

CENTRO DE ESTUDOS GREGORIANOS

CANTO GREGORIANO

segundo os princípios de Solesmes

RESUMO DO CURSO DO 1.º ANO



Edição autorizada pelo
INSTITUTO GREGORIANO DE PARIS
LISBOA

1960

A tradução do "Resumo" da matéria do 1º Ano utilizado no Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa, foi possível por especial deferência do Exm^o. Prof. Dr. A. Le Guennant, Director do Instituto Gregoriano de Paris, a quem prestamos o nosso reconhecido agradecimento e sinceras homenagens.

Lisboa, 10/XI/960

Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa

A Directora

a) Júlia d'Almendra

RESUMO DO CURSO DO 1º ANO

PREFÁCIO

O presente fascículo não é, no seu verdadeiro sentido, um curso completamente redigido do 1º Ano, mas simplesmente o resumo do curso de 1º Ano que tem de essencial, e tal qual é actualmente realizado no Instituto Gregoriano de Paris, no ano universitário, de Novembro a fim de Junho, em duas sessões semanais ($3/4$ de hora de teoria e $3/4$ de hora de prática).

Trata-se só de um conjunto de notas sucintas, uma espécie de memorandum destinado a fornecer aos alunos pontos de referência precisos numa matéria nova para a maior parte e com a terminologia com que têm necessidade de se familiarizar.

Este resumo supõe portanto um ensino oral recebido previamente do qual não é mais do que a síntese.

Foi redigido principalmente para uso dos alunos do Instituto Gregoriano de Paris, mas nos pensamos que também poderia ser útil a muitas outras pessoas, especialmente a todos aqueles que participam nas Semanas Gregorianas organizadas no verão em alguns centros regionais filiados no Instituto Gregoriano. Atingir-se-ia deste modo, pouco a pouco, uma unificação do ensino que, no momento presente, ainda se não conseguiu e que é desejada por todos.

O presente fascículo, na matéria e apresentação, é propriedade do Instituto Gregoriano, que interdita a sua tradução e reprodução, total ou parcial, seja qual for o processo.

L'Institut Gregorien de Paris

15 de Julho de 1950

CENTRO DE ESTUDOS GREGORIANOS

*Viriato Gonçalves
Seminário de Leiria
22-9-1966*

CANTO GREGORIANO

segundo os princípios de Solesmes

*Comprado na semana
gregoriana na*

RESUMO DO CURSO DO 1.º ANO

•

Edição autorizada pelo
INSTITUTO GREGORIANO DE PARIS
LISBOA
1960

INTRODUÇÃO

I. - O Canto Gregoriano na Liturgia.

O Canto Gregoriano é a forma de oração cantada que a Igreja Católica adoptou oficialmente para a cristandade ocidental do rito romano.

II. - 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. Sertillanges - "Prière et Musique", p. 12)

III. - Fruto do Estudo do Canto Gregoriano.

"O estudo do Canto Gregoriano far-nos-á sentir os maiores prazeres artísticos, proporcionar-nos-á grandes compensações espirituais e será um importante meio de apostolado se pudermos e quisermos corresponder aos desejos pontifícios com os mais belos louvores litúrgicos." (Chancine Coudray)

IV. - Legislação da Igreja sobre o Canto Gregoriano. Principais documentos.

Motu Próprio, de PIO X, de 22 de Novembro de 1903.

Carta de PIO X ao Cardeal Respighi, Cardeal Vigário de Roma, de 8 de Dezembro de 1903.

Motu Próprio de PIO X sobre a edição vaticana de 25 de Abril de 1904.

Decreto da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a edição típica vaticana, de 8 de Abril de 1908.

Constituição "Divini Cultis" de 20 de Dezembro de 1928.

Encíclica "Mediator Dei", de PIO XII, de 20 de Novembro de 1947.

Carta de Sua Eminência o Cardeal Pizzardo ao Clero Secular a respeito do ensino de música sacra nos Seminários, de 15 de Agosto de 1949.

(Ver também o opúsculo "Domine Doce nos orare", editado pelo Instituto Gregoriano de Paris, ou ainda o "Petit Directoire Liturgique" de Ch. Baillaud (Desolée de Brower), que contém um interessante comentário dos principais textos pontifícios.)

V.- História do Canto Gregoriano

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

- 1º) Período de formação: do começo da Igreja, especialmente desde o fim das perseguições (513) a S. Gregório o Grande (590);
- 2º) Período de apogeu e de difusão: desde S. Gregório o Grande (590-604) até ao século XIII. - Notação da melodia e do ritmo.
- 3º) Período de decadência: do século XIII à primeira metade do século XIX;
- 4º) Período de restauração: da segunda metade do século XIX até aos nossos dias. (Chanoine Coudray).

Primeiro período

O canto do culto 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. O que se pode notar, porém, é que as provenientes de 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 Ásia Menor e em África, novos elementos se juntaram às melodias primitivas, que assim se enriqueceram com a contribuição destas diversas civilizações.

Ao mesmo tempo que o canto se aperfeiçoava, organizavam-se pouco a pouco as formas do culto (que então se chamavam

as "liturgias"), sob o impulso dos Bispos. No século IV estavam constituídas em volta dos grandes centros de difusão, como Milão, Constantinopla e Roma. Mas chegou o momento em que a preocupação de unificar o canto obrigou os Pontífices Romanos (S. Damaso, séc. IV), a orientar as suas tendências, e assim foi que, de "étape em étape", se chegou a S. Gregório o Grande.

Segundo período

S. Gregório I, que a história cognominou de "O Grande", nasceu em Roma em 542 e ocupou a cadeira de S. Pedro de 591 a 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 é a organização da Liturgia, enfim, pelo seu génio musical. Na verdade S. Gregório compôs ele próprio ou mandou compôr 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 Oficial";

"reformatar e levar à perfeição os cantos que encontrava em uso;

"fundar a Schola Cantorum, escola superior de música religiosa." (Ch. Coudray)

Foi desta fundação que nasceu a chamada Escola Romana, e foi devido à importância da obra realizada por Gregório I que o canto litúrgico da cristandade latina se chamou então o Canto Gregoriano.

Este Canto espalhou-se em Inglaterra (Escola Galicana) e principalmente em França, 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 de S. Gall. Havia também a Escola Ambrosiana, que já existia antes de S. Gregório, e a Escola Mozárabe. (1)

(1)- Sobre esta parte da história respeitante à obra de São Gregório, terão interesse os artigos dos Rev. P. Froger, O.S.B., publicados em "Musique et Liturgie", n.ºs. 15, 18 e seguintes, 1950.

Notação da melodia e do ritmo

Os mais antigos manuscritos que se conhecem não vão além do século IX e contém diversos tipos de notação:

1º. Notação neumática ou de neumas-acentos (notação qui ronomica), proveniente principalmente dos sinais tirados da gramática latina; acento agudo e acento grave, combinados de diferentes maneiras e colocados por cima do texto literário; notação melódica e muito imperfeita, notação "in campo aperto", porque a falta de pauta não permitia precisar os intervalos que as vozes deviam fazer, mas rica em indicações sobre a interpretação expressiva das peças.

