

(no «**Liber Usualis**»: comparar com «**mon-te**» e «**potest**», do Resp. «**In Monte Oliveti**», de Quinta-Feira Santa):

N mon- te • O-li-vé- ti o-rá- vit ad
Pa- trem : Pa- ter, si fi- e-ri pot- est, tránse- at a

- Intr. «**Ad Te levavi**» (*do I.^o Dom. do Advento: «exspectant»*):

in-imí- ci me- i : ét-e- nim u-ni-vér- si qui te exspé-
ctant, non confun- dén-tur. *Ps.* Vi- as tu-as, Dómi-ne, de-

- Tractos de VIII.^o modo (*fórmulas típicas*):

«Absolve» (da Missa de defuntos):

Tract. 8.

A
Bsól- ve, * Dó-mi-ne, á-nimas ómni- um
fí-dé-li- um de-functó- rum

«De profundis» (Dom. da Septuagésima - ou, ad lib., Pro defunctis):

Tract. 8.

O
E pro-fún- dis * clamá- vi ad te, Dómi- ne :

«Cantemus Domino» (da Vigilia Pascal):

Tract. 8.

C
Anté- mus * Dó- mi-no : glo-ri- ó-se e-

«Vinea facta est» (da Vigilia Pascal):

Tract. 8.

U
I-ne- a * fa-cta est di- lé- cto

«Attende, Caelum» (da Vigilia Pascal):

Tract. 8.

A
T-tén- de * cae- lum, et lo-quar :

«Sicut cervus» (da Vigilia Pascal):

Tract. 8.

S
Ic-ut cer- vus * de-sí- de-rat ad fontes a-

«Laudate Dominum» (da Vigilia Pascal):

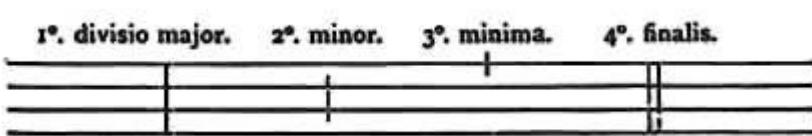
Tract. 8.

L
Audá- te * Dó-mi-num omnes gentes :

ALGUNS SINAIS PARTICULARES:

- AS «BARRAS»

Em canto Gregoriano, as «**barras**» não são, de modo algum, «*barras de compasso*», como na notação moderna, mas sim verdadeiros sinais de pontuação musical, que assinalam os momentos cuja respiração é mais ou menos importante, segundo o(s) caso(s):



O «**quarto de barra**» («*divisio minima*») indica o fim de um inciso e determina uma ligeira respiração – que tem, muitas vezes, um carácter **facultativo** – mas que, em todos os casos, deve ser tomada sobre o valor da nota que precede.

A «**meia barra**» («*divisio minor*») indica um fim de membro e determina uma respiração **obrigatória**, tomada sobre o valor da nota que precede.

A «**grande barra**» («*divisio maior*», ou «**barra inteira**») indica o fim de uma frase, anunciado por um ligeiro abrandamento do andamento. A nota que precede esta barra – e que tem sempre um ponto mora – é sustentada, inteiramente, nos seus dois tempos: a respiração faz-se, então, durante o silêncio de um tempo simples, se a nota que se segue à barra não for íctica, ou o silêncio de dois tempos simples, no caso de a nota a seguir à barra ser íctica:



Portanto, a cada «**barra inteira**», um «**íctus**» coincide no **silêncio**. Depois da barra, o movimento retoma «*a tempo*».

A «**barra dupla**» («*divisio finalis*») indica o fim de um período, pressentido por um «*rallentando*», correspondente à importância e ao carácter da peça, ou a alternância de dois coros.



A «**vírgula**» (*representada na figura ao lado*) é um sinal de respiração facultativa, tomada sobre o valor da nota que precede. A pausa mínima que distingue, em certos casos, dois incisos – ou duas fracções do mesmo inciso – é indicada por um episema horizontal, que, nestes casos, provoca uma **cadência absolutamente secundária, sem respiração**.

- O «BEMOL»

O canto Gregoriano é, por definição, de género **diatónico** (*há que saber que a «escala diatónica» é uma série de sete sons, que procedem por intervalos naturais, que se chamam «tons» e «meios-tons»: entre todas as notas desta escala, há o intervalo de um tom, excepto de MI a FA e de SI a DO, que é de «meio-tom»*).

Uma só alteração se permite, que consiste em trasladar o meio-tom do último grau (**SI-DO**) para o penúltimo (**LA-SI**) e isto indica-se por meio do «**bemol**».

O «**bemol**» é colocado antes da nota por ele afectada, ou – quando, tipogràficamente, seja impossível – antes do neuma que contém essa alteração. **A única nota em que é possível colocar o «bemol» é, em canto Gregoriano, o SI.**

O «**bemol**» é válido:

- até ao aparecimento de um «**bequadro**» (*no Gradual do XVII.^º Dom. depois de Pentecostes, in: «Domini» – o «bemol» da 1.^a sílaba é anulado pelo «bequadro» da última);*
- até ao final de uma palavra: no Communio do IV.^º Dom. depois da Páscoa, o SI de «ra» (*Paraclitus*) torna-se «**natural**» depois de «ne» (*venerit*), por se passar de uma palavra a outra;
- até ao final de subdivisão («**barra**», «**meia-barra**», ou «**quarto-de-barra**»): «*Alleluia*» do I.^º Dom. do Advento, in: «*tuum*», o «**quarto-de-barra**» anula o efeito do «**bemol**», sobre a mesma sílaba (*Pierre Carraz*).

– O «ALGARISMO», COLOCADO NO INICIO DO CANTO

O canto Gregoriano é **diatónico** e **modal**, contando **oito modos**: o algarismo – ou carácter Romano – colocado no começo de uma peça Gregoriana indica o modo de cadênciia final desse mesmo trecho musical; nas antífonas que sejam seguidas de Salmódia, indica também o respectivo tom Salmódico.

– O «GUIÃO»

O «**guião**», quando colocado:

- **à direita da clave** (*nalgunhas edições*) indica a **dominante do modo**;
- na extremidade do tetragrama, indica a nota que está no começo do tetragrama seguinte;
- **antes da mudança de clave**, no decorrer de certos cantos, indica a primeira nota a ler na nova clave:



– O «ASTERISCO»

O «**asterisco**» [*] indica:

- o fim da entoação (*por um solista, ou uma pequena «schola»*);
- o momento em que o Coro se junta ao(s) solista(s), no fim dos Versículos;
- a alternância de dois Coros, nos vocalisos desenvolvidos (*por ex., última invocação do «Kyrie IX» – cum Iubilo*);

- a pausa, na cadência média dos Salmos.

O «**duplo asterisco**» indica o momento em que todo o Coro se junta – após a alternância de dois Coros –, tal como foi referido *ut supra*.

– AS «LETRAS»

- Os caracteres «*ij*», «*ijj*» (*que são algarismos Romanos*) significam que deve cantar-se duas, ou três vezes o fragmento precedente;
- Os caracteres «*e*, *u*, *o*, *u*, *a*, *e*» correspondem às palavras latinas «*saeculorum. Amen*», no fim dos Intróitos e das Antífonas do Ofício Divino, para a adaptação da terminação dos Versículos dos Salmos.

– TITULOS DAS MISSAS DO «KYRIALE ROMANUM»

E' frequente ver, no início das Missas do «*Kyriale*», inseridos alguns títulos, tais como:

– «*Lux et origo*», «*Fons bonitatis*», «*Cunctipotens Genitor Deus*», «*cum Iubilo*», «*Alme Pater*», «*Orbis Factor*», «*Pater cuncta*», «*Dominator Deus*», etc.

III

Ky - ri - e, fons bo - ni - ta - tis, Pa - ter
in - ge - ni - te, a quo bo - na cun - cta pro -
ce - dunt, e - le - i - son.

silabismo que não deixou de exercer influência na consequência, no próprio canto Gregoriano.

O «**tropo**» mais conhecido é o do «*Kyrie Fons bonitatis*».

Esses títulos ficaram dos «**tropos**» (*ou palavras*) que foram introduzidos nos grandes vocalisos dos «*Kyries*», chamados, por esse motivo, «*Kyrie farcis*», ou seja, «*Kyries recheados, ou misturados*»: a razão invocada foi o facto de que o povo, dificilmente reteria os longos vocalisos dos «*Kyries*»; assim, foram reduzidos a um na decadência do ritmo e, por

– AS INDICAÇÕES CRONOLOGICAS

As indicações cronológicas que se encontram no «*Kyriale*» não se referem à época da composição da música, mas sim à do manuscrito do qual foi sacado o texto reproduzido pela Edição Vaticana.

OBSERVAÇÕES DE NATUREZA PEDAGOGICA

O trabalho de estudo e conhecimento dos neumas deve ser feito ao mesmo tempo que o solfejo Gregoriano, recomendando-se muy especial atenção, no que respeita à **regularidade – isocronismo** – dos **tempos simples**.

O estudo progressivo da notação Gregoriana não pode ser fatigante. Uma exposição completa proviria de estudos semiológicos, se bem que, de momento, basta que o aluno possa ler, no texto da Ed. Vaticana – tal como o tem entre mãos – as indicações indispensáveis a uma boa execução de conjunto, correcta e estética. Contudo, convém saber, desde logo, que a transcrição Vaticana contém inúmeras imperfeições: **dístrofes** e **trístrofes** erradas, **pressus** e **scandicus** errados, «**si bemóis**» que, de facto não o são, etc., que sómente os paleógrafos poderão distinguir, recorrendo à referência feita aos manuscritos.

Em «**Etudes Grégoriens**» (**N.º 1**, 1954) há um Capítulo sobre os nomes dos neumas e suas origens (*neste site, em seguida, a título de mera curiosidade, se apresenta um quadro sinóptico dos principais neumas, segundo notações de diferentes Escolas*).

Ismael Hdez.

CAPITULO II-c

ESTUDO DA NOTAÇÃO GREGORIANA

(conclusão)

Conforme se disse, a **notação Gregoriana** que vemos nas edições modernas reproduz a **escrita gótica** dos **manuscritos diastemáticos** dos séc.s XIV e XV.

Se bem que o tema que aqui vamos abordar – muito por alto – não esteja, de modo algum, nem de cerca, nem de longe, no âmbito de um **Curso elementar** – como faço questão de salientar – creio que seria interessante, a título de mera curiosidade, fazer uma referência, muito por alto, aos estudos levados a cabo, recentemente, por paleógrafos e gregorianistas, no que concerne à

C.- SEMIOLOGIA GREGORIANA

O canto Gregoriano, na Idade Média, era indicado por «**neumas**» – termo que, em Grego, significa «*sinal*». Segundo se depreende – não do dito termo Grego, mas sim da sua forma de escrita específica – os neumas remontam [?] à «**quironomia**» – *cujo tema abordaremos nos Cap.s III-b e VI* – e à própria «**quironomia Solesmiana**» teriam dado lugar [?]. Como se sabe, o conhecimento das melodias, por escrito, é difícil – senão mesmo **impraticável** – na **tradição oral**, por motivos óbvios. Então, formaram-se várias «**Escolas**» de escrita, em diferentes épocas e lugares, datando os manuscritos mais antigos dos séc.s VIII/IX e os mais recentes do séc. XIV (*St. Gall*).

Eis, sob diferentes tipos de notação (*das principais «Escolas»*), o

QUADRO SINOPTICO DOS NEUMAS PRINCIPAIS

St. Gall Metz N.França Benevento Aquitânia Quadrada

Punctum	.	~	-	~	.	
Virga	/ /	/	/	/	█████	¶
Podatus (Pee)	JJ	JF	J	J	-A	I
Clivis (Flexa)	^	TF	^	TT	^=	¶
Scandicus	!!	f	!	J	z	g
Climacus	A/A	: :	.. B	;	:	h
Torculus	SS-	S	S	A	A	A
Porrectus	N	V	V	NV	=	N

e também o de outros neumas (bastante frequentes), em **notação quadrada** e de St. Gall:

OUTROS NEUMAS, EM NOTAÇÃO QUADRADA E DE ST. GALL

	✓ . .		„ „
	✓ ✓	<i>Oriscus</i>	S V
	✓ ✓		✓
	—		..
	/		!
	/	<i>Quilisma</i>	w

A **notação diastemática** torna visíveis os intervalos melódicos: os neumas situam-se, quer no agudo – «*acutus*» – quer no grave – «*gravis*» –. Do sistema de linhas, o que se impôs foi o de Guido de Arezzo (+ 1050): colocação das linhas por 3.^as e **coloração** das linhas sob as quais se situa um «**meio-tom**»: «**DO**», em azul (*ou amarelo*) e «**FA**» em encarnado (*isto, além das claves de «DO» e de «FA»*).

A **notação quadrada** é a **notação Gregoriano-Romana** actual, que se desenvolveu a partir dos neumas do **Norte de França** e da **Aquitânia** (*séc. XII*).

A **notação neumática** pressupunha, por parte dos cantores, a aprendizagem e o conhecimento perfeito das melodias – com os seus intervalos exactos – a partir da **tradição oral**.

Quanto à **rítmica**, não se pode deduzi-la a partir da notação, porquanto não estava expressa nos manuscritos: no entanto, do estudo que fizemos – quer dos neumas, quer do ritmo – sabemos que a nota anterior ao «**quilisma**» é alargada, assim como a nota episemada, quer do «**salicus**», quer do «**neuma assimilado ao salicus**».

Ismael Hdez.

CAPITULO III-a

O RITMO NO CANTO GREGORIANO

(*Segundo os princípios do «Método de Solesmes»*)

– INTRODUÇÃO –

Para os músicos não *principiantes* – passe o termo – o canto Gregoriano apresenta, desde logo, uma dificuldade que não é conhecida no mundo musical: – a notação Gregoriana não apresenta, à primeira vista, a **precisão rítmica absoluta da notação moderna!**

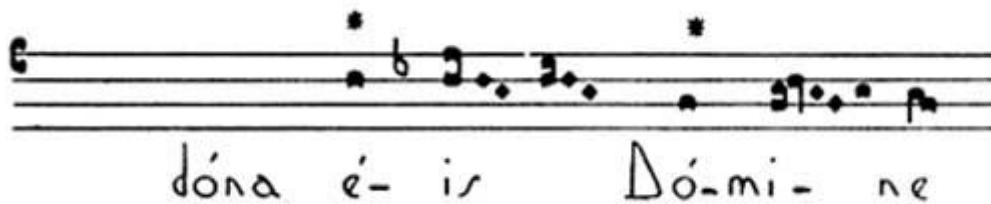
Como é suposto saber, a notação musical leva consigo todo um sistema de valores proporcionais precisos, que determinam o ritmo e estão assinalados por sinais – a que chamamos «figuras» – de formas diferentes: «breve», «semi-breve», «mínima» (*ou «branca»*), «semínima» (*ou «negra»*), «colcheia», «semi-colcheia», «fusa» e «semi-fusa». Além disso, serve-se também de outros elementos – tais como as «barras de compasso» – que fixam o ritmo e determinam, de um modo seguro, o lugar de alguns apoios rítmicos, os quais nos ajudam a encontrar, sem grande esforço, os restantes: quem tenha sentido musical e rítmico, não poderá equivocar-se.

Pelo contrário, na notação Gregoriana, nada disto existe: nem barras de compasso (*as barras que aparecem não são mais do que sinais de pontuação melódica, às quais corresponde uma respiração, cuja importância é maior, ou menor, segundo o[s] caso[s]*), nem qualquer outro sinal, através do qual possamos reconhecer o ritmo. E, além de tudo isto, as notas – se bem que as respectivas figuras sejam diferentes umas das outras (*vide Cap. II, sobre o estudo da Notação Gregoriana*), não correspondem a uma duração diferente dos sons representados, pois todas estas notas – qualquer que seja a figura exterior que a representa – valem, sempre e igualmente, **um tempo simples**.

Sem sombra de dúvida alguma, no canto Gregoriano, há sinais, que há que ter sempre em conta, a começar, desde logo, pelos **neumas**; mas não só os neumas: as **passagens puramente silábicas** (*ou seja, uma nota por sílaba*) abundam no canto Gregoriano (*por ex., nas Sequências*) e, até mesmo nos cantos mais ornados!

Alguém poderia argumentar connosco – gregorianistas – que, nestas passagens «silábicas», o acento tónico latino é um factor rítmico. E é verdade, mas... há que determinar em que sentido: esta questão é bastante mais complicada do que, à primeira vista parece, porquanto, no canto Gregoriano, frequentemente, o acento tónico (segundo concebem os modernos) se encontra em contradição com o neuma que se lhe segue imediatamente. Exemplo disso, encontramo-lo no Intr. «**Requiem aeternam**» da Missa de

defuntos:



Nestas duas palavras, os acentos tónicos não têm mais que uma só nota, seguida de neumas, cuja primeira nota atrai o apoio rítmico: neste caso, **como evitar a «síncopa»?**

Não será exagerado pensar que estes casos – que são bastante frequentes – representam uma autêntica «cruz» para os intérpretes (*cantores, chefes-de-Coro, organistas*) que não dominem bem o ritmo e se contentem, muitas vezes, com regras fáceis e falsas de «*métodos simples*»...

Tudo isto, para dizer que a notação Gregoriana tradicional (*notas quadradas sobre uma pauta de quatro linhas e três espaços*) não indica o ritmo, propriamente dito, como na notação moderna, o que, muitas vezes, pode prestar-se a confusão (*esta é a razão por que se crê, geralmente, e se repete, sem cessar, que o canto Gregoriano não tem ritmo – no sentido pleno da palavra – que é algo um pouco confuso, como quando, ao falar, basta acentuar*).

Desde já, há que ter bem claro que o ritmo Gregoriano é um verdadeiro e autêntico ritmo musical, que – se bem que tenha as suas peculiaridades próprias – não deixa, por isso, de ser um ritmo tão exacto, como o é o da música moderna: todos os cantos (seja ele uma simples antífona, ou um complexo milisma de um «Alleluia») possuem um ritmo próprio, claro, com as suas particularidades bem definidas, que é necessário, a todo o custo, encontrar, sob pena de tirar à melodia toda a sua beleza e, até mesmo, a sua própria razão de ser.

E, já que a notação quadrada parece não o indicar com suficiente clareza, convém conhecer, desde já, as regras que nos permitam encontrar o ritmo, sem qualquer dúvida.

Os princípios que nos vão servir de base para o estudo apurado da rítmica Gregoriana emanam, desde logo, da própria natureza do ritmo, em geral, e do papel que nele desempenham, quer o **neuma Gregoriano**, quer o **acento tónico Latino**.

A.— NOÇÕES ELEMENTARES SOBRE O «TEMPO COMPOSTO» E O «ICTUS»

Em toda a frase musical, seja ela qual for, as combinações rítmicas, mesmo as mais complicadas, resumem-se sempre, em última análise, a grupos **binários** e **ternários**.

Nas formas musicais do ritmo chamado «**mensurado**», os grupos sucedem-se, regularmente binários, ou regularmente ternários.

Nas formas de ritmo chamado «**livre**» – o do canto Gregoriano, em particular – estes grupos sucedem-se numa ordem irregular, criando assim uma linha extremamente leve.

Sobre essa liberdade rítmica é necessário não proceder por fantasia na sua execução: quer seja **mensurada**, quer seja **livre**, a organização rítmica obedece a certas **leis fundamentais**, interessando, desde já, frisar que:

1 – cada uma das divisões binárias, ou ternárias, constitui o que, em canto Gregoriano, se chama **um tempo composto – um pequeno compasso**, formado por dois, ou três tempos simples (*expressos, ou não, distintamente*). O primeiro tempo simples deste pequeno compasso tem o «**ictus rítmico**», cujo sinal é – se houver necessidade disso – o **episema vertical Solesmiano**:

Ex. : *Gloria IX*

ad déxteram Pátris

2 – o *ictus* não prolonga nem torna mais forte a nota, ou a sílaba por ele afectada. Marca, simplesmente, a função desta nota (*ou desta sílaba*) no ritmo elementar e fixa o lugar que ela ocupa no compasso, que é o **1.º tempo deste**.

Resulta, portanto, que, se transcrevêssemos uma melodia Gregoriana em notação moderna, na base de **uma colcheia por tempo simples**, obteríamos uma série (*regular, ou irregular, segundo a natureza binária, ou ternária, dos tempos compostos*) de compassos a «**2/8**» e a «**3/8**» e a barra de compasso seria colocada imediatamente antes da nota íctica de cada um deles, conforme foi dito *ut supra*. Por exemplo:

Kyrie «Orbis factor»
(Ed. Vat. «XI»)

«Kyrie»
(Ed. Vat. «XII»)

Em canto Gregoriano, bate-se pois, o compasso, no estudo preparatório de uma

peça, como se bate, em música moderna – **a dois**, ou **a três** tempos – e é necessário que esta operação do agrupamento de tempos simples se torne, progressivamente, automática, ao mesmo tempo que a leitura da melodia.

REGRA DA DETERMINAÇÃO DOS ICTUS NOS CANTOS ORNADOS

São afectadas de *ictus rítmico*:

- 1 – todas as **notas com episema vertical**;
- 2 – todas as **notas longas**, seja qual for o seu modo de formação:
 - a) as **notas pontuadas**;
 - b) a **primeira nota** das «*trístrofes*», ou das «*dístrofes*»;
 - c) a **primeira nota** do «*pressus*»;
 - d) a **nota que precede**, imediatamente, o «*quilisma*»;
 - e) o «*punctum*» **inicial dos neumas desagregados**;
- 3 – a **primeira nota dos neumas** (*excepto se for precedida, ou seguida, imediatamente, de uma nota que tenha episema vertical*);
- 4 – a «*virga culminante*» dos grupos melódicos, quer se encontre no meio, ou no fim desses mesmos grupos.

Estas regras – **que não admitem qualquer excepção** – actuam, de preferência, pela ordem por que são enunciadas.

Todos os *ictus* não determinados pela aplicação de uma das regras enunciadas *ut supra*, são determinados «**por dedução**», isto é, **por subdivisão binária, ou ternária**, dos tempos simples que se encontram entre dois *ictus* certos.

A MATERIA NO CANTO GREGORIANO

Com raras excepções (*nos vocalisos, por exemplo*), o canto Gregoriano é feito da ligação contínua de um texto e de uma melodia, unidos no mesmo movimento.

A matéria é, portanto, neste caso, o som, que se apresenta sob dois aspectos: um, puramente **musical** (*elementos da linha melódica*) e outro, **verbal** (*vogais que entram na composição das sílabas e das palavras*).

As diferenças que podem existir entre sons (*ou sílabas*) resumem-se a quatro ordens de fenómenos:

- 1 – ordem **quantitativa**, que comprehende todas as diferenças de **duração**, e é a mais importante;
- 2 – ordem **dinâmica**, que comprehende todas as diferenças de **intensidade** (*força, ou fraqueza*);
- 3 – ordem **melódica**, que comprehende todas as diferenças de **altura** (*intervalos diversos*);
- 4 – ordem **fonética**, que comprehende todas as diferenças de **timbre**

(especialmente, de vogais, na música vocal).

É importante notar que estas diferenças, ou variantes, sendo **de ordem física**, pertencem à matéria, apenas enquanto matéria; é o **ritmo** que, dominando estas diferenças, exerce, através delas, a sua acção sobre a matéria e lhes dá forma. Sendo a Música uma arte de movimento, o **ritmo** tem por fim estabelecer uma ordem definida, precisa, entre as fases deste movimento.

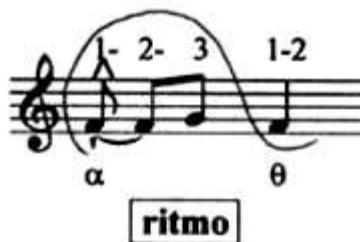
E... o que é o «movimento»?

De um modo geral, **o movimento é a cessação do repouso**, da imobilidade.

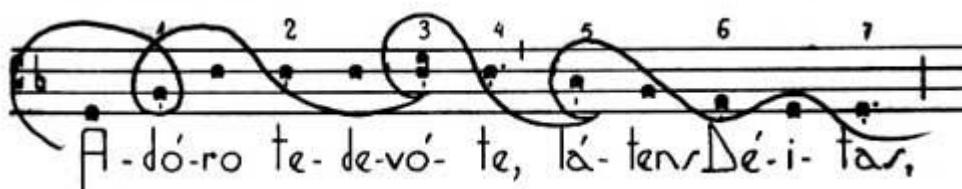
Um movimento comprehende-se, normalmente, entre dois repousos e começa por uma elevação, um impulso: e o mais pequeno movimento possível comprehende, necessariamente, uma **elevação** e um **repouso**. À elevação chamamos «*arsis*» [α] e ao repouso «*thesis*» [θ].

O ritmo musical define-se, pois, essencialmente, pela relação de uma **elevação inicial** e de um **repouso final**: está nisto a noção constante de toda a forma rítmica ou, se se preferir, de **todo o ritmo individual** que tem a perfeição indispensável a todo o movimento ordenado. Um ritmo é, pois, **uma síntese**, ou seja, um todo, um agrupamento formado, **no mínimo**, por uma *arsis* [α], em direcção a uma *thesis* [θ], na qual termina o seu movimento.

Nos ritmos chamados **simples**, passa-se, directamente, da **elevação** inicial ao **repouso** final:



Nos ritmos que, ao contrário, se chamam **compostos**, há um certo número de fases intermediárias, entre a **elevação inicial** e o repouso final; essas fases podem ser, tanto o desenvolvimento de uma elevação inicial, como a preparação do **repouso final**:



De qualquer modo, a **elevação** inicial e o **repouso** final ficam sendo os dois pólos, os dois pontos de apoio do movimento, visto na sua síntese, ou, preferindo-se, no seu estado de perfeição.

Comparando:

Uma bola que se atira e caia num terreno lamacento, parando, de imediato, efectua um movimento, um **ritmo simples**; no entanto, uma bola que, pelo contrário, salta de novo, efectua, uns após outros, movimentos simples: pela continuação, o movimento de

conjunto (*o ritmo*) torna-se **composto**.

Deste modo, pode-se ir buscar um exemplo às artes de repouso (*arquitectura, escultura, pintura...*) e dizer que um ritmo simples pode ser representado por uma ponte só com um arco e, um ritmo composto, por uma ponte com vários arcos...

Um ritmo só tem duas formas, ou maneiras, de ser: **simples**, ou **composto**.

Um ritmo diz-se **simples** quando tem uma só *arsis* [α] e uma só *thesis* [θ], seja qual for a organização interna dessa *arsis* [α], ou dessa *thesis* [θ], e diz-se **composto** quando tem mais de uma *arsis* [α], ou mais de uma *thesis* [θ].

Foi dito que **o movimento é a terminação do repouso**, da imobilidade. O movimento musical é, portanto, um movimento **real**, embora análogo, em relação ao movimento local, porque resulta das variantes que se produzem na matéria, que, apesar de invisíveis, imponderáveis e não mensuráveis, não deixam, contudo, de existir (*é o ar em vibração...*), visto que desperta em nós o sentido do ouvido.

Contudo, o movimento musical é qualquer coisa de subtil que não pode compreender-se bem e, principalmente, sentir-se, sem o ligar a movimentos físicos, a gestos: é o princípio da *quironomia* de Solesmes.

O TEMPO EM RITMICA

Chama-se **um tempo** não a duração – pois este termo é demasiado geral – mas uma certa fracção desta: fracção precisa, definida, que supõe, da nossa parte, a percepção do seu início e do seu fim.

Assim, dois pontos de apoio são, pois, necessários à nossa apreciação do valor de **um tempo** (*entre dois batimentos do metrónomo, passou-se um tempo, ou, num relógio, quando o ponteiro dos segundos passa de uma divisão a outra do mostrador*).

O tempo é **simples**, ou **composto**, como já foi dito anteriormente. Um tempo diz-se **simples**, quando já não é susceptível de novo fraccionamento: é este o caso do tempo simples Gregoriano, considerado, convencionalmente e, segundo a tradição, como **indivisível**. Resulta desta indivisibilidade:

1 – que o tempo simples **não pode aplicar-se senão à emissão de um som único**;

2 – que todos os tempos simples duma melodia Gregoriana são **isócronos**, ou seja, iguais em duração.

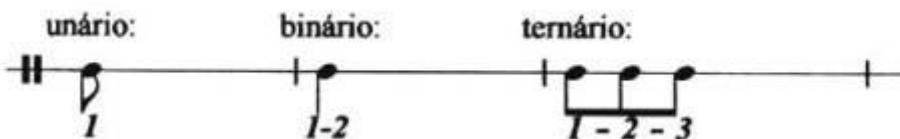
O tempo **simples** é traduzido, em notação Gregoriana, por uma «*virga*», ou um «*punctum*» (*quadrado, ou losango*): convencionalmente, dá-se-lhe a forma de uma «*colcheia*», na transcrição de uma melodia Gregoriana, em notação moderna.

O tempo **composto**, pelo contrário, é divisível, isto é, formado por diversos tempos simples: sendo formado por dois, pelo menos, é o tempo composto **binário**; sendo formado por três tempos simples, é o tempo composto **ternário**.

Em relação ao tempo simples, que é indivisível – «*unário*» – e, por esta razão, representa, em canto Gregoriano, a unidade de valor sobre a qual se baseiam e regulam todos os outros valores na síntese rítmica, os tempos compostos **são valores da duração longa**. O facto de serem **binários**, ou **ternários** (*portanto, desiguais entre si*) nada

modifica o carácter fundamental da longa que lhe é comum e, por conseguinte, se opõe no tempo simples, representado por uma breve (*se o canto Gregoriano tem por base um valor indivisível, é porque o valor desta unidade foi tirado da linguagem verbal: sílaba breve, indivisível, por definição. Trata-se, portanto, de condições inteiramente próprias do canto Gregoriano, que deixam de ser válidas na Polifonia, mesmo na sua forma primitiva.*).

Em comparação, portanto, com o tempo simples (**unário**), o tempo composto binário tem o dobro, em relação ao tempo simples; e o tempo composto ternário, o triplo. É pois, uma proporção aritmética precisa.



Quando se trata do **tempo composto**, é preciso ter bem a noção de **duração relativa**, que lhe é essencial. Os tempos simples que ele contém não são independentes uns dos outros: estão intimamente ligados, entre si, e formam **um todo**, que se chama, exactamente, o **tempo composto**.

Cada um dos tempos (*simples, binário, ou ternário*) constitui um valor de duração determinada; segue-se que esses tempos são relativamente iguais, ou desiguais; assim, há igualdade:

- entre os tempos simples;
- entre os tempos compostos binários;
- e entre os tempos compostos ternários;

e, ao contrário, há desigualdade:

- entre os tempos simples e os tempos compostos (*binários, ou ternários*);
- e entre os **tempos compostos binários** e os **tempos compostos ternários**.

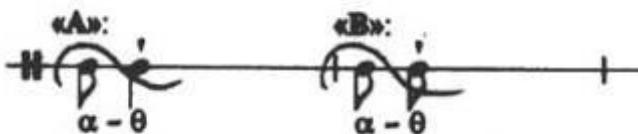
Sobre essas diferenças de duração – iguais, ou desiguais – sobre esses tempos que se apresentam tais como são, como breves, ou longos, à acção do ritmo, este opera livremente, se bem que de modo idêntico, isto é, pondo em relação uns com os outros:

- tempos **simples** com tempos **simples**;
- tempos **simples** com tempos **compostos**;
- tempos **compostos** com tempos **simples**;
- e tempos **compostos** com tempos **compostos**.

Daqui resulta uma série de composições (*ou formas*) rítmicas, frequentemente muito desenvolvidas e, portanto, complexas. E todas as formas rítmicas, sem excepção – mesmo as aparentemente mais complicadas – derivam de uma forma inicial embrionária, que não é apenas o mais pequeno ritmo possível, mas o **mais pequeno ritmo concebível**, chamado, por essa razão, **célula rítmica fundamental (C.R.F.)**.

A CELULA RITMICA FUNDAMENTAL (C.R.F.)

A *célula rítmica fundamental* é **única**. Apresenta-se, no entanto, sob dois aspectos diferentes, segundo os tempos (*ou valores de duração*), ordenados pelo ritmo, forem desiguais [A], ou iguais [B] (*estes valores de duração resumem-se – devido ao pouco desenvolvimento da C.R.F. – aos dois tipos primordiais das variações quantitativas, ou seja, a breve e a longa*):



Se, numa célula do tipo «A», pusermos em relação uma **breve** e uma **longa**, inevitavelmente se impõe ao nosso espírito uma forma rítmica determinada, baseada na desigualdade dos valores. Pelo facto de ter menos duração do que a longa, resulta que a breve tem mais movimento – é mais rápida – tornando-se, por comparação com a longa, a elevação, a **arsis do ritmo**.

A este propósito, dizia Dom Gajard: «*A breve, porque é breve, é um ponto de partida, que tenta alcançar alguma coisa; ao contrário, a longa, porque é longa, indica uma suspensão do movimento, uma chegada, um repouso, a paragem do movimento iniciado... Existe pois, uma relação entre a breve e a longa, que as une, indissoluvelmente, uma à outra: atraem-se e completam-se.*

Ora, é esta relação que constitui, essencialmente, o ritmo, que é a causa determinante de toda a forma rítmica.

Cantando o trecho melódico seguinte, notamos, facilmente, que é constituído por quatro células rítmicas fundamentais do tipo «A»:



Tal ritmo não se discute, porquanto estamos perante uma evidência de algo que, por si, se impõe ao nosso espírito, um verdadeiro axioma rítmico. É esta forma que Dom Mocquereau classifica de «*ritmo primordial e natural*» e é a ela que se refere Vincent d'Indy, quando escreve

que «*ela é composta de tempos leigos (breves) e de tempos pesados (longos)*».

Todavia, há que ter em conta que os tempos compostos não se apresentam sempre da mesma maneira: podem ser **condensados**, **distintos**, ou **mixtos**.

Se os tempos simples não estão distintamente expressos e, por conseguinte, formam um todo equivalente à soma da duração respectiva diz-se que o tempo é **condensado**;

Se, pelo contrário, a longa que constitui um tempo composto sofre uma desagregação – se os seus tempos simples forem distintamente expressos, dando uma forma melódica ao tempo composto – diz-se então, que ele é **distinto**.

Enfim, se a distinção da longa for apenas parcial, o tempo composto é chamado **mixto**.

As duas primeiras combinações são aplicáveis aos tempos compostos, quer sejam eles **binários**, ou **ternários**, ao passo que o carácter mixto é aplicável, apenas e só, ao tempo composto **ternário**.

Assim, o exemplo musical apresentado *ut supra*, poderia, segundo esta ordem de ideias, apresentar-se sob a forma *ut infra*, verificando-se, além disso, que este ritmo é ternário, isto é: um tempo simples na elevação e dois tempos simples no repouso:



No ritmo apresentado, considerado sob o ponto de vista da sua unidade própria, há três tempos simples, tirados a dois tempos compostos distintos, mas, únicamente, dois tempos rítmicos desiguais, que são:

- um tempo simples – uma **breve** – na elevação (*arsis*);
- um tempo composto binário – uma **longa** – no repouso (*tesis*).

De qualquer modo, por conseguinte, o fim do movimento coincide com o *ictus* tético e, se a longa é distinta, a última colcheia – o último tempo simples – não é senão a prolongação da **cadênciâa tética**; rítmicamente pois, ambos os exemplos apresentados são idênticos: só a forma melódica da *thesis* é que os diferencia. Mas, isso é secundário, quanto à síntese.

Voltemos ao trecho melódico precedente e substituamos por colcheias as semínimas, de modo a relacionar, entre si, valores de duração igual (*ao contrário do precedente, este ritmo é, analíticamente, binário: um tempo simples na elevação e um tempo simples no repouso*):



Quanto à síntese, ela comprehende dois tempos rítmicos iguais (*formados, cada um, por uma breve*). Cantando, um após outro, esses dois fragmentos, notamos que, comparando o segundo com o primeiro, no segundo fragmento, o movimento é mais vivo e mais rápido, progride em compassos regulares, tal como o passo de uma pessoa a andar, ou de uma bola a saltar. Mas a

diferença é, sómente, **accidental**.

Concluímos, pois:

1 – que a C.R.F. se apresenta sob dois aspectos:

- uma breve em relação com uma longa (*condensada, ou distinta*);

- uma breve em relação com outra breve;
- 2 – em cada um desses aspectos, a *arsis* é elementar (*ou «unária»*), sendo esta a razão da escolha do termo “*elevação*”;
- 3 – esses dois aspectos são diferenciados pela *tesis* (*repouso*), que é binária em «A» e elementar em «B»;
- 4 – num e outro desses aspectos, é à *tesis* que pertence o *ictus*; é por isso que, decompondo o movimento em C.R.F., os termos “*ictus*”, “*repouso*”, “*tesis*” são sinónimos: noutras termos, na **C.R.F.** – que é um ritmo perfeito – o *ictus* é, exclusivamente, **tético**;
- 5 – todo o *ictus* encontrado indica o repouso duma C.R.F. e nada mais fácil, por conseguinte, do que reduzir qualquer trecho melódico às suas C.R.F. constitutivas:

«Ecce Panis Angelorum»
(ex Seq. «*Lauda, Sion*»)

Ec-ce Pa-nis An-ge-ló-rum, Fa-ctus ci-bus

«Gloria»
(Ed. Vat. I «*Lux et Origo*»)

Et in Ter ra pax ho mi ni -
- bus bo nac vo lun - tá - tis.

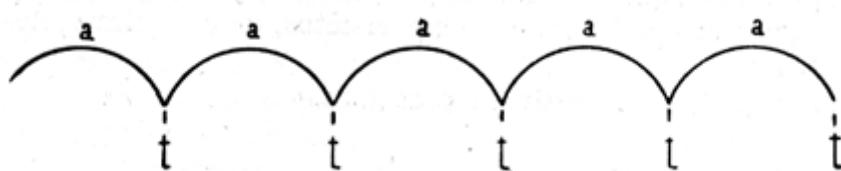
O TEMPO COMPOSTO E A C.R.F.

Os sons que formam uma melodia não estão simplesmente justapostos. Existe, entre uns e outros, uma ligação, ao mesmo tempo de ordem vital e rítmica, donde provém um movimento contínuo, que é – falando com propriedade – o elemento essencial de uma linha melódica. Estes sons (*agudos ou graves, breves ou longos, fortes ou fracos*) agrupam-se primeiro em C.R.F.: é a síntese rítmica do 1.º Grau, antes da qual nada existe de concebível, como forma rítmica.

Mas as próprias C.R.F., cada uma formada de uma elevação e de um repouso (*de uma arsis e de uma tesis*), não são mais do que as fases analíticas, as subdivisões de um movimento mais amplo, na progressão do qual estão incluídos. Elas atraem-se mútuamente, sucedem-se, ligando-se umas às outras, de tal forma que a sua independência é só teórica e, pelo contrário, a ligação que as une é a própria condição de uma melodia, lógica e sólidamente ordenada. Comparando:

1 – quando nos deslocamos de um ponto a outro, não atravessamos, de um só impulso, o espaço a percorrer:

“decompomos” esse espaço num certo número de partes proporcionais à extensão dos nossos passos; e são esses passos sucessivos, encadeando-se uns nos outros, de tal modo que o levantar de um pé coincide com a descida do outro, que tornam a marcha possível e nos conduzem, finalmente, do ponto de partida ao de chegada;



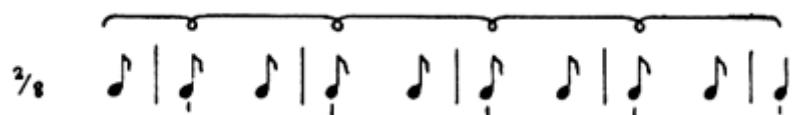
2 – do mesmo modo, quando uma bola salta, readquire uma nova força no ponto preciso do seu contacto com o solo; e isto renova-se, até se esgotar a energia de que foi dotada, no momento do seu lançamento:

Assim seguem, na sua progressão contínua, as C.R.F., e é da sua junção sobre os *ictus* sucessivos – os pontos de terminação de cada um deles – que nascem o que chamamos «*tempos compostos*», ou seja, o tempo composto é o agrupamento dos sons compreendido entre dois *ictus* consecutivos, agrupamento resultante dos impulsos que, renovando-se, de *ictus* em *ictus*, realizam, efectivamente, uma ligação entre as C.R.F., cuja disjunção, deste modo, apenas é possível pela análise.

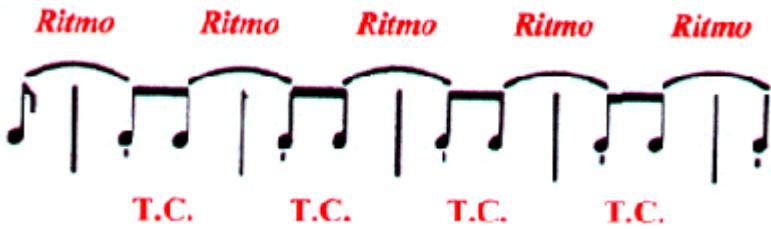
Escrevamos, em notação moderna a seguinte série de ritmos elementares:



Uma vez assim representados, verificamos que se encontram simplesmente justapostos; passemos à segunda síntese, aquela na qual, na continuidade do movimento, é o *ictus* de um que condiciona o arranque do seguinte. Teremos, neste caso, o seguinte esquema:



Encontramo-nos, de facto, perante uma série de compassos «*2/8*», que a terminologia musical moderna chama «*tempos*» e que, em canto Gregoriano, chamamos «*tempos compostos*», em contraposição com os chamados «*tempos simples*». E, deste modo, se nos revela a origem do «*compasso*» (ou: «*tempo composto*») e as suas relações com o «*ritmo*», como podemos ver pelo esquema seguinte:



O **tempo composto** é, pois, um agrupamento de tempos simples, em que o primeiro tem o *ictus* rítmico.

O tempo composto não tem existência própria, mas a junção de duas C.R.F. provoca, automaticamente, a formação de um tempo composto.

Este carácter dependente não está em contradição com a unidade de que goza o tempo composto: os seus elementos formam, praticamente, «*um bloco, um todo bem unido, elevando-se de um só movimento*» (*Dom J. Gajard*), tendo o ponto de partida no *ictus* inicial do T.C. A unidade do T.C. é, portanto, **real**, ainda que seja **derivada**; por consequência, o tempo composto pode ser separado das C.R.F. que lhe deram origem e ser examinado, em si, com os seus caracteres particulares. Estes caracteres reduzem-se, principalmente, a:

- há oposição de natureza, entre a **C.R.F.** e o **T.C.**;
- a C.R.F. é um ritmo e goza, como tal, de uma unidade que lhe é essencial e que não é senão a consequência da relação que liga, indissoluvelmente, uma à outra, a sua *arsis* e a sua *thesis*;
- o T.C., pelo contrário, **não é um ritmo** – nem nunca poderá sê-lo – porque tira os seus elementos de duas C.R.F. diferentes: é, de certo modo, **uma formação artificial**. É um pequeno compasso, construído de modo inverso ao da C.R.F. e, na qual o repouso precede o impulso.

Por consequência, não se podem confundir, entre si, uma C.R.F. e um T.C. e – apenas e só – o lugar dos *ictus* basta para os distinguir: o *ictus*, colocado no fim da C.R.F., isto é, sobre a sua *thesis* (*condensada ou distinta*) é, ao contrário, colocado no início do T.C.