2º. Notação alfabética, de origem grega, na qual as notas LA, SI, DO, RE, MI, FA, SOL, eram respectivamente designadas pelas letras A, B, C, D, E, F, G; notação mais precisa quanto aos intervalos, mas nefasta quanto à unidade dos neumas.

3º. Notação bilingue ou dupla: neumática e alfabética.

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

Os neumas são empregados sobre a pauta, perdem em perfeição gráfica, até atingir 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, como a tradição melódica. Desde que os artistas notaram a melodia "in campo aperto", juntaram-lhe as indicações rítmicas. Para atingir esse fim, fundaram-se escolas regionais, cuja projecção foi extraordinária. Estas escolas conseguiram determinar a prolongação ou não prolongação, o carácter expressivo de certos grupos 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 restituiu com os seus sinais rítmicos.

Terceiro período - Causa da decadência

- 1ª.- Abandono progressivo das tradições rítmicas;
- 2ª.- Influência cada vez maior da polifonia nascente;
- 3ª.- Atribuição arbitrária de duração desigual às diversas formas de notas, em consequência da ignorância das origens de notação gregoriana;
- 4ª.- Mutilação das melodias, o seu arrastamento na execução;
- 5ª.- A Renascença, com o seu desprezo por tudo quanto era medieval;
- 6ª.- O desconhecimento completo das qualidades do acento tónico latino na época eclesiástica, no fim do século IV depois de CRISTO (cf. Ch. Coudray).

De tudo isto resultou, em 1614, a edição chamada "Mediciana", por ter sido impressa na tipografia Médicis, em Roma, edição que foi o ponto de partida de inumeráveis edições abreviadas em que o canto gregoriano se tornou irreconhecível.

Quarto período - Restauração

A restauração do canto gregoriano, que deve o seu ponto de partida ao restabelecimento da liturgia romana em França, em consequência dos trabalhos de D. Gueranger, caracteriza-se pelo regresso aos manuscritos e foi principalmente efectuada pelos Beneditinos de Solesmes. Esta restauração tem três aspectos diferentes: primeiramente melódica e rítmica e depois modal.

Restauração melódica

Em 1847, descoberta do manuscrito bilingue de Montpellier, por Danjou, organista em Paris.

Em 1848, o Padre Lambillotte reconstituiu um precioso manuscrito de S. Gall, atribuído ao diácono Romanus.

Em 1850, publicação da edição "Rémo-Cambranense ou Cambraiana", 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 o estudo dos manuscritos de França.

Em 1880, D. J. Pothier publicou a sua obra célebre "Les melodies Grégoriennes" segundo a tradição.

Em 1883. o Liber Gradualis (para as Missas).

Em 1891, o Liber Antiphonarius (para o ofício).

Em 1889, Dom Mocquereau, discípulo de D. Pothier, lança a famosa publicação solesmiana: a "Paleografia musical", na qual defende a obra de restauração de D. Pothier, reproduz, pela fotografia, os manuscritos para permitir ao mundo conhecedor seguir trabalhos de restauração, e consegue destruir - no plano científico e artístico - o crédito da edição medieviana, cujo privilégio havia sido renovado ao editor Pustet, de Ratisbonne, em 1873 (Cón. Coudray).

Em 1890, D. Mocquereau funda o "atelier" de paleografia musical, no qual D. Gajard se tornou o seu principal colaborador.

Em 1903, PIO X confia a uma comissão especial, em Roma, a redacção duma edição oficial baseada nos trabalhos de Solesmes. Essa edição, chamada "Vaticana", por ter saído da imprensa do Vaticano, apareceu em 1907 com o Gradual, e em 1912 com o Antifonário.

Um decreto da Sagrada Congregação dos Ritos, com data de 2 de Abril de 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 o texto vaticano puro, ou seja, sem sinais complementares de espécie alguma.

Restauração rítmica

Depois dos trabalhos do Cônego Gontier, 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 acôrdo entre a melodia e o texto latino.

A projecção da Escola de Solesmes e a difusão do método de interpretação tiveram nestes últimos anos enorme expansão devido à criação de Escolas, entre as quais temos a satisfação de contar: o Instituto Pontifício de Música Sacra de Roma (1910), a Escola Pio X, de New York, e, em França, o Instituto Gregoriano de Paris (1923). A este último estão ligados em França a maior parte dos centros da província que se fundaram desde então.

O Director deste Instituto, Mons. Le Guennant, retomando a tese de D. Mocquereau, está publicando, actualmente, o "Précis de rythmique grégorienne", em fascículos, nos quais mostra a perfeita concordância com as leis que regem a inter-

pretação da música sob todas as formas.

D. Gajard, por sua vez, publicou várias monografias, séries de artigos na Revista Gregoriana e uma brochura "Notions sur la Rythmique grégorienne" e, em 1951, "La Méthode de Solesmes".

Restauração modal

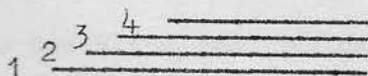
Enfim, grandes investigações têm sido feitas no campo modal, começadas por D. Desroquettes e continuadas por M. Henri Potiron, professor do Instituto Gregoriano de Paris, em íntima ligação com Solesmes.

CAPITULO I

ESTUDO PROGRESSIVO DA NOTAÇÃO GREGORIANA

1.- A notação gregoriana que vemos nas edições modernas reproduz a escrita gótica dos manuscritos diastemáticos dos séculos XIV e XV.

2.- As notas são dispostas sobre uma pauta de 4 linhas.



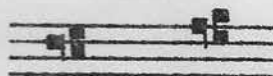
3.- O nome das notas é determinado por duas espécies de claves:

A clave do DO:

A clave do FÁ:



2ª, 3ª, 4ª linha



3ª, 4ª linha

(Claves de C e F provenientes da notação alfabética).

4.- A leitura, em cada uma destas claves, é muito simplificada por um cálculo rápido e exacto dos intervalos.

5.- As notas, todas iguais em duração, apesar da sua forma diferente, são representadas por neumas.

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

6.- Neumas fundamentais: a VIRGA ■ e o PUNCTUM ■◆.
(Sob a forma de losango, nunca se encontra só.)

ORIGEM






Acentos gramaticais da língua latina:

✓ - acento agudo, que se tornou virga;

∨ - acento grave, que se tornou punctum (ponto);

Portanto: DIFERENÇA DE ORDEM MELÓDICA.

7.- Neumas especiais: que nunca se encontram sós sobre uma sílaba isolada e que, por esta razão, não fazem parte dos neumas fundamentais:


- a) o APOSTROFE, , que deu origem à família dos strophicus (Distrofe  e Tristrofe ).
- b) o ORISCUS, , que não é senão um APOSTROFE e cuja transcrição actual na Vaticana é o punctum e a virga;
- c) o QUILISMA, , de que se ignora a origem.

Nota importante:

Todos os sinais correspondem a um som cuja duração é de um TEMPO SIMPLES (correspondendo convencionalmente a uma colcheia da escrita moderna).

O Canto Gregoriano, sendo formado por uma sucessão de tempos simples, é regular ou isócrono no seu movimento, enquanto um sinal suplementar não vier modificar a duração.

8.- Estes sinais suplementares são principalmente:

- a) O episema horizontal 


que indica uma ligeira prolongação da nota ou do grupo que afecta (sinal mais expressivo do que quantitativo).


- b) O ponto mora 

que dobra o valor da nota (sinal quantitativo) nota pontuada corresponde assim, sempre, convencionalmente à semínima da escrita moderna.


Combinações neumáticas


9.- Dois sons diferentes, seja qual fôr o intervalo que os separa:

- o PODATUS  ; neuma ascendente composto de um ponto e duma virga;

a OLIVIS ; neuma descendente composto duma virga e dum ponto;

10.- Dois sons idênticos:

a BIVIRGA , duas virgas juntas;

a DISTROFE , (família dos Strophicus) 2 apóstrofes, actualmente: dois pontos juntos.

11.- Exercício de leitura.

Creator alme siderum

Regina caeli (tom simples)

Antífonas de Completas (Miserere, Salva nos, In ma
nus)


Hinos: Santa Família, 1º Dom. da Quaresma.


Kyrie XVI (excepto a última invocação)

1º Agnus da Missa X e Te Lucis do Advento (Primeira estrofe).

Salve Regina simples.


12.- Três sons diferentes, seja qual for o intervalo que os separa:

o TORCULUS  - ponto, virga, ponto

o PORRECTUS  - virga, ponto, virga

- Três sons idênticos:

a TRIVIRGA  - três virgas juntas

a TRISTROFE  - (família dos Strophicus) três apóstrofes, actualmente três pontos juntos.


13.- Exercício de leitura.


Te lucis (do Pentecostes)


Conhecer os "Strophicus" nos Introitos; - In medio
- Justus ut palma

Gloria X, até "Cum sancto".

14.- Três sons, ou mais, no sentido melódico (intervalos facultativos).

o CLIMACUS  neuma descendente composto duma virga seguida de dois, três ou quatro pontos em losango;

o SCANDICUS 

o SALICUS  } neumas ascendentes

Atenção

15.- O SALICUS distingue-se do SCANDICUS por duas condições indispensáveis:

- as duas últimas notas formam um podatus;
- o pequeno traço vertical colocado sob a penúltima nota coincide excepcionalmente com a prolongação dessa nota.

Procurar sálicus e scandicus na Comunhão da Missa da Meia Noite "in splendoribus" (273, 462).

16.- Exercício de leitura

Asperges me (até Lavabis me).

Gloria IX depois de "Glorificamus te", deixando "suscipe" e toda a frase "Cum Sancto".

Gloria V (excepto "Domine Deus" e "Amen").

Agnus IX (o segundo somente)

Te lucis (da Santa Virgem)

Hino de Epifania


Comunhão da vigília do Natal (mencionar os neumas de duas ou três notas).


17.- Neumas chamados "liquescentes".


Neumas que terminam em caracteres mais pequenos que os dos outros neumas, e que se encontram quando duas vogais formam ditongo (autem, ejus) ou com determinadas consoantes (excelsis, omnes, sanctus) ou antes de certas consoantes (petra, melle, "cibavit").


A ou as notas liquescentes perdem uma parte da sua força mas não do seu valor (notas semi-vocais).

Podatus liquescente (epíphonus) 2

Clivis liquescente (cephalicus) 

Torculus liquescente 

Climacus liquescente (Ancus) 

Porrectus liquescente 

18.- Exercício de leitura

Gloria XIII (excepto "Jesu Christo" e "Amen").

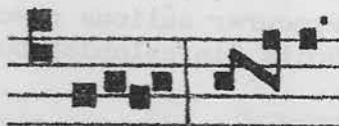
19.- Neumas desenvolvidos

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



- Climacus resupinus



- Torculus resupinus



(e - go. Missa da Meia Noite: Aleluia)

O torculus resupinus toma por vezes esta última forma: ; não o confundir com o porrectus: .

20.- FLEXUS (vergado), neumas que, terminados normalmente no agudo (porrectus, scandicus), descem ainda uma nota nō grave, seja qual for o seu intervalo.

Porrectus flexus



Scandicus flexus



21.- SUBPUNCTIS, neumas que, normalmente terminados no agudo (podatus, scandicus, sálicus, porrectus), admitem uma serie descendente de pontos, por graus conjuntos ou não tendo a forma em losango.

Podatus subpunctis



Scandicus subtripunctis



22.- Exercício de leitura.

Agnus IX

1º Alleluia do "Vidi Aquam"

Ofertório da Quarta-Feira de Cinzas (1ª frase somente)

Entoação do Glória I

Kyrie XI

Introito da vigília do Natal e da Missa da Meia Noite

Comunhão de S. João (27 de Dezembro).

23.- Neumas fundidos

Neumas formando PRESSUS, quer dizer, UNIDOS, FUNDIDOS, num som unico, de duas notas pertencendo a dois neumas diferentes, que se encontram em unísono um com o outro na emissão da mesma sílaba.

1º.- pressus autêntico, ponto e clivis, ver:



Agnus XII, Kyrie XVII, Introito de Quinta-Feira Santa, depois de "in cruce"

2º.- pressus por assimilação:

a) punctum ou virga antes de qualquer neuma, ver:



Asperges me I ad libitum
Entoações do Sanctus X
Introito da Quinquagésima

b) encontro em unísono de dois neumas de pelo menos duas notas cada um:



24. Exercício de leitura

Kyrie IV, Kyrie XII (última invocação)

Sanctus II, IX e XI (excepto "terra")

Missa XVII (Kyrie do 6º modo, Sanctus e Agnus)

Introitos da Missa dos Mortos e da Sexagésima.

25.- Neumas não fundidos. A repercussão.

O contrário de PRESSUS é a REPERCUSSÃO.

O que é a repercussão de um som? É emití-lo de novo, distintamente em relação ao som que imediatamente o precede.

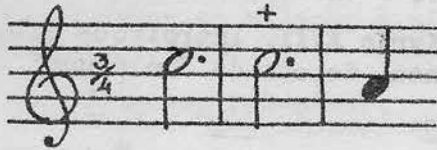
Isto não se pode aplicar, evidentemente, senão a sons em unísono uns dos outros, ou seja, não apresentando uns em

relação aos outros diferença melódica e, além disso, reunidos sobre a mesma sílaba. Segue-se, portanto, que a REPERCUSSÃO e o PRESSUS se excluem mutuamente.

Onde ha pressus não há repercussão, e reciprocamente. Para distinguir, sem erro possível, o pressus da repercussão, lembrar-se de que quando numa passagem se encontram várias notas em unísono, se o conjunto dessas notas não forma uma tris trofe, e porque a passagem contém uma ou mais repercussões.