Não pode, portanto, ser de outra forma, porquanto, no movimento contínuo, donde provêm os tempos compostos, há sobreposição das C.R.F. sobre os T.C.

Assim, é natural também que o *ictus* mude de carácter, segundo se considera, em relação à C.R.F., ou ao T.C.:

– na C.R.F. o *ictus* é, exclusivamente, **tético**, ao passo que, no T.C., há um duplo carácter – **tético** e **ársico** – o que não é mais do que a consequência directa do modo de formação do T.C.

Todo o **tempo composto** – quer seja **binário**, quer seja **ternário** – possui pois, um *ictus* inicial, que tem o duplo carácter (**ársico, ou tético**). Isto deve ser cuidadosamente notado, para o momento em que ponhamos em relação tempos compostos com outros tempos compostos, com o fim de desenvolver as formas rítmicas: será então, necessário

escolher entre a tendência **árstica**, ou **tética**, desse *ictus* inicial.

Um tempo composto não é outra coisa senão uma matéria rítmica – um material de construção *standardizado* – binário, ou ternário, tão inerte como um tempo simples: é um tempo rítmico em potência; deste àquele não há mais do que uma relação aritmética, já atrás referida.

É muito importante notar que **o tempo composto ternário não é redutível à duração de um tempo composto binário**, como o é, em música moderna, uma «*tercina*» de colcheias, em relação a duas colcheias:

– um T.C. ternário comprehende, realmente, um tempo simples mais do que um T.C. binário e, portanto, tem uma duração superior à do T.C. binário.

Isto não é, além disso, mais do que uma consequência do **isocronismo** dos tempos simples. Em relação ao T.C. binário, o T.C. ternário é um valor de «*duração dilatada*», segundo a expressão de Dom Mocquereau.

Reducir o T.C. ternário ao nível do T.C. binário, fazendo dele uma «*tercina*» (*tal era a teoria dos «mensuralistas»*), é destruir, na própria base, o espírito do canto Gregoriano, «concebido e organizado de modo a estabelecer em nós a paz, a qual se define como a tranquilidade na ordem» (Dom J. Gajard).

A aplicação da noção de T.C. aos estudos do 1.º Grau reduz-se, praticamente, aos exercícios de contagem «**1-2, 1-2-3**», ao bater dos pequenos compassos a «**2/8**», ou a «**3/8**», que são os tempos compostos; mas **é preciso evitar dar aos exercícios de contagem uma excessiva segura**, um carácter **anti-musical**, o que não deixará de suceder, se nos esquecermos que o T.C., formado de uma *thesis* e de uma *arsis*, é um agrupamento que não conclui, que fica no ar, e que, por conseguinte, o movimento requer a sua resolução no *ictus* do T.C. seguinte.

Por outras palavras, se se estabelece uma relação entre uns e outros dos tempos compostos – e é o que se faz quando se conta – **recompõem-se, automaticamente, as C.R.F. que lhes deram origem**.

Há pois, de um T.C. a outro, uma vida rítmica, constantemente renovada pela *arsis* elementar que os termina indistintamente e que, segundo a expressão muito justa de Dom J. Gajard, «*se move na penumbra do ictus que precede*». É preciso pois, ligar cada T.C. ao seguinte, por esta *arsis* elementar: numa palavra, basear as operações de contagem, simultaneamente, na C.R.F. e no tempo.

RESUMINDO E CONCLUINDO:

1 – no T.C., o agrupamento dos tempos simples não se faz como no plano rítmico, em que o impulso precede o repouso: no plano métrico, é o repouso que precede o impulso;

2 – sendo as C.R.F. exclusivamente **binárias** (*uma breve na arsis e uma breve na thesis*), ou **ternárias** (*uma breve na arsis e uma longa – distinta, ou condensada – na thesis*),



os T.C. que resultam da sua conjunção não podem ser, igualmente, senão **binários**, ou **ternários**;

3 – o **T.C. ternário** marca pois, o **limite de extensão possível de um T.C.**; por consequência, todo o agrupamento de tempos simples superior a três é redutível a tempos compostos **binários**, ou **ternários**. Noutros termos, os números «2» e «3» são os **números primeiros divisores de todo o movimento sonoro**;

4 – os tempos compostos servirão de base ao desenvolvimento de todas as formas rítmicas, sem exceção, superiores à C.R.F.

Até ao momento, estudámos o ritmo simples: em seguimento do que acabámos de abordar neste Capítulo, sobre Rítmica Gregoriana, passaremos ao estudo do **Ritmo composto** e do **Grande Ritmo**, e à «*Quironomia*» Solesmiana.

Ismael Hdez.

CAPITULO III-b

O RITMO NO CANTO GREGORIANO

(*Segundo os princípios do «Método de Solesmes»*)

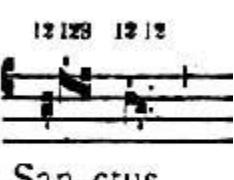
– *continuação* –

B.– O RITMO COMPOSTO

Do mesmo modo que os tempos simples se unem uns aos outros, numa relação de «elevação/reposo», para formarem ritmos elementares, assim também os tempos compostos, reduzidos praticamente à unidade e, levados pelo *ictus* que os rege, se unem entre si, numa relação de «elevação/reposo», para formarem ritmos compostos: uns – chamados «árscicos» – produzem movimento; outros – chamados «télicos» – conduzem ao repouso (*provisório, ou definitivo*).

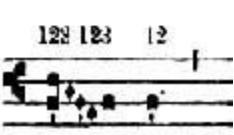
Eis aqui, por exemplo, três «*Sanctus*»:

A) *Sanctus VII.*



12 12 12 12
San-ctus

B) *Sanctus XII.*



12 12 12
San-ctus

C) *Sanctus XVII.*



12 12 12
San-ctus

O primeiro – A) – tem quatro tempos compostos: os dois primeiros (*sol-la* e *do-si-do*) encontram-se, notoriamente, em «elevação» e os dois últimos (*cada nota pontuada da «clivis»*, por equivaler a dois tempos, forma um tempo composto binário) indicam o repouso desse movimento. Assim, duas *arsis* e duas *tesis*.

O segundo – B) – não tem mais que três tempos compostos, que descansam na mesma nota íctica (*re*); mas o primeiro, com o seu intervalo de 3.^a ascendente, comunica a este pequeno tema melódico uma elevação, enquanto o segundo, em plena melodia descendente, sustém o movimento para preparar o repouso definitivo do terceiro: uma *arsis* e duas *tesis*.

No terceiro – C) – também há três tempos compostos, o primeiro que começa na parte mais elevada, em pleno movimento; o segundo – um primeiro repouso – prepara o repouso definitivo do terceiro: também, uma *arsis* e duas *tesis*.

Deste modo, estes diversos tempos compostos, possuindo cada um a sua fisionomia pessoal, separados do conjunto, jogam, de facto, na síntese melódica, e sem perder nada do respectivo valor, um papel muito diferente. Recordemos, de uma vez por todas que, nesta

síntese, os tempos compostos se encontram entre si na mesma relação que os *ictus* que os regem, graças à sua total dependência desses mesmos *ictus*, dos quais não são senão o complemento; de modo que se pode falar, indiferentemente, de tempos compostos ársicos e téticos, ou de *ictus* ársicos e téticos: ambos os termos são equivalentes.

DUAS QUESTÕES PRATICAS:

1.– Como se distinguem, na prática, na interpretação, os *ictus* ársicos e os téticos?

Os primeiros, por um arranque mais claro, uma elevação do movimento e, às vezes – mas nem sempre – por uma ligeira intensidade; ao contrário, os *ictus* téticos são mais pesados, mais moderados, e vão perdendo movimento, pouco a pouco e, com frequência, intensidade.

Notemos que no ritmo elementar é onde se encontra, sobretudo, a distinção essencial entre as duas ordens – a rítmica e a intensiva. No ritmo composto, se bem que exija, em princípio, a mesma distinção, sucede que, frequentemente, na prática, os *ictus* ársicos preferem uma ligeira intensidade, no movimento ascendente, e os téticos, um «*decrescendo*».

2.– Quais são as regras práticas que determinam a natureza ársica, ou tética, de cada *ictus*?

É impossível dar uma resposta categórica e precisa. O problema é complexo, podendo-se, no entanto, indicar algumas normas gerais, porque, na arte, é difícil determinar regras absolutas e, sobretudo, porque aqui estão em jogo dois factores – **melodia e texto latino** com direitos próprios e, às vezes, um contra o outro.

Em princípio, a ascensão melódica e o acento tónico latino são ársicos, por natureza; em contrapartida, as descidas melódicas e as sílabas postónicas (*penúltimas de dáctilos*) e finais (*átonas*) são téticas. Como tal:

- nos vocalisos dos «*iubilus*», os *ictus* ascendentes – ou os incluídos numa **ascensão melódica** – são ársicos; e serão téticos os *ictus* descendentes – ou os incluídos numa **descida melódica**. Há também que ter em conta a linha geral, o contexto imediato, as formas dos neumas, etc.;
- no canto com texto, podem apresentar-se dois casos:

1.– ou bem que concordam os dois ritmos – musical e verbal – e, neste caso, os *ictus* ascendentes que coincidem com um acento tónico são, seguramente, ársicos, e, sem dúvida alguma, serão téticos os *ictus* descendentes que coincidem com uma sílaba **postónica, ou átona**:

2.– ou bem que se contrapõem: então, há que ter em atenção cada caso, para ver que ritmo – **verbal**, ou **musical** – prevalece. Trata-se aqui de estética e sentido musical. Em virtude da lei tradicional que subordina o texto à

The image shows a musical score for 'Kyrie X.' on a single-line staff. Above the staff, the rhythm is indicated by vertical stems and horizontal dashes. Below the staff, the lyrics are written in a cursive font: 'Ký- ri- e e- lé- i-son.'. Above the lyrics, the rhythm is explicitly labeled with the letters 'AA', 'T', 'AT', 'A', and 'T' corresponding to the notes. The 'AA' and 'T' labels are placed above the first two notes, while 'AT', 'A', and 'T' are placed above the last three notes.

melodia, é de dar a esta a preferência, sempre que se manifeste algum direito especial para isso; se não, é melhor seguir o ritmo verbal. Não podemos entrar aqui em detalhes, que variam de caso para caso...

Os ritmos compostos unem-se, por sua vez, para formarem incisos, membros, frases, períodos e, deste modo, gradualmente, se opera a unidade da peça – a síntese – na qual consiste, essencialmente, o **ritmo**.

E assim, chegamos ao

GRANDE RITMO

– esse algo a que corresponde a vida, pela sua mesma essência, esse grande movimento que se apodera de todos os componentes, para enformá-los e fundi-los, progressivamente, por uma série de unidades, mais e mais compreensíveis, na unidade total da peça. Ele é, propriamente dito, o que constitui verdadeiramente o **ritmo**. Todas as demais unidades (*células rítmicas fundamentais, tempos compostos, ritmos compostos, incisos, etc.*) são simples fragmentos deste grande ritmo, para o qual existem por inteiro: não são ritmos senão por aproximação. Tendem a formar este grande ritmo, de um modo irresistível, o único que lhes dá a sua razão de ser e, inclusive, a sua respectiva coesão.

Mas, como se realiza, propriamente, esta «**síntese**»? Ou, por outras palavras, como se unem, entre si, os ritmos compostos, para formarem os incisos, e estes para formarem membros, etc., já que cada uma dessas unidades tem vida própria, claramente definida e, de certo modo, completa?

É sempre pelo mesmo método: cada uma das unidades mais complexas (*incisos, membros, frases...*) está formada pelas relações estabelecidas, por sua vez, entre ritmos compostos, entre incisos, entre membros, etc., relações de «*elevação/reposo*», de *arsis/tesis*, ou (*servindo-nos da terminologia dos oradores da Antiguidade*) de «*prótasis*», ou «*apódosis*». No interior de cada uma se estabelece esta hierarquização, esta subordinação, a qual, ao dispor todos os elementos em relação com esse centro vital, ordena-os e funde-os numa unidade. O que predomina aqui é, na realidade, a «*lei da subordinação*».

Deste modo, uma vez assegurada a unidade, no interior do inciso, por meio desta “hierarquização” de ritmos compostos em redor de um ponto central, unamo os incisos, ordenando-os todos em direcção a um acento principal, que, por sua vez, os agrupa e junta noutra unidade maior, o membro; os membros, por sua vez, também se unirão entre si, para formarem a frase, servindo-se de um acento central, ao qual todos os demais estão subordinados; e, tratando do mesmo modo as frases, chegaremos à unidade de toda a peça – a síntese definitiva – que constitui, precisamente, o **ritmo**. Se se pergunta como se pode, na prática, perceber no canto esta “subordinação”, em todos os graus da síntese, a resposta é bem simples: – é pela «**corrente intensiva**», baseada na **linha melódica**.

A CORRENTE INTENSIVA

Primeiro, façamos uma apreciação, em geral. Se o *ictus* é completamente independente da intensidade e, se esta pode descansar livremente no ritmo elementar (*célula rítmica fundamental*) – tanto na *arsis*, como na *tesis* – logo, daqui, por nenhum conceito se poderá separar a intensidade da interpretação, antes bem, pelo contrário. No ponto em que nos encontramos, ela (*a intensidade*) é indispensável, pois é ela que manifesta a unidade, ao estender-se sobre toda a frase, qual colorido, quente e cheio de vida. Ela é a única que pode estabelecer esta unidade, entre membros e frases, e permitir a subordinação a um acento principal, como se dizia antes: incisos, membros e frases, sem o laço intensivo, ou dinâmico, que os une, permaneceriam isolados no seu próprio ser, simplesmente justapostos. Isto revela a importância extrema da «corrente intensiva», na interpretação musical Gregoriana.

Ora bem, ao fixar a **corrente intensiva**, a *linha melódica* é mestra: ela é que determina todos os planos da arquitectura sonora. A ela, pois, se deverá seguir, par e passo, para conseguir, deste modo, a perfeição interpretativa.

Existe uma estreita relação entre as curvas melódicas – ascendentes e descendentes – e as “curvas interiores da alma”. A subida melódica significa esforço, aumento de vida, dilatação, alegria; a descida melódica é sinónimo de decrescimento progressivo, de aproximação progressiva, em direcção ao fim.

Portanto – e nisto, todos os músicos estarão de acordo – a ascensão melódica aportará, de um modo geral (*se bem que também possa haver excepções*), um *crescendo* e a melodia descendente, um *decrescendo*; normalmente, o centro de cada uma destas unidades, será o tempo composto mais elevado de toda a melodia e, a hierarquia de membros será estabelecida pela hierarquia de pontos culminantes melódicos. Por outras palavras, a **corrente intensiva seguirá, par e passo, a linha melódica**, atraindo a si todos os contornos, mas respeitando a fisionomia particular, rítmica e intensiva, mesmo das mínimas unidades que engloba na sua linha geral. Praticamente, à **mais insignificante subida melódica**, por muito pequena que seja, deverá corresponder **um ligeiro crescendo proporcional**; e, à **mais insignificante descida melódica, um ligeiro decrescendo** (*também apropriado a ela*).

Tomando, de novo, os exemplos anteriores, completemo-los, de acordo com o que acabamos de dizer:

The image shows two musical examples. The first example, labeled 'Kyrie X.', consists of three staves of Gregorian chant notation. The notation uses square neumes on four-line red staves. The lyrics 'Ky- ri- e e- lé- i-son.' are written below the staves. The second example, labeled 'Introit.', also consists of three staves of Gregorian chant notation with square neumes on four-line red staves. The lyrics 'Sal-ve sancta Pa- rens.' are written below the staves.

leis rigorosas dos tempos primeiros, mas

É assim como, na prática, se opera na execução, a unidade interna de cada inciso e a união dos incisos nos membros, etc., centrando cada uma destas unidades em direcção ao tempo composto mais elevado. E, acrescente-se que estas modificações dinâmicas – sempre suaves, discretas e sem contrastes violentos, tal como a linha melódica, sempre sóbria e tranquila – serão, geralmente, acompanhadas de modificações equivalentes no **tempo**, o qual se estira e se desdobra sem cessar e está sempre em movimento, suavizando assim tudo quanto pudesse ser material e fictício, ao guardar as moderadas pelas duas sínteses de **tempo**.

composto e ritmo composto.

A partir de agora, já com esta ductilidade – dinâmica e quantitativa – e com essa hierarquia de cada um dos elementos, a linha adquire um colorido extraordinário, quente e cheio de vida, próximo já do ideal pretendido; acrescenta toda a flexibilidade da vida à firmeza adquirida com a sua precisão. Para isso se deve tender e, enquanto não se obtenha este resultado – aqui chamado “a linha” – pode ser que se dê uma interpretação exacta, mas não a ideal, propriamente dita: ao ser material, não dá razão de ser à obra e, por conseguinte, desvia-se da sua finalidade.

A «*QUIRONOMIA*»

Ao abordarmos este tema, chegámos ao topo da síntese rítmica e ao final das regras técnicas, propriamente ditas. A *quironomia* é a ciência de dirigir um coro, por meio do gesto, a qual tem grande importância no Método de Dom Mocquereau. Para dizer a verdade, não acrescenta, absolutamente nada, à síntese que acaba de ser apresentada *ut supra* e, ao mesmo tempo, ajuda, de um modo precioso – quase indispensável, à sua execução. A *quironomia* não é mais do que a projecção no espaço do ritmo melódico. Quer dizer, está intimamente ligada à análise rítmica de cada peça, da qual é a sua manifestação através do gesto. Uma vez provado que existe conexão entre o ritmo musical e o ritmo verbal e, não sendo o primeiro senão a tradução sonora do segundo, parece evidente a grande importância que tem a *quironomia*: quanto mais se une o corpo ao ritmo musical, tanto melhor se sentirá e se exprimirá: a voz reproduzirá, com fidelidade, o que se faça com o gesto; mas, com a condição *sine qua non* de que a *quironomia* tenha todos os requisitos de precisão e de flexibilidade.

Já conhecemos a forma gráfica das diferentes curvas que traduzem, tanto o ritmo elementar, como as *arsis* e as *tesis* do ritmo composto. As *arsis* são representadas por “caracóis”, em movimento ascendente, da esquerda para a direita; e as *tesis* por ondulações descendentes, também da esquerda para a direita. Nesta simples exposição prática, nos limitaremos a frisar as qualidades de **precisão** e **flexibilidade** próprias de uma boa *quironomia*:

1.– Precisão: é a **primeira qualidade e absolutamente indispensável**. O que significa, sobretudo:

a) que, no ritmo elementar, o gesto assinalará sempre, com uma precisão absoluta, o lugar do *ictus rítmico*, o qual se encontra sempre e exactamente, na parte mais baixa da curva, qualquer que seja a sua forma (*árstica*, ou *tética*); ou seja, a curva nunca deve seguir baixando – por muito pouco que seja – além do *ictus*. **Este é um ponto de capital importância;**

b) que, no ritmo composto, a curva – pela sua própria forma arredondada e ondulante – indicará a natureza *árstica*, ou *tética*, dos *ictus* na síntese do inciso, ou da frase;

c) que os gestos têm que ser claros e inteligíveis, para que se possam reconhecer com mais facilidade as *arsis* e as *tesis*:

É assim como a *quironomia* vem a



ser a figura exacta e perfeita da síntese rítmica da peça e o colmatar de tudo quanto foi dito até aqui.

2 – a flexibilidade: a *quironomia* tem que acomodar-se, sem esforço, a todos os “vai-vens” do ritmo livre; por este motivo, a “batuta” moderna, nada feliz para exprimir a música **mensurada**, é demasiado rígida para dobrar-se à livre sucessão de movimentos binários e ternários, como também para indicar os apoios, de ordinário, ligeiros e débeis. Por isso, Dom Mocquereau imaginou a sua “linha quironómica” quase imaterial, precisa e flexível, mas tendo, por outro lado, como fundamento, o gesto natural do homem.

Assim, há que procurar, nos gestos quironómicos:

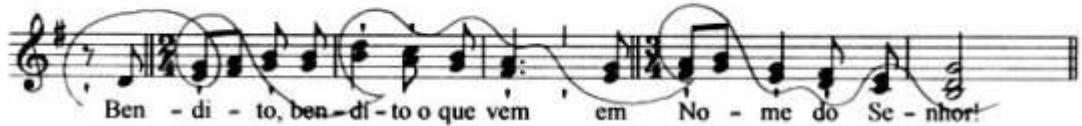
- a) dar-lhes **o maior “arredondamento” possível**: para isso, conservar no braço toda a sua flexibilidade e ductilidade, desde o ombro até aos dedos;
- b) **evitar** tudo quanto possa ser duro, rígido, mecânico, anguloso;
- c) dar uma **amplitude** e **energia proporcionada** à *arsis*, ou à *thesis*. As *arsis* suaves – e há muitas – distinguem-se das restantes pela sua moderação e delicadeza e hão-de ser marcadas com a mão (*ou os dedos*), antes que com o braço. Assim, se poderá assegurar toda uma hierarquia de gestos, correspondente a em quantos estados se possa encontrar a realidade melódica, intensiva e rítmica;
- d) não ter medo de **passar** – em plena execução – **da quironomia fraseológica** mais perfeita, **à quironomia mais elementar**, para decompor, por exemplo, os tempos compostos, de dois em dois, ou de três em três, quando o coro tem tendência a baixar, ou duvida, ou se adianta, ou também para evitar uma *tercina* que se prevê que se vai fazer... ou, simplesmente, para dar uma maior precisão em determinado matiz, que um gesto amplo dificilmente poderia indicar.

A *quironomia*, além do mais, é muito importante para a formação rítmica individual e interessante também para adquirir o costume dos apoios suaves, dos pontos culminantes arredondados, dos tempos compostos bem fundidos. Por isso, ao trabalhar um trecho, é bom delinear a *quironomia*, ao mesmo tempo que se canta. Um treino metódico e progressivo contribuirá para alcançar a perfeição.

A *QUIRONOMIA GREGORIANA NA MUSICA «MEDIDA»*

Sobre o que foi dito anteriormente, a respeito da *quironomia* de Solesmes, poderíamos, com efeito, aplicá-la na direcção de uma Antífona **em vernáculo**, ou seja, em música «*medida*». Tomemos, como exemplo, o cântico do Dr. Manuel Luís, muito conhecido, em Portugal:

«Bendito, Bendito O que vem»



Se notarmos bem, o gesto quironómico (*mais “redondo”*) proporciona uma direcção mais segura e mais expressiva, que uma batida, pura e simples, do compasso, batida essa que torna a direcção pesada, “*quadrada*” e inexpressiva, porquanto “*angulosa*”...

Em seguimento daquilo que acabámos de abordar sobre Rítmica Gregoriana, passaremos ao estudo do Ritmo e dos acentos – tónico e secundário – da palavra Latina.

Ismael Hdez.

CAPITULO III-c

O RITMO NO CANTO GREGORIANO

(*Segundo os princípios do «Método de Solesmes»)*
– continuação –

C.– O RITMO E O ACENTO TONICO LATINO

Já é tempo de abordar a questão da palavra latina e da sua acentuação, já que exerce uma influência capital, quer sobre a interpretação, quer sobre a composição das melodias Gregorianas.

A PALAVRA LATINA ISOLADA

Qual é o ritmo da palavra latina?

Foi dito atrás que, **como base da síntese rítmica**, está o **ritmo elementar** – a *célula rítmica fundamental* – composto de uma **elevação** e de um **repouso**; por sua vez, as C.R.F., encadeando-se sobre os *ictus*, produzem um novo agregado – o **tempo composto** – formado pelo **repouso** de um primeiro ritmo e pela **elevação** do seguinte.



A C.R.F. é conclusiva e está como que montada sobre o compasso, para terminar no *ictus*; o T.C., ao contrário, não é conclusivo e começa sempre no *ictus* (*circunscrito pelas barras do compasso*):

Sobre qual destes dois tipos – **ritmo**, ou **tempo composto** – se adaptará a palavra latina isolada? Para a maior parte dos métodos modernos, a palavra latina seria um tempo composto, quer dizer, teria o acento no apoio, no *ictus*. Segundo Dom Mocquereau, a palavra latina está construída sobre o modelo da **C.R.F.**, isto é, tem o seu acento na *arsis* e o *ictus* sobre a sílaba final.

Um exemplo notório do que se acaba de dizer encontramos dentro do repertório Gregoriano, no Comm. «***Memento verbi Tui***»:



O ritmo musical deste inciso é claro, natural, indiscutível. Note-se como cada um dos *ictus* coincide, não com o acento tónico – como pretendem os modernos (*enamorados da sua teoria sobre o acento*) – mas sim com os finais das palavras: os acentos encontram-se numa nota isolada, sobre a terceira nota do tempo composto ternário, ou seja, a *arsis elementar*; por outras palavras, o acento está na *elevação* e a final no *ictus*.

Se fizermos o acento “à moderna”, transtornando o ritmo melódico natural que vimos antes, as “síncopas” notam-se muito mais do que se não houvesse texto e, desta graciosa ondulação descendente, não ficaria nada mais do que uma sucessão de passadas pesadas e arrastadas, acabando-se o «*legato*». Dom Mocquereau dizia: «*Não há nenhuma necessidade de golpear os acentos, para os por em relevo; antes pelo contrário, quanto mais alto brilham, muito melhor vêem o conjunto da frase; golpeai-os, e todo o seu encanto se desvanece, se materializa, se torna pesado, se arrasta*».

Pelo contrário, respeitando o ritmo melódico, apoiando-nos, ligeiramente, sobre a primeira nota de cada *clivis*, ou seja, sobre cada final de palavra, e ressaltando, graciosamente, o acento, arredondando-o e deixando-o “esvoaçar”, antes de cair sobre a sua final, então, veremos como tudo toma beleza: a **linha quironómica** torna-se segura. Com efeito, cada uma das palavras, estando como que “encavalitadas” sobre os tempos compostos, une-os entre si, enquanto, por seu turno, os tempos compostos ligam, estreitamente, as palavras. A cadeia fica unida, de um modo maravilhoso, numa unidade absoluta. Fixemos a nossa atenção em como esta interpretação, conservando a linha melódica, assegura, ao mesmo tempo, a unidade de cada palavra, com a sua *elevação* no acento e o seu repouso na final, formando um ritmo que é, ao mesmo tempo, verbal e musical – uma parábola – que une, estreitamente, as duas sílabas num só movimento, num só todo:



O acento no *repouso*, pelo contrário, separaria as sílabas, destruiria cada uma das palavras e, por assim dizer, tudo: **melodia e texto**.

A SILABA LATINA NA EPOCA CLASSICA E NA EPOCA ECLESIASTICA

A prosa Clássica era constituída, tomando por base sílabas de duração desigual («**breves**» e «**longas**»). Era, pois, uma **linguagem quantitativa**, porquanto, por **quantidade**, deve-se entender «*a duração relativa do tempo que se leva a pronunciar uma vogal, ou uma sílaba, com todos os seus elementos*» («NOMBRE MUSICAL», II, 3.^a parte, Cap. I, N.^o 5). Pode-se mesmo dizer que era uma **linguagem métrica**, na condição expressa de se tomar esta palavra num sentido bastante largo e de se esclarecer que a prosa Clássica, em virtude da sua liberdade de composição, não se apoiava sobre a quantidade, senão para dar ao seu movimento a leveza harmoniosa e bem equilibrada que a beleza da forma verbal exigia, sem, de forma nenhuma, se submeter às regras que regiam a poesia e com que, aliás, nada tinha em comum.

A prosa Clássica – que é a de tantas obras-primas – teria podido estabilizar-se na forma que havia tomado no tempo de Cícero, se a desigualdade das sílabas em que se baseava (*princípio que ninguém discutia*) tivesse sido praticada, da mesma maneira, pelas **altas esferas sociais** e pelo **povo**. Ora, o que se passou foi bem diferente:

- a língua vulgar («*sermo plebeius*») não conhecia nas sílabas senão a quantidade natural de cada sílaba, havendo, portanto, uma certa desigualdade na duração das sílabas;
- a língua urbana («*sermo urbanus*») regulava estas ligeiras variantes de duração: dilatava as sílabas mais pesadas, maiores, até fazer delas a longa métrica de dois tempos, e reduzia as sílabas mais leves à breve métrica de um tempo: era a quantidade convencional, artificial.

A partir do século de Augusto – desde cerca da morte de Silla (78 a.C.) até à de Augusto (14 d.C.) – pouco a pouco, foram-se reduzindo as diferenças e a própria literatura se ressentiu desta lenta evolução; insensivelmente, a quantidade artificial desapareceu, para dar lugar à quase igualdade das sílabas e ao acento melódico e forte. Cerca do séc. VI, todas as diferenças se haviam aplanado, para se fundirem numa única língua: – o Latim Eclesiástico. A diferença quantitativa das sílabas era, no latim vulgar, tão incerta e, por vezes, tão imperceptível, que vários autores opinam que «*a prosa latina usual não ligou nunca importância à quantidade; ela teria contado sempre com as sílabas, sem dar atenção às diferenças imperceptíveis de duração que existem entre elas, devido à sua composição, ao seu peso material, ou mesmo ao seu lugar na palavra*» («NOMBRE MUSICAL», II, 3.^a parte, N.^o 58). Acerca disso, de certeza que nunca se chegará a acordo; no entanto, importa notar que **houve uma evolução** e que esta se fez **a favor da língua popular**, em reacção contra a sistematização artificial dos teóricos. E a **breve** tornou-se, na época Eclesiástica, a **medida comum** – ou seja, a duração reguladora – de todas as sílabas de uma palavra, sem exceção, fossem acentuadas, ou átonas.

O ACENTO TONICO LATINO NA EVOLUÇÃO DA LINGUA

A questão do acento latino, na época Eclesiástica é de suma importância para o estudo das melodias Gregorianas. Por isso, torna-se indispensável conhecer, exactamente, as suas propriedades físicas, que são: a **acuidade**, a **brevidade** e a **intensidade** (*estamos, por enquanto, a analisar o acento tónico latino no estado de sílaba isolada, sem nos anteciparmos sobre o papel que desempenha na síntese rítmica da palavra, de que se*

tornará o princípio vital).

A ACUIDADE DO ACENTO TONICO

Para os modernos, o acento não se concebe sem intensidade. Ora, quando o chefe de Coro pede aos seus cantores para **acentuarem** determinada nota, ou sílaba, o que ele tem em mente é um **reforço** duma nota, ou sílaba, de tal forma que seja assim posta **em relevo**, numa proporção que se harmonize, evidentemente, com as exigências do contexto musical, ou literário, do qual o acento não é separável.

Mas esta maneira de conceber o acento moderno não corresponde à qualidade fundamental do acento latino e das suas características, que deve ser considerada como lhe sendo **essencial**, e que **não é a intensidade, mas sim a acuidade**.

Em latim, a sílaba tónica sempre foi pronunciada **num tom de voz mais elevado** que as outras sílabas da palavra. É esta **sobre-elevação melódica** que, induzindo na palavra latina um elemento de ordem **musical**, constitui o que se chama **acuidade**: corresponde ao qualificativo de tónica, cujo sentido se torna assim claro, e à própria etimologia do termo “acento”: «*ad cantum*», a modo de canto.

O latim possuiu sempre este acento melódico, de modo que a **acuidade** representa, para o acento latino, uma propriedade natural, que resistiu a todas as transformações sofridas pela língua, no decorrer da sua evolução. Daí resulta que, na época Clássica, os gramáticos faziam a distinção, na palavra latina, entre a sílaba **tónica** e as sílabas **átonas**.

Há, apenas e só, **uma única sílaba tónica na palavra** e, como tal, e porque a sua localização na palavra influí sobre o sentido preciso desta na ordem lógica do inciso literário, afectava-se a sílaba tónica com o acento agudo gramatical ['] – «*acutus*» – que notamos hoje do seguinte modo: **á, é, í, ó, ú**. Também a afectavam, em certas condições, com o acento circunflexo [^]: **â, ê, ô**, – que é **uma combinação dos acentos agudo e grave**.

O jogo combinado dos acentos gramaticais, em função da expressão do pensamento, fazia da língua latina uma língua de inflexões extremamente variadas, que justificam plenamente o refrão «*a acentuação é a imagem da Música*» e, ao mesmo tempo, a afirmação de Cícero «*há na linguagem como que um canto escondido*». Não é de admirar, pois, que o latim tenha podido fornecer ao canto Gregoriano os elementos da sua notação primitiva de **neumas-acentos**.

O ACENTO TONICO BREVE

Tendo-se tornado todas as sílabas, praticamente iguais em duração, à base da breve Clássica, na época Eclesiástica, não se mencionaria aqui, em especial, a **brevidade** do acento tónico, se esta não o tivesse já caracterizado na época Clássica, em que as sílabas eram **longas e breves**.

Na época Clássica, a diferença quantitativa das sílabas aplicava-se, indistintamente, às sílabas **tónicas** e às **átonas**; por outras palavras, o acento tónico recaia, quer sobre uma sílaba **breve**, quer sobre uma **longa**. Quando recaia sobre uma sílaba breve, era notado com acento agudo: **Su-pé-ri-or**. Quando, pelo contrário, recaia sobre uma sílaba longa, a elevação melódica que tornava sensível o acento só afectava a primeira metade da duração da sílaba; na segunda metade, a voz devia inflectir para o grave, o que se indicava pelo acento circunflexo: **Rô-ma**.

Assim, quando a sílaba longa era acentuada, recebia dois acentos: um **agudo** – que lhe conferia o carácter de sílaba tónica – e um **grave**, ambos iguais em duração.

Resumindo, podemos dizer que, na época Clássica, o acento tónico colocava-se sobre as vogais **breves** e sobre as vogais **longas**, mas **nunca durava mais de um tempo**. Por conseguinte, se estiver colocado sobre uma breve, dura tanto como essa breve; mas, se estiver sobre uma longa, a sua duração será igual, sómente, a metade dessa longa, sendo a outra metade ocupada pelo acento grave, o que equivale a dizer que **o acento tónico é breve**.

O problema da brevidade do acento latino não se põe para a época Eclesiástica, porquanto o único acento gramatical que se mantém em uso é, pois, o agudo: **Dó-mi-nus**, **pro-té-ctor**. Na época Romana, a duração do acento tónico alarga-se, como consequência do agravamento da intensidade.

A INTENSIDADE DO ACENTO TÓNICO

A **intensidade**, ou seja, o **reforço da sílaba tónica**, pertence ao latim Eclesiástico, uma vez que não se pode afirmar, com certeza, que o acento já possuísse essa propriedade na época Clássica, sendo assentes, desde logo, os seguintes pontos:

- a) anteriormente ao séc. V d.C., nenhum gramático latino fala de intensidade, a propósito do acento tónico, o que vinha ainda mais a posição daqueles – entre os quais se encontra Dom Mocquereau – que não admitem a existência de um acento intensivo já na época Clássica;
- b) a partir do séc. V, pelo contrário, as provas a favor da intensidade do acento multiplicam-se, repetindo-se de tal maneira, que os termos empregados não dão lugar a qualquer dúvida. Assim, pode-se dizer que a intensidade do acento tónico é, “*oficialmente homologada*”, a partir do séc. V e que, desde então, não se pode duvidar da sua existência, pelo menos, no que respeita à **língua literária**, pois a **língua popular conhecia o acento intensivo, desde o final do séc. II d.C.** («NOMBRE MUSICAL», II, pg. 115, N.^o 120).

Como o latim vulgar não tivesse observado, senão muito aproximadamente, a quantidade silábica, era normal que cedo a intensidade se manifestasse nele como complemento da acuidade. Em todo o caso, **é da língua vulgar que a intensidade passa para a língua literária**.

Na verdade, **é do desaparecimento da quantidade Clássica que nasce o acento intensivo Eclesiástico**, e não da transferência para a sílaba tónica da intensidade inicial do período arcaico.

É sob a influência do **acento intensivo** – que se praticava já na língua vulgar – **que se consumou a igualdade das sílabas** («NOMBRE MUSICAL», II, pg. 116, N.^o 121), durante a fase da evolução em que o latim já não era o Latim Clássico, embora ainda não fosse o Latim Eclesiástico, no seu estado definitivo. Por outras palavras: o latim, de **quantitativo** (*ou “métrico”*) que o era na época Clássica, tornou-se **tónico**, na época Eclesiástica.

Na época Clássica:

- o **espondeu** (*palavra grave*) era constituído por **duas sílabas longas**, ou seja, no total, **quatro tempos simples**;
- o **dáctilo** (*palavra esdrúxula*) era constituído por **uma sílaba longa** seguida de **duas breves**, ou seja, no total, **três sílabas e quatro tempos simples**.

Na época Eclesiástica:

- o **espondeu** e o **dáctilo** contêm **o mesmo número de sílabas**, mas não o mesmo número de tempos primeiros: **dois para o espondeu e três para o dáctilo**.

É necessário notar, desde já, estas diferenças, que são importantes, uma vez que **a organização tónica e não quantitativa é a base da rítmica latina na época Eclesiástica**.

Quando se fala de intensidade, a propósito de acento tónico Eclesiástico, deve-se entender por tal uma intensidade relativa, discreta, que em nada prejudique a demora que o acento possui, em virtude da sua brevidade. Só mais tarde, na época da formação das línguas Românicas, é que uma maior duração tomou, gradualmente, o acento tónico latino. **Gradualmente**, porque, no momento em que a maior duração do acento começa a manifestar-se, em consequência do agravamento da intensidade deste, aquela apenas consegue um **alargamento** da sílaba tónica, sem a levar ao dobro. Mas a intensidade, não cessando de aumentar, deu, finalmente, origem ao acento **longo** – o **acento Romano** – que precipitou a decadência do latim, «*como língua falada e vulgar*» («NOMBRE MUSICAL», II, pg. 117, N.º 125).

CLASSIFICAÇÃO DAS PALAVRAS, SEGUNDO O LUGAR QUE NELAS OCUPA O ACENTO LATINO

As sílabas são elementos de formação das palavras, segundo combinações de vogais e consoantes próprias a cada língua.

No **Latim Eclesiástico**, o valor **quantitativo** das sílabas corresponde, indistintamente, à duração de **um tempo simples**.

As palavras que compreendem apenas uma só sílaba são monossilábicas e as que compreendem mais de uma sílaba são polissilábicas. Daqui, uma primeira classificação das palavras latinas, correspondendo, segundo o número das suas sílabas, à sua organização material. Mas há outra, mais importante – em virtude do papel que terá o acento na síntese rítmica da palavra – baseada no **lugar que o acento tónico ocupa nas palavras latinas, na época Eclesiástica**.

O Latim Eclesiástico ignora os «*oxítonos*», ou seja, as palavras agudas. Assim, **nunca há acento tónico na última sílaba da palavra**.

O acento tónico está colocado:

- a) nas palavras chamadas «**paroxítonas**» (*espondeus*), sobre a penúltima sílaba (*se a palavra tem apenas duas sílabas, não é necessário escrever o acento, pois este nunca pode estar na última sílaba*): **De-us, pro-té-ctor, pot-é-stas.**
- b) Nas palavras chamadas «**proparoxítonas**» (*dáctilos*), sobre a antepenúltima: **Dó-mi-nus, fí-li-us, iu-bi-lá-ti-o, lau-dá-ti-o.**

Ou seja, o acento tónico nunca vai além da antepenúltima sílaba: é a **lei das três**

sílabas, que regula todo o equilíbrio da acentuação greco-latina e que, desde a época Clássica, impõe este limite ao **recesso do acento tónico na palavra, a partir da sílaba final**, inclusive.

Praticamente e, em consequência do lugar que o acento tónico ocupa na palavra, a organização dos polissílabos latinos reduz-se, **sem exceção**, a dois tipos de **cadências** (*ou desinências*):

- a) a *espondaica*;
- b) e a *dactílica*.

O número de sílabas que precedem o acento tónico – e que são chamadas, por este motivo, **antetónicas** – não entra em linha de conta para a classificação dos polissílabos de uma e outra categorias.

Há que notar que, numa língua em que as palavras se declinam e se conjugam, como o latim, o acento tónico é susceptível de se deslocar; por exemplo: «*benedíctio*», que é proparoxítona, no nominativo do singular, torna-se paroxítona noutros casos: «*benedictióne*», «*benedictiόnis*». Do mesmo modo, o verbo «*iúdico*», que é **proparoxítono** na primeira pessoa do presente do indicativo, se torna **paroxítono** na primeira pessoa do futuro do indicativo: «*iudicábo*»; ou: «*labóra*», paroxítono, se torna proparoxítono no pretérito perfeito: «*laborávimus*».

A mudança de categoria pode advir também de um aumento do número de sílabas, consoante a sua declinação o exija; por exemplo: o monossílabo «*rex*» torna-se **proparoxítono** no dativo e ablativo do plural: «*régibus*» e **paroxítono** nos outros casos: «*régis*», «*régi*», «*régem*», «*rége*».

A palavra latina é uma forma verbal viva e as modificações que sofre são devidas à função que lhe é confiada na organização lógica do inciso literário.

O ACENTO SECUNDÁRIO

Um polissílabo contém – segundo a categoria a que pertence e o número de sílabas – um, ou vários **acentos secundários**, que se colocam **de duas em duas sílabas, antes e/ou depois do acento tónico**. É aquilo a que se chama «*princípio de acentuação binária*» (*no quadro seguinte, as sílabas tónicas estão representadas em «negrita» e as sílabas que levam acento secundário, em «itálico»*):

PAROXITONOS <i>(espondeus):</i>	PROPAROXITONOS <i>(dáctilos):</i>
<i>Ve-ri-tá-tem</i>	<i>Iu-stí-ti-a</i>
<i>O-mni-po-tén-tem</i>	<i>a-bun-dán-ti-a</i>
<i>Con-sub-stan-ti-á-lem</i>	<i>Iu-sti-fi-ca-ti-ó-ni-bus</i>

O **acento secundário** não existia na época Clássica e é consequência do **desaparecimento progressivo da quantidade** e do **aparecimento do acento intensivo**. O acento tónico converte-se, então, em **acento principal**, em torno do qual gravitam, na sua

dependência, exclusivamente, os **acentos secundários**, que são como que um **desdobramento daquele** (*esta é a razão por que os compositores das melodias Gregorianas trataram os acentos secundários da mesma maneira que o acento principal – «NOMBRE MUSICAL», II, pg. 126, N.º 148, 3.º*). Evidentemente, o acento secundário que recai sobre a sílaba final dum proparoxítono é apenas teórico, se a palavra for considerada isoladamente (*mas este acento não deixa de ser, por isso, menos real e deve-se tê-lo em conta em certos casos e, em particular, na organização das cadências salmódicas*).

PALAVRAS HEBRAICAS USADAS NA LITURGIA

O Latim contém um certo número de palavras que se foram buscar ao hebraico e ao grego (*além do «Kyrie, eleisón», os termos tirados do grego, no que respeita ao canto, reduzem-se, praticamente, ao «Agiós o Theós, Agiós ischyrós»: observe-se, a propósito, que tais palavras são oxítonas*); no entanto, os livros Litúrgicos tratam os hebraísmos **como palavras latinas**, com um propósito de unificação e de simplificação, que nada tem a ver com discussões filológicas acerca de tal matéria (*esta acentuação latina das palavras hebraicas não é nova... Era praticada na linguagem corrente das Universidades e das escolas e, também na literatura rítmica da Idade Média* – «NOMBRE MUSICAL», II, pg. 135, N.º 163).