26.- Há duas espécies de repercussão: íctica e não íctica. Os exemplos seguintes, em notação moderna e em notação gregoriana mostrarão a diferença.

- Repercussão íctica



(Ofertório Epifania)

- Repercussão não-íctica



(fim do Gradual da Epifania)

VER:

- Este mesmo Ofertório (Reges Tharsis)
- Of. do Comun. duma Virgem
- Of. dos Santos Inocentes
- Ofertº dos Sant. Inocentes
- Ofertº do IV Dom. do Advento
- Alleluia "Adorabo" (Dedicace)

27.- PORQUÊ as REPERCUSSÕES?

Para preservar, pelo menos duma maneira relativa, a independência dos neumas que se encontram em unísono com a mesma sílaba (quando paleograficamente estes dois neumas não formam pressus); a repercussão ajuda a respeitar o valor das notas e, mais ainda, a salvaguardar o sentimento do ritmo que, sem ele, poderia facilmente perder-se em prolongações indefinidas. (P. Carraz)

É o que acontece praticamente quando se não fazem as repercussões.

28.- Caso da 3ª nota íctica duma trístrofe.

A execução actualmente adoptada considera a trístrofe co mo um todo.

O ictus de subdivisão rítmica (obtido por dedução) marcado na última nota duma trístrofe não permite, pois, nenhuma repercussão.

Se, por razões práticas, esta repercussão se fazia quando esta trístrofe não era seguida da emissão de nenhuma sílaba - essa interpretação actualmente foi posta de parte.

29.- Exercício de leitura


Introito do 3º Domingo da Quaresma (sem a palavra "me")
Ofertório do 1º Domingo (sem "meus") e 2º Domingo do Advento.


Introito do Dia de Natal "et vocabitur"

Tracto da Sexagésima nas palavras "éam" e "tui".


30.- Esclarecimentos sobre certos neumas - O QUILISMA.

O Quilisma, como vimos, nunca se encontra só. Encontra-se nos neumas ascendentes e ocasiona a prolongação expressiva da nota ou das notas que o precedem. O grupo que compreende um quilisma chama-se QUILISMÁTICO:

Scandicus quilismático 

Salicus quilismático 

31.- Em sua volta formam-se por vezes grupos neumáticos muito desenvolvidos que não podem, devido à sua complexidade, ter nomes especiais. Na verdade, 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, e na qual se opera a sua fusão.

Esta frequente combinação pode analisar-se: clivis, scandicus quilismático e porrectus ligados; ou, se se quizer respeitar ou seguir estritamente as indicações paleográficas: clivis, quilisma, torculus resupinus formando grupo, ou ainda clivis e scandicus quilismático, flexus e resupinus. 


Ver:

Gloria IV: Glorificamus te


Sanctus V: 2º Sanctus

Kyrie XV: última invocação.
Alleluia da Epifania (fim da vocalise)
Introito do 4º Dom. do Advento "de super"
Introito do Dia de Natal: "Angelus".

32.- O ORISCUS.

O ORISCUS é um apóstrofe junto da última nota dum neuma em unísono e geralmente sob a forma dum punctum 

- ou no grau imediatamente superior,

- sob a forma duma virga. 

No primeiro caso, a nota longa assim obtida por esta aposição não deve ser confundida com o pressus, cuja execução admite em muitos casos uma ligeira intensidade.

33.- Para evitar confusões entre os termos pressus e oriscus, convém notar que:

- O pressus não é uma nota, mas uma combinação de duas notas.

- O pressus compreende sempre duas notas em unísono;

- O pressus é sempre seguido pelo menos duma nota pertencente ao mesmo grupo da 2ª nota.

- À primeira nota do pressus é sempre ictica.

- O oriscus é uma nota;

- O oriscus não é forçosamente do mesmo grau que a nota precedente

- O oriscus não pode ser seguido senão por um novo neuma.

- O oriscus nunca é ictico; em todos os casos é sempre a nota precedente que recebe o ictus;

e, nos casos de oriscus no grau superior, Solesmes marcou com o episema vertical a nota que o precede.

34.- Portanto, a expressão por vezes empregada de "grupo oriscus" não é exacta.

(Deve notar-se que o oriscus já não tem forma especial, na edição vaticana. A este propósito recorda-se, no entanto, que os neumas chamados "resupinus" (vd. §19) se terminam realmente por um oriscus no grau superior, traduzido por um punctum.)

35.- Exercício de leitura.

Oriscus em unísono

Oriscus no grau superior

Kyrie IX, Sanctus XI "terra"
Comunhão da Epifania

Introito do 3º Dom. do Advento
Alleluiada Epifania "vidimus"
Hino da Ascensão

Comunhão do 3º Domingo do Advento

Alleluia do 4º Domingo do Advento

Comparação entre o Pressus e Oriscus em unísono

- Kyrie XIV e XI ad libitum - Agnus III
- Ave Regina (tom ornado)
- Gradual do 2º Domingo do Advento
- Introito do Dia de Natal e Comunhão

Excepções: A palavra "Alma" no tom ornado
A última invocação do Kyrie XVII.

36.- Neumas assimilados ao Salicus

A forma seguinte: podatus de quinta ou de quarta, íctico sobre a segunda nota é seguida uma virga no grau superior e, diz D. Moc-



quereau, a contracção de dois podatus, e deve ter, na nota íctica, uma prolongação expressiva pelo menos igual a que se dá à nota íctica do salicus.

Ver:

Entoação dos Introitos:

Gaudeamus (da Festa de Todos os Santos)

Rorate caeli (4º Domingo do Advento)

Da pacem (18º Dom. depois de Pentecostes)

- Do Ofertório: Jubilate (2º Dom. depois da Epifania)

- Da Antífona: Avé Maria (2ªs. vésperas de 25 de Março)

Hino: Sacris solemnibus do S. Sacramento - Sanctus I na palavra "pleni".

Podatus de quarta


1º- Antífona das 2ªs. vésperas da Epifania "luciferum"

Introito "in voluntate tua" 21º Dom. depois de Pentecostes (et non).

37.- Neumas desagregados. - Grupos de pelo menos três notas (em princípio: ver Ofertório do XXIIIº Dom. depois de Pentecostes) melódicamente diferentes precedidos dum punctum inferior à sua primeira nota e separado dela.

Este punctum coincide (em princípio: ver Gradual da Sexagesima, Nomen... Deus...) com a emissão duma sílaba e recebe o íctus rítmico em vez do grupo que o segue. Além disso, sofre uma prolongação expressiva equivalente à nota que o precede o quilisma. Pode ser dobrado em certos casos, mas é necessário não fazer disto uma regra geral.

Na realidade o neuma começa no punctum isolado:

O grupo  é um scandicus flexus desagregado. Este processo de desagregação tem uma significação rítmica. Dá-se aqui uma modificação da forma gráfica habitual dos neumas a que se fez alusão na Pág. 10 e que os copistas utilizavam para transcrever o ritmo.

Não empregaremos portanto a expressão "neuma praepunctis" que não indica a unidade real do neuma a que pertence o elemento isolado (1).

VER:

- Agnus II: 3 Agnus "mundi" "miserere".
- Vidi aquam: "dextro" e "dicent" (comparar com "Domine", no último versículo do Tracto do IIIº Dom. da Quaresma - ou com "monte" e "potest" do Responso "In Monte" de Quinta Feira Santa).
- Introito do 1º Domingo do Advento "exspectant".
- Tracto "Absolve" da Missa dos Mortos.

ALGUNS SINAIS PARTICULARES

38.- As barras.

As barras, em Canto Gregoriano, não são barras de compasso; são verdadeiros sinais de pontuação musical que correspondem a pausas cuja respiração é mais ou menos importante, segundo os casos.

(1) A Revista Gregoriana (nºs. de Setembro-Outubro, Novembro-Dezembro de 1951 e Jan-Fevereiro de 1952) publicou um estudo documentado sobre "desagregação neumática". Podem ser feitas referências, mas evitando querer descobrir neumas desagregados em toda a parte da imperfeita edição vaticana. As indicações gerais dadas acima bastam por agora. V. Nota no fim do Capítulo.

O quarto de barra indica geralmente um fim de 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 indica geralmente um fim de membro e determina uma respiração obrigatoria, tomada sobre o valor da nota que precede.

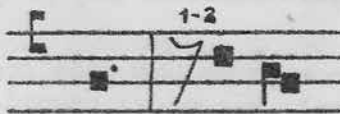


A grande barra indica o fim duma frase, anunciado por um ligeiro abrandamento do andamento. A nota que precede esta barra e que sempre tem um ponto, é sustentada inteiramente nos seus dois tempos. A respiração faz-se então durante



o silêncio de UM tempo, se a nota que segue a barra não leva ictus

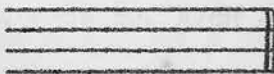
o silêncio de DOIS tempos se a nota que segue a barra leva ictus



PORTANTO: a cada grande barra, um ictus coincide no silêncio.

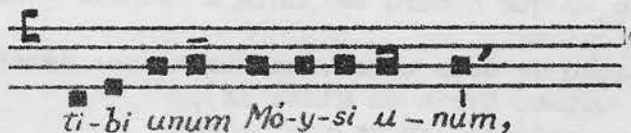
Depois da grande barra, o movimento retoma a "tempo".

A barra dobrada indica o fim dum período, pressentido por um ralentando correspondente à importância e ao carácter da peça; ou a alternção de dois coros.



A virgula (∩) 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 epísema horizontal que, nestes casos, provoca uma cadência absolutamente secundária, sem respiração.



Em Tércia, do 2º Dom. da Quaresma

39.- O Bemol.

O bemol é a única alteração possível empregada na notação gregoriana e somente na nota SI.

O bemol é colocado antes da nota que ele altera ou, quando tipograficamente seja impossível, antes do neuma que contém essa alteração.

O bemol é válido:

19)- até ao aparecimento de um bequadro: no Gradual do XVII dom. depois de Pentecostes, na palavra "Domini", o bemol da 1ª sílaba é anulada pelo bequadro da última;

29)- até ao fim da palavra: na Comunhão do IV Dom. depois da Pascoa, o SI de "ra" torna-se natural depois de SI bemol de "ne", por que se passa de uma palavra a outra;

39)- até ao final de subdivisão: (barra, 1/2 ou 1/4 de barra); na Alleluia do 1º Domingo do Advento, na palavra "tu um", o quarto de barra anula o efeito do bemol, sobre a mesma sílaba. (P. Carraz).

VER: O Gradual da Festa da Santíssima Trindade.

40.- O algarismo colocado no começo de uma peça gregoriana indica o modo de cadência final. Nas peças seguidas de Salmódia, o tom salmódico que segue a peça.

41.- O guião colocado

a) à direita da clave (nalgumas edições) indica a dominante do modo;

b) na extremidade da pauta indica a nota que está no começo da pauta seguinte;

c) antes da mudança da clave, no decorrer de certas peças, indica a primeira nota a ler na nova clave.

42.- O Asterisco ou Estrela indica:

a) o fim da entoação por um solista ou por um pequeno cântico;

b) o momento em que o cântico se junta à "schola" no fim dos versículos;

c) a alternância de dois coros, nas vocalises desenvolvidas (ex: ultimo Kyrie da Missa IX);

d) a pausa da cadência média nos salmos.

O Duplo Asterisco indica o momento em que todo o côro se junta, depois da alternção de dois coros, como aludimos acima.

As Letras

- a) i j significa que deve cantar-se duas ou três vezes o fragmento precedente (são algarismos romanos).
- b) e, u, o, u, a, e correspondem às palavras "saeculorum amen" no fim dos salmos dos Intrositos e das antífonas de Vésperas para a adaptação da terminação dos versículos dos salmos.

Títulos das Missas do Kyrial - Ficaram das palavras introduzidas nas grandes vocalises dos Kyrie, chamados por esse facto "Kyrie Farcis" (Kyrie recheados ou misturados) que estavam muito em voga na Idade Média (tropos). O mais conhecido é o Kyrie "Fons bonitatis".

A razão invocada foi que o povo difficilmente reteria as longas vocalises dos Kyrie; assim, foram reduzidas a um silabismo que não deixou de exercer influência na decadenciado ritmo e, por consequência, no próprio canto gregoriano.

As indicações cronológicas (nº 37, 1ª edição, in fine), que se encontram no Kyrial, não se referem à época da composição da peça, mas à do manuscrito de que foi tirado o texto reproduzido pela edição Vaticana.

Nota de Ordem Pedagógica

O trabalho de conhecimento dos neumas deve fazer-se ao mesmo tempo que o solfejo gregoriano, no qual é recomendada atenção na regularidade do tempo primeiro (tempo simples).

Nota - Este estudo progressivo da escrita gregoriana não pode ser fatigante. Uma exposição completa proviria de estudos paleográficos que não é ocasião de iniciar aqui. Basta, na altura em que estamos, que o aluno possa ler no texto da Vaticana, tal como o tem entre mãos, as indicações indispensáveis para uma boa execução de conjunto, correcta e estética. Poderá, contudo, saber desde já, que a transcrição Vaticana contém numerosas im

perfeições: dístrofes errados, pressus e scandicus errados, etc. que somente os iniciados podem distinguir depois da referência feita aos manuscritos.

Encontra-se nos "Estudos Gregorianos", nº 1 - 1954, um capítulo sobre os nomes dos neumas e as suas origens.

CAPITULO II

NOÇÕES ELEMENTARES SOBRE O TEMPO COMPOSTO E O ICTUS

43.- 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.

44.- Nas formas musicais do ritmo chamado "mensurado" os grupos sucedem-se regularmente binários ou regularmente ternários.

45.- 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 ou livre, a organização rítmica obedece a certas leis fundamentais de que não é ainda altura de nos ocuparmos.