Não temos, portanto, senão que conformar-nos com as indicações dadas nos livros de canto que notam o acento – tal como para o latim – sempre que a sua localização requeira essa indicação: «*Hosánnā*», «*Sábaoth*», «*Allelúia*», «*Melchísedech*», «*Ámen*», etc.

Os dissílabos são acentuados na primeira sílaba: «*Dávid*», «*Síon*», «*Iácob*», etc.

A PALAVRA LATINA ISOLADA – UM RITMO

Na condição de que haja, pelo menos, duas sílabas – ou seja, se contém os elementos indispensáveis à existência de uma relação entre dois termos – toda a palavra latina isolada é um ritmo, um movimento ordenado. Ao pronunciarmos uma palavra – breve, ou longa – não a dividimos nas suas partes constituintes, mas antes a pronunciamos numa só emissão de voz, emissão essa que forma assim um movimento contínuo. Ora, todo o movimento tem, necessariamente, um princípio motor, que é, no latim Eclesiástico, o **acento tónico**, polo atractivo de todos os elementos da palavra.

Diz ainda Dom Pothier: «*Cada palavra é produzida por uma impulsão única, que começa com a primeira sílaba da palavra, atinge o ponto culminante da sua força na sílaba principal – chamada por isso sílaba acentuada – e vem expirar, por assim dizer, no final da palavra. Até a sílaba acentuada ser pronunciada, a voz parece subir; recai, em seguida, sobre a última sílaba da palavra e aí repousa um instante, antes de se elevar novamente.*

Toda a reunião de sílabas, subordinadas à influência de um acento e, aglomerando-se em volta dele, constitui um **ritmo verbal** (*por oposição ao ritmo puramente musical, formado de sons*). Mas daí, não resulta, necessariamente, uma palavra, porque a palavra é o sinal de uma ideia: pressupõe, não só uma escolha, mas uma ordenação, pela inteligência, das sílabas próprias ao significado da ideia, ou à modificação desta. É a esta

operação intelectual, que a palavra deve a sua **unidade**, a qual faz dela um **ritmo**. Assim, «*toda a palavra isolada, tomada em si, é a expressão de uma ideia, e esta não se expressa, se as sílabas, em lugar de simplesmente justapostas, não se relacionam umas com as outras, para formar um movimento único, completo, que se baste a si próprio. Noutros termos: qualquer palavra isolada forma um ritmo, que termina na tesis, ou seja, no ictus, ou apoio rítmico»* («NOMBRE MUSICAL», II, pg. 246, N.^o 319).

CARACTER RITMICO DO ACENTO TONICO E DA SILABA FINAL, NA PALAVRA ISOLADA

Das considerações precedentes, é fácil deduzir a função rítmica das sílabas principais de uma palavra latina, a saber: a **tónica** e a **final**. Das duas, **é a sílaba final a mais importante, sob o ponto de vista rítmico**, por três razões:

- a) porque é ela que dá à palavra a plenitude do seu sentido;
- b) porque as sílabas que compõem a palavra e que, ao pronunciar-se esta, são emitidas sucessivamente, constituem um todo, um movimento contínuo e ordenado, que só tem o seu termo na sílaba final: é esta, portanto, que faz da palavra um ritmo perfeito;
- c) e porque, sendo o elemento em que se remata o movimento que começou com a emissão da primeira sílaba, a sílaba final tem uma tendência natural para pesar, para se alongar, e porque esta tendência se opõe à brevidade do acento tónico que está em pleno movimento, arrasta o conjunto das sílabas da palavra para a sílaba final, que a encerra, definitivamente.

A sílaba final duma palavra latina é, portanto, **tética**, por natureza: tem, por consequência, o *ictus rítmico*, que **assinala o fim do movimento que ela não provocou, mas do qual é o termo necessário**.

O acento tónico, pelo contrário, **tem um carácter activo**: é o **princípio vital da palavra**, o elemento de que depende – no conjunto e nos pormenores – a **organização rítmica da palavra**.

A sílaba final está na sua dependência e, como em latim, nunca é possível que aquele coincida com esta, comprehende-se que o acento tónico seja **árnsico**, por natureza, pois não há ritmo que não contenha, pelo menos, duas fases de natureza oposta e, na ordenação da palavra latina, a função **tética** pertence, por direito próprio, à **sílaba final**. «*Ao acento anterior à tesis corresponde a arsis – diz Dom Mocquereau – e o que faz a unidade da palavra latina é, precisamente, esta união da arsis e da tesis, esta tendência do acento para a final*» («NOMBRE MUSICAL», II, pg. 246, N.^o 319, *in fine*).

A CORRENTE DE ACENTUAÇÃO

A **corrente de acentuação** – por meio da qual irradia, na palavra latina, a influência do acento tónico – é uma corrente de síntese, portanto, de ordem rítmica, pois é da natureza do ritmo, tender, por um constante esforço, para a **unidade**.

Quando se fala da **unidade da palavra latina** subentende-se que é obra do acento

tónico, por intermédio da corrente de acentuação: já vimos atrás que toda a forma rítmica é atravessada por uma corrente intensiva, de importância variável, polarizada num acento preparado e resolvido e que o ritmo do inciso melódico não é, a esse respeito, organizado de modo diferente dos ritmos individuais nos quais, geralmente falando, ele se subdivide.

A passagem das formas puramente musicais às formas verbais – que abordamos, presentemente – não modificam em nada, de facto, uma situação que é comum a umas e outras; a importância da **corrente de acentuação** está na razão directa do número de sílabas da palavra (*a expressão entende-se aqui, simplesmente, no sentido estrito, ou seja, como uma consequência da presença, na palavra latina, do acento tónico*).

A corrente de acentuação tem duas fases:

- a) a «**prótase**» (**ársica**), fase activa, durante a qual cresce o poder atractivo do acento;
- b) e a «**apódose**» (**tética**), fase passiva, durante a qual se verifica o *decrescendo* desse poder atractivo do acento: daí, a sua tendência para a **inércia**.

Estas duas fases ligam-se uma à outra pelo acento tónico que, assim, pertence a ambas. O acento tónico cria, portanto, na palavra latina, um verdadeiro campo magnético, de que é o polo. E, como a qualidade fundamental do acento tónico é a acuidade, depreende-se que a corrente de acentuação não é sómente dinâmica, mas também melódica, e que, a este respeito, as relações entre as sílabas **antetónicas** e **postónicas** com o acento definem-se como se segue:

- a) as sílabas **antetónicas** lançam-se para o acento numa graduação ascendente;
- b) a sílaba **tónica** “coroa” o cume desta elevação melódica;
- c) as sílabas **postónicas** inclinam-se e repousam sobre uma nota final mais grave que o acento.

Assim, temos fixadas, de antemão, as condições pelas quais se faz, normalmente, a conjunção da melodia e do texto, **na palavra latina isolada**.

«*Procurar-se-á, cuidadosamente, atingir a sílaba acentuada, por meio de uma subida suave, de um “crescendo” moderado, bem conduzido... e calculado em relação ao número mais ou menos elevado das sílabas antetónicas. Chegado ao cimo, evitar-se-á, no agudo, a dureza, a surpresa, a explosão da força. Não o esqueçamos nunca: a acuidade é a primeira, a mais espiritual das qualidades do acento, e a força – mais material – só vem mais tarde, depois mesmo da brevidade. Reparar-se-á no voltar das duas vertentes, que não deve formar aí um ângulo agudo, mas uma curva sonora, ligeira, graciosamente arredondada. Na vertente oposta, a linha intensiva inflete e repousa, docemente, sobre a última sílaba*» (Dom Mocquereau).

É sob esta perspectiva, que se praticará, igualmente, a acentuação dos **incisos**, dos **membros** e das **frases**.

Sendo a corrente de acentuação um derivado do acento tónico, é evidente que este não é separável dela. Mas é, no entanto, distinta dele, visto que a **corrente de acentuação abraça todas as sílabas da palavra**, inclusive a sílaba acentuada, enquanto o **acento tónico não afecta senão uma só sílaba**, privilegiada, da qual se fez referência pormenorizada sobre o seu papel na época Eclesiástica.

Teóricamente, nada se opõe a que uma das duas fases da corrente de acentuação seja subentendida (*em português, uma palavra como: «contemplação», «autorização», está privada de apódeose*) e pode mesmo suceder que as duas o sejam, num monossílabo acentuado isolado (*por ex., «Réx»*). Contudo, não é concebível a supressão da apódeose nos polissílabos latinos, uma vez que o acento tónico – no qual se encontram as duas fases da corrente de acentuação – nunca poderá coincidir com a última sílaba.

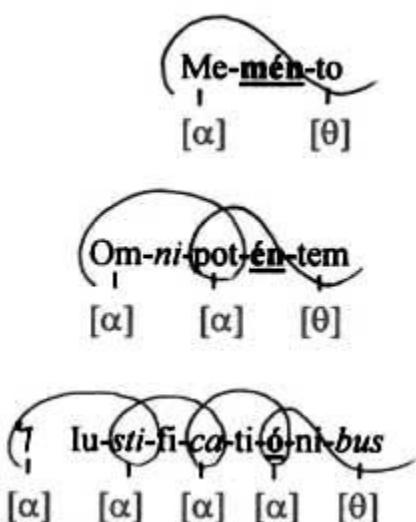
Não é raro que um inciso comece por um dáctilo tónico: («**Dó-mi-ne, ad ad-iu-ván-dum me fe-stí-na**»). Quando tal se der, é preciso não exagerar o ataque do acento tónico, reforçando-o, abusivamente... A sua intensidade deve permanecer discreta, isenta de todo o carácter agressivo, pois em semelhante caso, é o nosso ritmo vital que fornece à síntese da palavra a fase que o seu pouco desenvolvimento, por um lado, e o lugar do seu acento, por outro, obrigam aquele que a pronuncia a subentender.

A DISTRIBUIÇÃO DOS ICTUS NA PALAVRA LATINA ISOLADA

Quando a palavra latina tem um certo desenvolvimento, a síntese do seu movimento – tal como resulta da corrente de acentuação que a enforma – não pode ser realizada correctamente, senão na condição de ter sido, previamente, decomposta nos seus elementos, o que equivale a dizer que é preciso distribuir-lhe um certo número de *ictus suplementares*. Esta necessidade é comum a todos os ritmos de movimento, sejam eles musicais, literários, ou coreográficos.

Vamos ver como, na palavra latina, se determinam quais são os **tempos condutores do ritmo**, na sua marcha fragmentária (*note-se, contudo, que a distribuição dos ictus não se faz do mesmo modo na palavra latina isolada – que, neste caso, não está submetida a nenhuma influência exterior – e o inciso literário: são dois planos de síntese diferentes, cuja confusão conduziria a “becos sem saída”, ou seja, à criação de ritmos defeituosos, ou de formas verbais anti-rítmicas*).

Na palavra latina isolada, a distribuição dos *ictus* faz-se, sómente, por **retrocesso binário**, ou seja, partindo do *ictus* da sílaba final, recua-se, progressivamente, até ao início da palavra, repartindo os *ictus* de duas em duas sílabas (*as sílabas em itálico representam os acentos secundários*):



Visto que se trata de **recompor o movimento da palavra** – operação que depende, não da síntese, mas da análise – é lógico **partir-se da sílaba final**, na qual termina este movimento, cuja importância rítmica se encontra, assim, confirmada. É lógico também distribuir-se os *ictus* por **retrocesso binário**: é a aplicação simples, à decomposição do movimento, a **lei do recuo**, à qual, constantemente, se mostram submeter os gramáticos antigos, seja para a fixação do **acento tónico**, seja para a dos **acentos secundários**, na época Eclesiástica: estes, gravitando em redor do acento tónico, formam, em relação a ele, tantos agrupamentos binários, quantos os permita o número de sílabas da palavra.

«O *ictus* rítmico não age de outra forma: o seu

ponto de partida é a última sílaba (sílaba de repouso) e, retrocedendo, encontra-se, igualmente, de duas em duas sílabas, sem se preocupar se coincide, ou não, com o acento tónico, nem com os acentos secundários» («NOMBRE MUSICAL», II, pg. 258, N.º 249, 3.º). Com efeito, basta reportarmo-nos ao exemplo *ut supra*, para verificarmos:

- a coincidência de acentos e de *ictus* nas palavras dactílicas;
- e a não coincidência dos mesmos elementos nas palavras espondaicas.

Tal facto não tem nada de surpreendente; deriva, simplesmente:

- de que o *ictus* é um índice de **movimento**, e **não de intensidade**;
- de que o **acento tónico** está diferentemente localizado nas palavras latinas, conforme a sua natureza é **dactílica**, ou **espondaica**;
- de que a concordância – ou não – dos acentos e dos *ictus* é uma manifestação da distinção que convém fazer entre a **ordem dinâmica** (*à qual pertence o acento Eclesiástico*) e a **ordem rítmica** (*à qual pertence o ictus*), sem que haja, no entanto, oposição de uma com a outra, como o prova a coincidência de acentos e de *ictus* nas palavras dactílicas.

A PALAVRA LATINA NO INCISO LITERARIO

Do mesmo modo como o estudo dos ritmos melódicos individuais nos levou, progressivamente, ao inciso musical, assim também o estudo da palavra latina isolada nos conduziu ao **inciso literário**: é absolutamente natural que assim seja.

Se se dissociou o plano melódico e o literário, essa dissociação – mais aparente que real – foi para que respondesse melhor às exigências da pedagogia, facilitando assim o nosso trabalho, ao abordarmos a conjunção da melodia com o texto, no inciso e na frase Gregoriana.

O inciso literário define-se da mesma maneira que o inciso melódico, considerado como subdivisão da frase musical. Tal como aquele, o inciso literário está na estrita dependência da frase, para a formação da qual concorre:

«(...) *ut in confessione Verae Sempiternaéquae Deitátis, / et in Persónis proprietas, / et in Esséntia úntas, / et in Maiestáte adorétur aequálitas*» /

(do «*Prefácio da SSMª. Trindade*»).

Vejamos o que acontece à palavra latina na organização do inciso e em que medida conserva nele a forma rítmica que apresenta quando isoladamente.

A DISTRIBUIÇÃO DOS ICTUS NO INCISO LITERARIO

As palavras que compõem um inciso – cada uma das quais, considerada

isoladamente, é uma unidade rítmica perfeita, **viva** – podem pertencer (*e, efectivamente, quase sempre pertencem*) a categorias diferentes.

Pode ser – e tal acontece amiúde – que cada palavra conserve aí a sua organização própria; mas acontece também que, em virtude da relação das palavras umas com as outras, algumas delas vejam os seus *ictus* deslocados:

- é do **ritmo-inciso** que tudo depende neste caso, e é ele que determina e normaliza as relações recíprocas das formas verbais, cuja síntese realiza. E, como se trata, neste caso, de uma operação de recomposição rítmica, é **do ictus final do ritmo-inciso que todos os outros devem proceder**: torna-se, portanto, necessário procurá-los, **retrocedendo**; agir de outro modo, seria expor-se, fatalmente, a dificuldades e a erros.

Eis as regras que convém aplicar à distribuição dos *ictus* no inciso literário (*elas são a consequência natural do que foi dito antes, sobre o carácter rítmico da sílaba final e do acento tónico na palavra latina*). Assim, marcam-se os *ictus*:

- a) **na sílaba final das palavras**, em virtude da sua importância rítmica;
- b) **no acento tónico dos dáctilos**, ou das combinações de palavras semelhantes aos dáctilos: «**ná-tus est**», «**con-/vér-sus est**», «**ma-gni-fi-/cá-tus est**», «**plé-ni sunt**», etc;
- c) **por retrocesso binário**, de um modo geral, ou seja, este método não se impõe, em absoluto, em todos os casos em que as regras a) e b) não tenham que ser aplicadas.

Alguns exemplos bastarão para mostrar que as regras dadas *ut supra* podem aplicar-se, quer separadamente, quer combinadas no seio de um ritmo-inciso.

Regra a), exclusivamente:

De-us cre-á-vit coe-lum et ter-ram.

Se-de a De-xtris Me-is.

Vo-tum vo-vit De-o Ia-cob.

A-ve, ma-ris Stel-la.

Regras a) e b):

Gló-ri-a Pa-tri et Fí-li-o,

Ut cól-lo-cet e-um cum prin-cí-pi-bus;

Gló-ri-a et di-ví-ti-ae in do-mo e-ius.

Regras a), b) e c):

Et cum spí-ri-tu tu-o.

«PALAVRAS-RITMOS» E «PALAVRAS-TEMPOS»

Se examinarmos com atenção os exemplos anteriores, podemos verificar que todos os polissílabos que deles fazem parte conservaram a forma rítmica que tinham no estado isolado: cada um mantém a sua qualidade de **palavra-ritmo** e o ritmo-inciso não lhes exigiu concessão alguma nesse sentido.

Mas se acontecer que uma palavra não possa conservar, no inciso, o *ictus* da sua sílaba final – principalmente, quando as regras *a)* e *b)* fazem aparecer dois *ictus* consecutivos (*o que os põe em conflito um com o outro*) – falta-lhe então o elemento essencial que faz dela um **ritmo**, ou seja, a relação de movimento que liga o seu acento tónico à sua própria final.

Esta palavra torna-se, então – accidentalmente – uma **palavra-tempo**, ou seja, **um tempo composto binário, ou ternário**. Como qualquer T.C., fica “no ar”: a resolução do seu movimento está para lá dela, sobre o primeiro *ictus* que se lhe segue (*onde ressalta, com clareza, que a existência de uma palavra-tempo supõe um texto, do qual sofre a influência*); sucede com ela o mesmo que com os tempos compostos melódicos: torna-se dependente de outra palavra, não tem – nem pode ter – unidade rítmica.

O seguinte **ritmo-inciso** contém, simultaneamente, «palavras-ritmo» e «palavras-tempo»:

Dó-mum Tú-am, Dó-mi-ne, dé-cet san-cti-tú-do.

«**Domum**» e «**Tuam**» são **palavras-tempo**, devido ao «*ictus*» do acento do dáctilo «**Dómine**», que provoca o

retrocesso de todos os *ictus*.

O INCISO LITERARIO COMPARADO AO INCISO MELODICO

A análise comparativa do inciso literário e do inciso melódico leva-nos às seguintes conclusões:

- a) a sua estrutura é idêntica: ambas têm, como base, **tempos compostos binários, ou ternários**, com a diferença de que os elementos destes são **sons puramente musicais**, num caso, e **sílabas**, no outro;

- b) há equivalência entre os tempos compostos melódicos e os tempos compostos literários, porquanto os seus elementos – que são tempos simples – serem, quantitativamente, iguais;
- c) num e outro caso, verifica-se, quase sempre, uma mistura, no mesmo inciso, de tempos compostos binários e ternários:

Dó-mum Tú-am, Dó-mi-ne, dé-cet san-cti-tú-do.

Estamos aqui em presença do **ritmo livre** – que era já o da prosa Clássica – e que passou, muito naturalmente, para o canto Gregoriano. Daí, resulta:

- a) que os tempos compostos literários são a consequência da fusão no *ictus* da C.R.F. (*ou ritmos monoícticos*), do mesmo modo e, pelos mesmos motivos, que os tempos compostos melódicos;
- b) que se pode aplicar a um inciso literário a leitura **com a batida de tempos compostos**, tal como se faz para o canto de um inciso melódico.

ALGUNS CASOS PARTICULARES

Antes de terminar este tema, examinemos alguns casos que se apresentam frequentemente e vejamos como convém resolvê-los.

REGRAS a) E b):

Estas regras, muitas vezes, estão em oposição entre si. Se, por exemplo, tivermos uma sucessão de palavras análogas a estas (*a categoria a que pertence a primeira palavra não importa*) é evidente que as exigências da sílaba final da primeira palavra e da sílaba tónica da segunda não podem ser igualmente satisfeitas: **um dos «ictus» deve ceder o lugar ao outro**. Qual?

Não se pode resolver, *a priori*, este pequeno problema, porque não há uma razão absoluta para sacrificar o *ictus* da sílaba final ao *ictus* do acento do dáctilo, ou inversamente.

Pondo de parte as **cadências, caberá ao Mestre-de-Capella escolher, em cada caso, a solução mais natural, mais fácil, mais fluente**: haverá, então, que examinar a leveza – ou o peso relativo – das sílabas em contacto, para chegar a uma solução que, de todo o modo, será uma solução de compromisso.

Na prática, se o contacto se estabelece **entre uma forma dactílica e um dáctilo**, escolhe-se uma das versões seguintes:

Mi-se-ri-cór-di-a Dó-mi-ni...

Ou:

Mi-se-ri-cór-di-a Dó-mi-ni...

Na opinião de Dom Mocquereau, ambas as versões são, em si, aceitáveis.

Se, pelo contrário, o contacto se estabelece **entre uma fórmula espondaica e um dáctilo**, será preferível respeitar as exigências do dáctilo e recuar

ó-pe-ra má-nu-um Tu-á-rum

Lau-dá-te Dó-mi-num

o *ictus* final da fórmula espondaica, que cairá assim sobre o acento.

REGRA c):

Acontece que um inciso pode começar:

- 1.– por uma palavra espondaica de quatro sílabas: «*do-mi-ná-re*»;
- 2.– por uma palavra espondaica trissilábica, precedida de um monossílabo: «*de tor-rén-te*»;
- 3.– mais raramente, por uma palavra dactílica que apresente três sílabas antetónicas, ou por aposição de um monossílabo, o equivalente a três sílabas antetónicas: «*et a-bun-dán-ti-a*».

Basta aplicar, a cada um dos casos precedentes, a lei do retrocesso binário, para verificar que o *ictus* que daí resulta apresenta o inconveniente de fazer partir o inciso, pelo ponto do inciso do ritmo elementar:

Do-mi-ná-re de tor-rén-te et a-bun-dán-ti-a

Não é difícil, evidentemente, mas pode por-se em risco a execução, num momento em que convenha, pelo contrário, assegurar o equilíbrio do Coro. Por isso, o melhor, em tais casos, seria marcar o *ictus* na primeira sílaba da palavra, ou no monossílabo que a precede:

Do-mi-ná-re de tor-rén-te et a-bun-dán-ti-a

Dom Mocquereau – que aconselha a proceder deste modo – baseia-se em considerações melódicas, para justificar o recuo ternário do *ictus* inicial; mas não há nenhuma razão para que se não aplique a solução por ele proposta – sem que esteja em causa impô-la – à recitação em “*recto tono*”.

RESUMINDO E CONCLUINDO:

- a) Tendo em conta, por um lado, que **nenhuma das regras anteriormente enunciadas tem carácter imperativo** e que **não existe nenhuma sílaba inapata a receber o ictus**, se houver razão para lho aplicar, nem sequer a **sílaba central de um dáctilo**, em condições que é prematuro determinar;
- b) Se, por outro lado, não se quiser ver as coisas “*a microscópio*”, libertar-se da análise, e lembrar-se que, o que mais importa é, acima de tudo, o **ritmo-inciso**, considerado na sua síntese,

com um pouco de reflexão e de prática, facilmente se solucionarão as dificuldades que

possam surgir no interior do inciso: tais dificuldades não são todas da mesma ordem e, muitas vezes, haverá várias soluções possíveis, desde que sejam respeitados os princípios essenciais do ritmo verbal no latim Eclesiástico.

RECAPITULANDO o que atrás foi dito, sobre a **Rítmica Gregoriana**, temos:

REGRAS PARA A DETERMINAÇÃO DOS ICTUS NOS CANTOS ORNADOS

São afectadas de *ictus rítmico*:

- 1 – todas as **notas com episema vertical**;
- 2 – todas as **notas longas**, seja qual for o seu modo de formação:
 - a) as **notas pontuadas**;
 - b) a **primeira nota** das «*trístrofes*», ou das «*dístrofes*»;
 - c) a **primeira nota** do «*pressus*»;
 - d) a **nota que precede**, imediatamente, o «*quilisma*»;
 - e) o «*punctum*» **inicial dos neumas desagregados**;
- 3 – a **primeira nota dos neumas** (*excepto se for precedida, ou seguida, imediatamente, de uma nota que tenha episema vertical*);
- 4 – a «*virga culminante*» dos grupos melódicos, quer se encontre no meio, ou no fim desses mesmos grupos.

REGRAS PARA A DETERMINAÇÃO DOS ICTUS NO INCISO LITERARIO

- d) **na sílaba final das palavras**, em virtude da sua importância rítmica;
- e) **no acento tónico dos díctilos**, ou das combinações de palavras semelhantes aos díctilos: «*ná-tus est*», «*con-/vér-sus est*», «*ma-gni-fi-/cá-tus est*», «*plé-ni sunt*», etc;
- f) **por retrocesso binário**, de um modo geral, ou seja, este método não se impõe, em absoluto, em todos os casos em que as regras a) e b) não tenham que ser aplicadas.

AS PAUSAS, NO CANTO GREGORIANO

No canto Gregoriano, as pausas apenas se fazem nas «**barras**» (*inteiras*) e nas «**barras duplas**». Os «**quartos de barra**» (*limite de inciso*) e as «**meias-barras**» (*limite de membro*) não constituem, nem impõem, por si mesmas, qualquer tipo de pausa.

As pausas podem ser de **colcheia** (*1 tempo simples*) e de **semínima** (*2 tempos simples*) – tomando a **colcheia** como **unidade de tempo** – e observam-se do modo seguinte:

1 – a pausa de **colcheia** coloca-se no início do membro seguinte, sempre que o mesmo comece por uma nota **não íctica**;

2 – a pausa de **semínima** coloca-se no fim de um membro, sempre que o membro seguinte comece por uma nota **íctica**:



Isto vale, quer para os cantos ornados, quer para o canto silábico. No entanto, quando uma barra dupla tem a função de indicar uma alternância de coro (*por ex., no «Gloria», ou no «Credo», ou no canto dos Salmos, ao Ofício Divino*) não se faz pausa de semínima, entre o fim de um versículo e o início do 1.º hemistíquo do versículo seguinte – porquanto este será cantado por outro grupo – mas sim um encadeamento de um versículo com o seguinte, numa alternância entre dois coros.

Em notação quadrada, as pausas não são assinaladas, gràficamente, pois estão subentendidas nos contextos musical e literário, mas sim, apenas e só, em notação musical moderna.

A respeito das **pausas** (*também a serem observadas entre os hemistíquios dos versículos, em língua vulgar*), tampoco é costume anotarem-se, gràficamente, se bem que, para uma maior uniformidade no modo de salmodiar em língua vernácula e, de acordo com a teoria apresentada *ut supra*, pudéssemos considerar o seguinte:

– Os incisos separados por «*quartos-de-barra*» não observam pausa, mas sim o final de frase (*separado pela «barra inteira»*); o final de um Versículo Salmódico (*marcado pela «barra dupla»*), se bem que determine o fim de um período, também pode indicar uma alternância entre dois Coros: assim, tampoco leva pausa, porque, ou alterna com o II Coro (*no Versículo seguinte*), ou define a entrada da Antífona: no entanto, há que examinar, prèviamente, se a primeira nota do Versículo Seguinte – ou da Antífona, conforme o caso – é uma nota **íctica**, ou **não íctica**, pois, neste último caso, tem, **obrigatoriamente**, que observar-se uma pausa de **«colcheia»**, correspondente a essa **«anacruse»**.

O que acabámos de abordar sobre Rítmica Gregoriana, é de **suma importância**, não só para os Mestres-de-Capella – que ao dirigirem, quer o Coro, quer a assembleia dos fiéis, devem saber onde se encontram os *ictus*, para aí colocarem as respectivas **arsis** e **tesis** – mas também para os cantores e organistas (*estes, quando tenham por missão o*

*acompanhamento do canto, porquanto a ignorância – quer da **Rítmica**, quer da **Modalidade Gregorianas** – faz incorrer muitos organistas em erros crassos, no que concerne a esta matéria).*

Ismael Hdez.

CAPITULO IV-a

A MODALIDADE GREGORIANA

(*Segundo os princípios do «Método de Solesmes»*)

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Uma composição musical, para se desenvolver, pode utilizar uma parte – maior, ou menor – daquilo a que se chama a «**escala geral dos sons**». Mas, em todos os casos, é sobre um som escolhido como ponto de partida desta escala parcial que se deve estabelecer o repouso definitivo do trecho musical: a este som se chama «**tónica**».

E', portanto, a nota escolhida na escala geral dos sons, como ponto de partida de uma escala, que determina o tom, isto é, a altura absoluta dos sons que a compõem. No entanto, é o lugar dos tons e dos meios-tons – no interior de uma escala – que determina o modo, ou seja, a sua maneira de ser (*é de suma importância não confundir os dois termos – «TOM» e «MODO» – um com o outro*).

O conhecimento dos **modos** é fundamental, quer na música moderna, quer no canto Gregoriano: a chamada «música **moderna**» utiliza **todos os tons possíveis**, ao passo que, quanto ao «**modo**», apenas e só, conhece – pelo menos, teóricamente – os modos **maior** (*estabelecido em DO*) e **menor** (*estabelecido em LA*).

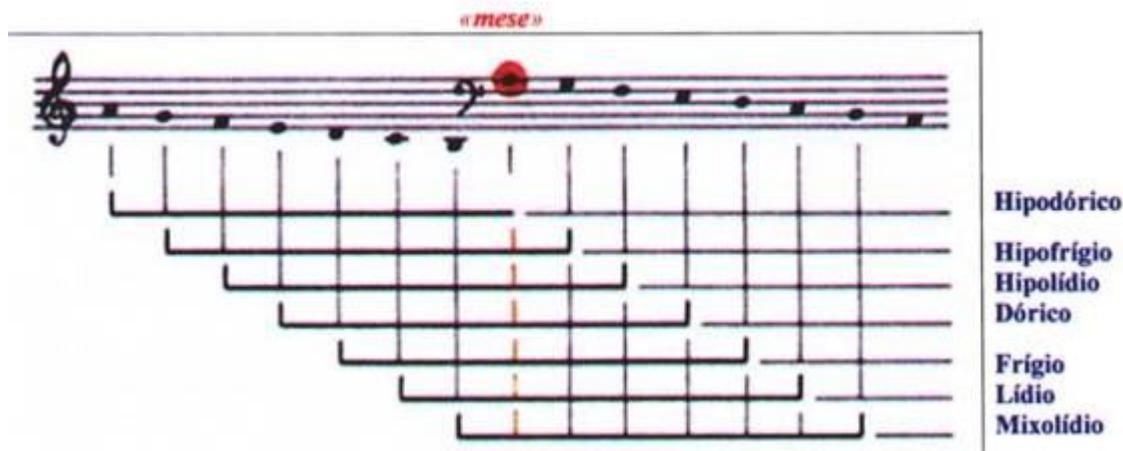


Tonalidades relativas

Desde há alguns anos a esta parte, os estudiosos e compositores têm voltado as suas atenções para a **modalidade antiga**, quer por uma mera questão de estudo da matéria, quer para proporcionar mais variedade às composições modernas e, sobretudo, para dar àquelas que se destinam ao Culto Sagrado um carácter mais em consonância com a Liturgia Romana. Assim, convém esclarecer – com termos **bem precisos** – em que consiste a **base modal do canto Gregoriano**.

Na chamada «**música antiga**», as escalas podiam estabelecer-se **em qualquer grau da escala natural**. “A escala – sendo e permanecendo diatónica –, daí resultava que o

lugar dos tons de dos meios-tons, em relação à tónica, se encontrava modificado de cada vez, segundo o ponto de partida adoptado, chegando a sete o número de modos diferentes” (Dom Joseph Gajard):



(Os modos aos quais se refere Dom Gajard – e representados no quadro ut supra – **não são modos Gregorianos, mas sim modos Gregos**: escalas descendentes, com base em cada uma das sete notas da «escala geral dos sons», a partir de «LA». Assim, temos: **LA** = «Hipodórico»; **SOL** = «Hipofrígio»; **FA** = «Hipólido»; **MI** = «Dórico»; **RE** = «Frígio»; **DO** = «Lídio»; **SI** = «Mixolídio». A nota **la** – assinalada a **encarnado** – chama-se «**mese**» – corda «média» da escala – e, no conjunto modal, ocupa uma posição diferente, em relação a cada modo). Há pois, que **não confundir os modos Gregorianos com os modos Gregos**, nem as respectivas nomenclaturas.

Desde já, precisemos, concretamente, os **caracteres gerais do Gregoriano, em relação ao sistema tonal moderno**. O Gregoriano:

- ignora, em absoluto, as combinações polifónicas e harmónicas e os seus meios de expressão estão, exclusivamente, limitados às variantes de uma linha melódica única, ou seja, às elevações e descidas do som, aos seus impulsos e aos seus repousos, às suas «*arsis*» e às suas «*tésis*»;
- não utiliza senão os meios-tons diatónicos **MI-FA, SI-DO** (*e, eventualmente, LA-SI b*), com **exclusão de todo o meio-tom cromático**;
- é construída sobre escalas melódicas completamente diferentes umas das outras, quanto à sua constituição interna (*lugar dos tons e meios-tons*);
- por princípio, **não admite a nota sensível**.

E’ bom recordar que a «**escala diatónica**» – a única de que se serve o **canto Gregoriano** – está tomada da seguinte escala (*as notas em ambos os extremos da escala – SOL grave e LA agudo –, colocadas entre parêntesis, foram acrescentadas, como complemento à escala original*):



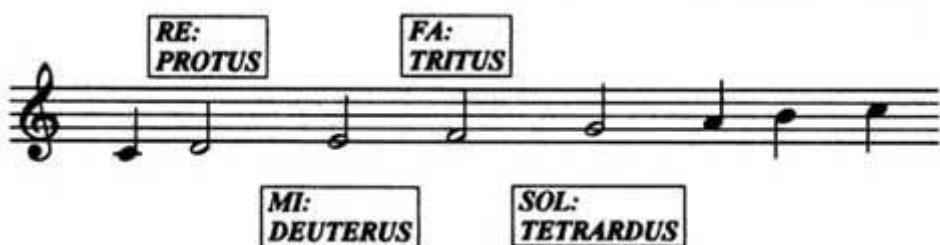
O **SOL** grave representava-se pela letra grega «*gamma*» [Γ]: daí, o nome de «**gama**», que se deu à «**escala geral dos sons**».

De facto, todos os graus desta escala se empregam no canto Gregoriano, mas nem todas as melodias percorrem toda a sua extensão: umas mantêm-se na **8.^a inferior**; outras, na **8.^a central**; outras, na **8.^a superior** e, casos há de Antífonas que percorrem quase todo o âmbito da escala! Assim, por tal e tão diversa tessitura, as melodias Gregorianas poderão apresentar um carácter muy peculiar e uma «*fisionomia*» própria.

E' indispensável notar que a pobreza dos processos de escrita do canto Gregoriano nos obriga a considerar os graus sobre os quais se estabelecem os modos – de que vamos falar – sem nenhuma referência à altura absoluta dos sons.

No canto Gregoriano, os modos reduzem-se a **quatro**, tendo como ponto de partida, na **parte grave** da «**escala geral**», respectivamente, as notas **RE** – **MI** – **FA** – **SOL**.

Vejamos como se inscrevem estas quatro escalas modais no «*material*» de «**DO MAIOR**», que únicamente utilizam (*abstraindo-nos da acção da nota móvel SI – bemol, ou bequadro*):



Em teoria, a **escala é de uma oitava**, mas, certos tipos estendem-se **uma 8.^a acima da tónica**; outros começam a sua 8.^a (*teórica*) **uma 4.^a abaixo desta tónica**, para chegar à 5.^a superior desta: daí, a distinção entre os modos **agudos**, também denominados «**autênticos**», e os modos **graves**, ou «**plagais**» (*acuidade e gravidade, puramente de escrita, sem consequência alguma para a execução*).

Com estas subdivisões se elevam a **oito** o número (*teórico*) dos **Modos Gregorianos**, dos quais se apresenta o seguinte:

A.- QUADRO GERAL DO «OCTOECCOS»

<i>MODO Final</i>	<i>Intervalos próprios</i>	<i>Dominante Autêntico</i>	<i>Dominante Plagal</i>
PROTUS RE	3. ^a menor (1 tom + $\frac{1}{2}$ tom)	I. ^o modo LA (5. ^a)	II. ^o modo FA (3. ^a)
DEUTERUS MI	3. ^a menor ($\frac{1}{2}$ tom + 1 tom)	III. ^o modo SI (ou DO)	IV. ^o modo LA (4. ^a)
TRITUS FA	3. ^a Maior e $\frac{1}{2}$ tom sob a final	V. ^o modo DO (5. ^a)	VI. ^o modo LA (3. ^a)
TETRARDUS SOL	3. ^a Maior e 1 tom sob a final	VII. ^o modo RE (5. ^a)	VIII. ^o modo DO (4. ^a)

Examinando o quadro precedente, notamos que:

- o modo **autêntico** e o modo **plagal** têm a mesma «**final**», ou «**tónica**» **modal**;
- o «**protus**» e o «**deuterus**» – pela natureza dos seus intervalos característicos – são modos «*menores*»;
- ao passo que o «**tritus**» e o «**tetrardus**» são modos «*maiores*».

Além da «**tónica**» (ou «**final**»), uma outra nota desempenha um papel importante: é a «**dominante**» (ou «**tenor**») – diferente, consoante o âmbito (ou «**tessitura**») do modo – servindo, sobretudo, de «*corda de recitação*» dos tons salmódicos, propriamente ditos.

Exercícios preliminares para o estudo de uma peça Gregoriana:

- dizer o modo em que está escrita;
- precisar a «**final**» (ou «tónica modal») e a «**dominante**» do modo;
- recordar os intervalos característicos do modo;
- cantar o «*material*» de «**DO MAIOR**»;
- cantar a **escala modal**, subentendendo, mentalmente – se for necessário – os graus da escala de **DO** que precedem a tónica modal.

OBSERVAÇÃO PARTICULAR SOBRE CADA MODO

– **O «PROTUS»** – “Modo discreto, tranquilo e recolhido, modo de contemplação e

de paz" (Dom J. Gajard):

- «Kyrie XI» e/ou «Kyrie X, ad libitum» (*Orbis Factor*):

(In Dominicis per annum.)

(X.) s.

- «Sanctus XI» e «Sanctus XII»;
- «Agnus Dei XII»;
- Ofert. «Domine, Iesu Christe» e Grad. «Requiem aeternam» (*da Missa de defuntos*);
- Antífona «Ave, Maria» (*do Ofício de N.^a Sr.^a*);
- Ofert. «Iubilate Deo» (*do II.^o Dom. depois da Epifania*) e Intr. «Suscepimus» (*da Festa da Apresentação do Senhor – 2-FEV.^o – c/entoação típica de I.^o modo*):

Intr.

Uscé-pimus, * De- us, mi- se-ri-cór-di- am tu-
am in mé- di- o templi tu- i : se-cúndum no- men
tu- um De- us, ita et laus tu- a in fi- nes
ter- rae: justí- ti- a ple- na est déxte- ra tu- a.

- Hinos «Crux Fidelis» e «Vexilla regis» (*de VI.^aF.^a Santa*):

I.

CRUX fidé-lis, inter omnes Arbor una nóbili-s :
 Nulla silva ta-lem pro-fert, Fronde, flo-re, gérmi-ne : *

Dulce lignum, dulces clavos, Dulce pondus sústi-net.

I.

UExíl-la Re-gis pród-e-unt : Fulget Cru-cis my-
 sté-ri-um, Quo carne carnis Cóndi-tor Suspén-sus est
 pa-tí-bu-lo.

– **O «DEUTERUS»** – “*Suavidade, modo estático, modo Eterno, que não conclui, que fica como que suspenso entre o Céu e a Terra*” (Dom J. Gajard):

- Alleluias «**Domine Deus, Salutis meae**» (*do XII.^º Dom. depois de Pentecostes*) e «**Post partum**» (*do Comum de N.^ª Sr.^a*);
- Grad. «**Benedicta et venerabilis es**» (*do Comum de N.^ª Sr.^a*);
- Intróitos «**Benedicite Dominum**» (*da Festa de S. Miguel – 29-SET*), «**Gaudens gaudebo**» (*da Festa da Imaculada Conceição*), «**Nos autem**» (*de V.^ªF^a. Santa*) e «**Resurrexi**» (*do Dom. de Páscoa*);
- «**Kyrie II**» (*Fons Bonitatis*), «**Kyrie XVI**»:

(Kyrie fons bonitatis)

X. s.

3.

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

XI-XIII. s.

3.

Y-ri- e * e-lé- i-son. ij. Christe e-lé- i-son. ij. Ký-
ri- e e-lé- i-son. ij. Ký- ri- e * e-lé- i-son.

- Hino «Sacrī Solemniī» (*da Solenidade do Corpo de Deus*):

Hymnus.

4.

Acris sol- émni- is juncta sint gáudi- a, Et ex
prae-córdi- is sonent praecó-ni- a : Re-cé-dant vé-te-ra, no-va
sint ómni- a, Corda, vo-ces et ópe-ra.

– **O «TRITUS»** – “Jovial simplicidade, confiança” (Dom. J. Gajard):

- «Sanctus IX», «Sanctus XVII», «Agnus Dei IX», «Agnus Dei XVII», «Kyrie Firmator Sancte», «Kyrie Altissime», etc:

(Firmator sancte)

XIII. s.

6.

K Y-ri- e * e-lé- i-son. *iij.* Chri-ste e-
lé- i-son. *iij.* Ký-ri- e e-lé- i-son. *ij.* Ký-
ri- e e-lé- i-son.

(Kyrie altissime)

XL. s.

5.

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

- Antífonas «Alma Redemptoris» e «Regina Caeli» (*tonus simplex e tonus solemnis*) e «Ave Regina Caelorum» (*tonus simplex*);

- Communios «Quinque prudentes virgines»; «In Splendoribus» (*da Missa da meia-noite do Natal*):

Comm.

6.

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

- Resp. «Illuminare» (*da Solenidade da Epifania*);
- Graduais «Omnis de Saba» (*da Epifania*), «Timebunt gentes» (*do III.º Dom. depois da Epifania*), «Prope est Dominus» (*do IV.º Dom. do Advento*), «Viderunt omnes» (*da Missa do dia de Natal*), «Christus factus est» (*do Ofício da Semana Santa*), etc.

Grad.

5.

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

– **O «TETRARDUS»** – “Modo claro, quente, vibrante; modo dos voos alegres, dos movimentos de entusiasmo e de triunfo; modo da certeza, das afirmações solenes, da alegria perfeita, da plenitude” (Dom J. Gajard):

- Alleluias (*da Missa da Vigília Pascal*) e «**Pascha nostrum**» (*do Dom. de Páscoa*):

8.

L-le- lú- ia.

7.

L-le-lú- ia. * ij.

V. Pascha no- strum immo-lá-

tus est * Chri- stus.

- Alleluias «**Benedictus es**» (da Solenidade da SSM^a. Trindade), «**Caro Mea**» (da Solenidade do Corpo de Deus), «**Magnus Dominus**» (do VIII.^º Dom. depois de Pentecostes);
 - «**Kyrie I**», «**Kyrie V**», «**Kyrie VI**», «**Kyrie VI ad libitum**»;
 - «**Sanctus IV**» e «**Sanctus XIII**»;

XIII. a.

8.