O que interessa dizer presentemente, e colocando as coisas num plano exclusivamente prático, é que:

46.-

19)- Cada uma das divisões binárias ou ternárias constitui o que se chama, em canto gregoriano, UM TEMPO COMPOSTO - UM PEQUENO COMPASSO, formado de dois ou três tempos simples (expressos ou não distintamente). O primeiro tempo simples deste pequeno compasso tem o íctus rítmico, cujo sinal é - quando ha necessidade - o episema vertical solesmiano:



20)- O íctus não prolonga nem torna mais forte a nota ou a sílaba que o tem. Marcâ simplesmente a função desta nota

(ou desta sílaba) no ritmo elementar e fixa o lugar que ela ocupa no compasso e que é o 1º tempo deste.

47.- Resulta portanto que, se transcrevêssemos uma melodia gregoriana em notação moderna, na base duma colcheia por tempo simples, obter-se-ia uma série (regular ou irregular, segundo a natureza binária ou ternária dos tempos compostos) de compasso a $2/8$ e a $3/8$; e a barra de compasso seria colocada imediatamente antes da nota íctica de cada um deles, conforme o que dissemos.

Kyrie XI



Kyrie XIII



48.- 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.

(Compreender-se-á agora melhor as alusões que foram feitas precedentemente na ocasião de certos neumas ou das repercussões.)

49.- Regra da determinação dos íctus nos cantos ornados

São afectadas do íctus rítmico:

- 1º)- todas as notas com o episema vertical;
- 2º)- todas as notas longas, seja qual for o seu modo de formação;
 - a) as notas com ponto;
 - b) a primeira nota das tristrofes ou das dístrofes;
 - c) a primeira nota de pressus;
 - d) a nota que precede imediatamente o quilisma;
 - e) o ponto inicial dos neumas desagregados;
- 3º)- a primeira nota dos neumas, excepto se for precedida ou seguida imediatamente duma nota que tenha o episema vertical.
- 4º)- a virga culminante dos grupos melódicos, quer se

encontre no meio ou no fim desses grupos.

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

50.bis - Todos os ictus não determinados pela aplicação de uma das regras enunciadas acima, são determinados "por dedução" (quer dizer, por subdivisão binária ou ternária dos tempos simples que se encontram entre dois ictus certos).

N.B.- O lugar dos ictus nos cantos silábicos deriva de regras especiais que serão estudadas mais tarde.

51.- Exercício oral de contagem - Antes de começar os exercícios seguintes, rever o §38, significação das barras, por causa dos silêncios que devem introduzir-se na contagem, nas grandes barras.

Trabalhar as peças indicadas da maneira seguinte:

- 1º.- cantar o nome das notas, batendo o compasso;
- 2º.- cantar pronunciando os tempos e batendo o compasso.

- Antífona "miserere" de Completas
- Hinos da Quaresma e da Trindade (somente a segunda frase)
- Lucis creator optime, das Vésperas ou Domingo.
- Te Lucis (Pentecostes e Santa Virgem)
- Gloria e Agnus IX (com júbilo)
- Asperges me
- Gloria V e Gloria XIII (excepto "Jesu Christe" e "Amen")
- Kyrie XI (orbis factor)
- Benedicamus das 1^{as}. Vésperas, das festas solenes.
- Comunhão de S. João, 27 de Dezembro.

PRESSUS

- Kyrie IV, XII e XVII (o do 6º modo)
- Sanctus II, IX e XI
- Sanctus e Agnus XVII

REPERCUSSÕES

- Introito do 3º Dom. da Quaresma (com a entoação e o salmo, e deixando "in me")
- Ofertório do 1º Dom. do Advento (sem "meus")
- Ofertório do 2º Dom. do Advento - Tracto da Sexagésima.

QUILISMA

- Gloria IV e Sanctus V.

ORISCUS

- em unísono: Kyrie IX e Sanctus XI
- no grau superior: Alleluia da Epifania
Hino da Ascensão (1ª frase)
- Alleluia do 4º Dom. do Advento - Introito e Comunhão do dia de Natal.
- Comunhão do XXº Dom. depois de Pentecostes.
- Kyrie ad libitum e Agnus da Missa III.

Neumas comparáveis ao SALICUS

- Introitos do IV Dom. do Advento e do XVIII Dom. depois de Pentecostes.
- Ofertório do 2º Dom. depois da Epifania.
- Hino Sacris solemnis do Santíssimo Sacramento - Sanctus I.

Neumas DESAGREGADOS

- Agnus - Vidi aquam - Introito do 1º Dom. do Advento.

EXERCÍCIOS ESCRITOS

Estes exercícios escritos de transcrição em notação moderna de análise neumática e contagem deverão ser feitos muito cuidadosamente e com muita clareza, segundo o modelo seguinte:

52.- Transcrição em notação moderna (extraída da Alleluia do 4º Domingo do Advento):



ou então para o pressus:



52.bis - Análise neunática e contagem - Extraída da Antífona "Vidi aquam":

<u>Sílabas</u>	<u>Neumas</u> indicações complementares	Contagem	<u>Regra dos</u> <u>ictus</u>
a	podatus	1-2	3
lâ-	ponto	3	
	ponto + podatus (pressus)	1-2-1	2-dedução
te-	ponto	2	
re	clivis	1-2	3
déx-	torculus resupinus desagregado	1-2	2(e)
		1-2	dedução
tro,	clivis duplamente pontuada	1-2-1-2	2-2
al-	ponto	3	
le-	torculus resupinus	1-2-1-2	3-dedução
lu-	podatus	1-2	3
	porrectus	1-2-3	3
ia	clivis duplamente pontuada	1-2-1-2	2-2
om-	scandicus quilismático seguido	1-2-1	2-(3)-1
	de oriscus no grau superior	2	
nes	ponto	1	1
a-	dístrofe	1-2	2 (3)
	clivis (repercussão íctica)	1-2	3
qua	podatus	1-2	3
	etc.		

CAPITULO III

ESTUDO DO RITMO

A - Classificação das Artes

53.- As artes dividem-se em dois grupos: a) as artes de repouso, que são a arquitectura, a escultura e a pintura, e b) as artes de movimento, como a música, a poesia e a dança.

54.- As artes de repouso desenvolvem-se no espaço; a música e a poesia no tempo; a dança simultaneamente no espaço e no tempo.

55.- As leis que regem as artes de repouso são evidentemente diferentes das que regem as artes de movimento; mas todas obedecem, contudo, a uma ordem definida, que resulta da aplicação, para todas elas, de regras precisas e cujo conjunto constitui, para cada forma de arte, a sua técnica.

B - A ordem e a proporção nas Artes

56.- Por efeito da ordem, que proporciona os detalhes no conjunto e lhes dá ao mesmo tempo carácter e valor estético, as artes estão pois submetidas ao ritmo, quer dizer, ao princípio sob a acção do qual se estabelece progressivamente a ordem das partes entre elas e destas com o conjunto.

Por conseguinte, o ritmo, considerado nos seus efeitos gerais, é universal e rege todas as coisas no domínio da arte, tanto no tempo como no espaço (Précis, n.ºs. 49 a 51 e notas correspondentes).

Contudo, a palavra ritmo, na sua verdadeira acepção, não se aplica senão às artes de movimento: música, poesia e dança. (Précis, n.º 52)

C - Artes de Repouso

57.- As artes de repouso apresentam-se na sua síntese: quer dizer que nós vemos essas artes primeiro no seu conjunto (uma catedral, por exemplo) e, se quisermos chegar a compreender a sua ordem, precisamos de recorrer à análise, ou seja, decompor todas as partes para completar a nossa percepção do conjunto pelo conhecimento dos detalhes.

D - Artes de movimento

58.- As artes de movimento, ao contrário, apresentam-se duma maneira analítica; cada detalhe é registado sucessivamente pela nossa inteligência, que, com o auxílio da memória, faz em seguida o indispensável trabalho da recomposição, de coordenação dos elementos notados pelos nossos sentidos: o ouvido, se se trata de música ou de poesia; a vista, se se trata de dança. A operação de recomposição é, além disso, a mesma se, em vez de ouvirmos uma obra musical ou um poema, como acontece geralmente, fizéssemos somente a sua leitura.

E - A Matéria e a Forma

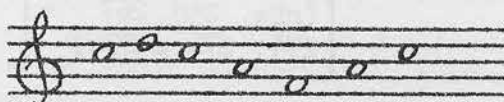
59.- Toda a obra de arte é feita de dois elementos:

1º.- A matéria, diferente segundo as artes, tem certas qualidades que lhe são próprias como matéria, mas que não é nada por natureza, sob o ponto de vista estético;

2º.- A forma, diferente também segundo as artes, é variável até ao infinito; resulta dos meios empregados pelo artista para adaptar as possibilidades da matéria a um fim determinado, conforme o ideal que concebeu. (Précis, Introdução, alínea II).

60.- Resulta portanto que a forma pode variar, embora a matéria seja a mesma.

Um exemplo muito simples, tirado da música, pode dar-nos a prova. Se tomarmos as notas seguintes



podemos apresentá-las de muitas maneiras diferentes, de entre

as quais as seguintes:



Evidentemente, mudando de forma, o tema muda de caráter.

NOTA IMPORTANTE - É preciso notar aqui, e muito cuidadosamente, que o ritmo musical ordena em primeiro lugar e principalmente os tempos iguais ou desiguais (quer dizer, valores de duração igual ou diferente) e que os sons (ou seja, os elementos puramente melódicos da forma) são aqui de importância secundária em certos pontos. (Epítome, n.ºs. 91 a 94).

Os dois exemplos seguintes, diferentes melódicamente, são absolutamente idênticos sob o ponto de vista rítmico:



e a sua forma rítmica é esta:



Forma melódica e forma rítmica são duas coisas não forçosamente opostas (Précis, n.º 95), mas distintas.

E eis porque o estudo do tempo tem, em rítmica musical, uma importância extraordinária.

DEFINIÇÕES	{	do tempo em geral (n.ºs. 22, 293, 294)	do tempo simples (n.ºs. 23 a 27 - 263 - 294)	}	do tempo rítmico (n.º 304)
			do tempo composto (n.ºs. 258, 267 a 271, 274 a 294)		

F - A Matéria no Canto Gregoriano

61.- Com raras excepções (nas vocálises, por exemplo) o canto gregoriano é feito da ligação contínua dum texto e duma 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.

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

- 1^a. - ordem quantitativa, que compreende todas as diferenças de duração, é a mais importante; (*longos e breves*)
- 2^a. - ordem dinâmica, que compreende todas as diferenças de intensidade (força ou fraqueza);
- 3^a. - ordem melódica, que compreende todas as diferenças de altura (intervalos diversos);
- 4^a. - ordem fonética, que compreende todas as diferenças de timbre (especialmente de vogais na música vocal).

G - Matéria e Forma no Canto Gregoriano

63.- É importante notar que estas diferenças ou variantes, sendo de ordem física, pertencem à matéria apenas enquanto matéria.

É o rítmo que, dominando estas diferenças, exerce através delas a sua acção sobre a matéria e lhes dá forma.

Precisamos, pois, sem mais delongas, saber e fixar o que é o rítmo, e, para simplificar e esclarecer as coisas, não nos ocuparemos presentemente senão do rítmo puramente musical ou melódico.

RÍTIMO MUSICAL

64.- Sendo a música uma arte de movimento, o rítmo tem por fim estabelecer uma ordem definida, precisa, entre as fases deste movimento.

65.- O que é portanto o MOVIMENTO?

19.- O movimento, de uma maneira geral, é a cessação do repouso, da imobilidade.

22.- Um movimento compreende-se normalmente entre dois repousos e começa por uma elevação, um impulso: e o mais pequeno movimento possível compreende necessariamente uma elevação e um repouso.

Chamamos à elevação ÁRSIS e ao repouso TÉISIS (1).

39.- O movimento não é a ársis sózinha nem a téisis sózinha, mas as duas coisas, em estreita dependência uma da outra, de tal forma que a téisis é a conclusão natural da ársis e, se o movimento tem duas fases, ambas são indispensáveis à sua existência como movimento (Epítome, nº 140).

A - Definição do Ritmo Musical

66.- O ritmo musical define-se pois, essencialmente, pela relação duma ELEVAÇÃO INICIAL e dum REPOUSO FINAL; está nisto a noção constante de toda a forma rítmica ou, se se preferir, de tudo o ritmo individual que tem a perfeição (2) indispensável a todo o movimento ordenado (Epítome, nºs. 78, 79 e 80).

Um ritmo é, pois, uma síntese (Epítome, nº 57), quer dizer, um todo, um agrupamento formado, no mínimo, duma ársis em direcção a uma téisis na qual termina o seu movimento.



(1)- Estes dois termos são tirados do grego (ársis - $\alpha\rho\sigma\iota\varsigma$ e téisis - $\theta\epsilon\iota\sigma\iota\varsigma$); empregaremos simplesmente as suas iniciais para designar nos exemplos as fases do ritmo:

- em maiúsculas, A e θ quando as ársis e as téisis forem compostas (dois ou três tempos simples); e

- em minúsculas, α e θ quando as ársis e as téisis forem elementares (um tempo simples).

(2)- A palavra "perfeição" é tomada aqui no seu sentido etimológico: acabado, terminado, possuindo tudo o que lhe é necessário.

"PERFEITO" diz-se de tudo o que vai ao fim de si mesmo.

(Rev. Pe. Sertillanges).

Convém notar que esta relação não é forçosamente directa ou imediata.

67.- Nos ritmos chamados simples passa-se, directamente, da elevação inicial ao reposo final:



68.- 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 duma elevação inicial como a preparação do repouso final:



69.- De todas as maneiras a elevação inicial e o repouso final ficam sendo os dois polos, os dois pontos de apoio do movimento visto na sua síntese ou, preferindo-se, no seu estado de perfeição. (Epítome, nº 81 a 84 e nºs. 149 a 153).