Anctus, * Sanctus, Sanctus Dóminus De- us Sá-

ba- oth. Ple-ni sunt caeli et terra gló-ri- a tu- a. Ho-sán-
na in ex- célsis. Be-ne-dictus qui ve-nit in nómi-ne Dómi-
ni. Ho-sánna in ex-cél-sis.

- Antífonas «**Asperges**» e «**Vidi aquam**»:

Ant. X. s.
 7. A -spérges me, * Dó-mine, hyssó-po, et mundá-bor :
 lavá-bis me, et super nivem de-albá-bor.
 Ant. X. s.
 8. U I-di a-quam * egre-di én-tem de tem-
 plo, a lá-te-re dex-tró, alle-lú-ia : et
 omnes, ad quos pervénit a-qua i-sta, sal-vi
 fa-fcti sunt, et di- cent, alle-lú-ia, al-le-lú-ia.

- Intr. «**Spiritus Domini**» e Comm. «**Factus est**» (*ambos do Dom. de Pentecostes*).

No seguimento desta matéria, examinaremos as **Finais Secundárias**, e o «**Sistema Hexacordal**».

Ismael Hdez.

CAPITULO IV-b

A MODALIDADE GREGORIANA

(*Segundo os princípios do «Método de Solesmes» – continuação*)

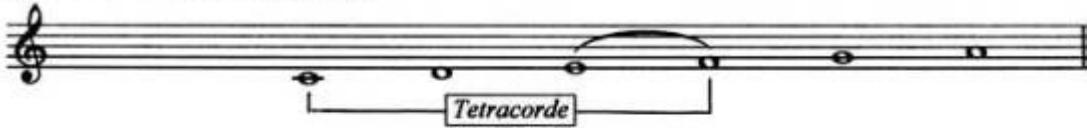
B.- AS «FINAIS SECUNDARIAS»

Lembremos que uma escala – seja ela qual for – não perde, em nada, a sua natureza, por uma mudança de tom: desde que não haja qualquer modificação dos intervalos, basta ouvir os intervalos característicos de um modo, para que esse modo se nos imponha, imediatamente.

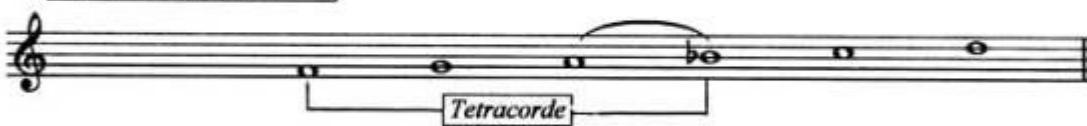
Ora, a **notação Gregoriana** – apesar da sua pobreza – **pode utilizar este processo**, habitualmente, sempre que não implique o uso de outras alterações, a não ser o **SI bemol**. No decorrer de uma peça, estas mudanças constituem uma verdadeira «**modulação tonal**» (*por ex.: «Kyrie IV» e «Kyrie XVII» – do I.^o modo*). Outras vezes, esta mesma pobreza impôs a adaptação de um processo de escrita diferente: é que o canto Gregoriano – na sua estrutura de composição **modal** – utiliza o «**Sistema hexacordal**», ou seja, **escalas de seis sons**, partindo dos «**tetracordes**» (*escalas de quatro sons – de origem Grega*), a que os medievais acrescentaram dois sons. A estas escalas *hexatonais* se denomina de «**hexacordes**»:

ESQUEMA DOS «HEXACORDES»

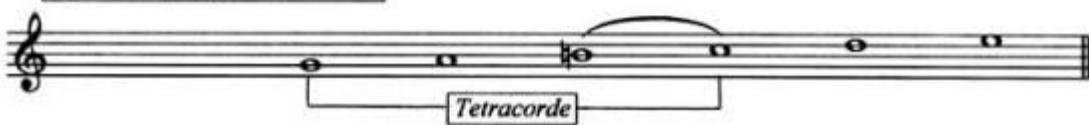
Hexacorde NATURAL
(ponto-base do Sist. hexacordal)



Hexacorde do BEMOL
- por transposição à 4.^a



Hexacorde do BEQUADRO
- por transposição à 5.^a



E' assim que, no decurso de uma melodia (*escrita num determinado modo*), poderá haver modulações a outro(s) modo(s), segundo o «hexacorde» em que a melodia se encontre, em certo e determinado momento. Citando Dom Daniel Saulnier: “*se a melodia, no movimento ascendente, apenas ultrapassa o LA, então, o ditado “Omnis nota super la semper canitur fa” indica-nos que a nota por cima do LA é um Sib (LA-Sib = MI-FA): estamos perante o «hexacorde do Bemol» (transposição à 4.^a Superior do «hexacorde natural»); se a melodia sobe, notoriamente, mais acima do LA, procede-se à mesma operação de leitura, utilizando uma nova escala hexacordal, transposta à 5.^a Superior: encontramo-nos então, no «hexacorde do Bequadro».*

Um trecho musical de grande tessitura pode ler-se como sendo uma sucessão – ou justaposição – de fragmentos hexacordais”.

Assim, o «**Protus**» (*modo de RE*) pode encontrar os seus intervalos característicos, terminando em «**LA**»:

$$do - \text{RE} - MI - FA = sol - \text{LA} - SI - DO;$$

ou o «**Deuterus**» (*modo de MI*) ter a sua «**final**» em «**SI**»:

$$re - \text{MI} - FA - SOL = la - \text{SI} - DO - RE;$$

ou o «**Tritus**» (*modo de FA* – que, muitas vezes, utiliza o **Sib**), partir de «**DO**», em vez de «**FA**»:

$$mi - \text{FA} - SOL - LA - (\text{SI b}) = si - \text{DO} - RE - MI - (\text{fa});$$

ou o «**Tetrardus**» (*modo de SOL*) terminar em «**DO**», mas utilizando o «**SIB**»:

$$fa - \text{SOL} - LA - SI = si\ b - \text{DO} - RE - MI.$$

Com base no que se acaba de dizer, podemos elaborar o seguinte

QUADRO DAS «*FINAIS SECUNDÁRIAS*», SEGUNDO OS «*HEXACORDES*»

<i>Modos → Hexacordes</i>	<i>PROTUS Final em:</i>	<i>DEUTER. Final em:</i>	<i>TRITUS Final em:</i>	<i>TETRARDUS Final em:</i>
<i>Natural</i>	RE	MI	FA	SOL
<i>do bemol</i>	SOL	LA	SI b e FA (c/ SIB)	DO e FA (tetr. indefinido)
<i>do bequadro</i>	LA	SI	DO	SOL (tetrardus indefinido)

Ao abordarmos o estudo de peças em «**finals secundárias**», devemos atender:

- à «*construção*» de uma peça Gregoriana um pouco desenvolvida, pontuada por cadências médias (*ou repousos provisórios*), antes de alcançar o repouso definitivo (*ou «cadência final»*);
- à extrema leveza modal do canto Gregoriano, que tem, muitas vezes, as suas cadências médias em tónicas modais diferentes;
- ao facto nítido de o modo – indicado no início de cada trecho – ser, sobretudo, o da cadência final.

EXEMPLOS (*vide: «Liber Usualis», ou: «Graduale Romanum»*):

- **PROTUS EM LA:** «**Kyrie II ad libitum**» e «**Kyrie IV**»:

X. s.

I. **K** Y-ri- e • c- lé- i-son. *iij.* Chri-
ste c- lé- i-son. *iij.* Ký-ri- e
c- lé- i-son. *iij.* Ký-ri- e * ..
e- lé- i-son.

- **DEUTERUS EM SI:** «Gloria I», «Sanctus I» e «Agnus Dei I»; «Kyrie XV» e «Kyrie XVIII»:

X. s.

S Anctus, * Sanctus, Sanctus Dómi-nus De-us
Sá-ba- oth. Ple-ni sunt cae- li et ter-ra gló- ri- a
tu- a Ho-sánnna in ex-cél-sis.

(Dominator Deus)

XI-XIII. s.

K

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

XI. s.

K

Y- ri- e * e-lé- i-son. *ijj.* Christe e- lé- i-son. *ijj.*
 Ký- ri- e e-lé- i-son. *ij.* Ký- ri- e * e- lé- i-son.

- DEUTERUS EM LA: Communio «Beatus servus»:

Comm.

B

E- á-tus ser- vus, * quem, cum vé- ne-rit Dó-
 mi-nus, invé-ne- rit vi-gi- lántem : amen di- co vo- bis,
 super ómni- a bona su- a constí- tu- et e- um.
 T. P. Alle- lú- ia.

- **TRITUS EM DO:** Comm. «*Surrexit*» e Resp. «*Tradiderunt Me*» (*para este Responsório, consultar o «Liber Usualis»*):

Comm.

S Urré- xit * Dó- minus, et appá- ru- it Pe-
tro, al- le- lú- ia.

VI

T Ra-di-dé- runt me * in manus impi- 6-
rum, et inter in- fí- quos pro-ie- cé-runt me,
et non pe-per- cé- runt á-ni- mæ me- æ : congregá-
ti sunt advérsum me for- tes : * Et sic- ut gi- gán-
tes steté- runt contra me. ¶ A-li- &

- **TETRARDUS EM DO:** Resp. «*Iesum tradidit*» (*de Matinas de VI.^aF^a. Santa – consultar o «Liber Usualis»*):

VIII

E-sum trá-di-dit ímipi-us summis
 princi-pi-bus sa-cerdō-tum, et se-ni-ō-ri-bus
 pô-pu-li : * Pe-trus au-tem sequebá-tur e-um a
 lon-ge, ut vi-dé-ret fi-nem. V. Addu-xé-

Em prosseguimento desta matéria, passaremos ao estudo das técnicas de «Transposição».

Ismael Hdez.

CAPITULO IV-c

A MODALIDADE GREGORIANA

(*Segundo os princípios do «Método de Solesmes» – continuação*)

C.- TRANSPOSIÇÃO

«Transpor» – no sentido exacto do termo – é tocar (*ou cantar*) um trecho musical noutro tom que não é aquele em que, originalmente, foi escrito (*evidentemente que, depois de tudo quanto foi referido anteriormente, a respeito da Modalidade Gregoriana, esta definição não se pode aplicar ao canto Gregoriano*). A «transposição» – apenas e só – concerne à determinação da entoação, no plano da altura absoluta, de um trecho cuja notação é imprecisa, sob este aspecto.

Antes de estudarmos o «mecanismo» da «transposição» e, além de tudo o que ressalta dos Modos Gregorianos, é **indispensável** ter conhecimentos muito precisos sobre o seguinte:

- constituição da escala moderna, no modo Maior;
- nome dos principais graus desta escala (*tónica, dominante, sensível, etc*);
- distinção entre o termo «tom» (*sinónimo de «intervalo de 2.^a Maior»*) e «tono» (*sinónimo de «altura de uma escala», na «escala absoluta dos sons»*);
- intervalos e sua composição;
- armação das escalas de **#** e de **b** Maiores, modernas.

A sucessão dos TETRACORDES:

etc...

Do encadeamento dos «tetracordes», surge-nos a sucessão dos «sustenidos» [#] e a dos «bemóis» [b]. Daqui se apresenta o seguinte quadro (*que é conveniente ter presente*):

Ordem dos # (inversa da dos b): —→

FA – DO – SOL – RE – LA – MI – SI

«— Ordem dos b (inversa da dos #):

SI – MI – LA – RE – SOL – DO – FA

Partindo de «DO Maior»:

<i>Descendo «Material» / Armação</i>	TRANSPOSIÇÃO – à –	<i>Subindo Armação / «Material»</i>
SI – 5 #	2.^a menor (½ tom diatônico)	5 b – RE b
SI b – 2 b	2.^a Maior (1 tom)	2 # – RE
LA – 3 #	3.^a menor (1 tom + ½ tom)	3 b – MI b
LA b – 4 b	3.^a Maior (2 tons)	4 # – MI
SOL – 1 #	4.^a perfeita (2 tons + ½ tom)	1 b – FA
SOL b – 6 b	4.^a aumentada (3 tons)	6 # – FA #
—————»	(<i>Escalas enarmónicas</i>)	«—————

E' sumamente importante recordar que:

- as **escalas modais Gregorianas** utilizam sempre o chamado **«material de DO Maior»** e que o ponto de partida de toda e qualquer transposição é, obviamente, **«DO»**;
- o **«Si b»** poderá ser considerado como a **alteração cromática descendente da «sensível» do «material de DO»** e que, por consequência, na transposição, este **«bemol»** será sempre a alteração descendente da **«sensível» do «material»** empregado (*por ex., uma nota «natural» tornando-se «bemol», ou uma nota com «sustenido» tornando-se «bequadro»*, etc).

Um *exercício de transposição* poderá ser-nos apresentado sob várias maneiras. Por exemplo:

- 1.– Transpor o **«Sanctus XI»** (*ut supra*) à 4.^a perfeita superior;
- 2.– Ler o **«Sanctus XI»** na **final «SOL»**;

- 3.- Ler o «**Sanctus XI**» em **dominante «SI b»**;
- 4.- Ler o «**Sanctus XI**», utilizando o «*material de FA Maior*»;
- 5.- Ler o «**Sanctus XI**» na **clave de SOL/2.^a linha**.

SOLUÇÕES:

1.a) Encontrar o «*material*» que é uma 4.^a perfeita acima de «**DO Maior**», ou seja, «**FA Maior**» (*1 bemol na armação da clave*);

b) o «**protus plagal**» natural, que começa no 2.^º grau do «*material de DO*», começará, a partir de agora, em **SOL** e a sua **dominante** será «**SI b**»;

c) o **SI b** eventual alterará a «**sensível**» do «*material de FA*», tornando-se um «**MI b**»;

d) a nota «**DO**» da clave primitiva transforma-se num «**FA**», devendo ler em **clave de SOL/2.^a linha**.

2.a) Ler um «**protus plagal**» na **final SOL**, em lugar de **RE**, equivale a transpõe-lo uma 4.^a perfeita superior: a **dominante** será «**SI b**»;

b) em vez do «*material de DO*», utiliza-se o de «**FA**», com «**SI b**» na armação da clave (*continuar como em 1.c*)).

3.a) Ler um «**protus plagal**» em **dominante «SI b»**, em vez de **FA**, resulta transpõe-lo uma 4.^a perfeita acima;

b) em lugar do «*material de DO*», utiliza-se o de «**FA**» (*e prossegue-se como em 1.c*)).

4.a) Utilizar o «*material de FA*», em vez do «*material de DO*» significa transpor à 4.^a Superior (*e prossegue-se como em 1.b*)).

5.a) Substituir a **clave de FA/3.^a linha** pela **clave de SOL/2.^a linha** é o mesmo que ter um **SI b** onde havia um **FA** e, portanto, resulta transpor uma 4.^a justa acima (*continuar como em 1.a), b) e c*)).

→ se se observar bem, para os cinco exercícios propostos ut supra, a transposição é, invariavelmente, a mesma (ou seja, à 4.^a superior).

EXEMPLOS DE EXERCICIOS (*a fazer por escrito*):

- 1.- Escrever as quatro escalas modais no «**material de MI Maior**»:

2.— Escrever as quatro escalas modais, começando sempre em «FA»:

PROTUS
- Material: MI b



DEUTERUS
- Material: RE b



TRITUS
- Material: DO



TETRARDUS
- Material: SI b



3.— Transcrever o «**Agnus Dei XIII**» uma 3.^a menor superior (*na transcrição, as notas são escritas numa pauta de cinco linhas, na clave de SOL/2.^a linha*):

I.

Agnus Dei, qui tollis pecata mundi :

Transposição:

A - gnus De-i, qui tol-lis pec - ca-ta

4.— Transcrever o «**Alleluia**» da Vigília Pascal um tom abaixo:

8.

A
L-le- lú- ia.

5.– Transcrever o Alleluia «Beatus vir» no «material de LA Maior»:

5.

A
L- le- lú- ia. * ij.

6.– Transpor o «Kyrie XIV» à clave de SOL/2.ª linha:

8.

K
Y- ri- e * e- lé- i- son. ij.

7.– Transpor o «Agnus Dei» da «Ladainha de Todos-os-Santos» à 3.ª menor inferior:

Agnus De- i, qui tollis peccá- ta mundi, parce nobis Dó-
mine. Agnus De- i, qui tollis peccá- ta mundi, exáudi
nos Dómine. Agnus De- i, qui tollis peccá- ta mundi,
mi-se-ré-re nobis. Christe audi nos. Christe exáudi nos.

Como complemento à matéria que se acaba de dar na Secção deste Capítulo, concernente à **Modalidade Gregoriana** (*e dedicada às técnicas da «transposição»*), abordaremos, em seguida, os fenómenos dos «**Equívocos Modais**», as «**Modulações e Equivalências**» e as chamadas «**Cadências Invertidas**».

Ismael Hdez.

CAPITULO IV-d

A MODALIDADE GREGORIANA

(*Segundo os princípios do «Método de Solesmes» – continuação*)

D.– OS EQUIVOCOS MODAIS

As melodias Gregorianas têm tratado, sistemàticamente, das analogias que oferecem, reciprocamente, dois modos, quando é evitado o intervalo que as distinguiria. Por exemplo:

Suprime-se o grau colocado acima da final em PROTUS e em DEUTERUS, quer seja **MI** (*em Protus*), ou **FA** (*em Deuterus*), e os dois modos se assemelharão, nos seus elementos essenciais, isto, apenas e só, no plano auditivo, não na leitura.

Ora, há um tipo de entoação, muito frequente nas Antífonas de I.^º modo, tal como a seguinte:



– que tem a sua réplica, em III.^º modo (*tal como se nos apresenta no «Antiphonale Monasticum, O.S.B.», com a dominante SI*):



O facto de, nas Edições Vaticanas, o **SI** ter “deslizado” para o **DO**, mostra-nos que, neste último caso, a tradição atribuía, de facto, a entoação ao III.^º modo e, além do mais, o desenvolvimento e a final da Antífona determina o «*deuterus*». No entanto, a equivalência é exacta.

Seria exaustivo citar a série de Antífonas de I.^º modo que adoptam a entoação supra

mencionada; no entanto, as de **III.^o modo** usam-na com menos frequência; citamos, como exemplos (*consultar o «Liber Usualis» e/ou o «Antiphonale Monasticum»*):

- «**Gloria laudis**» (*da Solenidade da SSM^a. Trindade*);
- «**Qui ex vobis**» (*Ant. de «Benedictus» do III.^o Dom. depois de Pentecostes*);
- «**Quando natus es**» (*das II. Vésperas da Festividade da Circuncisão do Senhor*);
- «**Calicem salutaris**» (*da Solenidade do Corpo de Deus*);
- Comm. «**Qui meditabitur**» (*de IV.^aF^a. de Cinzas*):



Seriam muito mais numerosos os exemplos, se o **FA** de certas entoações fosse suprimido (**«Pange lingua»**, segundo a versão constante no «**Antiphonale Monasticum**»).

Por outro lado, sucede que o **LA** do I.^o modo, por vezes, “desliza” ao **SI b**, assim como o **SI** do III.^o modo, ao **DO**, pois a entoação era interpretada como pertencente ao III.^o modo, isto, sem prejuízo da escrita. O próprio erro da tradição nos elucida sobre o equívoco modal: é o caso do Resp. «**Libera me, Domine, de viis inferni**» (*do III.^o Nocturno do Ofício de Matinas de Defuntos*):

– existe a mesma entoação na Antífona «**Cum inducerent**» (*Ant. de «Benedictus» da Festa da Purificação*). O caso de “deslize” de **LA** a **SI b** não é único. À excepção do tipo de entoação assinalado, ele produz-se, nas mesmas condições que o de **SI** a **DO**, quando a passagem é tratada como uma fórmula típica do III.^o modo; por exemplo:

(do Resp. de VI.^o modo «Ne recorderis», do Ofício de Defuntos, segundo o Ofício

Monástico);

The image shows two staves of musical notation for a single melodic line. The notation is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a large 'G' (Guidon) followed by a series of quarter notes and eighth notes. The second staff continues the melody. Below each staff is the text 'V. Dí- ri- ge,'.

(extracto do mesmo Responsório, segundo o Ofício Romano).

– tal como o encontramos nas entoações de «**Gloria Patri**» dos **Responsórios de VI.^º modo** e nos Versículos dos mesmos **Responsórios**:

A single staff of musical notation in common time, featuring a large 'G' at the beginning. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Below the staff is the text 'Ló- ri- a'.

Já se fez referência às duas versões Vaticanas do Hino «**Pange lingua/Tantum ergo**». A versão atribuída ao III.^º modo não pode ser equívoca, porquanto a nota **F#** faz-se ouvir quase imediatamente e, em seguida, na fórmula de cadência. No entanto, a versão «*ex libris Italiae*» é equívoca até «*mundi*», pois que, até aí, o **MI** não se faz ouvir, aparecendo em «*generosi*», de forma que a cadência pertence, de facto, a um **PROTUS** (*note-se que sempre que o grau superior à final intervém numa versão, é suprimido na outra, sendo o tom inteiro impossível em III.^º modo e o meio-tom em I.^º – o que daria F# no 1.^º caso e MI b no outro*):

The image shows musical notation for the hymn 'Pange lingua' in three staves. The first staff starts with a large 'P' (Guidon), followed by a series of quarter notes and eighth notes. The text 'Hymn. 3. Ange lingua glo-ri- ó-si Córpo-ris mysté-ri- um,' is written below the staff. The second staff continues the melody. The third staff begins with the text 'Sanguinísque pre-ti- ó-si, Quem in mundi pré-ti- um Fructus ventris gene-ró-si Rex effú-dit gén-ti- um.' The notation uses square neumes on four-line staves.

Alter tonus eiusdem Hymni, ex libris Italiae:



– porém, se nos reportarmos ao «**Antiphonale Monasticum**», redigido segundo as origens, o equívoco é quase absoluto, pois a sobre-tónica intervém uma única vez – em «*mundi*» –, tendo-se a nítida impressão que esta nota **modula**. Esta versão é em **LA**; há, portanto, um único **SI** natural (*em mundi*). Todo o início e todo o final são, rigorosamente, imprecisos. A cadência final não é influenciada pelo **SI** – de «*mundi*» – demasiado afastado. Certamente, quem elaborou o «**Antiphonale Monasticum**» não usou o algarismo que designa o modo e confirma, desta maneira, o **equívoco modal**:

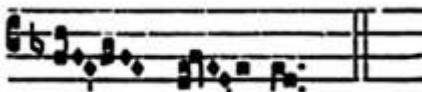


Apesar de tudo, o equívoco **PROTUS-DEUTERUS** não é muito frequente, se bem que, no repertório Gregoriano, o encontremos, com bastante frequência, entre **TRITUS** e **TETRARDUS**: de facto, há, no repertório Gregoriano, peças inteiras em **TRITUS** (*Intr.* «**Requiem aeternam**», *Comm.* «**Tu mandasti**», *etc.*), em que o **SI b** é constante, mas o **MI** ausente, assim como outras em **TETRARDUS** (*Ant.s* «**Tu es Petrus**», «**Veni, sponsa Christi**», *o* «**Pater Noster**», *à Missa*):

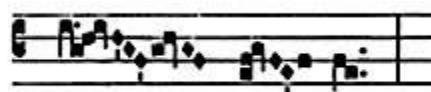
– todas elas em TETRARDUS, mas em que o **FA** não é expresso, e que poderiam ser escritas, indistintamente e, com a mesma exactidão, quer em **FA** (**TRITUS**), quer em **SOL** (**TETRARDUS**).

Contudo, numerosas peças do repertório – em **Tritus** e em **Tetrardus** – que, além disso, mantêm a sua modalidade própria, em função do contexto geral, adoptam cadências, não só **imprecisas**, em si mesmas (*ou análogas*), mas também **idênticas**, se não se tiver em conta a escrita. Trata-se, principalmente, da seguinte fórmula:

em TRITUS:



em TETRARDUS:



Citemos os seguintes exemplos,

– em **TRITUS**:

- Resp. «Ierusalem, surge» (*do I.^o Nocturno do Ofício de Matinas de Sábado Santo, in: «iucunditatis»; «Salvator Israel»)*:

bus iucunditatis : indú-e-re cí-ne-re
et ci-lí-ci-o, * Qui-a in te oc-cí-sus est
Salvá-tor Isra-él. V. Deduc qua-si torréntem

- Intr. «**Cogitationes**» (*da Solenidade do Sagrado Coração de Jesus, in: «in fame»*):

in fa-me. T. P. Alle-lú-ia, al-le-
lú-ia. Ps. Exsultá-te justi in Dómi-no, * rectos de-cet
collaudá-ti-o. Gló-ri-a Patri. E u o u a e.

- Intr. «**Requiem**» (*da Missa de Defuntos, in: «eis, Domine» e «luceat eis»*):

Intr.
6.

R E qui em * ae té-ram do-na e is Dó-
mi- ne : et lux perpé-tu-a lú-ce- at e-
is. Ps. Te de-cet hymnus De-us in Si-on, et ti-bi reddé-tur

– em **TETRARDUS**:

- Comm. «**Unam petii**» (*do V.^o Dom. depois de Pentecostes, in: «requiram»; «vitae meae»):*

Comm.

7.

U-nam pé- ti- i * a Dó- mi- no, hanc
 re- qui- ram : ut inhá-bi-tem in do- mo Dómi-
 ni ómni-bus di- é- bus vi- tae me- ae.

- Resp. «**Recessit Pastor noster**» (*de Sábado Santo, in: «aqua vivae»; «primum hominem»; «disrupit»):*

VII

REcés-sit* pastor no- ster, fons a- quæ
 vi- vac, ad cu- ius tránsi-tum sol ob-scu-rá-
 tus est: * Nam et il- le captus cst, qui ca-
 ptivum tené-bat pri- mum hómi- nem : hó- di-
 e por- tas mor- tis et se- ras pá- ri-
 ter Salvá-tor no- ster dis- rú- pit. V. Destrú-

– ainda encontramos esta fórmula em **DO**, por exemplo, no Resp. «**Iesum tradidit**» (*de VI.^o F^a. Santa, in: «tradicit impius»*):

VIII

E-sum • trá- di-dit ímipi- us summis

E, como estes, muitos outros se poderão encontrar, quer em **FA**, quer em **SOL**, quer mesmo em **DO**, sempre sem o grau inferior à tónica, que caracteriza o modo...

Um outro caso, muito curioso, se nos apresenta, frequentemente, nos Graduais de V.^o modo. Por exemplo, no final do Grad. «**Priusquam te formarem**» (*da Missa do dia da Solenidade da Natividade de S. João Baptista, in: «dixit mihi»*):

me- um, et di-xit * mi-hi.

– a partir de «**mihi**», pode ser escrito um grau acima (*em SOL*), sem dificuldade, mas não no início, porquanto o **SI natural** (*in: «dixit»*) daria, por transposição, um **DO#** (!) No entanto, vamos encontrar esta fórmula – completa, em VII.^o modo (**SOL**) – no final do Gradual «**Clamaverunt**» (*da III.^a Missa para vários Mártires*):

* salvá- bit.

Uma vez que é, de facto, corrente em V.^o modo, quase se poderia afirmar, com toda a certeza, que o **DO** teria sido cantado # (!), sem prejuízo para a escrita. Os antigos parecem terem feito alguma “confusão” entre o TRITUS e o TETARDUS; fazendo a leitura, entoavam **SOL**, no ataque da palavra «**salvabit**», mas a leitura exacta do inciso, escrita isoladamente, devia ter sido feita em **FA**: de facto, certos manuscritos fazem um “deslocamento” e escrevem todo este final num grau inferior, para terminar em **FA**.

Um outro caso de equívoco modal encontramo-lo, por exemplo, na entoação do Intr. «**Laetare**» (*do IV.^o Dom. da Quaresma*):

Intr.
5.

Aetá- re *

– se bem que esta peça esteja escrita em V.^o modo (*TRITUS*), a entoação é equívoca (*mais bem um TETRARDUS impreciso, não tendo em conta a escrita, mas, apenas e só – auditivamente, já que não faz ouvir o MI* – a fórmula da entoação é comum às cadências finais em *TETRARDUS*, como, por exemplo, no final do «**Alleluia**» da *Missa da Vigília Pascal*):

Cadência de VIII.^o

modo:

«Alleluia» da Vigília Pascal:

The image shows two musical staves. The first staff has a small melodic fragment. The second staff begins with a large note (the 'A' of 'Alleluia') followed by a rhythmic pattern and the lyrics 'L-le- lú- ia.'

MODULAÇÕES E EQUIVALENCIAS

A transposição – à 4.^a, ou à 5.^a - de uma fórmula melódica é apenas uma transposição, sempre que a própria peça seja escrita à 4.^a, ou à 5.^a do tom regular. Já assim não sucede com uma peça escrita no tom habitual, reproduzindo sobre uma nova «tónica» as outras fórmulas dadas em grau normal.

Por exemplo, a cadênciā final do Intr. «**Misereris**» (*da IV.^aF^a. de Cinzas*) é a seguinte:

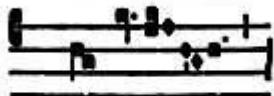
The image shows a musical staff with a melodic formula followed by the lyrics 'De- us no- ster.'

– a meio da peça (*in: «paenitentiam»*), encontramos, precisamente a mesma fórmula melódica, transposta à 5.^a Superior (*Protus em LA*):

The image shows a musical staff with a melodic formula followed by the lyrics 'cá-ta hó- mi- num propter pae-ni- ténti- am,'

– esta fórmula de cadênciā é típica no repertório Gregoriano.

Comparemos agora – no «**Kyrie XI**» (“*Orbis factor*”) – o inciso «*Christe*», a partir da virga (*no RE agudo e cadênciā em LA deuterus/ou protus impreciso*), com o último «*Kyrie*», a partir da virga em **SOL** (*cadênciā em RE protus*):



Christe



Ky- ri- e

– temos uma transposição exacta – sem tirar nem por – da mesma cadênciā.

Esta analogia leva-nos à análise **modal** de outras peças escritas noutros modos do repertório Gregoriano, como por exemplo, o «**Pange lingua/Tantum ergo**» Hispano-mozárabe: a cadênciā final do segundo inciso (*in: «Sacramentum» – Tritus em FA c/ Si bequadro*) define a norma para a do quarto, que é quase como que uma reprodução da mesma à 5.^a superior (*in: «ritui» – Tetrardus indefinido em DO, subentendendo um Si bemol [ou Tritus em DO, considerando o Si bequadro]*):

Cadênciā:



Sacra- men- tum

*Correspondência
c/a
anterior:*



ri - tu - i

Seguindo a nossa comparação, obtemos uma *simetria* surpreendente nas quatro finais dos quatro primeiros incisos (*já que o 5.^º e o 6.^º incisos são iguais que o 1.^º e o 2.^º*):

Hymn.

v

Antum ergo Sacraméntum Ve-ne-rémur cérvu- i

Et antiquum do-cuméntum Novo ce-dat rí-tu- i: Præ-

stet si-des supplémentum Sénsu- um de-fectu- i.

AS CADENCIAS «INVERTIDAS»

As cadências chamadas «**invertidas**» são aquelas que estão, melòdicamente, em contradição com o desenvolvimento e o desenho normal das cadências finais do modo a que pertence.

Uma cadência invertida não aparece a troche e moche: indica-nos algo importante que vai suceder, ou ser narrado... Por isso, nunca se poderá encontrar este tipo de cadência no final de uma peça, ou seja, **uma peça Gregoriana nunca poderá terminar numa cadência invertida**, como é óbvio, porquanto alteraria a nota final da peça, subvertendo assim o próprio modo.

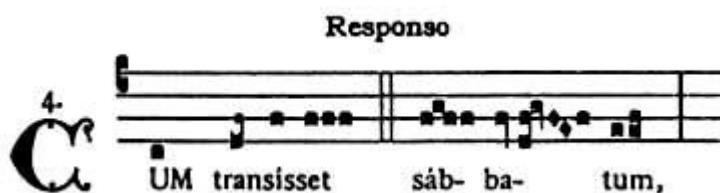
Encontramos vários casos de cadências invertidas, sobretudo em DEUTERUS e em TRITUS:

- Intr. de IV.^o modo «**Nos autem**» (*de V.^aF^a. Santa, in: «oportet»: MI-FA, em vez de FA-MI*):

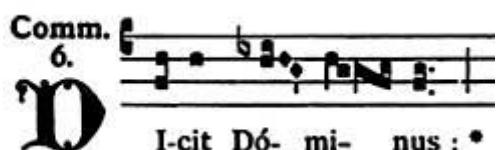


– aliás, todo este Intróito se nos afigura, modalmente, equívoco: o modo que, de uma forma subentendida, marca a sua presença constante, é o PROTUS: uma cadência em SOL, antecedida de SI b (*in: «Christi»*) e outra em RE (*in: «nostra»*); o DEUTERUS apenas faz a sua aparição na cadência final MI (*in: «sumus»*).

- Resp. de IV.^o modo «**Cum transisset**» (*de Matinas de Dom. de Páscoa – antes da Reforma Litúrgica promulgada por Pio XII –, in: «sabbatum»: MI-FA, em lugar de FA-MI*):



- Comm. de VI.^o modo «**Dicit Dominus**» (*do II.^o Dom. depois da Epifania, in: «Dominus»: FA-SOL, em vez de SOL-FA*):



Como complemento de toda a matéria que se acaba de dar neste Capítulo, concernente à **Modalidade Gregoriana**, seria aconselhável ler também o estudo levado a cabo pelo Rev.^º P. Dom Daniel Saulnier, O.S.B., monge da Abadia de Solesmes, do qual se apresenta, em seguida, um breve resumo, sob o título «**A evolução Modal, segundo Dom Daniel Saulnier, O.S.B.**».

Ismael Hdez.

CAPITULO IV-e

A MODALIDADE GREGORIANA

(conclusão)

E.— A EVOLUÇÃO MODAL, segundo Dom Daniel Saulnier, O.S.B.

OS TRES MODOS ARCAICOS

«*CORDAS-PRINCIPAIS*» e «*CELULAS-BASE*» (ou «*Células-tipo*»)

Reportando-me a um estudo de Dom Daniel Saulnier, publicado pela Abadia de Solesmes (*traduzido em castelhano pelos monges da Abadia de la Stª. Cruz del Valle de los Caídos, sob os títulos «El Canto Gregoriano» e «Los Modos Gregorianos»*) – e, citando as suas teorias – o «material» musical das antigas «cantilenes» – passe o termo... – é bastante rudimentar, porquanto está limitado, quer pelo número dos seus graus constitutivos, quer pela sua tessitura. Mas, para todos os efeitos, está organizado.

Ao estudarmos a estrutura das melodias mais antigas do repertório latino do Ocidente, notamos que estão ordenadas à volta de um grau «principal» – a «**corda de recitação**» – em relação à qual as restantes notas desempenham apenas uma função de «ornamento», ou seja, nas melodias primitivas, **um só grau** assume todas as funções estruturais da peça:

– «**dominante**» e «**final**» e, eventualmente, «**tenor**» (*para a Salmódia*).

Há três «**cordas de recitação**» utilizadas nos repertórios primitivos, a que os musicólogos chamam «*cordas-principais*», visto que todo o desenvolvimento melódico posterior tem nelas a sua origem.

Poderíamos esquematizar – no quadro *ut infra* – a estrutura própria de cada um destes «**modos arcaicos**», no contexto de uma «**escala pentatónica**», sem «**meio-tom**», fazendo aparecer uma «**célula-base**» **pentatónica**, que agrupa, em seu redor, os graus mais importantes (*o conhecimento de uma «célula-base» permite-nos identificar a respectiva «corda-principal», mesmo se estiver inserida numa composição mais complexa*):



«Corda-principal»	«Célula-base»	«Escala-tipo»
DO <i>(acima do ½ tom)</i>	<i>Sol – La – DO</i>	<i>Sol – La * DO – Re – Mi – (fa);</i> <i>equiv.: Do – Re * FA – Sol – La – (si b);</i> <i>ou: Re – Mi * SOL – La – Si – (do).</i>
RE <i>(1 tom por cima + 1 tom abaixo)</i>	<i>La – Do – RE</i>	<i>La * Do – RE – Mi – (fa);</i> <i>equiv.: Re * Fa – SOL – La – (si b);</i> <i>ou: Mi – Sol – LA – Si – (do).</i>
MI <i>(logo abaixo do ½ tom)</i>	<i>Do – Re – MI</i>	<i>Do – Re – MI – (fa) – Sol;</i> <i>equiv.: Fa – Sol – LA – (si b) – Do;</i> <i>ou: Sol – La – SI – (do) – Re.</i>

Estes três «modos arcaicos» constituem, por assim dizer, a situação primitiva – a **estrutura básica** – das melodias Ocidentais, que, por seu turno e, com o andar dos tempos, sofreram uma evolução, que conduziu a um **desenvolvimento modal**, em **dois sentidos**:

- a **subida dos acentos e das «dominantes» (ou «tenores»);**
- e a **descida das «tónicas» (ou «finais»).**

Os cantos modais «arcaicos», quando são alternados com Versículos Salmódicos, adquirem, facilmente, para esses Versículos, um «**tenor**» mais elevado que a «**dominante**» da peça (*geralmente, uma 3.^a, ou uma 4.^a acima da «corda-principal» – que é a base estrutural da peça*), apesar de o **Refrão** – ou «**Estríbilho**» (*reservado ao povo*) – permanecer, praticamente, imutável.

Do mesmo modo, correlativamente a esta subida dos «**tenores**», nota-se, no estríbilho, uma tendência de subida dos acentos para os graus superiores: esta evolução – pela subida dos acentos e dos «**tenores**» – levou à constituição de novos modos: embora esses modos já não sejam «arcaicos», nota-se ainda a sua dependência das «**cordas principais**»...

Ant. «Dominus» (da Semana Santa):
 «Corda principal» **RE**;
subida do «tenor» a FA;
subida dos acentos a FA e a SOL.

Anti- phona

Dó-mi-nus tamquam o-vis ad ví-ctimam ductus est,
et non a-pé- ru- it os su- um.

Anti- phona.

Complá- ce- at ti- bi Dómi-ne ut e-rí-pi- as me :
ad adju-vándum me réspi-ce.

Idem, Ant.

«Complaceat» (das Matinas do Ofício de Defuntos).

Outra evolução modal faz-se no sentido da «descida», em que o final das peças tende para o grave:

Anti- phona

Oblá-tus est, qui- a ipse vó-lu- it, et pec-
cá-ta nostra i-pse portá- vit.

Ant. «Oblatus» (da Semana Santa):
«Corda-principal» **DO**
(=FA);
descida à final **LA**
(=RE).

Nos exemplos *ut supra*, verificamos que as Ant.s «Dominus» e «Complaceat» (corda **RE**), e «Oblatus est» (corda **DO**=**FA**) pertencem todas ao mesmo modo (**RE**), mas constituem dois «tipos modais» diferentes, visto que a «corda-principal» das duas primeiras é diferente da corda da última, dando-lhes, portanto, uma «fisionomia» distinta.



Anti- phona

Ab insurge- nti-bus in me

«Ab insurgentibus» (I.^o Modo).

Estes fenómenos de evolução das melodias «arcaicas» são complementares um do outro,

Pelo contrário, o caso das Ant.s «Dum comple-rentur» (do Ofício de Dom. de Pentecostes) e «Ab insurgentibus» (da Semana Santa) – já apresentadas anteriormente, a propósito da análise dos «equívocos Modais» –, mostra-nos duas Antífonas pertencentes a modos diferentes – mas que não são completamente diferentes, porquanto aqui se nos revelam «equivalências modais»: duas Antífonas de modos diferentes, com uma entoação semelhante: «Dum comple-rentur» (III.^o Modo) e «Ab insurgentibus» (I.^o Modo).

pelo que se poderia afirmar que os cantos do repertório Gregoriano procedem – em maioria – de uma modalidade «*bipolar*».

Segundo o intervalo que separa estes dois pólos («**dominante**» e «**final**») e ainda, segundo o lugar do «**meio-tom**» – neste intervalo, tomou-se o hábito de designar os modos por termos específicos: «**Protus**», «**Deuterus**», «**Tritus**», «**Tetrardus**» (*vide: “QUADRO GERAL DO «OCTOECOS»”* – para alguns modalistas, o grande inconveniente deste quadro é o facto de englobar, sob um único número de modo, cantos provenientes de evoluções diferentes e que constituem «tipos modais» diferentes).

Para Dom Daniel Saulnier (e outros gregorianistas), a descoberta de «tipos modais» e de «equivalências modais» é uma prova de que o «**Quadro do Octoecos**» (ou seja, dos modos Gregorianos) é uma obra concebida pelos teóricos, depois da composição.

A «*ESCALA PENTATONICA*»

Prosseguindo o estudo da Modalidade – segundo Dom Daniel Saulnier – a escala da qual procede o canto Sacro Ocidental é uma escala «**pentatónica**» (*isto é, baseada em apenas cinco sons*) e **sem «meio-tom»**: efectivamente, podemos identificá-la, principalmente, com a música dos países Orientais.

Esta escala – segundo os teóricos da Música posteriores a Guido de Arezzo – é susceptível de três escritas (*conforme a «tessitura»*):

Sol – la – DO – RE – MI – Sol – La;

Do – Re – FA – SOL – LA – Do – Re;

Re – Mi – SOL – LA – SI – Re – Mi.

The image shows a musical score for the Gregorian chant 'In splendoribus'. It features two staves of neumes on a four-line staff system. The first staff begins with a large initial 'C' (Communio) and a '6' indicating six-line notation. The lyrics 'N splendó- ri-bus * sanctó- rum, ex ú- te- ro an-' are written below the notes. The second staff continues with 'te lu- ci- fe-rum gé- nu- i te.'. The neumes are represented by small dots and dashes on the lines, typical of Gregorian notation.

De facto, há peças do repertório Gregoriano – quer da Missa, quer do Ofício – que estão “construídas” sobre esta escala: um exemplo disso é o Communio «*In splendoribus*» (da

Missa da meia-noite da Solenidade do Natal) e bem assim o «**Gloria XV**».

Os três graus médios desta escala são, precisamente, as «**cordas-principais**» dos modos «*arcaicos*», que vimos *ut supra*.

Os dois graus inferiores constituem as primeiras notas «**finais**», a que conduziu a evolução modal arcaica, por descida da «*final*» (*por ex., Ant. «Oblatus», ut supra*). Por outro lado, os graus superiores constituem as primeiras «**dominantes**», no agudo, devido à subida dos «*tenores*».

Mais tarde, a «**escala pentatónica**» evoluiu, transformando-se em «**escala**

hexacordal»: com Guido de Arezzo – decorridos quase três séculos após a composição das primeiras peças Gregorianas – a **escala de seis sons** parece ser considerada perfeitamente adequada para englobar as melodias Gregorianas: se a melodia, no movimento ascendente, apenas ultrapassa o **LA**, então, o ditado “*omnis nota super la semper canitur fa*” indica-nos que a nota por cima do **LA** é um **Sib (LA-SI b = MI-FA)**: estamos perante o «**hexacorde do Bemol**» (*transposição à 4.^a Superior do «hexacorde natural»*); se a melodia sobe, nítidamente, mais acima do **LA**, procede-se à mesma operação de leitura, utilizando uma nova escala hexacordal, transposta à 5.^a Superior: encontramo-nos então, no «**hexacorde do Bequadro**».

Um trecho musical de grande tessitura pode ler-se como sendo uma sucessão – ou *justaposição* – de fragmentos hexacordais.

O «**sistema hexacordal**» aparece como um instrumento prático de leitura musical, inventado por um dos pedagogos mais geniais da História; no entanto – **para Dom Daniel Saulnier** – não é o «*hexacorde*», mas sim a «*escala pentatónica*» a **escala real subjacente na composição Gregoriana**.

Ismael Hdez.

CAPITULO V-a

A SALMODIA

(*Segundo os princípios do «Método de Solesmes»*)

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES PARA O ESTUDO DA SALMODIA

Antes de abordarmos o estudo da **Salmódia Gregoriana**, é indispensável ter bem presente o que, no **Cap.º III** – da **ritmica Gregoriana** –, se disse, a propósito da **palavra Latina e dos acentos (tónico e secundário)**.

A PALAVRA LATINA E O ACENTO TONICO

O Latim é formado – como as demais línguas românicas (*português, castelhano, italiano, francês*) – de monossílabos e polissílabos. Todos os polissílabos têm um acento tónico, cujo lugar é indicado por um acento agudo ['].

Todo o monossílabo, tendo um sentido distinto, é acentuado, mas esse acento pode ser enfraquecido – ou até mesmo, anulado –, tal como em:

Réx díxit Réx Dóminus Tú nóbis (...),

– já que não é possível haver dois acentos seguidos. As sílabas acentuadas são chamadas «tónicas» e as não acentuadas «átonas».

Em português, os acentos dos polissílabos podem recair na penúltima sílaba (*terminação feminina: «amável», «automóvel», etc.*) e também na última sílaba (*terminação masculina: «café», «maracujá», «avó», etc.*).

Ao contrário do português e de outras línguas românicas – como o castelhano e o francês – o acento tónico dos polissílabos latinos **nunca se encontra na última sílaba**, podendo recair:

- a) na penúltima sílaba (*palavra grave – terminação «espondaica», ou «paroxítona»*);
- b) ou na antepenúltima sílaba (*palavra esdrúxula – terminação «dactílica», ou «proparoxítona»*).

As palavras **dissilábicas** têm, forçosamente, o acento **na primeira sílaba**, ao passo que as trissilábicas poderão tê-lo **na primeira**, ou **na segunda** («**Dóminus**», «**inclína**»).

PAROXITONOS (espondeus):			PROPAROXITONOS (dáctilos):		
	Dé-	us		Dó-	mi-nus
In-	clí-	na	Om-	ní-	pot-ens
Orati-	ó-	nem	Iu-	stí-	ti-a
Iustificati-	ó-	nes	Miseri-	cór-	di-a
Consubstanti-	á-	lem	Iustificati-	ó-	ni-bus

Aquilo que distingue um «**espondeu**» de um «**dáctilo**» não é o número de sílabas constitutivas da palavra, mas sim o número de sílabas que se seguem ao acento tónico (*uma no «espondeu» e duas no «dáctilo»*).

O ACENTO SECUNDARIO

Uma palavra nunca tem mais do que um acento tónico. No entanto, um polissílabo contém – segundo a categoria a que pertence e o número de sílabas – um, ou vários acentos secundários, que se colocam **de duas em duas sílabas, antes e/ou depois do acento tónico**. É aquilo a que se chama «*princípio de acentuação binária*» (*no quadro seguinte, as sílabas tónicas estão representadas em «negrita» e as sílabas que levam acento secundário, em «itálico»*):

PAROXITONOS (espondeus):	PROPAROXITONOS (dáctilos):
<i>Ve-ri-tá-tem</i>	Iu- stí -ti- <i>a</i>
<i>O-mni-po-tén-tem</i>	<i>a</i> -bun- dán -ti- <i>a</i>
<i>Con-sub-stan-ti-á-lem</i>	Iu- sti -fi- <i>ca</i> -ti- ó -ni- <i>bus</i>

RECAPITULANDO o que, a este propósito, foi dito no **Cap.^º II**, o **acento secundário** não existia na época Clássica e é consequência do **desaparecimento progressivo da quantidade** e do **aparecimento do acento intensivo**. O acento tónico converte-se, então, em **acento principal**, em torno do qual gravitam, na sua dependência, exclusivamente, os **acentos secundários**, que **são como que um desdobramento** daquele (*esta é a razão por que os compositores das melodias Gregorianas trataram os acentos secundários da mesma maneira que o acento principal* – «**NOMBRE MUSICAL**», II, pg. 126, N.^º 148, 3.^º). Evidentemente, o acento secundário que recai sobre a sílaba final dum proparoxítonto é apenas teórico, se a palavra for considerada isoladamente (*mas este acento não deixa de ser, por isso, menos real e deve-se tê-lo em conta em certos casos e,*

em particular, na organização das cadências salmódicas).

POR TANTO,

1.– uma palavra de duas sílabas nunca tem acento secundário:

Dé-us mé-o nó-bis;

2.– uma palavra trissilábica de terminação «espondaica» **nunca tem acento secundário** no final:

pro-cé-dit ex-cél-sis Ma-rí-a

3.– uma palavra trissilábica de terminação «dactílica» **tem um acento secundário** no final da palavra:

Dó-mi-nus Gló-ri-a Nô-mi-ne;

4.– a partir de quatro sílabas, todas as palavras **têm um – ou mais – acentos secundários:**

ESPONDEUS TÓNICOS		DACTILOS TÓNICOS	
<i>Be-ne-</i>	<i>dí-ctus</i>	<i>dis-</i>	<i>cí-pu-lis</i>
<i>O-mni-pot-</i>	<i>én-tem</i>	<i>vi-si-</i>	<i>bí-li-um</i>
<i>Con-sub-stan-ti-</i>	<i>á-lem</i>	<i>Mi-se-ri-</i>	<i>cór-di-a</i>

NOTA IMPORTANTE: Nas cadências Salmódicas, o monossílabo que segue um «dáctilo» une-se a ele e, **em virtude do acento secundário da sílaba final do «dáctilo»**, a ligação destas duas palavras provoca a formação de **dois «espondeus»** (1).

De igual modo, o monossílabo que segue um «espondeu» une-se a ele e a combinação das duas palavras provoca a formação de um «dáctilo», no qual **o acento secundário final é o próprio monossílabo** (2):

(1) Pro-pi-ti-á-ti-o est; (2) fá-ctus est.

O QUE E' A SALMODIA?

Chama-se «Salmódia» ao canto dos Salmos e dos cânticos da Igreja Latina. O canto dos Salmos passou do Culto Judaico, ao Cristão, no qual adquiriu a forma de um canto alternado (*a dois Coros*).

Entre o canto dos Salmos têm lugar de relevo os **Cânticos Evangélicos**, extraídos do Novo Testamento, que são três cânticos de Acção de Graças:

- de Maria («*Magnificat*»);

- de **Zacarias** («*Benedictus*»);
- e de **Simeão** («*Nunc dimittis*»).

Os Salmos dividem-se em **Versículos**: cada Versículo comprehende, por sua vez, em duas partes distintas – os «**hemistíquios**» – indicados nos livros de canto Litúrgico pelo asterisco [*].

A cada modo (*como vimos, no estudo da Modalidade, há oito Modos*) corresponde uma **fórmula Salmódica** especial, que se deve repetir em cada Versículo.

A escolha da fórmula Salmódica depende de uma outra melodia – a Antífona – que se canta antes do Salmo: o Modo da Antífona determina o tom Salmódico; “*a Antífona e o Salmo formam um todo, uma só peça Musical, que termina depois do «Gloria Patri», com a repetição desta Antífona*” (*Dom Mocquereau*).

A fórmula Salmódica é indicada no início da Antífona por **um algarismo** e **uma letra**. A letra indica a nota final do tom Salmódico: se a final do tom Salmódico for **igual à do Modo**, a letra usada é **maiúscula**; caso contrário, será **minúscula**.

As fórmulas Salmódicas apresentam-se sob duas formas:

- tom **simples** (*tonus simplex*);
- e tom **solene** (*tonus solemnis – com cadência média ornada*),
 - empregando-se este tom, no Ofício Divino, sómente nos três cânticos Evangélicos:
 - «**Benedictus**» (*a Laudes*);
 - «**Magnificat**» (*a Vésperas*);
 - e «**Nunc dimittis**» (*a Completas*).
 - e também nos Intróitos e, *ad libitum*, nos Communios (*com ambas as cadências – média e final – ornadas*).

Numa fórmula Salmódica completa distinguem-se três elementos principais:

- a «**Entoação**»;
- a «**Dominante**» (ou «**tenor**», ou «**corda de recitação**») do Modo correspondente;
- as «**Cadências**»:
 - **média** (*no fim do 1.º hemistíquo*);
 - e **final** (*no fim do 2.º hemistíquo*).

A «ENTOAÇÃO»

A «**entoação**» é o início melódico que, no começo do Salmo, volta a ligar, geralmente, o fim da Antífona à dominante: **sómente o primeiro Versículo é cantado com entoação, excepto nos Cânticos Evangélicos, nos quais, em todos os Versículos, se repete a entoação**.

A entoação consta de duas ou três notas – ou grupos – aos quais se adaptam tantas sílabas quantas as existentes.

Eis, por exemplo, as entoações para os seguintes tons Salmódicos – entoações de três sílabas:

- **II.^º tom Salmódico:**

II

Dominante FA

Di - xit Do - mi - nus

- **V.^º tom Salmódico:**

V

Dominante DO

Di - xit Do - mi - nus

- **VIII.^º tom Salmódico:**

VIII

Dominante DO

Di - xit Do - mi - nus

– e entoações de duas sílabas:

- **I.^º e VI.^º tons Salmódicos:**

I - VI

Dominante LA

Di - xit Do - mi - nus

- **III.^º tom Salmódico:**

*Dominante
SI (DO)*

III (Antiquus)

Di - xit Do - mi - nus

III (Rom.)

Di - xit Do - mi - nus

- IV.^º tom Salmódico:

Dominante LA

IV

Di - xit Do - mi - nus

- VII.^º tom Salmódico:

Dominante RE

VII

Di - xit Do - mi - nus

A «DOMINANTE» E A «FLEXA»

A «dominante» (ou «tenor», ou «corda de recitação») é formada por todas as notas que são cantadas em uníssono:

- desde a entoação, até à cadência média;
- e desde esta, até à cadência final.

O lugar melódico da «corda de recitação» é, normalmente, na **dominante do Modo**, excepto no chamado «*tonus Peregrinus*».

Para cantar devidamente uma «corda de recitação», é preciso ter bem presente todas as regras de uma boa leitura, sobretudo no que concerne à **acentuação** e **articulação** das palavras, assim como a **união** e **separação** das mesmas, visto que, enquanto estamos na «corda de recitação», é do texto que as notas recebem toda a sua vida e, por consequência, **todo o seu ritmo oratório**.

Quando o primeiro hemistíquo do Versículo é **demasiado longo**, é frequente encontrar uma «flexa» [+], que é a indicação de uma flexão da melodia e que permite, em rigor, uma ligeira respiração, tal como para o $\frac{1}{4}$ de barra. A «flexa» é feita no intervalo diatónico inferior mais próximo da dominante, **exceptuando-se o $\frac{1}{2}$ tom**.

Portanto, reportando-nos aos tons Salmódicos citados *ut supra*, teremos:

- a dominante **FA**, do **II.^o tom**, desce a **RE** (*3.^a menor*);
- a dominante **DO**, dos **III.^o (Romano)**, **V.^o** e **VIII.^o tons**, desce a **LA** (*3.^a menor*);
- a dominante **LA**, dos **IV.^o** e **VI.^o tons**, desce a **SOL** (*2.^a Maior*);
- a dominante **RE**, do **VII.^o tom**, desce a **DO** (*2.^a Maior*).

ADAPTAÇÃO DO TEXTO À «FLEXA»

O último acento tónico do texto que precede a «flexa» é cantado ainda na dominante. Se este acento pertence a um espondeu, a flexão faz-se sobre a sílaba final (*átona*) da palavra; mas, se o acento pertence a um dáctilo, a flexão faz-se na sílaba átona (*penúltima*) da palavra, prolongando-se na final, sem mudança de grau. A nota na qual se canta a sílaba átona chama-se «**suplementar**» e é representada por um «**punctum**» em branco:

- Exemplos de «Flexa» à **3.^a menor** (*c/dominantes FA – II.^o tom – ou DO – III.^o, V.^o e VIII.^o tons*):



- Exemplos de «Flexa» à **2.^a Maior** (*c/dominante LA – I.^o, IV.^o e VI.^o tons*):



- Exemplo de «Flexa» à **2.^a Maior** (*c/dominante RE – VII.^o tom*):



Logo após a nota pontuada da «flexa», retoma-se a **dominante**.

AS «CADÊNCIAS»

Chamam-se «cadências» aos pequenos incisos melódicos que, em cada parte do Versícujo, terminam a recitação sobre a dominante. As cadências começam no preciso

momento em que o canto deixa a dominante, para ir, quer para o agudo, quer para o grave. As cadências médias terminam a primeira parte do Versículo (*ou, seja, o 1.º hemistíquo*), parando, normalmente, na dominante.

Cada tom Salmódico tem a sua cadência média particular, resultando daí que, no total, há oito cadências médias.

As cadências finais – também designadas «*terminantes*» – concluem o 2.º hemistíquo e, conforme já foi dito, podem acabar na «*final*» do Modo, ou noutra nota distinta daquela.

Esta diversidade de escolha é exigida pela repetição da Antífona que segue o Salmo e que, com ele, forma um todo (*a fórmula melódica da cadência final é indicada – tal como já foi dito, oportunamente – pelas letras e, u, o, u, a, e*).

As cadências podem ser:

- de **1 (um) acento**:

Do - mi - ne De - us *

- de **2 (dois) acentos**:

Do - mi - ne, De - us me
- us *

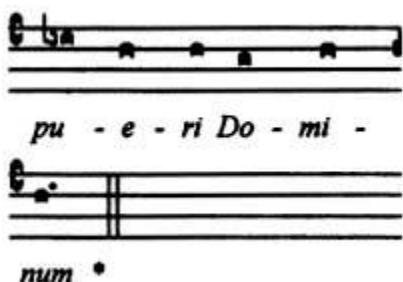
- de **1 (um) ou 2 (dois) acento(s), com sílaba(s) de preparação**:

No - men Do - mi - ni.

- **espondaicas**:



- e dactílicas:



A dificuldade da Salmódia está em saber acomodar estas melodias – que são **imutáveis** – aos vários Versículos de cada Salmo. Torna-se, por isso, um método de adaptação – **preciso, simples e uniforme** – sobretudo, tendo em atenção que todo o povo está convidado a tomar parte no canto dos Salmos.

Prosseguindo o estudo da **Salmódia Gregoriana**, passaremos, em seguida, a abordar as **cadências de um** e de **dois acentos**, as «**sílabas de preparação**» e as **cadências com «antecipação de acento»**.

Ismael Hdez.

CAPITULO V-b

A SALMODIA

(Segundo os princípios do «*Método de Solesmes*» – continuação)

CADENCIAS DE UM ACENTO

A cadênciа de **um acento** – a mais pequena que existe – é modelada no **espondeu tónico** «*Dé-us*», ou «*mé-us*» e contém sempre e, necessariamente, **duas notas essenciais**: uma nota acentuada (*acento melódico*) e uma nota átona que a segue (*um monossílabo, ou um acento secundário podem coincidir com o acento melódico*).

Quando, em vez de um espondeu tónico, temos um **dáctilo tónico**, utilizam-se sempre as duas notas essenciais, uma para o acento, outra para a final, mas, entre ambas, coloca-se a «**suplementar**» (*para a sílaba átona*).

À nota melòdicamente posta em realce, nas «**cadências de um acento**», deve corresponder-lhe o último acento tónico, ou secundário, do texto.

Recorde-se que um «**espondeu**» (*palavra grave*) tem o acento na penúltima sílaba: «*Dé-us*». Um «**dáctilo**» (*palavra esdrúxula*) leva o acento na antepenúltima sílaba: «*Dó-mi-nus*».

Os **monossílabos**,

- **em número par**, juntam-se, dando um acento ao primeiro de cada um deles: «*és Tu*», ao passo que um monossílabo só nunca tem acento, devendo juntar-se à palavra anterior; assim, **uma palavra espondaica com um monossílabo** formam um grupo **dactílico**: «*sú-per nos*»; «*vi-vi-fi-cá-vit me*» e, **uma palavra dactílica com um monossílabo** formam, **juntamente com o acento secundário da última sílaba do dáctilo**, um grupo **espondaico**: «*vi-ví-fi-ca me*»;
- nos monossílabos **em número ímpar**, sómente os dois últimos vão unidos, juntando-se o primeiro com a sílaba precedente: «*in-i-qui-tá-tis in me est*».

Uma palavra **dactílica** à qual não se lhe segue nenhuma sílaba acentuada – primária, ou secundariamente – recebe um **acento secundário** na última sílaba: «*Ór-di-nem Mel-chí-se-dech*».

Tal como já foi dito, no «**Capítulo III**» (*a propósito do ritmo e da acentuação da palavra Latina*), em latim não há oxítonos (*palavras agudas*), pelo que, **as palavras de origem “estrangeira” (Grega e/ou Hebraica) devem acomodar-se à acentuação Latina**,

a cujo ritmo serve o canto Gregoriano.

Exemplo de uma cadênciа de **1 (um) acento**:

A musical staff with a common time signature (indicated by 'C'). It features a single note with a vertical stroke through its stem, positioned on the fourth line of the staff. Below the staff, the lyrics 'Do - mi - ne De - us *' are written, corresponding to the note's placement.

E' considerada também «cadênciа de um acento» a «flexa»:

c/acentuação espondaica:

A musical staff with a common time signature. It shows two groups of notes: a pair of eighth notes followed by a pair of sixteenth notes. Below the staff, the lyrics 'Do - mi - ne De - us †' are written, where the first 'ne' and the last 'us' each receive a vertical stroke through their stems.

c/acentuação dactílica:

A musical staff with a common time signature. It shows a single group of three notes: a pair of eighth notes followed by a single sixteenth note. Below the staff, the lyrics 'pau - pe - ri - bus †' are written, where the first 'pau' and the last 'bus' each receive a vertical stroke through their stems.

CADENCIAS DE DOIS ACENTOS

A cadênciа de **dois acentos** está modelada no tipo silábico «*Dé-us mé-us*», isto é, em **dois espondeus tónicos** e compreende sempre **quatro elementos essenciais** (*notas, ou grupos*). Os acentos melódicos afectam o 2.^º e o 4.^º destes elementos: – o 4.^º acento (*o mais afastado do repouso final, pois os elementos das cadências são contados, retrocedendo a partir da última nota*) é, forçosamente, de **um grau melòdicamente superior ao da dominante**. E', portanto, um sinal infalível para reconhecer, à primeira vista, uma fórmula de dois acentos (*média, ou final*), não havendo excepções a esta regra.

Note-se que – tal como nas cadências de um acento –, quando intervém um **dáctilo**, utiliza-se a nota «**suplementar**» (*a «suplementar» não é, forçosamente, a sílaba central do dáctilo: há «suplementar», sempre que os acentos melódicos estiverem separados um do outro por duas sílabas*).

Nas «cadências de dois acentos», às notas melòdicamente postas em realce, devem corresponder-lhes os dois últimos acentos **tónicos**, ou **secundários**, do texto.

A musical staff with a common time signature. It shows two groups of notes: a pair of eighth notes followed by a pair of sixteenth notes. Below the staff, the lyrics 'Do - mi - ne, De - us me - us *' are written, where the second 'ne', the first 'us', and the final 'us' each receive a vertical stroke through their stems.

A musical staff with a common time signature. It shows a single group of three notes: a pair of eighth notes followed by a single sixteenth note. Below the staff, the lyrics 'pu - e - ri Do - mi - num *' are written, where the first 'pu', the first 'ri', the first 'Do', the first 'mi', and the final 'num' each receive a vertical stroke through their stems.

Por consequência, nos casos em que, depois do acento tónico da palavra, restassem

mais de duas sílabas átonas:

A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains four notes: a quarter note on the first line, a eighth note on the second line, another eighth note on the second line, and a quarter note on the third line. Below the staff, the lyrics "ste - ri - lem in do - mo *" are written in a cursive font.

—aproveitaremos, como acento de cadênciа, o acento secundário, que admite todo o dáctilo, na sua última sílaba, cantando-se, portanto:

A musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains four notes: a quarter note on the first line, a eighth note on the second line, another eighth note on the second line, and a quarter note on the third line. The second eighth note is slightly higher than the others, indicating a secondary accent. Below the staff, the lyrics "ste - ri - lem in do - mo *" are written in a cursive font.

REGRA MUITO IMPORTANTE:

1.— São de dois acentos todas as cadências de quatro notas, cuja primeira nota seja superior à «*dominante*».

2.— São de um acento:

- todas as cadências de duas notas;
- todas as cadências mais longas, em que a primeira nota é inferior à «*dominante*», ou em uníssono com ela.

SILABAS DE PREPARAÇÃO

Quando a cadênciа começa por uma nota inferior à da dominante, é porque contém uma – ou mais – **sílaba(s) de preparação**, que se adaptam aos elementos da fórmula melódica (*notas, ou grupos*) que precedem o acento, quer as sílabas sejam – ou não – acentuadas.

O último acento do texto encontra-se, então, sempre no segundo elemento essencial da cadênciа melódica (*a nota pontuada das cadências é considerada o primeiro elemento destas cadências*).

Só nas «**cadências de um acento**» – quer médias, quer finais – se podem encontrar notas e/ou sílabas de preparação.

Conforme já foi referido, há cadências médias (*ou «mediantes»*) de um e de dois acentos (*vide: «QUADRO GERAL DOS OITO TONS SALMODICOS»*).

Para cantar bem as cadências – quer as médias, quer as finais –, ao deixar a «*corda de recitação*», há que moderar o andamento, de modo que se pudesse considerar que sobre o «*tenor*» estivesse anotado “*recitando*” e sobre as cadências “*cantando*”.

Depois de dobrada a última nota da cadênciа média, vem a chamada «**pausa de asterisco**»; depois desta, **retoma-se o andamento da «corda de recitação»**.

CADENCIAS COM «ANTECIPAÇÃO DE ACENTO»

A propósito das cadências – quer de um, quer de dois acentos – falámos da «*suplementar*», quando da intervenção de um dáctilo. Lembremos, desde já, que a «*suplementar*» deve obedecer, normalmente, a duas regras essenciais:

- no plano **rítmico**, encontra-se **entre dois elementos essenciais** da cadência;
- no plano **melódico**, canta-se **no mesmo grau da nota que se lhe segue**.

No entanto, há certas excepções, como, por exemplo, na «*mediante*» do **III.^o tom**, em que, quando o segundo elemento da cadência (não esquecer que os elementos se contam retrocedendo a partir da última nota) é uma «*clivis*», esta forma com a nota pontuada final uma espécie de “rima” musical, em que o grupo rítmico não pode nunca variar: **esta «*clivis*» recebe, normalmente, o acento do espondeu**. De forma que, no caso do **dáctilo** (*por ex.*, «*Dóminum*»), o acento tónico é lançado **antes** da «*clivis*», sobre uma «*suplementar*» com antecipação de acento; neste caso, em vez de se cantar:



– **antecipa-se o acento**, colocando-o no **DO** anterior à «*clivis*» e deixando esta para a sílaba átona:



Também encontramos casos de «*clivis com antecipação de acento*» nas cadências finais do **I.^o tom «D2»** e **IV.^o tom «E»**:

Two musical staves. The left staff is labeled 'sæ - cu - lum sæ - cu - li.' and the right staff is labeled '4 E in saé- cu- lum saé-cu- li dórm - tet qui cu- stó-dit te'. Both staves show a clivis with accentuation moved to the previous note.

Há casos em que o texto é demasiado curto, de tal modo que não é possível adaptá-lo – quer na «*mediante*», quer na final – a todas as notas da cadência: são as chamadas

«cadências reduzidas»; nesses casos, poderia ter-se presente, como regra prática, o seguinte:

- Na «mediante», começa-se pela dominante e reúnem-se, nas primeiras sílabas, todas as notas da cadência, até chegar ao acento do texto, que deverá corresponder ao acento musical:

Two musical staves, labeled I and VI, showing Gregorian chant notation. Staff I starts with a note on the fourth line, followed by a breve on the third line, another breve on the fourth line, and a dotted breve on the fifth line. Staff VI starts with a breve on the fourth line, followed by a breve on the third line, and a dotted breve on the fifth line. Both staves end with a vertical bar line and a double bar line.

Qui fa - cit hæc *

- Na final, o último acento do texto deverá coincidir com o último acento musical; as outras sílabas adaptam-se à(s) nota(s) precedente(s), sem ter que chegar à dominante (*vide*: «**Petit Traité de Psalmodie Traditionnelle**», pg. 40):

Two musical staves, labeled I and VI, showing Gregorian chant notation. Staff I starts with a breve on the fourth line, followed by a breve on the third line, and a dotted breve on the fifth line. Staff VI starts with a breve on the fourth line, followed by a breve on the third line, and a dotted breve on the fifth line. Both staves end with a vertical bar line and a double bar line.

et ti - mu - i.

Prosseguindo o estudo da **Salmódia Gregoriana**, passaremos a examinar os «**Tons Solenes**» e as «*mediantes*» solenes do Cântico Evangélico do «*Magnificat*».

Ismael Hdez.

CAPITULO V-c

A SALMODIA

(Segundo os princípios do «*Método de Solesmes*» – continuação)

OS TONS SOLENES

Estudo do Cântico do «*Magnificat*»

Há duas espécies de fórmulas para o Cântico do «*Magnificat*»:

- os tons **simples**;
- e os tons **solenes**.

Os tons **simples** são absolutamente iguais aos que se usam para os Salmos, tendo em conta as seguintes normas:

- a entoação é **repetida em todos os Versículos**;
- a entoação dos **II.^º e VIII.^º tons** utiliza, no 1.^º Versículo («*Magnificat*») uma fórmula ligeiramente mais ornada, que só se emprega nesse primeiro Versículo;
- o facto de o primeiro hemistíquo desse Versículo ser curto – apenas e só, a palavra «*Magnificat*» – provoca a supressão da cadência média, quer nos tons simples, quer nos solenes (*é, portanto, aconselhável estudar a melodia completa com outro Versículo*).

Os tons solenes são utilizados nas Solenidades (*antigamente, Festas de I.^ª e II.^ª classes*), no Ofício Divino, exclusivamente no canto de «*Benedictus*» (*a Laudes*) e do «*Magnificat*» (*a Vésperas*).

Nos tons solenes, as cadências finais são as mesmas que as dos tons simples (*excepto as dos Intróitos e Communios – à Missa –, que são também ornadas*).

AS ENTOAÇÕES DOS TONS SOLENES

- As entoações dos tons solenes são as mesmas que as do «*Magnificat*» simples, **excepto no VII.^º tom**, em que um «*torculus*» veio a ocupar o lugar da «*clivis*» inicial;

- Esta entoação solene repete-se, exactamente, em cada Versículo e não sofre qualquer tipo de simplificação, ao contrário do que se passa com os tons simples **II.^º** e **VIII.^º** do «*Magnificat*».

AS CADENCIAS MEDIAS SOLENES

OBSERVAÇÃO SOBRE O VI.^º TOM SOLENE

Sabemos que o VI.^º tom simples tem duas fórmulas na cadência média: uma de dois acentos – comum à do I.^º tom – e outra, exclusiva do VI.^º tom, de um acento, com duas sílabas de preparação. Para o canto do «Magnificat – quer em tom simples, quer em tom solene – a Edição Vaticana não apresenta, na cadência média do VI.^º tom, senão uma fórmula única, **comum à do I.^º tom**.

ENTOAÇÕES E «*MEDIANTES*» PARA OS CANTICOS EVANGELICOS

QUADRO I

(*tons I.^º e VI.^º*)

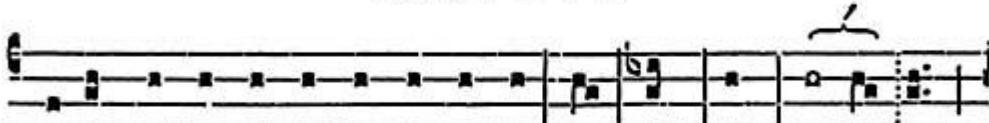
AD CANTICA EVANGELII

Mediatio solemnis.

Hic notatur tantum prima pars versiculorum, cum secunda pars semper in tono psalmodice cantetur.

1º Clausulae unius accentus, cum tribus neumis præparationis,
et superveniente anticipata.

Modi I et VI.



Canticum Magnificat.

MAGNIFICAT.

Et ex-sultávit
Qui-a respéxit humilitátem
Qui-a fecit mihi
Et mi-sericórdia ejus a progéni-
Fe-cit poténtiam in
De-pó-suit pot-
E-su-riéntes
Sus-cé-pit Israel
Sic-ut locútus est
Gló-ri-a
Sic-ut erat in principio,

spí-	ri-	tus	me-	us.
an-	cil-	læ	su-	æ.
ma-	gna	qui	pótens	est.
e	in	pro-	gé-ni-	es.
brá-	chi-	o	su-	o.
én-	tes	de	se-	de.
im-	plé-	vit	bo-	nis.
pú-	e-	rum	su-	ur..
ad	pa-	tres	no-	stros.
Pa-	tri,		Fi-	o.
et	nunc,		li-	
			sem-	per.

Canticum Benedictus.

BE-NE-DICTUS Dómi-
Et e-rexit cornu
Sic-ut locútus est
Sa-lú-tem ex in-
Ad fa-ciéndam misericórdiam cum
Jus-ju-randum quod jurávit ad Abra-
Ut si-ne timóre de... nostró-
In san-citáte et justiti-
Et tu, puer, prophéta Altis-
Ad dan-dam sciéntiam salú-
Per ví-scera misericórdi-
Il-lu-mináre his qui... et in um-

nus	De-	us	Is-	el.
sa-	lú-	tis	ra-	
per	os	san-	no-	bis.
i-	mí-	cis	ctó-	rum.
pá-	tri-	bus	no-	
ham	pa-	trem	stris.	
rum	li-	be-	no-	
	co-	rá-	strum.	
a	ram	rá-		
si-	mi	ti.		
tis	ple-			
æ	De-			
bra	mor-			
	tis			

Este **Quadro I** apresenta-nos a entoação e a cadência média – única – dos **I.^º** e **VI.^º** tons: um acento (*com «suplementar» com antecipação de acento nas cadências dactílicas*) e três sílabas de preparação.

QUADRO II

(tons II.^º, IV.^º, V.^º e VIII.^º)

2º Clausulæ unius accentus, cum tribus neumis præparationis.

Modi II, IV, V, VIII.

II. V. VIII.

Canticum Magnificat.

MA- GNI- FICAT.

Et ex- sultávit
Qui-a iespéxit humilitátem
Qui-a fecit mihi
Et mi- sericórdia ejus a progéni-
Fe- cit poténtiam in
De- pó- suit pot-
E- su- riéntes
Sus- cé- pit Israel
Sic- ut locútus est
Gló- ri- a
Sic- ut erat in principio,

spi-	ri-	tus	me-	us.
an-	cil-	læ	su-	æ.
ma-	gna	qui	pót- ens	est.
e	in	pro-	gé-	ni- es.
brá-	chi-	o	su-	o.
én-	tes	de	se-	de.
im-	plé-	vit	bo-	nis.
pú-	e-	rum	su-	um.
ad	pa-	tres	no-	stros.
Pa-	tri,	et	Fi-	li-
et	nunc,	et	li-	o.
			sem-	per.

Canticum Benedictus.

BE- NE- DICTUS Dómi-

Et e- réxit cornu
Sic- ut locútus est
Sa- lú- tem ex in-
Ad fa- ciéndam misericórdiam cum
Jus- ju- rándum quod jurávit ad Abra-
Ut si- ne timóre, de manu... nostró-
In san- ctítate et justiti-
Et tu, puer, prophéta Altís-
Ad dan- dam sciéntiam salú-
Per vi- scera misericórdi-
Il- lu- mináre his qui... et in um-

nus	De-	us	Is-	ra- el.
sa-	lú-	tis	no-	bis.
per	os	san-	ctó-	rum.
i-	mí-	cis	no-	stris.
pá-	tri-	bus	no-	stris.
Jus-	rum	trem	no-	strum.
Ut	li-	be-	rá-	ti.
In	a	ram	i-	pso.
Et	co-	vo-	cá-	be- ris.
Ad	ple-	bi	e-	jus.
Per	æ	De-	i	stri.
Il-	bra	mor-	no-	dent.
			se-	

Neste Quadro II, podemos ver as cadências dos II.º, IV.º, V.º e VIII.º tons (todas elas de um acento e com três sílabas de preparação).

Da análise destes dois primeiros Quadros, note-se:

- a semelhança dos neumas dos II.º, IV.º, V.º e VIII.º tons, com a mesma distribuição de sílabas de preparação;

- que, no primeiro Quadro (*dos I.^o e VI.^o tons*), utiliza, na sílaba final, um «*podatus*» e, nas cadências dactílicas, pede uma «*suplementar*» com antecipação de acento, devido à existência da «*clivis*»;
- que, nestas fórmulas bastante longas (*em que a melodia deixa a dominante com um neuma descendente – a «clivis»*), trata-se sempre de cadências de um acento com sílabas de preparação.

QUADRO III

(tons III.^o e VII.^o)

3º Clausulæ duplicis accentus.

Modi III et VII.

III antiquus.

III recentior.

VII.

Canticum Magnificat.

MA-	GNI-	FICAT.						
Et	ex-	sultávit	spi-	ri-	tus	me-	us.	
Qui-	a	respéxit humilitátem an-	cill-	læ		su-	æ.	
Qui-	a	fecit mihi	ma-	gna	qui	pót-ens	est.	
Et	mi-	sericórdia ejus a progénie	in		pro-	gé-	ni-	es.
Fe-	cit	poténtiam in	brá-	chi-	o	su-	o.	
De-	pó-	suit pot-	én-	tes	de	se-	de.	
E-	su-	riéntes im-	plé-		vit	bo-	nis.	
Sus-	cé-	pit Israel	pú-	e-	rum	su-	um.	
Sic-	ut	locútus est ad	pa-		tres	no-	stros.	
Gló-	ri-	a	Pa-	tri,		Fi-	li-	
Sic-	ut	erat in principio, et	nunc,			sem-	o	
						per.		

Canticum Benedictus.

BE-	NE-	DICTUS Dóminus	De-					
Et	e-	réxit cornu sa-	lú-			Is-	ra-	el.
Sic-	ut	locútus est per	os			no-	bis.	
Sa-	lú-	tem ex ini-	mí-			ctó-	rum.	
Ad	fa-	ciéndam misericórdiam cum	pá-	tri-		no-	stris.	
Jus-	ju-	rández quod... ad Abraham	pa-			no-	stris.	
Ut	si-	ne timóre, de... nostrórum	li-			strum.		
In	san-	ctitáte et justitia	co-			rá-	ti.	
Et	tu,	puer, prophéta Altíssi-	mi			i-	pso.	
Ad	dan-	dam sciéntiam salútis	ple-			cá-	be-	ris.
Per	vi-	scera misericórdiae	De-			e-	jus.	
Il-	lu-	mináre his qui... et in umbra	tis			no-	stri.	
						se-	dent.	

Este Quadro III apresenta as cadências do III.º tom (*Monástico, com dominante SI e Romano, com dominante DO*) e do VII.º tom (*de dois acentos, com «suplementar» de antecipação de acento nas cadências dactílicas*). Podemos ainda notar:

- a semelhança dos neumas, com a mesma distribuição de sílabas;
- o 2.º acento ornado com um «*podatus*» e, a sílaba final ornada também com um «*podatus*».

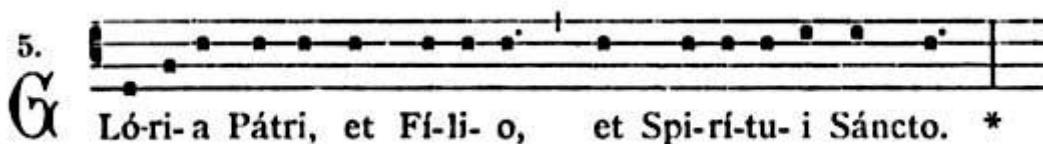
Voltando à análise das entoações dos três Quadros *ut supra*, podemos notar:

- a semelhança neumática dos **I.^º/VI.^º, III.^º e IV.^º tons**: um «*punctum*» e um «*podatus*», para duas sílabas de entoação;
- a semelhança neumática e melódica dos **II.^º, V.^º e VIII.^º tons**: um «*punctum*», uma «*clivis*» e um «*podatus*», para três sílabas.

O QUINTO TOM SOLENE

Vimos as entoações e as «*mediantes*» dos tons solenes para os Cânticos Evangélicos do «*Benedictus*» e do «*Magnificat*».

Reparemos, no Quadro II, que as entoações e as cadências médias dos **II.^º e VIII.^º tons** (*tal como nos apresenta o «Antiphonale Monasticum» – do qual foram extraídos os exemplos ut supra*) são exactamente iguais às do **V.^º tom solene**, mas não assim no «*Graduale Romanum*»:

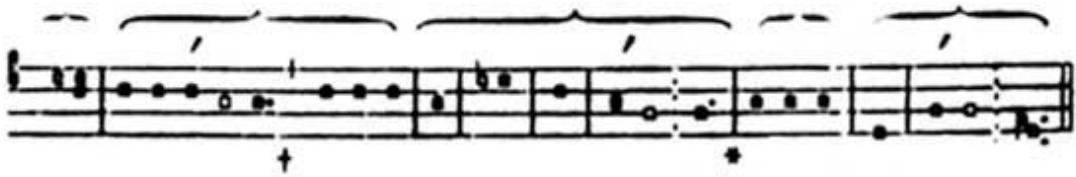


- cadência de **um acento**, com **uma sílaba de preparação**, mas esta sílaba de preparação está **num grau superior ao da dominante** – característica esta que ainda não tínhamos encontrado – sendo **este o único pormenor que distingue o V.^º tom solene do V.^º tom simples**.

TONS ESPECIAIS

Alguns tons Salmódicos – ou porque são menos correntemente usados, ou porque têm algumas particularidades – são chamados «**tons especiais**», tais como:

- o «**tonus in directum**», assim chamado porque, sendo cantado sem Antífona, não tem entoação e começa, “directamente”, na dominante (*encontramos este tipo de tom nos Ofícios da Semana Santa e dos Defuntos*): – cadência média de um acento e duas sílabas de preparação e cadência final de um acento;
- outro é o «**tonus peregrinus**», com **duas dominantes** – em **LA**, para o 1.^º hemistíquo e em **SOL**, para o 2.^º –, cadência média de um acento, com três notas de preparação (*ou: um acento, com duas notas de preparação*) e cadência final de um acento, com uma nota de preparação;



NOTA DE NATUREZA PEDAGOGICA

Será vantajoso para o aluno cantar, alternadamente, com o(s) mesmo(s) Versículo(s) o tom simples e o tom solene, para se familiarizar com as diferentes melodias e habituar-se a notar as diferenças: – é aconselhável que esta prática se faça com textos diferentes, quer do «*Benedictus*», quer do «*Magnificat*».

Finalmente, como conclusão de toda a matéria dada sobre a Salmódia, se apresenta o «**QUADRO GERAL DOS OITO TONS SALMODICOS**».

Ismael Hdez.

CAPITULO V-d

A SALMODIA

(*Segundo os princípios do «Método de Solesmes» – conclusão*)

QUADRO GERAL DOS OITO TONS SALMODICOS

I.^o TOM: cadência média de **dois acentos**; cadência final de **um acento**, com **duas notas de preparação** (*na cadência «D2», «clivis» com antecipação de acento*):

II.^o TOM: cadênciá média de **um acento**; cadênciá final de **um acento**, com **uma nota de preparação** (*no «Antiphonale Monasticum», a cadênciá final – que é única – apresenta-se sob a forma de um «podatus» com antecipaçáo de acento*):

III.^o TOM: cadênciá média de **dois acentos** e «*clivis*» com antecipaçáo de acento; cadênciá final de **um acento**, com **uma, duas, ou três sílabas de preparação** (*no «Antiphonale Monasticum», apresenta-se com a dominante SI*):

IV.º TOM: pode apresentar-se com dominante **LA**, ou (*por transposição à 4.^a superior*) **RE**; cadência média de **um acento**, com **duas notas de preparação**; cadência final de **um acento** com **três sílabas de preparação** (*na terminante «E», «clivis» com antecipação de acento*):

c/dominante LA:

c/dominante RE:

V.º TOM: cadência média de **um acento**; cadência final de **dois acentos**:



VI.º TOM: cadênciā média de **dois acentos** (*ou: de um acento, com uma nota de preparação*); cadênciā final de **um acento** e **duas sílabas de preparação**:

VII.º TOM: cadênciās média e final, ambas de **dois acentos**:

VIII.º TOM: cadênciā média de **um acento**; cadênciā final de **um acento**, com **duas notas de preparação**:



Ismael Hdez.

CAPITULO VI

BREVES NOTAS PARA A DIRECÇÃO DE UMA «SCHOLA» GREGORIANA

(segundo os princípios do «*Método de Solesmes*»)

— por Mr. A. Le Gennant, Director do *Instituto Gregoriano de Paris* —

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Quando Dom J. Gajard, na sua obra «*Notions sur la rythme Grégorienne*», escreveu que a «**quironomia Solesmiana**» “não é senão a tradução plástica do ritmo musical, a projecção no espaço do ritmo melódico”, definiu-a de excelente maneira. E’ evidente que, ao incorporar-se nos **gestos** que o transpõem para o plano visual, o ritmo sonoro não recebe, por esse facto, um suplemento de perfeição, visto que age, para a ordenar no **tempo**, sobre uma matéria o mais aproximada possível da *imaterialidade*, invisível, imponderável, e que só depende do sentido do ouvido, em junção estreita e necessária com as faculdades intelectuais. Mas pode também dizer-se que a «**quironomia**» integra no ritmo musical, secundariamente e, em certa medida, um elemento que não lhe é essencial: a noção de **espaço**; é, no plano «*espacial*», com efeito, que ela se organiza e se desenvolve.

Tal como já foi referido, no Capítulo III (*sobre o estudo da Rítmica Gregoriana*) uma «**quironomia**» bem feita, bem desenhada no papel, é a primeira condição de uma boa execução artística: simultaneamente, analítica e sintética, contém-na potencialmente.

Contudo, falta passar tudo isto para a realidade e... é aqui que começam as dificuldades, porque de nada serve traçar no espaço os gestos mais perfeitamente claros e ordenados, se certas condições – de que depende o efeito prático do que esses gestos significam – faltarem, quer da parte do regente, quer da parte do Coro.

Dirigir não é mais que «*comandar*», com tudo o que este termo supõe de por em acção, ao mesmo tempo e, no mesmo instante, qualidades físicas e intelectuais, reflexos necessariamente rápidos, automatismos cerebrais e musculares, que são o fruto da experiência adquirida ao longo de vários anos na prática do *ofício*: tudo isto, completado por um sentido psicológico advertido e permanentemente alerta. Dirigir é, pois e, em primeiro lugar, transmitir ordens, mas é também guiar, prever o obstáculo e parar aí, tanto quanto possível, antes do «*acidente*» e, se este se produz, neutralizar, imediatamente, os

seus efeitos; é vigiar, constantemente, o complexo mecanismo de uma máquina tanto mais delicada quanto é certo as suas peças gozarem de uma independência e de uma liberdade voluntariamente alienadas, em princípio, mas susceptíveis de se retomarem – mesmo inconscientemente – a cada instante.

E é o conjunto destas qualidades que confere ao regente o que se designa, com uma palavra magnífica e bastante expressiva, de «*autoridade*».

Da parte do Coro, as qualidades requeridas são, evidentemente, diferentes, mas são, do mesmo modo, necessárias e revestem-se todas de um carácter positivo (*passamos em claro – bem entendido – o caso de um Coro que crie, voluntariamente, um estado de «resistência» ao impulso dado: poderá acontecer, o que é raro; todavia, um regente com autoridade triunfará, facilmente, por meio dos gestos apropriados, se estiver bem seguro de si mesmo e tiver as reservas de energia física necessárias em tal circunstância*). Encaramos – apenas e só – o caso em que a docilidade do Coro está conseguida, com sinceridade, fundamentalmente; esta docilidade não deve ir, todavia, até à passividade, nem mesmo à semi-passividade: um Coro deve ser activo, ou seja, pronto a entender, a interpretar e a traduzir, musicalmente, os gestos que se desenham diante dele: em suma, é preciso que o regente e o Coro estejam em «*sintonia*» um com o outro. Isto quer dizer que os resultados artísticos da direcção imprimida pelo regente e, voluntariamente aceite pelo Coro, dependem, necessariamente, de uma maneira comum de compreender e sentir as coisas: sintonia, que pode ser natural, se o regente e o Coro foram formados nos mesmos princípios, ou adquirida, no caso contrário, após um lapso de tempo, mais ou menos longo, no decurso de ensaios em que todas as explicações desejadas tenham sido dadas. Em todo o caso, esta base é indispensável e assenta, em primeiro lugar, sobre um exacto conhecimento dos sinais (*entendemos por «sinais» os elementos fundamentais e as indicações complementares de toda a ordem que constituam, quer um sistema de escrita, quer um sistema de notação musical*).

Se se quiser comparar a Música, ou a Poesia, com outras formas de arte – Arquitectura, Escultura, Pintura, Dança – acabaremos por verificar, sem custo, que a Música e a Poesia têm em comum que não conseguimos atingir a sua essência, senão por meio de sinais: o que primeiro nos salta à vista são os sinais poéticos, ou musicais. Por exemplo, a pintura chinesa, ou japonesa, é-nos directamente acessível, mas a música chinesa, ou japonesa, permanecerá para nós, herméticamente cerrada, se não possuirmos a chave dos seus sinais. O «*sinal*» é, portanto, aqui, o elemento pelo qual se estabelece o contacto entre a obra e a nossa sensibilidade.

E chegamos, por fim, ao papel do intérprete (*se bem que este papel caiba, primordialmente, ao regente, também uma grande parte dele recaia sobre o Coro: é-lhes comum – em última análise – a um e a outro*). O intérprete tem por missão revelar o sentido oculto das coisas às quais as suas faculdades intelectuais e sensíveis se aplicam. Em música, o intérprete está, inteiramente, ao serviço das vozes que não devem nunca deixar de ser ouvidas. A missão do intérprete obriga-o a uma sinceridade total, que se torna particularmente grave em relação ao compositor, porquanto não se trata, pura e simplesmente, de «*traduzir*» uma obra, «*mais ou menos*»... mas sim de modo **exacto**. De aí, o intérprete deve reduzir-se – em relação à obra – a um estado de **absoluto respeito pela obra**. Contudo, isto não lhe entrava o livre exercício da sua personalidade.

O GESTO «QUIRONOMICO»

A síntese rítmica tem o seu fundamento nos «**tempos compostos**» (T.C.) – binários, ou ternários – e é natural que eles sirvam de ponto de apoio à «**quironomia**» que, de resto, é organizada para lhes determinar a sua função – ársica, ou tética – no grande ritmo do inciso.

A «**quironomia**» é analítica quando se limita a bater o compasso, decompondo cada T.C. nos seus elementos constitutivos (*tempos simples*):

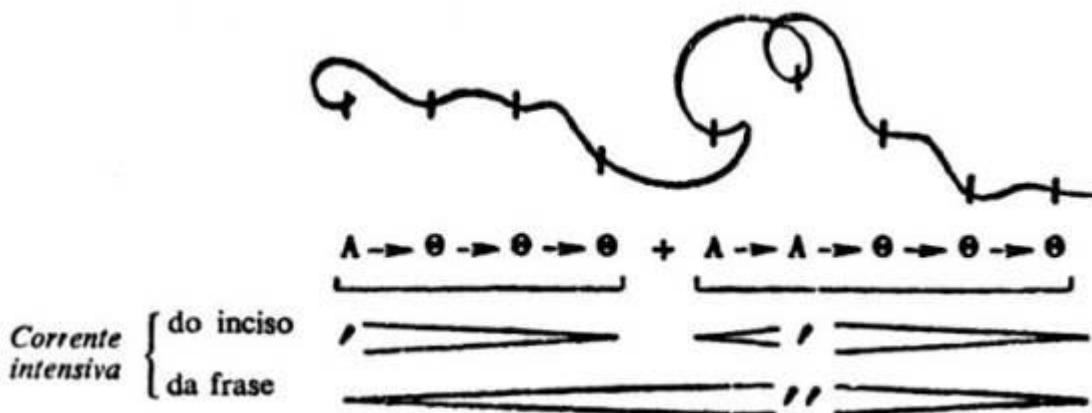
Exemplo 1: «**Kyrie XI**» (*Orbis factor*):



Há toda a vantagem em se proceder desta maneira, em certos e determinados casos: por exemplo, ao principiar-se a trabalhar uma peça, ou quando se tem que fazer cantar um conjunto insuficientemente preparado, como é o caso, geralmente, de uma assembleia de fiéis (*note-se que uma nave que canta não se improvisa: é preciso criar primeiro o clima favorável ao canto colectivo e, praticamente, polarizar a nave, permitindo-lhe apoiar-se num grupo que haja recebido, para esse fim, uma formação especial, a que nós chamamos «schola» paroquial*).

Mas, a verdadeira «**quironomia**» – tal como a entendemos – é sintética, como o próprio ritmo, procedendo por saltos, de «*ictus*» em «*ictus*»; seguindo o ritmo, passo a passo, visa, no entanto, mais do que marcar-lhe a estrutura fragmentária: tende à realização viva do «**ritmo-inciso**», do «**ritmo-membro**» e, por fim, do «**ritmo-frase**»:

Exemplo 1-bis: do «**Kyrie XI**», *ut supra*:



Aliás, pode ser necessário combinar estas duas formas de «**quironomia**», utilizar uma quironomia «**analítico-sintética**», mesmo com um bom Coro, quer para assegurar, em

determinada passagem, a regularidade do movimento, quer, por qualquer outro motivo de que resulte imperfeição de execução. Mas este recurso à análise deve ser, falando genéricamente, excepcional e, uma vez que a peça esteja bem sabida, há todo o interesse em insistir no plano da síntese, pois é neste que se opera, única e realmente, a formação da matéria sonora pelo ritmo, princípio activo de determinação, atracção e fusão.

Efectivamente, a análise não desaparece neste ponto, mas é absorvida pela síntese, na penumbra da qual se move, com as suas mil e uma gradações de pormenor.

Dito isto, recordemos que a «**quironomia Solesmiana**» tem **dois aspectos**:

- um aspecto material – **fixo** – o que se lhe dá, ao traçar no papel os sinais que a constituem (*um gráfico aparentemente complicado, mas, na realidade, bastante simples, devendo haver no seu desenho o maior cuidado*);
- e um aspecto imaterial – **móvel** – que resulta da projecção, no espaço, do gráfico referido *ut supra*.

Para chegar a regrer correctamente, o primeiro cuidado do Mestre-de-Capella consiste em «*fazer a mão*» – se assim se pode chamar – de modo a «*desenhar*», claramente e, de um modo rigorosamente preciso, as curvas ársicas e téticas, que são a expressão estilizada do movimento sonoro: isto exige muita aplicação, mas não se consegue rapidamente (*além do mais, não é necessário, para este exercício, ter um Coro diante de si, pois trata-se, apenas, da perfeição dos gestos, considerados em si mesmos*).

Evidentemente que a «quironomia» espacial não pode reproduzir tal e qual a «quironomia» escrita, porquanto esta é distribuída no papel, enquanto aquela é lançada no espaço restrito limitado pelas possibilidades de extensão do antebraço. Daí, a necessidade do Mestre-de-Capella de voltar sempre ao ponto de partida (*em consequência disso, a economia dos gestos «quironómicos» ordena-se em função de dois eixos, que se completam, cada um com utilização diferente*):

Exemplo 2:



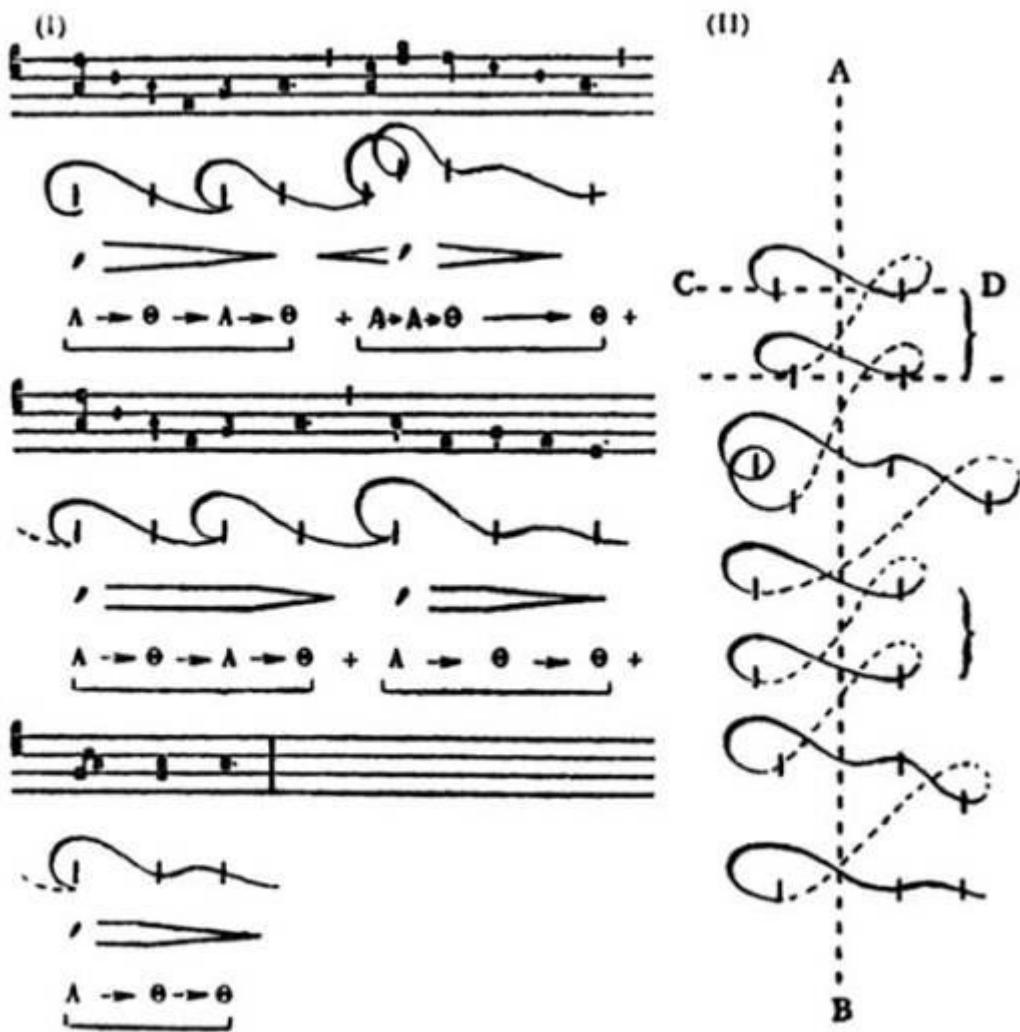
1.- Um eixo vertical «A – B», que divide, idealmente, o corpo do regente em duas partes iguais, da cabeça aos pés, e que corresponde, normalmente, por outro lado, ao centro do grupo coral.

- a) Temos, assim, dois sectores de regência: à esquerda do regente inscrevem-se todos os movimentos ársicos e, à sua direita, todos os movimentos téticos;
- b) O eixo vertical delimita, portanto, nítidamente e, de um modo permanente, em relação um ao outro, o campo ársico e o campo tético do ritmo;
- c) Mas este eixo tem ainda uma outra função: é sobre ele que se articulam as «*palavras melódicas*», ou seja, os diferentes ritmos melódicos que entram na síntese de um ritmo-inciso.

2.- Um eixo horizontal «C – D», cortando o eixo «A – B», mais ou menos, à altura do peito do regente. Neste eixo, vêm pousar os «ictus» que se encontram na origem das correntes ársicas e téticas, sofrendo os outros «ictus», necessariamente, em resultado dos movimentos da mão, um certo desnívelamento em relação a este eixo, ficando um pouco mais abaixo, ou um pouco mais acima, segundo as exigências do ritmo.

Eis como se apresenta, na prática, a «**quironomia**», sob o ponto de vista da regência, em relação à «**quironomia**» escrita (*Exemplo 3, I*) do mesmo fragmento:

Exemplo 3: do «*Sanctus IV*»:



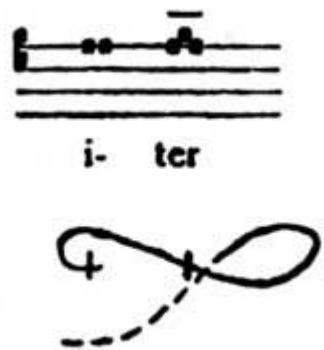
Devemos consignar aqui algumas observações importantes:

1.- o «*ictus*» rítmico deve encontrar-se sempre, e exactamente, **no ponto mais baixo das curvas ársicas, ou téticas**, ou seja, no ponto em que cada T.C. se solda ao precedente, mude – ou não – de carácter. A precisão e a eficácia de uma boa regência dependem disso e comprehende-se bem por quê. Efectivamente, a matéria e a forma só são separáveis, no ritmo sonoro, in abstracto. Moldando o ritmo esta matéria, por uma acção exercida sobre ela, do interior, do mesmo modo que a alma anima o corpo, o Mestre-de-Capella deve esforçar-se por atingir, através da matéria, a fonte de energia que a põe em movimento. Para isso, carece de ter, na própria matéria, um «*ponto de contacto*» com o ritmo: esse «*ponto de contacto*» é o «*ictus*» e, quando se dirige, há que sentir os «*ictus*», “tê-los bem em mão” – digamos assim – de tal modo que se tenha a impressão de transportar a matéria sonora de um ponto para outro, segundo as exigências do ritmo. O lançamento dos tempos ársicos e a deposição dos téticos, tudo isto se ordena no «*ictus*», quer na regência, quer no próprio ritmo, pois, de facto, os dois acabam por confundirem-se.

2.- A amplitude dos gestos «*quironómicos*» deve variar, não sómente, segundo os T.C. forem binários, ou ternários, mas ainda e, sobretudo, em função da importância, na síntese, do ritmo que estes gestos traduzem, plàsticamente.

Apliquemos esta observação a alguns casos concretos:

- a) Um «*torculus epizemático*», a meio de um inciso, pede um alargamento, proporcionado à sua importância expressiva, do gesto ársico, ou tético, correspondente;
- b) Do mesmo modo, se preparará, por um alargamento da tesis que a precede, a ligação do ritmo a uma «*arsis*» que, por exigências do ritmo-inciso, tenha que ser posta em relevo. Este alargamento – mais ou menos importante, segundo os casos – obriga o Chefe de Coro a acelerar o movimento, se quiser encontrar, no seu lugar exacto, o «*ictus*» ársico e, é este apressar que, por um fenómeno de mutação bem conhecido, permite obter dos executantes o ligeiro crescendo necessário (*cf. Exemplo 1-bis, ut supra: junção dos dois ritmos*).
- c) Se várias «*arsis*» se encadeiam umas nas outras – como é frequente – a **amplificação dos gestos** correspondentes deve sublinhar e provocar a **subida intensiva**, cujo índice é a **multiplicação das «*arsis*»**. Se o gesto nada indicar, o Coro conserva-se inerte e passivo. (*Nestas notas, não podemos, como se compreende, multiplicar os exemplos; mas a experiência depressa demonstrará a um regente que se aplique a aperfeiçoar a sua técnica, a importância da amplificação e, por contraste, da redução dos gestos «quironómicos» que, sob o ponto de vista dinâmico, serão a sua consequência.*)



3.- Convém também notar que a «**quironomia**» deve ser **contínua**, de modo a corresponder à marcha do ritmo que decorre sem interrupções – mesmo durante as pausas – através dos incisos, dos membros e das frases, até se esgotar, no final do trecho, ao mesmo tempo que a música recair no silêncio de onde se tinha feito sair.

Não deve haver, em particular, qualquer interrupção do gesto nos epizemas horizontais que, ao longo dos incisos, afectam a primeira nota de certos neumas, normalmente, os «*podatus*» e as «*clivis*». Uma paragem provocaria, automaticamente, a duplicação do valor de uma nota que é apenas expressiva, visto que o seu alargamento é a consequência desta característica fundamental: um ligeiro «*atrasar*» do gesto «*quironómico*», no momento do contacto com a nota episemada, bastará para obter do Coro a execução correcta, sem prejudicar a transição regular do neuma para o grupo seguinte.

Do mesmo modo se procederá, em relação ao grupo «*quilismático*», se for tético e se se encadear a um grupo igualmente tético; mas, se for ársico – ou se, sendo tético, vier a encadear-se a um grupo ársico – deve-se, pelo contrário, acelerar o gesto, para provocar o crescendo necessário: pelas razões já mencionadas, este *acelerando* faz-se acompanhar de um aumento de amplitude do gesto «*quironómico*».

O «*salicus*» deve ser tratado do mesmo modo que o grupo quilismático ársico.

Enfim, a «**quironomia**», além de ser **contínua**, deve ser também o mais **flexível** possível, sem nunca estar em contradição com o *legato* que a execução do canto Gregoriano exige. Esta finalidade não é incompatível com o rigor dos gestos «*quironómicos*»: estes devem ser muito arredondados, levemente estendidos sobre o plano horizontal. Uma direcção angulosa terá, automaticamente, como consequência, uma

interpretação sacudida, seca, o menos conforme possível às exigências de uma arte de que Dom Mocquereau apontou, por várias vezes, a delicadeza.

DO MODO DE REGER, SEGUNDO A IMPORTANCIA E A DISPOSIÇÃO DO CORO

E' evidente que a aplicação de tudo o que se disse ut supra, acerca da direcção de um Coro, deve ter em conta a sua composição e o modo como os cantores estão agrupados, em relação ao regente: a teoria deve moldar-se às exigências da prática, visto que uma pequena «*schola*» e um Coro de algumas centenas de executantes não se manejam da mesma forma.

Contudo, as coisas, muitas vezes, só mudam aparentemente: com efeito, as condições técnicas de uma boa direcção – tal como acabámos de referir – permanecem imutáveis, na diversidade da sua aplicação a este, ou àquele caso particular. De qualquer modo, uma regência deve estar tão segura de si própria e ser tão flexível, ao mesmo tempo, para que possa modificar-se, instantâneamente e, como que de modo automático, sob influência de causas exteriores ao regente e que, para mais, se lhe revelem bruscamente, em plena acção, no momento em que menos o espere.

Aqui – como em todos os domínios da actividade humana – as lições da experiência são de valor inestimável: é ela que permite a cada Mestre-de-Capella criar, para seu uso, uma maneira de dirigir própria, em que se manifesta a tendência não discutível e, de resto, absolutamente natural, do seu temperamento...

SE O NUMERO DOS CANTORES FOR PEQUENO (*por exemplo, vinte, ou vinte cinco cantores*)

A colocação em **semicírculo** é excelente e, quanto ao director, a melhor, se o local reservado ao Coro o permite.

E' fácil apreciar as vantagens desta disposição:

- primeiro, o regente está a igual distância de cada um dos executantes e, por conseguinte, os seus gestos chegam a cada um deles, da mesma maneira e no mesmo momento; se eles estiverem já instruídos e bem habituados, a direcção do grupo faz-se facilmente, não exigindo do Mestre-de-Coro senão o esforço mínimo indispensável;
- depois, esta disposição permite aos executantes ouvirem-se, convenientemente, uns aos outros e, ao Coro adquirir uma homogeneidade perfeita, sobretudo se se tiver a precaução de agrupar os timbres da mesma natureza.

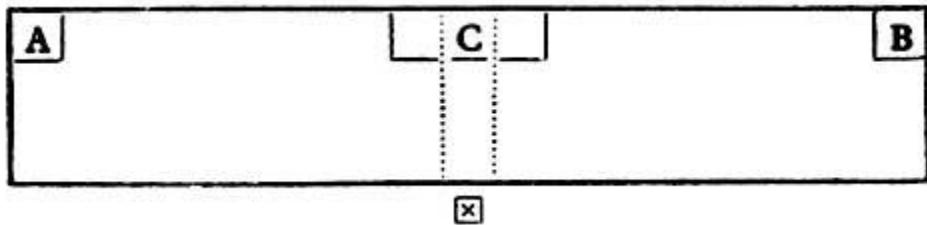
Pode-se, também, optar por uma disposição em **quadrado**, a qual dá um bloco bastante sólido e coeso, sobre o qual o Mestre-de-Coro terá, directamente, autoridade, sem que os seus gestos percam dinamismo e, portanto, eficácia, entre o ponto de partida e o de

aplicação.

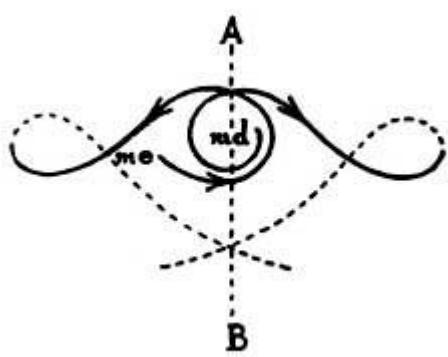
Uma «schola» disposta de uma destas maneiras é, facilmente, dirigida com uma só mão.

SE O NUMERO DE CANTORES FOR RELATIVAMENTE IMPORTANTE

As coisas complicam-se um pouco, quando a importância do Coro, ou o espaço que lhe é atribuído obrigam a adoptar uma disposição em forma de **rectângulo alongado**, estendendo-se na largura, haja – ou não – separação (*por ex. a ala central da nave*) entre as duas partes desse rectângulo:



Basta considerar o esquema *ut supra*, para se compreender que os gestos «*quironómicos*» serão desigualmente repartidos, em relação ao rectângulo, se se dirigir só com a mão direita: todos os cantores no sector «A» receberão apenas os impulsos ársicos e os do sector «B» apenas os téticos... O inconveniente é manifesto e qualquer chefe-de-Coro poderá comprová-lo: o sector «A» terá tendência para **apressar** e o sector «B» para **atrasar** e, consequentemente, tornar pesado o andamento.



Para remediar este problema, é preciso praticar o que se chama uma direcção de «*dupla oscilação*», ou seja, é necessário **dirigir com as duas mãos, cruzando-se estas sobre o eixo de direcção «A – B»** e reproduzindo, inversamente, em relação uma à outra, os movimentos ársicos e téticos. É preciso, além disso, tomar como ponto de apoio da direcção imprimida ao Coro o centro do rectângulo «C» e, partindo desse centro, lançar rapidamente, sobre os sectores «A» e «B» os movimentos da mão, de maneira a neutralizar os inconvenientes da disposição em rectângulo com uma regência nitidamente centrada, por um lado e, por outro, largamente envolvente. Assim se obterá, sem dificuldade, ao fim de pouco tempo – e, até à primeira vez, se se conseguir tomar-lhe logo o pulso – a perfeita coesão do conjunto.

SE O NUMERO DE CANTORES FOR MUITO GRANDE

Suponhamos que um Coro atinge, por exemplo, trezentos, quinhentos, mil, ou mais

executantes! Compreende-se que a direcção de uma tal massa coral exija da parte do director um esforço, quer físico, quer mental, considerável. Contudo, a fadiga de aí obviamente resultante poderá ser atenuada, em certa medida, se se tomarem, para a concentração dos grupos, certas precauções. Disposições possíveis:

- a) disposição em **quadrado**, ou aproximada: é a que impõe, habitualmente, um palco, se este possuir uma certa profundidade, e o lado desse quadrado vem a ter, então, uma grande dimensão;
- b) disposição em **rectângulo**, mas, desta vez, **em profundidade**. E' esta a que resulta, normalmente, da utilização da nave de uma igreja, cortado o rectângulo em duas partes pela nave central que, por muitos motivos e, de qualquer modo, não pode e não deve ser ocupada;
- c) finalmente, a disposição em «**T invertido**», se se utiliza, simultaneamente, a nave central e os dois transeptos de uma igreja (*como é o caso da Catedral de Notre-Dame, em Paris*).

Nestas conjunturas – sempre um pouco excepcionais – impõem-se aos organizadores algumas precauções prévias:

- deve-se evitar dispor ao acaso os grupos participantes, cujo valor é, forçosamente, desigual. E' preciso colocar, directamente, diante do Mestre-de-Coro os melhores grupos (*em particular, aqueles que constituem a pequena «schola», encarregada da interpretação do «Próprio»*). Do mesmo modo se procederá, em relação ao fundo do quadrado, ou do rectângulo;
- entre estes dois polos, repartem-se os grupos, de tal maneira que aqueles de que se está menos seguro, fiquem enquadrados, à frente e atrás, por grupos sólidos, que servirão aos outros de pontos de apoio e, para a massa compreendida entre os dois polos, de elementos de estruturação;
- a preparação de tais audições deve ser meticulosa. Se não se lhe dispensar o devido cuidado, o efeito do conjunto ficará comprometido... Notam-se «*vazios*», pelo facto de haver cantores que, não se sentindo suficientemente amparados, não se atreverão a cantar e, dividirão, finalmente, o conjunto em vários troços, que nunca mais chegarão a unir-se. O ritmo faz-se ressentir, tornando-se frouxo e as grandes correntes dinâmicas – tão indispensáveis ao grande ritmo – só se desenharão imperfeita, ou incompletamente, resultando de aí uma espécie de atonia geral, que não deixará de trazer graves inconvenientes, mesmo e, sobretudo, para os próprios cantores: é preciso que estes se sintam submetidos à acção de um ritmo que os ultrapasse e domine, que tenham a impressão de serem arrastados, irresistivelmente, como que por uma vaga impetuosa: então – mas só então – é que se conseguirá deles tudo o que se quiser.

Isto, quanto ao Coro, cujos componentes deverão, supostamente, ter recebido dos seus monitores a mesma formação técnica, a respeito do que é indispensável (*em tais casos, um ensaio geral é, normalmente, impossível. O regente responsável pela audição deverá, portanto, proceder prudentemente, a algumas sondagens, examinar pessoalmente o estado de preparação dos grupos de que não está muito seguro e, sendo necessário, eliminá-los. O sistema de ensaios intergrupos é excelente. O essencial é que todos os*

grupos participantes apliquem os mesmos princípios rítmicos de base e observem, especialmente, a regularidade dos «tempos primeiros»: com o «método de Solesmes», está-se tranquilo a esse respeito, sendo apenas um jogo obter de um Coro – por muito numeroso que seja – as grandes ondulações expressivas do grande ritmo).

Quanto ao regente, este terá que se conformar com as seguintes directivas:

- ao começar, a impulsão dada deve ser extremamente vigorosa e tanto mais enérgica, quanto mais numeroso for o Coro. Nesse instante, a direcção deverá incidir nos grupos de trás, num ponto que seja o mais afastado possível do Mestre-de-Coro e, claro, a regência deverá fazer-se com as duas mãos;
- uma vez dada a partida, o ponto de apoio de direcção será conduzido para os grupos situados aproximadamente no meio da massa coral;
- a regência não deverá dirigir-se, habitualmente, aos grupos colocados logo diante do estrado de direcção: convém exercer sobre estes uma vigilância especial e procurar moderá-los antes, pois, pela sua posição, não podem corresponder-lhe em tudo e suportam, pelo contrário, todo o seu peso. E' preciso, pois, evitar, a todo o custo, que não apressem o andamento, no que estão sujeitos a incorrer, pelo facto de o chefe-de-Coro os ter, directamente, à mão;
- em todas as partes téticas do ritmo, se elas tiverem um certo desenvolvimento, o Mestre-de-Capella poderá afrouxar o seu esforço: caso contrário, a sua resistência física depressa se esgotará. Deve-se, então, «abandoná-los a si próprios», mas não deixará de se manter sempre atento, tornando-se indispensável desenhar, com um gesto firme, as «retomadas ársicas», de cuja actividade depende a boa marcha do conjunto;
- a seguir às respirações do Coro, nos finais de frase, o ponto de apoio da direcção será dirigido para as últimas filas, como já foi dito ut supra e, do mesmo modo se procederá na junção dos membros, ou dos incisos principais.

No caso de uma massa coral muito grande, a obrigação em que se encontra o Mestre-de-Coro de animar as filas de trás e de refrear as da frente – para obter o meio termo, ou seja, a sincronização do andamento em função do centro – comprehende-se facilmente, se se considerar:

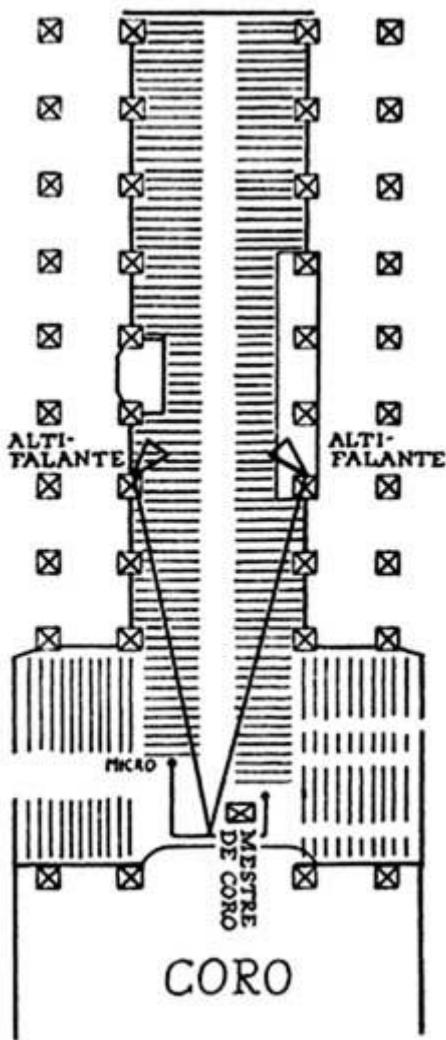
- a) que os cantores não ouvem os grupos situados à sua frente e que, quanto mais estiverem à rectaguarda, mais esta impressão de isolamento se vai acentuando, com risco de desorientar, completamente, as «*scholae*» pouco confiantes em si mesmas, que se tenha tido a imprudência de colocar em tal sector;
- b) que, admitindo mesmo que os grupos de trás são de primeira ordem e cantam num bom andamento, as suas vozes não chegarão aos grupos da frente senão com algum atraso, conforme as leis físicas que regulam a propagação do som.

Há nisto, todo um conjunto de elementos que são próprios da natureza das coisas de que estamos a tratar: se o Mestre-de-Coro as desprezar, ou se não ordenar os seus gestos, em relação a elas, vem a encontrar-se, fatalmente, a braços com falhas de equilíbrio sonoro

e com redemoinhos que não poderá mais recuperar, ou dominar.

A técnica moderna permite, felizmente, remediar os inconvenientes da situação e neutralizar os seus detestáveis efeitos, de uma maneira quase absoluta:

Disposição em «T invertido»
(esquema do equipamento de Notre-Dame)



– se se tiver o cuidado de colocar um microfone diante da massa coral e de o ligar a dois altifalantes situados, paralelamente, mais ou menos a meio do comprimento total do eixo de direcção, a sincronização efectua-se com facilidade, suprimindo-se, praticamente, a distância que separa as filas da frente das da rectaguarda. Todavia – mesmo neste caso – o resultado não será automático: um Coro não é uma máquina da qual não nos importamos mais, depois de a termos a funcionar, caso em que as suas peças estejam bem reguladas: é um conglomerado de vontades livres, a disciplinar. A técnica não dispensa o regente do esforço necessário para o conseguir, mas facilita-lho muito, reduzindo-o ao mínimo indispensável.

Ainda a respeito da disposição em «T invertido» – nave central e transeptos – os grupos colocados nos transeptos, se bem que situados perpendicularmente ao eixo de direcção, recebem o impulso rítmico, praticamente do mesmo modo que os grupos das

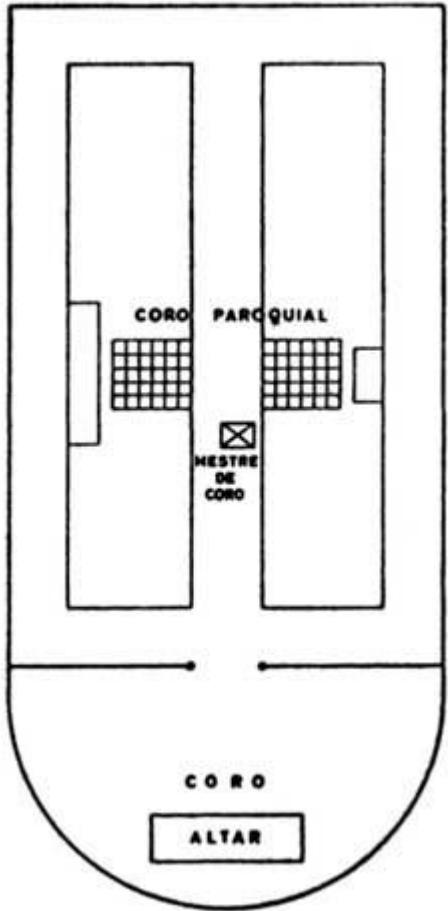
primeiras filas da grande nave e devem ser, por isso, assimilados a estes.

O CORO PAROQUIAL

Convém fazer também uma breve referência ao Coro Paroquial, que deve ser diferente da «*schola*», propriamente dita: a esta é reservado o «*Próprio*», assim como as alternâncias do «*Ordo*», no canto do qual intervém como «*pequeno Coro*».

A função do Coro Paroquial é bem mais modesta, na aparência, mas só na aparência: é a ele que cabe a alta missão de conquistar, pouco a pouco, o povo Cristão para a prática do canto Sacro, na medida em que a Igreja o requer e, segundo as regras por Ela traçadas. Por conseguinte, se o Coro Paroquial deve procurar enriquecer o seu repertório, de modo a poder variar o programa musical dos Ofícios Solenes, deve também tomar consciência suficiente do que dele se espera, para aceitar, sem aborrecimento, ter que cantar, repetidas vezes – ou até mesmo, indefinidamente – os trechos que a assembleia dos fiéis precisa de «*reaprender*», e só as reprenderá pela sua presença e pelo seu exemplo. Isto significa que o Coro Paroquial constitui, verdadeiramente e, para todos os efeitos, um *grupo de escola*. A convicção dos seus membros deve ser bastante forte e a sua dedicação absoluta: devem estar animados por um desejo ardente de apostolado – o mais belo apostolado, porquanto estão ao serviço da Igreja e, como tal, ao serviço de Deus e, também, o mais meritório, pois os obstáculos a vencer são numerosos e o Coro só conhecerá o êxito com o tempo e, à custa de uma longa paciência e perseverança...

Convém precisar aqui um ponto importante: o lugar que o Coro deve ocupar na nave:



- o Coro não deve ocupar as primeiras filas da nave, pois aí, a sua influência seria nula, por motivos já expostos anteriormente;
- não se deve deixar dispersar os seus elementos: antes, pelo contrário, providenciar no sentido de ficarem bem agrupados, formando um bloco sólido, que constitua um ponto de apoio sério para a massa, logo que nela se manifestarem os primeiros sinais de actuação;
- o melhor lugar a dar-lhe é no meio da nave: aqui, o Coro Paroquial está, realmente, integrado na comunidade dos fiéis.

Se o grupo for demasiado numeroso (*não se deve procurar o número, mas sim a qualidade*) a sua disposição será de cada lado da nave central, em iguais proporções (*estaremos, assim, perante a disposição em rectângulo alongado, no sentido da largura, sendo de aplicar à sua direcção os princípios que foram expostos para semelhante caso*).

Se o grupo for mais restrito, vamos colocá-lo de um só lado, à direita, ou à esquerda, tanto faz: o eixo de direcção vai situar-se segundo uma ligeira «*diagonal*», em relação ao eixo da nave, o que, na prática, não traz consigo qualquer dificuldade.

O Coro Paroquial deve ser, efectivamente, dirigido e, obviamente, o regente que preside às execuções só pode ser quem orientou os ensaios; posteriormente, este poderá ir afastando-se, gradualmente, do Coro, para passar a dirigir o conjunto dos fiéis, quando estes tiverem começado já a tomar parte no canto.

O «GESTO PRELIMINAR»

Tudo o que foi dito, nestas Notas, sobre a importância do sinal de partida, leva-nos, muito naturalmente, a falar – para terminar – do gesto que corresponde ao «**movimento preliminar motor**», cuja técnica e papel foram definidos por Dom Mocquereau, no Vol. I.^º do «**Nombre Musical**» (*1.^ª Parte, N.^ºs 185-191*).

E' conhecido o princípio “*nihil movetur, nisi ab alio*”, que significa que um móvel não se põe em movimento, senão sob a acção de uma causa exterior. No ritmo sonoro, o motor é “*uma ordem que, partindo do cérebro, da vontade, se transmite, rápida, como um relâmpago, aos órgãos da voz e os põe em acção para a emissão dos sons*” («*Nombre Musical*», I. 1.^ª Parte, N.^º 192, a)). E' desta ordem que o Coro toma consciência, por meio do «*gesto preliminar*». Dissemos já que o Coro deve encontrar-se sempre numa disposição activa e não passiva, principalmente, no momento da partida, de que depende, em grande parte, a qualidade da execução. Com efeito, o «*movimento preliminar*» não é separável do que o segue: ele é o **ritmo** da própria peça, **ainda não sonorizado**. Este calcula-se, quanto ao seu andamento, no curtíssimo tempo que decorre entre o princípio e o tempo do «*gesto preliminar*»: avalie-se, pois, a precisão que este gesto requer, por um lado e, por outro, a rapidez com que devem responder, nos executantes, os reflexos de toda a ordem que ele provoca.

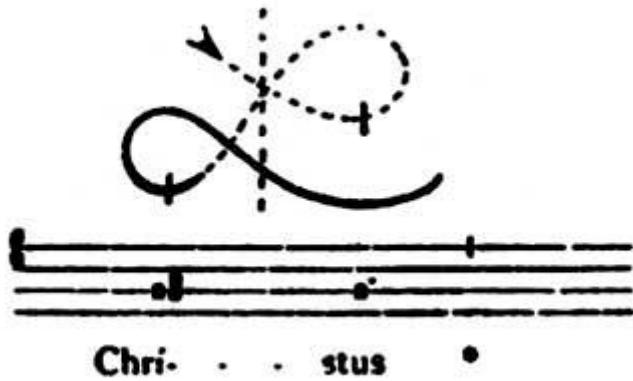
Que significa a palavra «**tempo**», na acepção geral do termo? Uma curta fracção da duração, aplicada à emissão de um som, ou de um grupo de sons. Conforme as divisões da duração forem mais ou menos espaçadas, em relação umas às outras, os tempos sucedem-se numa cadênciia diferente: é o princípio do metrónomo, do qual todos sentimos a impiedosa tirania (*duas oscilações do péndulo, em torno do seu eixo, fixam o movimento do trecho*).

Do mesmo modo, dois «*ictus*» são necessários e suficientes para determinar, em rítmica Gregoriana, uma fracção definida da duração para medir, exactamente, essa duração: a esta fracção chamamos um «**tempo composto**» (**T.C.** – *vide Cap. III.^º, sobre o estudo da Rítmica Gregoriana*). Portanto, ao regente, basta-lhe bater um T.C., para que o Coro – se estiver atento – conheça o andamento em que deverá cantar; por consequência, o «*gesto preliminar*» deve aplicar-se em **dois** «*ictus*», dos quais o segundo é o «*ictus*» inicial da peça cantada.

Desde logo, se pode sacar uma conclusão: o T.C. motor deve ser da mesma natureza que o T.C. pelo qual começa o trecho (binário, ou ternário). Trata-se não de uma «*aproximação*», mas sim de uma precisão rigorosa: é, pois, sumamente importante, seguir atentamente, neste caso, a duração do «*gesto preliminar*» e de o desenhar com cuidado e sem hesitação.

E' natural também que o T.C. motor se oponha – pela sua função rítmica – à do primeiro T.C. do trecho do qual anuncia o andamento:

- se – como é o caso mais frequente – o canto começar por uma «*arsis*», o «*gesto preliminar*» será **tético**:



- se, pelo contrário, a peça começa por uma «*tesis*», o «*gesto preliminar*» será ársico:



- Contudo, nada se opõe a que se encare a ligação – por **fusão ársica** – do «*gesto preliminar*» à «*arsis*» inicial, se esta for particularmente activa:



O MESTRE-DE-CAPELLA

Não esqueçamos, primeiro, que o regente de uma «*schola cantorum*» está, directamente, ao serviço de Deus e da Igreja: portanto, ele deve ser, em todas as coisas, um homem da Igreja: é um dos encenadores – digamos assim – da Acção Litúrgica, dessa Acção que a Igreja (*a única a gozar de personalidade Litúrgica*) regulamentou, no seu conjunto e nos seus pormenores. Ele não realiza obra que lhe seja própria (*pelo menos, quanto aos princípios da sua acção*); mas, se meditar bem nisso, chegará à conclusão que é, precisamente, esse facto que dá ao seu esforço todo o valor, pois ele, pela sua parte, contribui para a *catolicidade* da Igreja no tempo, tal como os propagadores do Evangelho a operaram no espaço.

Assim, o chefe-de-Coro deve conhecer a fundo as directivas da Igreja, em matéria de canto Sagrado, não sómente para defender a sua posição (*se esta for atacada*), mas também para a definir e não se «*aventurar*», nem para lá, nem para cá daquilo que está prescrito, tolerado, ou proibido.

E' assim, ainda, que o Mestre-de-Capella deve acreditar no que faz e servir o seu ideal com toda a alma: pacientemente, mas sem desfalecimento (*sem convicção na base de uma acção, nenhuma é eficaz e, os resultados não deixarão de ser superficiais*).

Em segundo lugar, o chefe-de-Coro deverá sentir o anseio de levar, o mais longe possível, o conhecimento da sua arte, procurando, além disso, cultivar-se com elementos novos: é preciso, de facto, saber-se muito, para poder transmitir aos outros aquilo que lhes é, simplesmente, indispensável. Não basta haver assimilado uma técnica: deve-se **dominá-la**, de tal modo que a matéria não ofereça a mais pequena resistência à acção do espírito.

Mas é preciso não esquecer que todo o conhecimento que não se converta em amor está como que «*condenado*» à esterilidade, porque não é mais do que uma das formas do orgulho. O Mestre-de-Coro deverá – é certo – procurar obter dos seus cantores execuções musicais, o mais perfeitas possíveis: essa é, exactamente, a sua missão específica; mas pode e deve ir mais além, devendo estar, inteiramente, em tais disposições, que a prática da sua arte se confunda, nele, com o exercício da Caridade para com os seus semelhantes.

*Mr. A. Le Gennant – Tradução do
«CENTRO DE ESTUDOS GREGORIANOS»
(Lisboa, Ano 1974) – Exposição: Ismael Hdez.*

CAPITULO VII-a

O «ACOMPANHAMENTO» AO ORGÃO DO CANTO GREGORIANO

(*Segundo os princípios do Prof. Henri Potiron e de Dom Hébert Desrocquettes*)

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

E' muito complexo – e eu diria até mesmo, quase **impossível** – abordar, numas escassas linhas e, além disso, num **Curso Elementar** (*como faço questão de salientar*), o não menos complexo e difícil tema do «acompanhamento» ao Orgão do canto Gregoriano, já que **o Gregoriano não foi concebido para ser acompanhado**.

Contudo, em não poucas ocasiões – sobretudo, para sustentar as partes correspondentes ao povo, para evitar a tendência muito frequente de «baixar»... – um acompanhamento **muito discreto** poderia ser sumamente útil.

No entanto, há que ter em conta que, no canto Gregoriano, temos que pôr de parte o «**tonalismo**» (*mais próprio da música Clássica, que se apoia nos dois modos Maior e menor e – pior ainda – a música Moderna e a «dodecafónica»*), para nos empenharmos no «**modalismo**» (*este sim, próprio da Idade Média e, por consequência, do canto Gregoriano*).

POR TANTO,

– é **absolutamente fundamental** rever toda a matéria dada sobre:

a) Modalidade Gregoriana, devendo ter bem presente:

- Os **MODOS GREGORIANOS** (*no contexto do QUADRO GERAL DO «OCTOECOS»*);
- O **SISTEMA «HEXACORDAL»**;
- As **TECNICAS DE TRANSPOSIÇÃO**;

b) A RITMICA GREGORIANA.

A.- OS MODOS GREGORIANOS

QUADRO GERAL DO «OCTOELOS»

<i>MODO/ Final</i>	<i>Intervalos próprios</i>	<i>Dominante/ Autêntico</i>	<i>Dominante/ Plagal</i>
PROTUS RE	3. ^a menor (1 tom + ½ tom)	I. ^o modo LA (5. ^a)	II. ^o modo FA (3. ^a)
DEUTERUS MI	3. ^a menor (½ tom + 1 tom)	III. ^o modo SI (<i>ou DO</i>)	IV. ^o modo LA (4. ^a)
TRITUS FA	3. ^a Maior e ½ tom sob a final	V. ^o modo DO (5. ^a)	VI. ^o modo LA (3. ^a)
TETRARDUS SOL	3. ^a Maior e 1 tom sob a final	VII. ^o modo RE (5. ^a)	VIII. ^o modo DO (4. ^a)

B.- O SISTEMA «HEXACORDAL»

Como vimos, no estudo da **Modalidade Gregoriana**, há três «hexacordes» – escalas de seis sons, **sem «sensível»** – a partir do «material branco» do teclado; assim, temos:

The image displays three musical staves, each representing a hexachord (six-note scale) from a white keyboard. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). A bracket under each staff is labeled "Tetracorde".

- Hexacorde NATURAL**
(ponto-base do Sist. hexacordal)
The first six notes starting from C are: C, D, E, F#, G, A.
- Hexacorde do BEMOL ♭**
- por transposição à 4.^a
The first six notes starting from C are: C, D, E, F#, G, A.
- Hexacorde do BEQUADRO ♯**
- por transposição à 5.^a
The first six notes starting from C are: C, D, E, F#, G, A.

Da análise do Quadro precedente, resulta o seguinte:

QUADRO DAS «FINAIS SECUNDARIAS» SEGUNDO OS «HEXACORDES»

<i>Modos -> Hexacordes</i>	<i>PROTUS Final em:</i>	<i>DEUTER. Final em:</i>	<i>TRITUS Final em:</i>	<i>TETRARDUS Final em:</i>
<i>Natural</i>	RE	MI	FA	SOL
<i>do bemol</i>	SOL	LA	SI b e FA (c/ SIb)	DO e FA (tetr. indefinido)
<i>do bequadro</i>	LA	SI	DO	SOL (tetrardus indefinido)

Isto é **extremamente importante**, porquanto, segundo a «*tessitura*» da peça, assim poderemos saber **em que «hexacorde» nos encontramos** e, portanto, qual **o modo** a que, ocasionalmente, **modula** o canto e, consequentemente, **o acorde que se deve empregar**.

No seguimento do que se acaba de dizer,

- no «**hexacorde natural**», nunca se emprega um acorde que contenha a nota **SI** (*excepto o de SOL, para as cadências em modo Tetrardus*):



- como tampoco se pode empregar o acorde de **MI**, para as cadências em **Deuterus** (*muitíssimo menos, MI Maior!*): o Deuterus finaliza sempre em **LA menor**, ou quanto muito – e raramente – em **DO**;
- do mesmo modo, estando no «**hexacorde do Bemol**» tampoco se pode utilizar um acorde que contenha a nota **MI** (*excepto o de DO, quando haja modulação a um Tetrardus em DO – fazendo ouvir o SI b*):



- o que foi dito para o Deuterus, em relação ao «hexacorde natural», diz-se, igualmente, para o **Deuterus em LA**: finaliza em **RE menor**, não em **LA** (*muito menos LA Maior!*);
- também no «hexacorde do Bequadro» não se emprega um acorde que contenha a nota **FA** – **muitíssimo menos** o **FA#** – pelo que, no caso de uma cadência em «**Tetrardus indefinido**» (*como é o caso do «Pater Noster», à Missa*), resolve-se essa cadência com **DO-SOL**, ou também: **LA menor** (*«1.^a inversão»*, *para evitar duas 8.^as seguidas entre LA e SOL*) e **SOL Maior**:

MAL. **MAL.** **BEM:** **BEM:** **BEM:**

resolução em SOL,
c/ acorde de 5.- 6.
de DO.

resolução em SOL,
c/ acorde de 6.º de
LA menor (2.º inv.)

outra resolução
em SOL, aceitável.

Um **erro crasso**, que tenho detectado muitas vezes, encontra-se no «**Sanctus XVIII**», em que os organistas – por ignorância... (*ou não aceitação*) da Modalidade – tratam a entoação como um vulgar **SOL Maior** (*com FA #*):

San - ctus, * San ctus, — San - ctus Do - mi - nus De - us

FA # FA # FA #

etc.

– estamos no «hexacorde do Bequadro» (*que não tem a nota FA – muito menos o «sustenido»!*), pelo que o acorde de **RE Maior** é um **absurdo**: o «**Sanctus XVIII**» é um **Protus em LA** – se bem que a Edição Vaticana não tenha assinalado com algarismo o **II.^o Modo** – pelo que essa entoação deve ficar pelos acordes de **MI menor** e **LA menor** (*vide o respectivo exemplo na II.^a Parte deste Capítulo*).

Há pois, que ter presente que, ao tratar-se de um canto, única e exclusivamente, **MODAL** – e não **TONAL** –, não se pode empregar um acorde qualquer, nem muitíssimo menos, acordes com a «*sensível*». Por exemplo:

- num modo **PROTUS**, seria um **erro crasso** resolver uma cadência em **RE**, com os acordes **LA Maior-RE menor** (*como na Música Clássica*), mas sim **LA menor-RE menor** (*ou também: DO Maior-RE menor*):

- como, num modo **TRITUS**, não se pode resolver uma cadência em **FA**, com os acordes **DO Maior-FA Maior** (*como os modernos*), pois o Sistema Hexacordal não o permite, mas sim **SOL menor** (*«1.ª inversão»*, para evitar duas 8.ªs entre **SOL e FA**) e **FA Maior** (*ou também: SI b Maior-FA Maior* – esse acorde de **SI b**, normalmente, apresenta-se como um «*acorde de 9.ª invertido*», sob a forma de *«2.ª - 4.ª - 6.ª»*, com o baixo em **FA**):

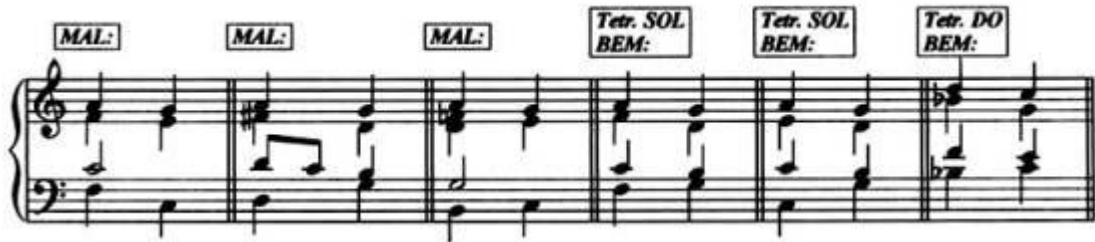
*Acorde de
2.ª - 4.ª - 6.ª*

*Harmonização usada por
D. Hébert Desroquettes:*

Outra forma aceitável:

- quer no «hexacorde natural», quer no «hexacorde do Bequadro», nunca se

termina um modo Tetrardus com o acorde de DO (este, apenas e só, havendo modulação ao «hexacorde do Bemol» – Tetrardus em DO, subentendendo o SI b):



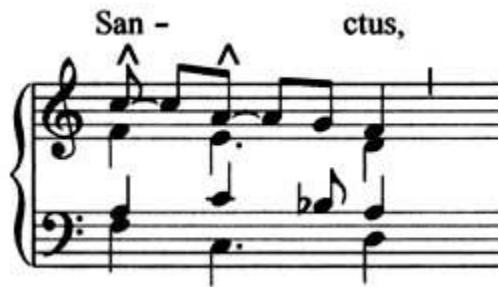
- tampoco se usam «**acordes de 4.^a-6.^a**» (ou seja, de «**2.^a inversão**» – mais próprios das cadências, na Música Clássica):



- contudo, pode haver notas de passagem, com as quais se poderá ocasionar, eventualmente, algum acorde dissonante, como os «**acordes de 7.^a**» (nas suas harmonizações, Dom Hébert Desroquettes utiliza-os com frequência), mas **nunca acordes de «7.^a de dominante»** (para resolver na final do modo) pois, nesse caso, estaríamos perante **um acorde de «sensível»**, o que é **proibido**, em virtude de corrermos o risco de abandonarmos o **plano modal**, para entrarmos no **tonalismo** (nos exemplos seguintes, notemos as **notas de passagem** [assinaladas com +] formando **acordes de «7.^a Maior»**):



Dom Hébert Desroquettes, nos seus acompanhamentos, emprega, às vezes (*em trechos no modo de FA*), um acorde que, se bem que, à primeira vista, nos pareça ser um acorde de «**7.^a de dominante**», na realidade, não o é, na medida em que a resolução se faz na sua **relativa menor**; assim, o acorde de **DO** (*pseudo «7.^a dominante*, c/ **SI b**), em vez de resolver em **FA** (*como fariam os modernos*), resolve em **RE menor** (*ut infra, na sílaba «ctus»*) – é o que se chama uma resolução «**invertida**» (*vejamos o exemplo seguinte, extraído do «Sanctus XVII»*):



Tal como numa «cadência invertida», a «resolução invertida» (*neste caso, o acorde de RE menor*) indica-nos que a peça não chegou ao fim, mas, antes bem pelo contrário, nos sugere **algo importante que está para acontecer** – neste caso, o movimento «ársico» do 2.º «**Sanctus**», que se seguia a este inciso (*aqui omitido*).

E' também interessante notar, por vezes, o contraste existente – no mesmo inciso, ou em incisos distintos – entre **SI b** e **SI bequadro** (*é usual em trechos nos modos PROTUS e TRITUS – tenha-se presente que os «hexacordes», quer «do Bemol», quer «do Bequadro», podem subentender-se também a uma 8.ª abaixo da «Escala Geral dos Hexacordes», portanto, na 8.ª grave do «Hexacorde Natural»*), pelo que poderemos ter:

e - - - lé - i - son.

contraste entre
SI b e SI 1

RESUMINDO o que foi dito, conforme o «hexacorde», assim a eventual modulação do cântico, pelo que, segundo o «hexacorde», poderemos ter os seguintes acordes:

NO «HEXACORDE NATURAL»

- **RE menor, LA menor** e as respectivas relativas Maiores **FA** e **DO**, nos estados **fundamental** (*acorde de 5.ª*), ou de **1.ª inversão** (*acorde de 6.ª*);
- **SOL Maior** (*para as cadências em modo Tetrardus*).

NO «HEXACORDE DO BEMOL»

- **FA Maior, SOL menor** e as respectivas relativas menor e Maior **RE e SI b**, nos estados **fundamental**, ou de **1.^a inversão**;
- **DO Maior** (*únicamente, para as cadências de Tetrardus em DO*).

NO «HEXACORDE DO BEQUADRO»

- **SOL Maior, La menor** e as respectivas relativas menor e Maior **MI e DO**, nos estados **fundamental**, ou de **1.^a inversão**.

OBSERVAÇÃO IMPORTANTE:

E' conveniente ter sempre presentes as duas regras fundamentais da Harmonia Tradicional, que **proíbem**:

- as **5.^as directas**;
- e as **8.^as paralelas**,

– portanto, não se podem ter duas 5.^as, ou duas 8.^as seguidas, no mesmo tipo de naipe, ou seja, V. poderá ter uma 5.^a entre «**Soprano**» e «**Tenor**» e logo uma outra 5.^a entre «**Tenor**» e «**Baixo**», ou entre «**Soprano**» e «**Contralto**», mas nunca entre vozes do mesmo tipo que na 5.^a anterior (*se fizer duas 5.^as seguidas, terá que as colocar entre naipes diferentes*). Disso, temos inúmeros exemplos nos Clássicos e em J.S.Bach:



Como se pode ver [está assinalado com +], a 5.^a entre «**Soprano**» e «**Tenor**» nada tem a ver com a 5.^a – logo a seguir – formada entre «**Tenor**» e «**Baixo**»: são dois naipes de tipo diferente e, nesse caso, são permitidas essas **duas 5.^as!**..., mas **NUNCA**, se tivéssemos, por exemplo, o seguinte caso (*um erro muito comum, entre os modernos*):



Podemos verificar a existência de duas 5.^as paralelas (**MI-SI**, entre «**Soprano**» e «**Tenor**» e **RE-LA**, também entre «**Soprano**» e «**Tenor**»): isto, segundo J. S. Bach (*e sobre cujos princípios assenta toda a teoria da Harmonia Tradicional*), é **proibido!** Isto, no que respeita, portanto, à Harmonia Tradicional. Mas, poderíeis perguntar-me: – “Mas... o canto Gregoriano não é um canto da Idade Média? Se, os Medievais utilizavam, como harmonização específica para a sua Polifonia nascente, únicamente, as 5.^as e as 8.^as, por quê não usá-las na «harmonização» do Gregoriano?”

Tendes toda a razão; no entanto, o facto é que a «*harmonização*» do canto Gregoriano é um pequeno pormenor – **totalmente fora do contexto do Gregoriano**, em si mesmo – e subjacente às necessidades actuais do homem moderno: assim, empregamos uma harmonização que esteja de acordo com as normas da Harmonia Tradicional (*e seguidas pelos autores Clássicos*), respeitando, contudo, o carácter **MODAL**, que é intrínseco ao canto Gregoriano – o «**SISTEMA HEXACORDAL**» – e a **RITMICA GREGORIANA**, aspectos estes considerados **fulcrais** para um bom «*acompanhamento*» do Gregoriano, sem esquecermos, todavia, que o canto Gregoriano foi concebido para ser executado «*a Capella*», ou seja, **sem acompanhamento instrumental**, aliás até porque, nessas épocas, os instrumentos eram de uma «*tessitura*» bastante reduzida e, a prova disso, são os teclados dos Orgãos Ibéricos (*já bem posteriores*), com a chamada «**oitava curta**», que corresponde, exactamente, à **escala modal Gregoriana**, em que o único acidente permitido – e, além disso, acidente *ocorrente* – é o **SI b.**

C.– A TRANSPOSIÇÃO

E’ muito importante ter presente que o canto Gregoriano – tal qual se nos apresenta, em notação quadrada – está escrito em **altura relativa**, isto é, **não nos indica a «tessitura» (ou altura absoluta)** do trecho: assim, o Mestre-de-Coro (*se se canta “a Capella”*) – ou o organista (*se se acompanha o canto*) – deve determinar, prèviamente, qual a tonalidade que vai dar aos seus cantores, tendo em conta o número de cantores, a qualidade das vozes e, inclusivamente, a acústica do templo (*isto, no que concerne à registaçao a empregar: – uma igreja cheia de gente perde a reverberação e, portanto, piores são as condições acústicas, pelo que, às vezes, o organista se vê forçado a fazer uso de algum jogo – ainda que sumamente discreto – de 4’*). A «**transposição**» – apenas e só – concerne à determinação da entoação, no plano da **altura absoluta**, de um trecho cuja notação é imprecisa, sob este aspecto.

Se se dispõe de um Coro bem preparado, pode-se escolher uma tonalidade que desça até ao **LA** (*no grave*) e suba até ao **MI** [ou, quando muito, ao **FA**] (*no agudo*); pelo

contrário, se o Coro é fraco, ou se apenas há um solista – condutor dos fiéis – deve-se escolher um tom que não desça mais que o **SI b** (*no grave*), nem suba mais que o **RE** (*no agudo*).

RECAPITULANDO a matéria sobre «transposição» (*vide: Capítulo IV, referente à Modalidade Gregoriana*) – foi dito que é **indispensável** ter conhecimentos muito precisos sobre:

- constituição da escala moderna, no modo Maior;
- nome dos principais graus desta escala (*tónica, dominante, sensível, etc*);
- distinção entre o termo «**tom**» (*sinónimo de «intervalo de 2.^a Maior»*) e «**tono**» (*sinónimo de «altura de uma escala», na «escala absoluta dos sons»*);
- intervalos e sua composição;
- armação das escalas de **#** e de **b** Maiores, modernas.

A sucessão dos TETRACORDES:

etc...

Do encadeamento dos «**tetracordes**», surge-nos a sucessão dos «**sustenidos**» [**#**] e a dos «**bemóis**» [**b**]. Daqui se apresenta o seguinte quadro (*que é conveniente ter presente*):

Ordem dos # (inversa da dos b): ——————>

FA – DO – SOL – RE – LA – MI – SI

«———— Ordem dos b (inversa da dos #):

SI – MI – LA – RE – SOL – DO – FA

Partindo de «DO Maior»:

Descendo «Material» / Armação	TRANSPOSIÇÃO – à –	Subindo Armação / «Material»
SI – 5 #	2.^a menor ($\frac{1}{2}$ tom diatónico)	5 b – RE b
SI b – 2 b	2.^a Maior (1 tom)	2 # – RE
LA – 3 #	3.^a menor (1 tom + $\frac{1}{2}$ tom)	3 b – MI b
LA b – 4 b	3.^a Maior (2 tons)	4 # – MI

SOL – 1 #	4.ª perfeita (2 tons + ½ tom)	1 b – FA
SOL b – 6 b	4.ª aumentada (3 tons)	6 # – FA #
————→	(Escalas enarmónicas)	←————

E' extremamente importante recordar que:

- as **escalas modais Gregorianas** utilizam sempre o chamado «**material de DO Maior**» e que o ponto de partida de toda e qualquer transposição é, obviamente, «**DO**»;
- o «**Si b**» poderá ser considerado como a **alteração cromática descendente da «sensível» do «material de DO»** e que, por consequência, na **transposição**, este «**bemol**» será sempre a alteração descendente da «**sensível**» do «**material**» empregado (*por ex., uma nota «natural» tornando-se «bemol», ou uma nota com «sustenido» tornando-se «bequadro», etc*), ou seja, o organista deve saber, mentalmente, quais os acidentes da «**armação da Clave**» – na **transposição** – e qual o **acidente ocorrente** que corresponda, eventualmente, ao **SI b** (*se este aparecer*).

A RITMICA E O «ACOMPANHAMENTO» DO CANTO GREGORIANO

Este é outro tema que é **fundamental** dominar, porquanto – no «*acompanhamento*» do canto – os acordes vão, normalmente, sobre as **notas ícticas**, embora nem todos os «*ictus*» necessitem, forçosamente, de mudança de acorde, já que o «*acompanhamento*» do Gregoriano se caracteriza por ser **estático**; assim, um mesmo acorde poderá abranger muitos – ou poucos – «*ictus*», segundo o exija a melodia: por isso, há que estar atento à evolução da linha melódica – dentro do contexto do «**Sistema Hexacordal**» – para reconhecer, mental e auditivamente – qual o «*hexacorde*» em que nos encontramos e saber quando há que mudar de acorde e **qual o acorde a emplegar!**

A rara – e única – admissão da colocação de um acorde fora de um «*ictus*» se nos apresenta quando haja caso de «**conflito**» entre «*ictus*» e **Modalidade**, em que esta prevalece sobre aquele e, consequentemente, a respectiva harmonia. Por exemplo:

Al-le-lu-ia, al - le-lu- ia, al - le - lu - ia.

Tetrardus + *ictus*

Na Antífona apresentada *ut supra* (*que se cantava como Antífona de Laudes, ao postcomm. da Vigília Pascal*) a cadência do 2.º «alleluia» é um **Tetrardus em DO** (*o trecho está no modo de FA: na transposição, um tom acima, ficou em SOL e, assim, o Tetrardus resulta, na altura absoluta, um RE*), em **ritmo ternário**: o 3.º tempo coincide com a 1.ª sílaba («*al*») do último «alleluia» e o «*ictus*» vem apenas na 2.ª sílaba («*le*») desse último «alleluia»: **para evitar o conflito** existente entre a harmonia exigida pela modulação a Tetrardus e o 3.º tempo, colocou-se o acorde de **MI menor** na 1.ª sílaba do último «alleluia» (*outra opção seria o acorde de SOL na «1.ª inversão» – porquanto um acorde no estado fundamental, além de ser demasiado afirmativo, produziria o efeito de duas 8.ªs, tornando-se, portanto demasiado agressivo*) e, logo de seguida – sobre o «*ictus*» da sílaba «*le*» – o acorde de **DO com 6.ª agregada** (*acorde de 5.ª - 6.ª*), o qual se prolongará até à resolução final em **SOL**.

Bàsicamente, são estas as normas gerais para evitar certos **erros**, muito comuns, na «*harmonização*» do canto Gregoriano: o estudo e a prática do «*acompanhamento*» do Gregoriano – e até mesmo dos cânticos em música «*medida*» – **pressupõe o conhecimento prévio da Harmonia Tradicional e do Contraponto**.

Como complemento daquilo que foi exposto, é **absolutamente indispensável** fazer muitos exercícios – **por escrito e ao teclado** – sem o que, esta breve teoria de pouco, ou para nada serviria: seria igual que «*um castelo construído no ar*»...

Em seguida – e, como conclusão da matéria dada neste Capítulo, se apresentam alguns exemplos de harmonizações de melodias Gregorianas, segundo os princípios expostos *ut supra*.

Ismael Hdez.

CAPITULO VII-b

O «ACOMPANHAMENTO» AO ORGÃO DO CANTO GREGORIANO

(Segundo os princípios do Prof. Henri Potiron e de Dom Hébert Desrocquettes)

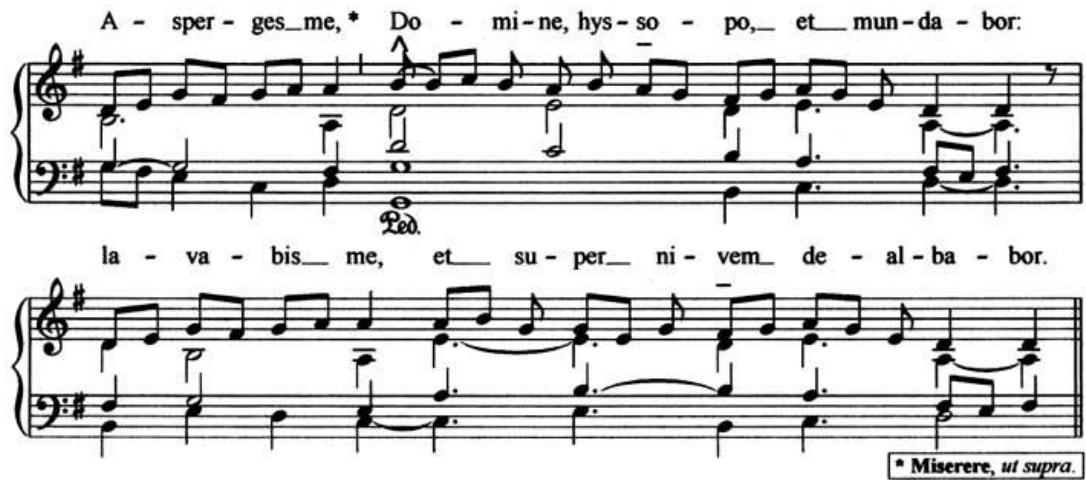
ALGUNS EXEMPLOS

- «Asperges me» VII.^o Modo (*Antífona ao Rito de aspersão, nos Domingos, fora do Tempo Pascal*):

A musical score for organ accompaniment of the Gregorian chant 'Asperges me'. The score consists of three staves of music in common time, treble clef, and G major (indicated by a sharp sign). The vocal line (Cantus) is in soprano range, and the organ accompaniment (Piano) provides harmonic support. The lyrics are written below the vocal line. The score is divided into three systems by vertical bar lines.

A - sper - ges me, * Do - mi - ne, hys - so - po, et mun - da - bor:
la - va - bis me, et su - per ni - vem de al - ba - bor.
Mi - se - re-re me - i, De - us. E u o u a e

- «Asperges me» VII.^o Modo (*outra Antífona, ad libitum*):

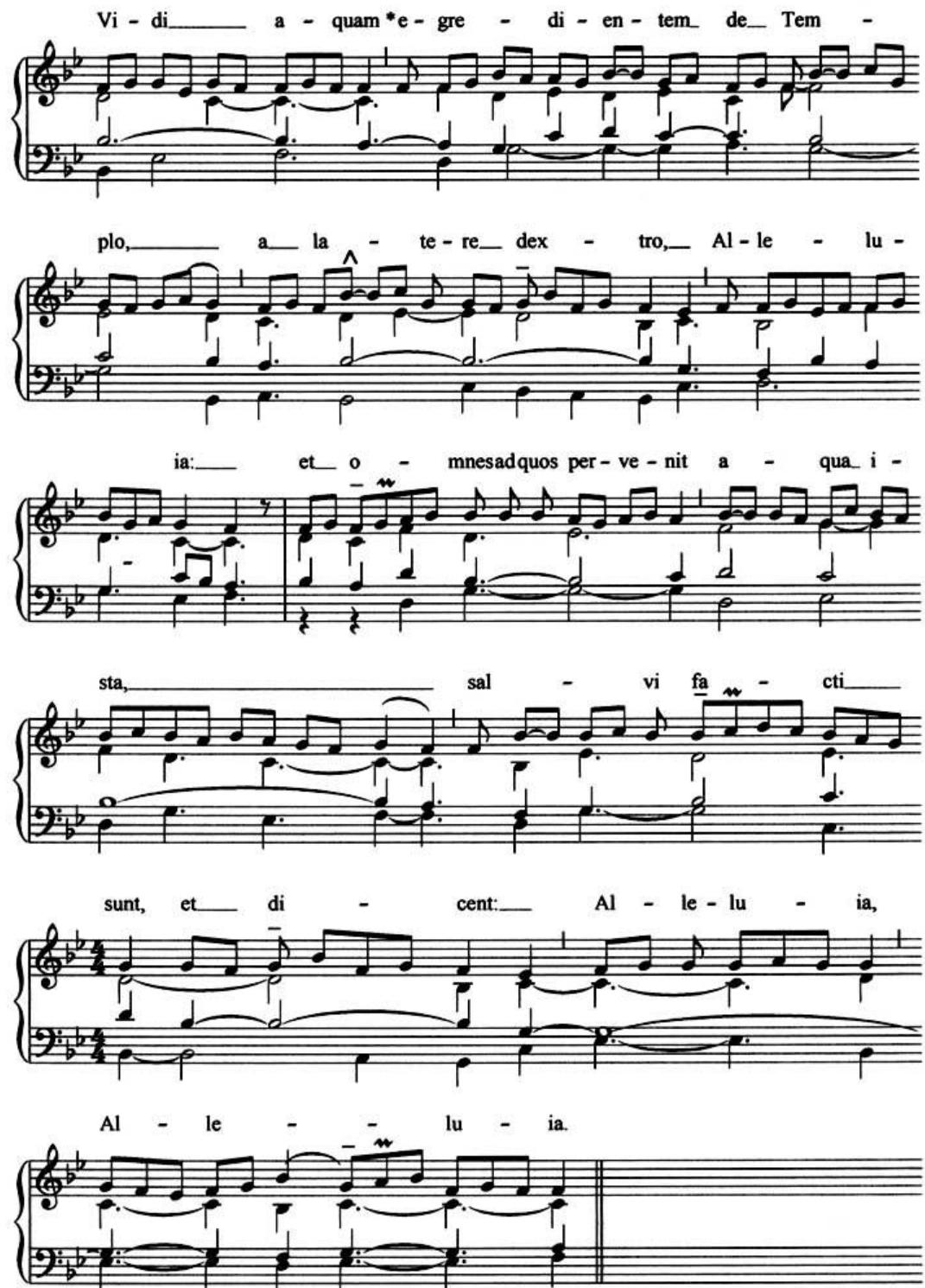
A - sper - ges me, * Do - mi - ne, hys - so - po, et mun - da - bor:

 la - va - bis me, et su - per ni - vem de - al - ba - bor.
 Ped.
 * Miserere, ut supra.

- «**Asperges me**» VIII.^o Modo (*«more ambrosiano»*):

A - sper - ges me, * Do - mi - ne, hys - so - po, et mun - da - bor: la - va - bis

 me, et su - per ni - vem de - al - ba - bor. Mi - se - re - re
 me - i, De - us, * se - cun - dum ma - gnam Mi - se - ri - cor - di - am Tu - am.

- «**Vidi aquam**» VIII.^o Modo (*ao Rito de aspersão, nos Domingos do Tempo Pascal*):

Vi - di____ a - quam *e - gre - di - en - tem de_ Tem -


 plo,____ a la - te - re dex - tro, Al - le - lu -

 ia:____ et o - mnes ad quos per - ve - nit a - qua i -

 sta,____ sal - vi fa - cti -

 sunt, et di - cent:____ Al - le - lu - ia,

 Al - le - lu - ia.

- da MISSA I «Lux et Origo» (*para o Tempo Pascal*):

K Y R I E

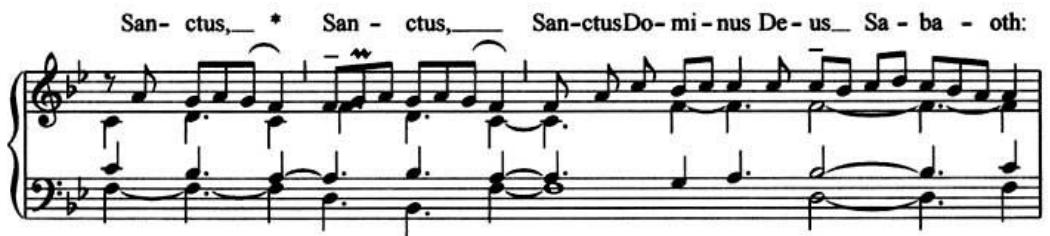
Ky - ri-e, _____ * e - le-i-son. Chri - ste, _____

c - le-i-son. Ky - ri-e, _____ e - le - i-son.

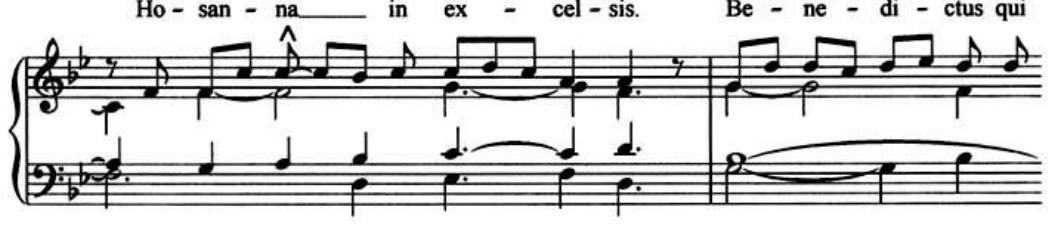
Ky - ri - e, _____ e - le - i-son.

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a forte dynamic. The second staff starts with a half note. The third staff begins with a quarter note. The lyrics are: 'Ky - ri-e, _____ * e - le-i-son. Chri - ste, _____' on the first staff; 'c - le-i-son. Ky - ri-e, _____ e - le - i-son.' on the second staff; and 'Ky - ri - e, _____ e - le - i-son.' on the third staff. The music features eighth and sixteenth note patterns, with various dynamics and rests.

S A N C T U S

San- ctus, * San - ctus,____ San-ctusDo- mi - nus De - us_ Sa - ba - oth:


 Ple - ni sunt Cae - li et____ Ter-ra Glo - ri-a____ Tu - a:


 Ho - san - na____ in ex - cel - sis. Be - ne - di - c tus qui


 ve - nit in No - mi - ne____ Do - mi - ni:


 Ho - - - san - na____ in____ ex - cel - - sis.


A G N U S D E I

A - gnus _____ De - i, * Qui tol - lis pec - ca - ta
mun - di: mi - se - re - - - re no - bis.

The musical score consists of two staves of music in common time, key signature of one flat. The top staff uses a soprano clef, and the bottom staff uses a bass clef. The vocal line is accompanied by a piano or organ part. The lyrics are written below the notes, with a star over the word 'Qui' and a small 'A' above the 're' in 'misere'. There are several fermatas and grace notes throughout the piece.

- da MISSA VIII «de Angelis»:

K Y R I E

Ky - ri - e, _____ * _____ e - - le - i - son.

The musical score consists of five staves of music for two voices (Soprano and Alto) and piano. The key signature is G major (one sharp). The vocal parts sing in a homophony style. The piano part provides harmonic support with sustained notes and chords. The vocal entries are as follows:

- Staff 1: Ky - ri - e, _____ * _____ e - - le - i - son.
- Staff 2: Chri - ste, _____ e - - le - i - son.
- Staff 3: Ky - ri - e, _____ e - - - le - i - son.
- Staff 4: Ky - ri - e, _____ * _____ **
- Staff 5: e - - - le - i - son.

Accents and dynamic markings are present throughout the score.

S A N C T U S

San - - ctus, * San - ctus,____ San - - - - ctus____


 Do - - mi - nus De - us_ Sa - - - - ba - oth:


 Ple-ni_sunt Cae - li et Ter - ra Glo-ri - a Tu - a:


 Ho - san - na_ in ex - cel - sis. Be - ne - di - -


 ctus qui - ve - - nit in No - mi - ne Do - - mi - ni:


 Ho - san - - na_ in_ ex - cel - - - sis.


A GNUS DEI

A - gnu - s. De - i, * Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di: mi-se - re
 re no - bis. A - gnu - s. De - i, qui tol - lis pec-ca-ta
 mun - di: mi-se - re re no - bis. A - gnu - s. De - i,
segue como no
Agnus Iº, ut supra.

- da chamada «MISSA PRIMITIVA» (*para as férias «per annum» e dos Tempos do Advento e da Quaresma*):

K Y R I E (Ed. Vat. XVI)

Ky - ri - e, * e - le - i - son. Chri - ste, e - le - i - son.
 Ky - ri - e, e - le - i - son. Ky - ri - e, e - le - i - son.

ou, ad libitum (Ed. Vat. XVIII):

Ky - ri - e,* e - le - i - son. Chri - ste, e - le - i - son.

Ky - ri - e, e-le-i-son. Ky - ri - e, e - - le-i-son.

SANCTUS

San - ctus, * San- ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth:

Ple - ni sunt Cae - li et Ter - ra Glo - ri - a Tu - a: Ho - san - na in ex - cel - sis.

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in No - mi - ne Do - mi - ni: Ho - san - na in ex - cel - sis.

A GNUS DEI

A - gnus De - i,* Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis.
do - na no - bis pa - cem.

- da MISSA XVII (*para os Domingos do Advento e da Quaresma*):

K Y R I E

Ky-ri - e,* e - - le - i-son. Chri- ste,_____

e - - - le - i-son. Ky-ri - e,_____. e - - -

le - i-son. Ky-ri - e,* _____. ** e - - -

le - i-son.

S A N C T U S

San - ctus, * San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us
 Sa - ba - oth: Ple - ni sunt Cae - li et Ter - ra Glo
 ri - a Tu - a: Ho - san - na in ex -
 cel - sis. Be - ne - di - ctus qui ve - nit in No - mi - ne Do - mi - ni:
* Hosanna,
ut supra.

A G N U S D E I

A - gnus De - i, * Qui_ tol - lis pec - ca - ta mun-di: mi-se-re-re

no - bis. A - gnus De - i, qui_ tol - lis pec - ca - ta mun

di: mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i,

*segue como no
Agnus Iº, ut supra.*

- «Alleluia», VIII.º Modo (*para os Tempos do Advento e do Natal*):

Al - le lu - ia.

- «Alleluia», VIII.º Modo (*para o Tempo «per annum»*):

Al - le - lu - ia. *

- «Alleluia», VIII.º Modo (*ao Evangelho, na Vigília Pascal*):

Al - le - lu - ia.

- «Alleluia», VI.º Modo (*Antífona ao Postcomm., na Vigília Pascal*):

Al-le-lu-ia, al - le-lu- ia, al - le - lu - ia.

- «Alleluia», VII.º Modo (*para o Tempo Pascal*):

Al - le - lu - ia. *

- «Alleluia», II.º Modo (*para a Solenidade de Pentecostes*):

Al - le - lu - ia. *

- «Alleluia», IV.º Modo (*para as Festas de N.ª Sr.ª*):

Al - le - lu - ia. *

- «Alleluia», II.^º Modo (*para as Festas dos Apóstolos e dos Mártires*):

Al - le - lu - ia. *

- «O Salutaris Hostia», VI.^º Modo (*Hino para a Exposição do SSmº. Sacramento*):

O Sa - lu - ta - ris Ho - sti - a, Quae Cae - li pan - dis o - sti - um:
 Bel - la pre - mun - t ho - sti - li - a, Da ro - bur fer au - xi - li - um. A - men.

*O Salutaris Hostia,
 Quae Caeli pandis ostium:
 Bella premunt hostilia,
 Da robur fer auxilium.*

*Unitrinoque Domino
 Sit sempiterna Gloria:
 Qui Vitam sine termino
 Nobis donet in patria. Amen.*

- «Adoro Te devote», V.^o Modo (*Hino em honra do SSmº. Sacramento*):

Ad - o - ro Te de - vo - te, la - tens De - i - tas, Quae sub his fi - gu - ris
 ve - re la - ti - tas: Ti - bi se cor me - um to - tum sub - ii - cit,
 Qui - a Te con - tem - plans to - tum de - fi - cit. A - men.

*O Memoriale Mortis Domini,
 Panis Vivus Vitam praestans homini:
 Praesta meae menti de Te vivere,
 Et Te illi semper dulce sapere.*

*Iesu, Quem velatum nunc aspicio,
 Oro fiat Illud quod tam sitio:
 Ut Te revelata cernens facie,
 Visu sim beatus Tuae Glorie. Amen.*

- «Tantum ergo», III.^o Modo (*Hino para a Bênção do SSmº. Sacramento*):

Tan - tum er - go____ Sa - cra - men - tum, Ve - ne - re - mur cer - nu - i:_____

Et an - ti - quum do - cu - men - tum No - vo ce - dat ri - tu - i:_____

Praes - tet fi - des sup - ple - men - tum, Sen - su - um de - fe - ctu - i. A - men.

*Tantum ergo Sacramentum,
Veneremur cernui:
Et antiquum documentum
Novo cedat ritui:
Praestet fides supplementum,
Sensuum defectui.*

*Genitori Genitoque
Laus et iubilatio,
Salus, Honor, Virtus quoque,
Sit et Benedictio:
Procedenti ab utroque
Compar sit laudatio. Amen.*

- «Ubi Caritas et amor», VI.^o Modo (*em V.^aF^a.Santa*):

U - bi Ca - ri - tas et a - mor: De - us i - bi est. Con - gre - ga - vit nos in

u - num Chri - sti a - mor; Ex - sul - te - mus_ et in I - pso_ iu - cun - de - mur.

Ti - me - a - mus_ et a - me - mus_ De - um Vi - vum; et ex cor - de -

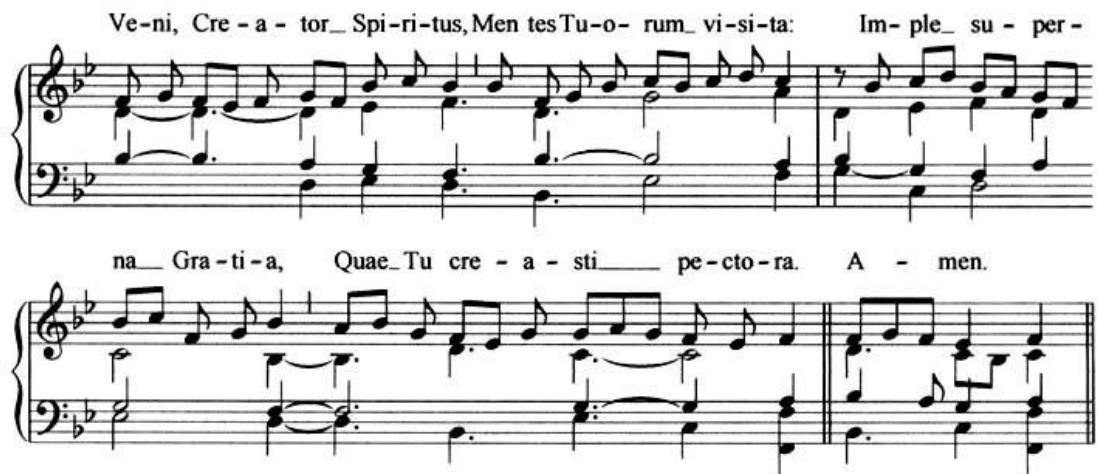
di - li - ga - mus_nos sin - ce - ro. U - bi Ca - ri - tas.

*continua a Ant.
Ubi Caritas, ut supra.*

*Simul ergo cum in unum congregamur:
Ne nos mente dividamur, caveamus,
Cessent iurgia maligna, cessent lites:
Et in medio nostri sit Christus Deus.*

*Simul quoque cum beatis videamus
Glorianter Vultum Tuum, Christe Deus:
Gaudium, quod est immensum, atque
probum,
Saecula per infinita saeculorum.*

- «Veni Creator», VIII.º Modo (*Hino para a Solenidade de Pentecostes*):

Ve-ni, Cre - a - tor_ Spi-ri-tus, Men tes Tu-o- rum_ vi-si-ta: Im- ple_ su - per -


 na_ Gra - ti - a, Quae_ Tu cre - a - sti____ pe - cto - ra. A - men.

*Qui Paracitus diceris,
 Donum Dei Altissimi,
 Fons Vivus, ignis, Caritas,
 Et spiritalis unctionis.*

*Tu septiformis munere,
 Dextrae Dei Tu digitus,
 Tu rite promissum Patris,
 Sermone ditans guttura.*

*Accende lumen sensibus,
 Infunde amorem cordibus,*

<i>Infirma nostri corporis Virtute firmans perpeti. Hostem repellas longius, Pacemque dones protinus: Ductore sic Te praevio Vitemus omne noxium. Per Te sciamus da Patrem, Noscamus atque Filium, Te utriusque Spiritum Credamus omni tempore. Amen.</i>
--

- «**Salve, Mater**», V.^o Modo (*Antífona em honra de N.^a Sr.^a – Dom Pothier*):

Sal - ve, Ma - ter Mi - se - ri - cor - di - ae, Ma - ter De - i et Ma - ter ve - ni - ae,

Ma - ter Spe - i et Ma - ter Gra - ti - ae, Ma - ter ple - na San - ctae Lae - ti - ti - ae,

O Ma - ri - - a! Sal - ve, de - cus hu - ma - ni ge - ne - ris, Sal -

ve, Vir - go di - gni - or ce - te - ris: Quae vir - gi - nes o - mnestrans - gre - de - ris et al - ti - us se

des in su - pe - ris, O Ma - ri - - a!

*Salve, decus humani generis,
Salve, Virgo dignior ceteris:
Quae virginis omnes transgredieris
Et altius sedes in superis: O Maria!*

*Esto, Mater, nostrum solarium:
Nostrum esto, Tu Virgo, gaudium;
Et nos tandem post hoc exilium,
Laetos iunge Choris Caelestium:
O Maria!*

A P E N D I C E

- I -

I.- BIBLIOGRAFIA CITADA NO CURSO DE CANTO GREGORIANO

- «**Canto Gregoriano, segundo os princípios de Solesmes – Resumo do Curso do 1.º Ano**» (*Edição do CENTRO DE ESTUDOS GREGORIANOS, de 1-NOV.º-1974*);
- «**Canto Gregoriano**» (*tradução em castelhano – num só volume – dos dois opúsculos «Notions sur la rythmique Grégorienne» e «La méthode de Solesmes», por Dom Joseph Gajard, O.S.B.*), publicado em Junho de 1963, por «**Ediciones Liturgia**», da Abadia Benedictina de Santo Domingo de Silos, Burgos (*España*);
- «**Método completo para tres Cursos de Canto Gregoriano según la Escuela de Solesmes**», por Dom Gregorio M.ª Suñol, O.S.B. (*Edição de 1925*);
- «**El canto Gregoriano**», por Dom Daniel Saulnier, O.S.B. (*tradução em castelhano, do original francês «Le chant Grégorien», pelos monges da Abadía Benedictina de la Stª. Cruz del Valle de los Caídos, Madrid – Ed. de 2001*);
- «**Los Modos Gregorianos**», por Dom Daniel Saulnier, O.S.B. (*tradução em castelhano, do original francês «Les Modes Grégoriens», pelos monges da Abadía Benedictina de la Stª. Cruz del Valle de los Caídos, Madrid – Ed. de 1997, reimpressa em 2001*);
- «**Notas para a direcção de uma “Schola” Gregoriana**», por Mr. A. Le Gennant, Director do antigo «**INSTITUTO GREGORIANO DE PARIS**» (*tradução portuguesa do CENTRO DE ESTUDOS GREGORIANOS © 1971 by A. Le Guennant*).

II.- PUBLICAÇÕES DAS QUAIS FORAM EXTRAIDOS OS EXEMPLOS MUSICAIS QUE

ILUSTRAM O CURSO DE CANTO GREGORIANO

- «**Graduale Romanum** [Sacrosanctae Romanae Ecclesiae – de Tempore et de Sanctis – SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi]» (*Edição de 1934 – Typis Societatis S. Ioannis Evangelistae, © Desclée & Socii – Paris, 1924*);
 - «**Ordo Hebdomadae Sanctae** [iuxta Ritum Monasticum – Editio cum Cantu Gregoriano, cura et studio Monachorum Solesmensium]» (*Ed. de 1957 – © Desclée & Socii – Tournay, 29-I-1957*);
 - «**Liber Responsorialis**» e «**Processionale Monasticum**» (*Ed. de 1893*).
-

III.– REPERTORIO PARA A PRÁTICA DE CANTO (INDIVIDUAL, OU EM CONJUNTO)

Não se pode conceber um Curso de canto – seja ele de canto Lírico, ou Dramático, ou Oratória, ou Gregoriano – apenas teórico, ou seja, **sem levar consigo a respectiva prática....**, porquanto tal facto **revelaria uma grave deficiência**, equivalente ao velho ditado “*ir a Roma e não ver o Papa*”!

Por isso – e, para fazer um acompanhamento racional das matérias abordadas neste limitado espaço (*à medida em que as mesmas são dadas*), junto se propõem algumas peças do repertório Gregoriano, que poderão servir de base para a prática do canto Gregoriano, quer para estudo individual desses trechos (*umas até poderão ser consultadas no decurso dos próprios Capítulos*), quer para cantar em coro, sendo oportuno...

Assim sendo, eis umas quantas peças seleccionadas, quer do «**Ordo Missae**», quer do «**Próprio**», quer até mesmo, alguns Hinos e Responsórios do **Ofício Divino**.

A.– EXTRACTOS DO «*KYRIALE*»

K Y R I E

- «**Kyrie II**» (*nas Solenidades*):

(Kyrie fons bonitatis)

X. s.

3.

Y-ri- e e-lé- i-son. *ij;*
 Chri-ste e-lé- i-son. *ij;*
 Ký- ri- e e-lé- i-son. *ij;* Ký- ri-
 e e-lé- i-son.

- «Kyrie IV» (*nas Festas dos Apóstolos*):

X. s.

I.

Y-ri- e e- lé- i-son. *ij;* Chri-
 ste e- lé- i-son. *ij;* Ký- ri- e
 e- lé- i-son. *ij;* Ký- ri- e e- lé- i-son.

- «Kyrie IX» (*nas Solenidades e Festas da SSma. Virgem Maria*):

(Cum jubilo)

XII. a.

I.
Y-ri- e • e-lé- i-son. Ký-ri- e e-lé- i-
son. Ký- ri- e e-lé- i-son. Chri-ste e- lé- i-
son. Chri- ste e-lé- i-son. Chri-ste e- lé- i-
son. Ký-ri- e e- lé- i-son. Ký- ri- e
e-lé- i-son. Ký-ri- e * **
e-lé- i-son.

- «Kyrie XII» (*Pater cuncta*):

8.
Y-ri- e • e- lé- i-son. ij. Christe e- lé- i-
son. ij. Ký-ri- e e- lé- i-son. ij. Ký-ri- e
* e-lé- i-son.

- «Kyrie XV» (*Dominator Deus*):

(Dominator Deus)

XI-XIII. s.

Y-ri- e * e- lé- i-son. Ký-ri- e e- lé- i-son.
 Ký-ri- e e- lé- i-son. Christe e- lé- i-son. Chri- ste
 e- lé- i-son. Christe e- lé- i-son. Ký- ri- e
 e- lé- i-son. Ký-ri- e e- lé- i-son. Ký-ri- e * e- lé- i-son.

- «Kyrie XVI» (*nos dias feriais per annum*):

Y-ri- e * e- lé- i-son. ij. Christe e- lé- i-son. ij. Ký-
 ri- e e- lé- i-son. ij. Ký-ri- e * e- lé- i-son.

- «Kyrie XVII» (*nos domingos do Advento e da Quaresma*):

XIV. s.

6.

Y-ri- e * e- lé- i-son. *ijj.* Christe e-
 lé- i-son. *ijj.* Ký- ri- e e- lé- i-son. *ijj.* Ký- ri-
 e * e- lé- i-son.

- «Kyrie XVIII» (*nas férias do Advento e da Quaresma*):

XI. s.

4.

Y- ri- e * e-lé- i-son. *ijj.* Christe e- lé- i-son. *ijj.*
 Ký- ri- e e-lé- i-son. *ijj.* Ký- ri- e * e- lé- i-son.

S A N C T U S

- «Sanctus II»:

XII-XIII. s.

I.

S An- ctus, * San- ctus, San- ctus

Dómi-nus De- us Sába- oth. Ple-ni sunt caeli et ter- ra,
gló- ri- a tu- a. Ho-sánna in ex-cél-sis. Be-ne-
dictus qui ve- nit in nó- mi-ne Dómi-ni. Ho-sánna
in ex-cél-sis.

- «Sanctus V» (nas Festas «Duplex»):

XII. s.

4.

S An- ctus, * San- ctus, San- ctus Dóminus De- us
Sá- ba- oth. Ple-ni sunt cae-li et ter- ra gló- ri- a
tu- a. Ho- sánna in excél- sis. Be-ne-dictus
qui ve- nit in nó-mi- ne Dómi- ni. Ho- sánna in ex-
cél- sis.

- «Sanctus IX» (nas Festas da SS^am. Virgem Maria):

XIV. s.

5. **S** An- ctus, * San-ctus, San- ctus Dómi-nus
 De- us Sá- ba- oth. Ple-ni sunt cae-li et ter- ra gló-
 ri- a tu- a. Ho-sán-na in excél- sis. Be- ne-dictus
 qui ve- nit in nó- mi-ne Dó- mi- ni. Ho-
 sánna in ex- cél- sis.

- «Sanctus XIII»:

XIII. s.

8. **S** Anctus, * Sanctus, Sanctus Dóminus De- us Sá-
 ba- oth. Ple-ni sunt caeli et terra gló-ri- a tu- a. Ho-sán-
 na in ex- célsis. Be-ne-dictus qui ve-nit in nómi-ne Dómi-
 ni. Ho-sánna in ex-cél-sis.

- «Sanctus XVII» (*nos domingos do Advento e da Quaresma*):

XI. s.

5. **S** An- ctus, * San-ctus, San- ctus Dómi-nus De- us
 Sá- ba- oth. Ple- ni sunt cae- li et ter- ra gló-ri- a
 tu- a. Ho- sánna in excél- sis. Be-ne- dictus
 qui ve-nit in nó-mi-ne Dómi-ni. Ho- sánna in
 excél- sis.

A G N U S D E I

- «Agnus Dei I» (*no Tempo Pascal*):

X. s.

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

- «Agnus Dei XVII» (*nos domingos do Advento e da Quaresma*):

5.

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

CANTUS «AD LIBITUM»

- «Kyrie Altissime» (*IV ad libitum*):

(Kyrie altissime)

XI. s.

5.

Y-ri- e * e- lé- i-son. Ký- ri- e

e- lé- i-son. Ký- ri- e e-

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

ste e- lé- i-son. Christe

e- lé- i-son. Ký- ri- e e-

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

e * ** e- lé- i-son.

- «Kyrie Firmator Sancte» (*VIII ad libitum*):

(Firmator sancte)

XIII. s.

6.

Y-ri- e * e- lé- i-son. *tij.* Chri-ste e-

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

ri- e * e- lé- i-son.

- «Kyrie Orbis factor» (*X ad libitum*):

(In Dominicis per annum.)
[Orbis factor]

(X.) s.

Y-xi- e * e- lé- i-son. ij. Chri-ste

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

ri- e * e- lé- i-son.

B.- CANTICOS VARIOS

CANTUS VARII

ANTIFONAS - HINOS

- Ant.s «Hosanna Filio David», «Pueri Hebraeorum», «Gloria, laus» (à Procissão de Dom. de Ramos):

OSANNA * fi- li- o David : be-ne-di- ctus qui

ve- nit in nô-mi-ne Dómi-ni. Rex Is- ra- el : Ho-sánn-a

in excé-l-sis.

Ant.
I.



U-e-ri Hebrae-órum, * portántes ramos o- li-várum,

obvi- avé-runt Dómi-no, clamán- tes, et di-cén-tes : Ho-sán-



na in excél-sis.

Alia
Ant. I.

U-e-ri Hebrae-órum * vestiménta prosterné-bant in

vi- a, et clamábant di-céntes : Hosánnā fí-li- o David : be-

ne-dictus qui ve-nit in nómi-ne Dómi-ni.

I.

Gló-ri- a, laus, et honor, ti-bi sit Rex Christe Red-
 émptor: Cu-i pu-e- ri-le de-cus promptsit Ho-sánna pi- um.
Repetitur : Glória, laus.

1. Isra-el es tu Rex, Daví-dis et íncly-ta pro les : Nô-
 mi-ne qui in Dómi-ni, Rex bene-di-cte, ve-nis. Glória, laus.

2. Coetus in excél-sis te laudat caé-li-cus omnis, Et mor-
 tá-lis ho-mo, et cuncta cre- á-ta simul. Glória laus.

3. Plebs Hebraé-a ti- bi cum palmis óbvi- a venit : Cum
 pre-ce, vo-to, hymnis, ádsumus ecce ti-bi. Glória, laus.

4. Hi ti-bi pas-sú- ro solvébant mú-ni- a laudis : Nos ti-bi
 regnánti pángimus ecce me-los. Glória, laus.

5. Hi placu- é-re ti- bi, plá-ce- at devó- ti- o nostra :
 Rex bone, Rex cle-mens, cui bona cuncta placent. Glória, laus.

– Outra versão do Hino «Gloria, laus» (*segundo o «Processionale Monasticum»*,

Ed. de 1893):

Versus. I.

LORI-A, laus, & ho-nor ti-bi sit Rex Christe
Red-é-mptor : Cui pu-e- ri-le de-cus promptsit Ho-sánná
pi- um. *Repetitur* : Glória, laus.
1. ISRA-EL es tu Rex, Da-ví-dis & incly-ta pro-les : Nó-
mi-ne qui in Dómi-ni Rex be-ne-di-cte ve-nis. Glória.

- Ant. «Veni, Sancte Spiritus» (*da Solenidade de Pentecostes*):

VENI Sancte Spi- ri-tus, reple tu-ó-rum corda
fidé-li-um, & tu-i amó-ris in e- is ignem ac-cénde :
qui per di-versi-tá-tem linguá-rum cunctárum gentes in u-ni-
tá-te fi-de- i congre-gásti. T. P. Alle-lú- ia, alle-lú- ia.

- Ant. «Misericordias Domini»:

5.

I-se-ri-córdi-as Dómi-ni in aetérnum cantá-bo. *ij.*
 In gene-ra-ti-ónem et gene-ra-ti-ó-nem annunti- ábo
 ve-ri-tátem tú-am in óre mé-o. Mi-se-ri-córdi-as, *etc.* Gló-
 ri-a Pátri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i Sáncto. Sicut érat
 in princípi-o et nunc et semper et in saécu-la sae-
 cu-lórum. Amen. Mi-se-ri-córdi-as, *etc.*

- Hinos «Crux fidelis» e «Vexilla Regis» (*de VI.^aF^a. Santa*):

I.
C Rux fidé- lis, inter omnes Arbor una nō-bi- lis :

Nulla silva ta-lem pro-fert, Fronde, flo- re, gérmi-ne : *

Dulce lignum, dulces clavos, Dulce pondus sústi- net.

Hymn.

I.
P Ange lingua glo-ri- 6- si Praé-li- um certámi-nis,

Et su- per cru- cis trophaé-um Dic tri- úmphum nō-bi- lem :

Quá-li- ter Red-é-mptor orbis Immo-lá- tus ví-ce- rit.

I.
U Exíl- la Re- gis pród- e- unt : Fulget Cru-cis my-
sté-ri- um, Quo carne carnis Cóndi-tor Suspén- sus est
pa- ti- bu- lo.

*Quo vulneratus insuper
Mucrore diro lanceae,
Ut nos lavaret crimine,
Manavit unda et Sanguine.*

*Impleta sunt quae concinit
David fideli carmine,
Dicens: «In nationibus
Regnavit a ligno Deus».*

*Arbor decora et fulgida,
Ornata Regis purpura,*

*Beata, cuius brachiis
Saecli pependit pretium:
Statera facta corporis,
Praedamque tulit tartari.*

*O Crux, ave, Spes unica:
Hoc Passionis tempore,
Auge piis iustitiam,
Reisque dona veniam.*

*Te summa Deus Trinitas,
Collaudet omnis spiritus:*

*Electa digno stipite
Tam Sancta membra tangere.*

*Quos per Crucis Mysterium
Salvas, rege per saecula. Amen.*

- Hino «**Salve, festa dies**» (*de Dom. de Páscoa*):



ALVE festa di- es, to-to ve-ne-rá-bi-
lis ævo, Qua De- us in-férnum vi-cit
& astra tenet. *Cborus repetit : Salve festa dies.*

Ecce re-nascén-tis testá- tur grá-ti- a mundi Omni- a
cum Dómi-no dona red-isse su- o. *Salve.*

*Namque triumphanti
Post tristitia tartara Christo
Undique fronde nemus,
Gramina flore favent. Salve.*

*Qui crucifixus erat
Deus, ecce per omnia regnat;
Dantque Creatori
Cuncta creata precem. Salve.*

*Christe, Salus rerum,
Bone Conditor atque Redemptor,
Unica progenies
Ex Deitate Patris. Salve.*

*Qui genus humanum
Cernens mersisse profundo,
Ut hominem eriperes,
Es quoque factus Homo. Salve.*

*Funeris exequias
Pateris vitae Auctor et orbis;
Intras mortis iter,
Dando Salutis opem. Salve.*

*Tristia cesserunt
Infernae vincula legis,
Expavitque chaos*

*Non decet ut humili tumulo
Tua membra tegantur,
Non pretium mundi
Vilia saxa premant. Salve.*

*Solve catenatas
Infernī carceris umbras,
Et revoca sursum
Quidquid ad ima ruit. Salve.*

*Redde Tuam faciem,
Videant ut saecula lumen;
Redde diem qui nos,
Te moriente, fugit. Salve.*

*Inferus insaturabiliter
Cava guttura pandens,
Qui rapuit semper,
Fit Tua praeda, Deus. Salve.*

*Rex sacer, ecce Tui radiat
Pars magna triumphi,
Cum puras animas
Sacra lavacra beant. Salve.*

*Candidus egreditur
Nitidis exercitus undis,
Atque vetus vitium*

Luminis ore premi. Salve.

*Pollicitam sed redde fidem,
Pecor, alma potestas:
Tertia lux rediit,
Surge sepulte meus. Salve.*

Purgat in amne novo. Salve.

*Fulgentes animas
Vestis quoque candida signat,
Et grege de niveo
Gaudia pastor habet. Amen.
Salve.*

- Hino «Adoro Te devote» (da Solenidade do Corpo de Deus):

5.

A D-ó-ro te devó-te, lá-tens Dé-i-tas, Quae sub his
figú-ris vere lá-ti-tas : Tíbi se cor mé- um tótum súbji-
cit, Qui-a te contémplans tótum dé-fi-cit. 2. Ví-sus, táctus,
gústus in te fálli-tur, Sed audí-tu só-lo túto crédi-tur :
Crédo quídquid dí-xit Dé-i Fí-li-us : Nil hoc vérbo Ve-
ri-tá-tis vé-ri-us.

3. *In Cruce latebat sola Deitas,
At hic latet simul et humanitas:
Ambo tamen credens atque confitens,
Peto quod petivit latro paenitens.*

4. *Plagas, sicut Thomas, non intueor:
Deum tamen meum Te confiteor:
Fac me Tibi senper magis credere,
In Te spem habere, Te diligere.*

5. *O Memorale Mortis Domini!
Panis Vivus Vitam praestans homini!*

*Praesta meae menti de Te vivere,
Et Te illi semper dulce sapere.*

6. *Pie pellicane, Iesu Domine!
Me immundum munda Tuo Sanguine:
Cuius una stilla salvum facere
Totum mundum quit ab omni scelere.*

7. *Iesu, Quem velatum nunc aspicio,
Oro fiat illud quod tam sitio:
Ut Te revelata cernens facie,
Visu sim beatus Tuae Glorie. Amen.*

- Hino «Sacris Solemnii» (da Solenidade do Corpo de Deus):

Hymnus.

4.

Acris sol- émni- is juncta sint gáudi- a, Et ex
prae-córdi- is sonent praecó-ni- a : Re-cé-dant vé-te-ra, no-va
sint ómni- a, Corda, vo-ces et ópe-ra.

*Noctis recolitur coena novissima,
Qua Christus creditur agnum et azyma
Dedisse fratribus, iuxta legitima
Priscis indulta patribus.*

*Post agnum typicum, expletis epulis,
Corpus Dominicum datum discipulis,
Sic totum omnibus, quod totum singulis,
Eius fatemur manibus.*

*Dedit fragilibus corporis ferculum,
Dedit et tristibus sanguinis poculum,
Dicens: «Accipite, quod trado vasculum,
Omnes ex eo bibite».*

*Sic Sacrificium istud instituit,
Cuius officium committi voluit
Solis presbyteris, quibus sic congruit,
Ut sumant, et dent ceteris.*

*Panis Angelicus fit Panis hominum;
Dat Panis Caelicus figuris terminum:
O Res Mirabilis!, manducat Dominum
Pauper, servus, et humilis.*

*Te Trina Deitas unaque poscimus,
Sic nos Tu visita, sicut Te colimus:
Per Tuas semitas duc nos quo tendimus,
Ad Lucem quam inhabitas. Amen.*

- Hino «Veni, Creator Spiritus» (para a Solenidade do Pentecostes):

Hymnus de Spiritu Sancto.

8.

E-ni Cre- á-tor Spí-ri-tus, Mentes tu- ó-rum ví-si-ta :
Imple su-pérna grá-ti- a Quae tu cre- ásti pécto-ra.

*Qui Paraclitus diceris,
Donum Dei Altissimi,
Fons Vivus, ignis, Caritas,
Et spiritualis unctio.*

*Tu septiformis munere,
Dextrae Dei Tu digitus,
Tu rite promissum Patris,
Sermone ditans guttura.*

*Hostem repellas longius,
Pacemque dones protinus:
Ductore sic Te praevio,
Vitemus omne noxium.*

*Per Te sciamus da Patrem,
Noscamus atque Filium,
Te utriusque Spiritum
Credamus omni tempore.*

*Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus,
In firma nostri corporis
Virtute firmans perpeti.*

*Sit laus Patri cum Filio,
Sancto simul Paraclito,
Nobisque mittat Filius
Charisma Sancti Spiritus. Amen.*

- Hino «**Pange, lingua/Tantum ergo**» (para V.^aF^a. Santa, Solenidade do Corpo de Deus e Bênção do SSmº. Sacramento):

Hymn. 3

P Ange lingua glo-ri- ó-si Córpo-ris mysté- ri- um,
 Sanguinísque pre-ti- ó-si, Quem in mundi pré-ti- um Fructus
 ventris gene-ró-si Rex effú-dit gén-ti- um.

Alter tonus ejusdem Hymni.

I.

P Ange lingua glo-ri- ó-si Córpo-ris mysté- ri- um,
 Sangui- nísque pre-ti- ó- si, Quem in mundi pré-ti- um
 Fructus ventris gene-ró- si Rex effú-dit gén-ti- um.

*Nobis datus, nobis natus
Ex intacta Virgine,
Et in mundo conversatus,
Sparsò Verbi semine,
Sui moras incolatus
Miro clausit ordine.*

*In Supremae Nocte coenae
Recumbens cum fratribus,
Observata lege plene
Cibis in legalibus,
Cibum turbæ duodenæ
Se dat Suis manibus.*

*Et si sensus deficit,
Ad firmandum cor sincerum
Sola fides sufficit.*

*Tantum ergo Sacramentum
Veneremur cernui:
Et antiquum documentum
Novo cedat ritui:
Praestet fides supplementum
Sensuum defectui.
Genitori, Genitoque
Laus et iubilatio,*

*Verbum caro, Panem Verum
Verbo Carnem efficit:
Fitque Sanguis Christi merum,*

*Salus, honor, virtus quoque
Sit et benedictio:
Procedenti ab utroque
Compar sit laudatio. Amen.*

Ismael Hdez.

A P E N D I C E

- II -

REPERTORIO PARA A PRATICA DE CANTO EM CONJUNTO

(continuação)

C.- CANTICOS DO «*PROPRIO*»

INTROITOS

- «Rorate Caeli» (*do IV.º Dom. de Advento*):

Intr.
I.

O-rá-te *cae- li dé-su- per, et nu- bes plu-
ant ju- stum : ape-ri- á- tur ter- ra, et gérmi-net
Sal-va- tó- rem. Ps. Cae-li enárrant gló-ri- am De- i : * et
ópe-ra mánu- um e-jus annunti- at firmamén- tum. Gló-
ri- a Patri. Eu o ua e.

- «Dominus dixit ad Me» (*da Missa da meia-noite do Natal*):

Introitus. 2.



O- MI- NUS * di- xit ad me :
 Fi- li- us me- us es tu, e-
 go hó- di- e gé- nu- i te. *Ps.* Quare fremu- é-
 runt gentes : * et pópu- li medi- tát- i sunt in- á-ni- a?
 Gló- ri- a Patri E u o u a e.

- «Puer natus» (*da Missa do dia da Solenidade do Natal*):

Introitus.7.



U-ER * na- tus est no- bis, et fi- li- us
 da- tus est no- bis . cujus impé- ri- um super
 hú- me- rum e- jus : et vo-cá- bi-tur nomen
 e- jus, magni consí- li- i An- ge- lus. *Ps.* Can-tá-te
 Dómi-no cánti-cum no-vum : * qui- a mi-ra-bí- li- a fe- cit.

- «Suscepimus» (*da Festa da Apresentação do Senhor – 2-Fev.*):

USCE-PIMUS * De- us, mi- se-ri-cór-di- am
 tu- am in mé- di- o templi tu- i : secúndum
 no- men tu- um De- us, i- ta et laus tu- a in
 si- nes ter- rae : justí- ti- a ple- na est déxte-ra
 tu- a. Ps. Magnus Dómi-nus, et laudá-bi- lis ni-mis :* in ci-
 vi-tá-te De- i nostri, in monte sancto c- jus. Gló-ri- a
 Patri. E u o u a e.

- «Exsurge» (*do Dom. da Sexagésima – actualmente, para o Tempo da Quaresma*):

Intr. I.

E Xsúr-ge, * qua-re obdórmis Dómi-ne? exsúr- ge,
 et ne re-péllas in si-nem : qua-re fá-ci- em tu-am
 avértis, obli-ví- sce-ris tri-bu- la-ti- ó-nem nos-tram? Adhaé-
 sit in ter- ra venter no- ster : exsúrge, Dómi-ne, ádjuva nos,
 et lí- be- ra nos. *Ps. De-us, áuri-bus nostris audí-vi-mus :*
 pa-tres nostri annunti- a- vé-runt no- bis. Gló-ri- a Patri.

- «**Nos autem**» (*em V."F^a. Santa, na Festa da Exaltação da St^a. Cruz e na Memória de S. Francisco Assis*):

Feria Quinta in Coena Domini.

Introitus. 4.



The musical notation consists of four staves of red square neumes on a four-line staff system. A large initial letter 'P' is decorated with a rose and a vine, followed by the text of the psalm in Latin. The lyrics are as follows:

OS au- tem glo- ri- á- ri opór- tet
in cru-ce Dó- mi-ni nostri Je- su Chri- sti : in quo est
sa-lus, vi- ta, et re- surrec-ti- o no- stra : per quem
salvá-ti, et li-be- rá- ti su- mus. Ps. De- us mi-se-
re- á-tur nostri, et be-ne- di-cat no-bis : * il-lúmi-net vul-
tum su- um super nos, et mi-se-re- á-tur nostri. Nos
au- tem.

- «Resurrexi» (*do Dom. de Páscoa*):

Antiphona ad introitum iv

ESURRÉXI, • et adhuc tecum sum,
 al- le- lú- ia : po- su- í-sti su- per me ma-
 num tu- am, al- le- lú- ia : mi- rá- bi- lis fa-
 cta est sci- én-ti- a tu- a, alle- lú- ia,
 al- le- lú- ia. Ps. Dómi-nc, pro-básti me et co-gnovísti
 me : • tu cognovísti sessi- ónem me- am, et re-surrecti- ó-
 nem me- am. Gló-ri- a Patri. E u o u a c.

- «Quasimodo» (*do Dom. «in albis»*):

Intr. 6.

Qua-si modo * gé- ni-ti infántes, alle- lú- ia :
 ra- ti- o- ná- bi- les, si-ne do- lo lac concu-pí- sci-
 te, alle- lú- ia, alle- lú- ia, alle- lú- ia.

*Ps. Exsul-tá-te De- o adju- tó-ri nostro : * ju-bi-lá-te De- o*

Ja-cob. Gló-ri- a Patri. E u o u a e.

- «Spiritus Domini» (*do Dom. de Pentecostes*):

Introitus. 8.



PIRI-TUS Dómi-ni * replé-vit or-
bem ter-rá-rum, alle-lú-ia: et

hoc quod cón-ti-net ómni-a, sci-énti-am habet
vo-cis, alle-lú-ia, al-le-lú-ia, alle-lú-ia.

*Ps. Exsúrgat De-us, et dissí-péntur in-i-mí-ci e-jus: * et fú-
gi-ant, qui o-dé-runt e-um, a fá-ci-e e-jus. Gló-ri- a*

Patri. Eu ou a e.

- «Cibavit eos» (*da Solenidade do Corpo de Deus*):

Introitus. 2.



IBA- VIT e- os * ex á-di- pe fru-
 mén- ti, alle- lú- ia : et de pe-
 tra, mel-le sa-tu-rá-vit e- os, alle-lú- ia, al-le-
 lú- ia, al-le- lú- ia. *Ps. Exsul-tá-te De- o ad-*
 ju- tó- ri nostro : * ju- bi- lá- te De- o Ja- cob. Gló- ri- a
 Patri. E u o u a e.

- «Cogitationes» (*da Solenidade do Sagrado Coração de Jesus*):

Introitus. 5.



OGITA-TI-ONES * Cor- dis e- jus in gene-
 ra-ti-6-ne et ge-ne-ra- ti-6- nem : ut é-ru- at a
 mor-te á- animas e- 6- rum et a-lat e- os
 in fa- me. T. P. Alle- lú- ia, al-le-
 lú- ia. Ps. Exsultá-te justi in Dómi-no, * rectos de-cet
 collaudá-ti- o. Gló-ri- a Patri. E u o u a e.

- «Salve, Sancta Parens» (*das Missas do Comum de N.^aSr^a.*):

Intr. 2.

 Alve * sancta Pa- rens, e-ní- xa pu-érpe-ra
 Re- gem, qui caelum terrám- que re- git in saé-cu-
 la sae-cu- 16- rum. T.P. Al-le- lú- ia, al-le- lú-
 ia. Ps. Eru-ctávit cor me- um verbum bonum : * di- co ego
 ópe-ra me- a re- gi. Gló-ri- a Patri. E u o u a e.

- «Requiem aeternam» (*da Missa de Defuntos*):

Intr. 6.

R E-qui-em * ae-tér- nam do-na e- is Dó-
 mi- ne : et lux perpé-tu-a lú-ce- at e-
 is. *Pr. Te de-cet hymnus De-us in Si-on, et ti-bi reddé-tur*
 vo-tum in Je-rú-sa-lem : * exáudi o-ra-ti- ó-nem me- am, ad
 te omnis ca-ro vé-ni- et. Ré-qui- em.

GRADUAIS – RESPONSORIOS – TRACTOS

- Resp. «Media vita» (*para o Tempo da Septuagésima – actualmente, na Quaresma*):



Responsorium. 4.

EDI-A vi-ta in morte su- mus : quem
quæ-ri-mus ad-ju- tó-re-m, ni- si te Dó-mi- ne? qui pro
peccá-tis no- stris ju-ste i-rá- sce- ris : * Sancte
De- us, Sancte for-tis, Sancte mi-sé-ri-cors Sal-
va- tor, amá-ræ morti ne tra- das nos. ý. 1. In te spe-
ra-vé- runt patres no- stri; spe- ravé-runt, & li-be-
rá- sti e- os. * Sancte De- us. ý. 2. Ad te
clama-vé- runt patres no- stri; clama-vé-runt, & non
sunt con- fú- si. * Sancte De- us. Gló-ri- a
Pa- tri, & Fi- li- o, & Spi-ri-tu- i San- cto.
* Sancte De- us.

- Antífona/Grad. «Christus factus est» (*da Semana Santa*):



HRISTUS • factus est pro no- bis ob-
 di- ens us-que ad mor- tem.

 Mor- tem au- tem cru- cis.

 Propter quod et De- us exaltávit il-lum,
 et de- dit il-li no- men,
 quod est super o-mne no- men.

- Resp. «In monte Oliveti» (*do Ofício de Matinas de V.ªF. Santa*):

Resp. 8.

N mon- te • O-li-vé- ti o-rá- vit ad
 Pa- trem : Pa- ter, si fi- e-ri pot- est, tránse- at a
 me ca- lix i- ste. * Spi- ri-tus qui- dem promptus
 est, ca- ro autem in- fir- ma : fi- at volún-tas
 tu- a. V. Vi-gi- lá- te, et o-rá- te, ut non in-
 tré-tis in ten- ta- ti- ó- nem. * Spi- ri-tus.

- Resp. «Recessit Pastor noster» (*do Ofício de Matinas de Sábado Santo*):

VII

Ecce-sit pastor noster, fons a-quæ
vi-væ, ad cu- ius tránsi-tum sol ob-scu-rá-
tus est: * Nam et il-le captus est, qui ca-
plívum tené-bat pri-mum hómi-nem : hó-di-
c por-tas mor-tis et se-ras pár-i-
ter Salvá-tor no- ster dis-rú-pit. V. Destrú-
xit qui-dem claustra infér-ni, et sub-vértit pot-én-
ti- as di- á- bo- li. * Nam et il-le.

- Grad. «Haec dies» (*para o Dom. de Páscoa e durante toda a Oitava da Páscoa*):

H

Aec di es, * quam se cit

D6- mi- nus : exsulté- mus,

et lac- té- mur in e- a.

Y. Confi- témi- ni D6- mi- no,

quó- ni- am bo- nus :

quó- ni- am in saé- cu-lum

mi-se- ri-cór- di- a e- ius.

- Tracto «Laudate Dominum» (*Salmo 116*):

Tract.
8.

Laudá-te * Dó-mi-num omnes gentes :
 et collau-dá-te e- um o- mnes
 pó- pu-li. **V.** Quóni- am confirmá- ta
 est su- per nos mi-se- ri-cór-di- a e- jus :
 et vé-ri- tas Dómi- ni ma- net * in
 ae-tér- num.

- Resp. «Coenantibus illis» (*para as Solenidades de V.ºF. Santa e do Corpo de Deus*):

5.

Cœnanti-bus il-lis, ac-cé-pit Je-sus pa-nem,
 & be-ne-di-xit, ac fre-git, de-dit-que disci-
 pu-lis su-is, & a-it: * Acci-pi-te, & comé-di-te,
 hoc est corpus me-um.
 ¶ Di-xé-runt vi-ri taber-ná-cu-li me-i: Quis det de
 cárnibus e-jus, ut sa-tu-rémur? * Acci-pi-te.

- Grad. «Requiem aeternam» (*da Missa de defuntos*):

Grad.
2.

E qui em * aetér- nam do- na e- is

Dó- mi- ne : et lux perpé-

tu- a lú- ce- at e- is.

y. In memó-ri- a aetér-

na e- rit ju-

stus : ab audi-ti- óne ma-

la * non timé- bit.

- Resp. «**Libera me, Domine**» (*do Ofício de defuntos*):


 I-be-ra me, Dó-mi-ne, *de morte aetér-na,
 in di-e ill-a tre-mén-da : *Quando cae-li mo-
 véndi sunt et ter-ra : †Dum vé-ne-ris ju-di-
 cá-re saé-cu-lum per i-gnem. **V.** Tremens fa-
 ctus sum ego, et tí-me-o, dum discússi-o vé-ne-rit,
 at-que ventú-ra i-ra. *Quando cae-li mo-véndi sunt
 et ter.ra. **V.** Di-es ill-a, di-es i-rae, ca-la-mi-tá-tis et
 mi-sé-ri-ae, di-es magna et amá-ra val-de. †Dum
 vé-ne-ris ju-di-cá-re saé-cu-lum per
 i-gnem. **V.** Réqui-em aetér-nam dona e-is Dó-mi-ne : et
 lux perpé-tu-a lú-ce-at e-is.
*Repetitur Libera me usque ad **V.** Tremens.*

ALLELUIAS

- «Pascha nostrum» (*do Dom. de Páscoa*):

7.

A L-le-lú- ia. * ij.
V. Pascha no- strum immo-lá-
tus est * Chri- stus.

- «Haec dies» (*durante a Oitava da Páscoa*):

8.

A L- le- lú- ia. * ij. V. Haec
di- es. quam fe- cit Dómi- nus : ex-
sul- té- mus, et
laetémur * in e- a.

- Triplex «Alleluia» (*à Vigília Pascal*):

Finita Epistola, Celebrans incipit :



L-le- lú- ia.

Et totum decantat ter, elevando vocem gradatim : et Chorus post quamlibet vicem, in eodem tono repetit illud idem.

Postea Chorus prosequitur :

¶.

C Onsi-témi-ni D6- mi- no, quó- ni- am
bo-nus : quó- ni- am in saécu- lum mi- se-ri-
cór-di- a e- jus.

- Ant. postcomm., VI.^o modo (*à Vigília Pascal*):

Ant. 6.

A L-le-lú- ia, * alle-lú- ia, alle-lú- ia. Ps. 116. Laudá-te
Dómi-num omnes gentes : * laudá-te e- um omnes pó-pu-li.

*Quoniam confirmata est super nos misericordia eius * et Veritas Domini manet in aeternum.*

*Gloria Patri, et Filio, * et Spiritui Sancto,*

*Sicut erat in principio, et nunc, et semper, * et in saecula saeculorum. Amen.*

(*Et repetitur Antiphona Alleluia, ut supra.*)

- «Post partum» (*das Missas do Comum de N.^aSr^a.*):

4.

A
L-le-lú- ia. * ij.
V. Post par- tum, Vir-go invi- o-
lá- ta perman-si-sti : Dé-i Gé- nitrix
inter- cé- de * pro no-
bis.

- «Veni, Sancte Spiritus» (*«Alleluia II» do Dom. de Pentecostes):*

2.

A
L-le- lú- ia. *
Hic genuflectitur.
V. Ve- ni Sancte Spi- ri- tus, replc tu- ó-
rum corda fi-dé- li- um : et tu- i a-mó-
ris in e- is ignem * ac- cénde.

SEQUENCIAS

- «Victimae Paschali laudes» (*no Dom. de Páscoa e durante toda a Oitava*):

I.

Ictimae paschá-li laudes • immo-lent Christi- á-ni.

Agnus re-démit oves : Christus inno-cens Patri re-concl-

li- ávit pecca-tó-res. Mors et vi-ta du-él-lo confli-xé-re mi-rán-

do : dux vi-tae mórtu- us, regnat vivus. Dic no-bis Ma-ri- a,

quid vi-disti in vi- a? Sepúlcrum Christi vi-véntis, et gló-

ri- am vi-di re-surgéntis : Angé-li-cos testes, sudá-ri- um,

et vestes. Surré-xit Christus spes me- a : praecédet su-os in

Ga-li-laé-am. Scimus Christum surrexisse a mórtu- is ve-re :

tu no-bis, victor Rex, mi-se-ré- re. A-men. Alle-lú-ia.

OFERTORIOS

- «Ave, Maria» (*das Missas do Comum de N.^a Sr^a.*):

Offert. 8.

A
ve * Ma-ri- a,
grá- ti- a ple- na, D6-
mi-nus te- cum : be-ne- dí- cta tu in
mu- li- é- ri- bus, et bene- dí- ctus fru- ctus
ven- tris tu- i.

- «Dextera Domini» (*do III.^o Dom. depois da Epifania*):

Offert. 2.

O
Exte- ra Dómi- ni * fe- cit vir-
tú- tem, déx-te- ra Dó- mi-ni exaltá- vit
me : non mó-ri- ar, sed vi- vam, et narrábo ó- pe-
ra Dómi-ni.

- «De profundis» (*do XXIII.^o Dom. depois de Pentecostes*):

Offert.

2.

E profundis * clamávi ad te,
Dómi-ne : Dómi-ne ex-áu-di o-ra-ti-6-
nem me-am :
de profundis clamávi ad te, Dómi-ne.

COMMUNIOS

- «Ecce Virgo concipiet» (*para o Tempo do Advento*):

Comm.

I.

C-ce virgo * concípi- et, et pá- ri- et
fi-li- um : et vo- cá- bi- tur no-men e- jus
Em- má- nu- el.

- «In splendoribus» (*da Missa da meia-noite do Natal*):

Comm.

6.

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

- «Pater» (*da Missa da Paixão, em Dom. de Ramos*):

Comm.
8.

P A- ter, * si non pot-est hic ca- lix transí-re, ni-si
bi-bam il- lum : si- at vo-lúntas tu- a.

- «Surrexit» (*da II.º F.ª da Oitava da Páscoa*):

Comm.
6.

S Urré- xit * Dó- minus, et appá- ru- it Pe-
tro, al- le- lú- ia.

- «Hoc Corpus» (*para as Solenidades de V.º F.ª Santa e Corpo de Deus*):

Comm.
8.

H OC cor- pus, * quod pro vo-bis tra- dé- tur : hic
ca- lix no-vi testaménti est in me- o sán-gui-ne,
di- cit Dómi- nus : hoc fá- ci-te, quo-ti- escúmque sú-
mi- tis, in me- am commemo- ra-ti- ó- nem.

- «Dicit Dominus» (*do II.º Dom. depois da Epifania*):

Comm.
6.

Dicit Dó- mi- nus : * Implé-te hýdri- as a-
 qua et ferte archi-tri-clí- no. Cum gus- tás- set archi-
 tri- clí- nus aquam vi- num fa- ctam, di- cit sponso :
 Servá- sti vi- num bo- num us- que adhuc. Hoc signum fe-
 cit Je-sus primum co- ram discí- pu- lis su- is.

- «Dico vobis» (*do III.º Dom. depois de Pentecostes*):

Comm.
5.

Ico vo-bis, * gáudi- um est Ange-lis De- i super
 uno pecca-tó-re paeni-ténti- am agén-te.

- «Qui manducat» (*do IX.º Dom. depois de Pentecostes*):

Comm.
6.

Qui mandú- cat * carnem me- am, et bi- bit sán-
 guiné- um, in me ma- net, et e- go in
 c- o, di- cit Dómi- nus.

- «Memento verbi Tui» (*do XX.º Dom. depois de Pentecostes*):

Comm.

4.

Eménto * verbi tu-i servo tu-o, Dómi-ne,

in quo mi-hi spem de-dí-sti : haec me conso-lá-ta

est in humili-tá-te me-a.

Ismael Hdez.