Façamos comparações:

Uma bola que se atira e caia num terreno lamacento ficando parada, realiza um movimento, um ritmo simples; uma bola que, pelo contrário, salta de novo, realiza uns após outros, movimentos simples; pela continuação, o movimento de conjunto (o ritmo) torna-se composto.

Pode-se assim ir buscar um exemplo às artes de repouso e dizer que um ritmo simples pode ser representado por uma ponte só com um arco, e um ritmo composto, por uma ponte com varios arcos.

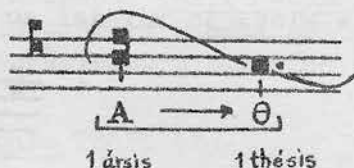
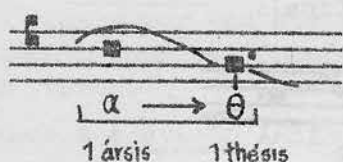
B- Classificação das Formas Rítmicas

70.- O ritmo só tem duas formas ou maneiras de ser: SIMPLES ou COMPOSTO.

Um ritmo diz-se simples quando tem uma só ársis e uma só thésis, seja qual for a organização interna dessa ársis ou

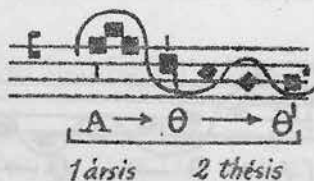
dessa thesis.

Rítmo simples:



Um rítmo diz-se composto quando tem mais duma ársis OU mais duma thésis (Epítome, nº 151).

Rítmo composto:



(N.B.- Para o emprêgo das letras maiúsculas e minúsculas dos esquemas acima, ter em atenção a nota 1) da pág. 38.)

C - Movimento Musical

71.- É necessário compreender bem a natureza do movimento musical.

Dissemos anteriormente que o movimento era a ^{umacão} terminação do repouso, da imobilidade. Ora nos temos o hábito de não considerar como movimento senão as deslocções no espaço, as localizações diferentes duma matéria móvel cujas evoluções são apreendidas pelos nossos sentidos, especialmente pela vista: um homem que anda, um comboio que desliza, uma bola que salta, o vai-vém dum baloiço, a ondulação das águas dos mares, etc.

72.- Na verdade, esta noção do movimento é demasiado estreita; e os Antigos, que tinham um ponto de vista mais justo do que o nosso neste campo, consideravam que havia movimento todas as vezes que se produzia nas coisas uma mudança qualquer. Aristoxeno de Trento (Ano IV a. Cristo) escrevia a este respeito: "a voz move-se quando canta, como o corpo quando anda ou quando dança".

E D. Mocquereau, comentando este texto, acrescenta: "o movimento sonoro satisfaz todas as condições dum verdadeiro movimento, que não é, em definitivo, mais do que a passagem duma nota a outra, duma breve a uma longa, etc.

73.- O movimento musical é portanto um movimento real, embora análogo em relação ao movimento local (Epítome, n.ºs. 64 a 67) porque ele 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.

74.- Todavia, 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, que adaptaremos a alguns exercícios práticos.

Segue-se que os termos empregados para indicar as diversas fases do movimento musical (elevação, repouso - ponto de partida, ponto de chegada - etc.) são perfeitamente lógicos, não devendo prestar-se a nenhuma confusão.

O RITMO E AS VARIANTES FÍSICAS DA MATÉRIA

75.- O movimento musical resulta pois de mudanças, de variantes que se produzem na matéria sonora, e que agrupámos em quatro ordens de fenómenos (§62).

76.- O ritmo intervém, por sua vez, no movimento para ordenar as suas fases, ou seja, para conferir a cada mudança um valor de elevação e de repouso.

77.- ORDENAR, ORGANIZAR um movimento, não é outra coisa na verdade do que atribuir uma função precisa, nesse movimento, a cada um dos elementos destinados a forma-lo, quer se trate de o criar ou de o reconstituir (Epítome, §80).

Todo o problema rítmico consiste nisto.

1º - O Ritmo e a Ordem Fonética

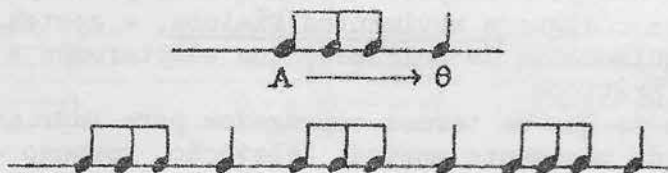
78.- Em Canto Gregoriano, as variantes fonéticas devem ser consideradas como as menos importantes. (Na recitação rec

to-ono, por exemplo) repousando sobretudo na relação entre sílabas acentuadas que são relativamente fortes e sílabas átonas, que são fracas (Epítome, §36 e segts; v. tb. nota 3 da pág. 26).

2º - O Ritmo e a Ordem Melódica

79.- O ritmo não precisa de melodia, não só para existir, mas para existir duma forma perfeita. Os povos primitivos (que teem um sentido muito claro do ritmo) ordenam ruídos e não sons, e certos instrumentos de orquestra fazem o mesmo (tambor, ferrinhos, etc.).

Se bato, por exemplo, várias vezes a sucessão seguinte,



obtenho uma série de ritmos perfeitamente definidos em que o carácter de elevação pertence às colcheias, que têm mais movimento do que as semínimas (Este ritmo é a base dos temas da 5ª Sinfonia de Beethoven)

Se juntarmos uma melodia a um ritmo primeiramente formado de ruídos, o ritmo torna-se musical; mas a melodia, não lhe sendo essencial, justifica que um mesmo ritmo possa aceitar formas melódicas completamente diferentes umas das outras. (1)



Portanto, na prática, deve considerar-se o ritmo independente da melodia, o que não quer dizer que em certos casos a forma melódica se não confunda absolutamente com a forma rítmica; mas não tratamos aqui senão de precisar a independência duma e doutra.

(1)- É aqui a altura de lembrar a nota importante que segue o nº 60 e que é relativa à independência da forma rítmica em relação à forma melódica.

30 - O Ritmo e a Ordem Dinâmica

80.- O que nós chamamos acento é ^{ênfase da voz} o reforço dum som (ou dum grupo de sons) que lhe confere um valor intensivo superior aos sons (ou grupos de sons) que o rodeiam.

Os tratados de solfejo atribuem a este acento um lugar fixo, localizando-o no primeiro tempo do compasso. É o chamado tempo forte. Infelizmente esta teoria do tempo forte é contraditada pelos factos; se ela se aplica a certas composições de carácter exclusivamente métrico, não tem nenhuma razão de ser em grande número de casos onde a organização rítmica é e continua a ser independente do enclausuramento operado pelas barras de compasso.

81.- Na realidade, quanto mais elevadas forem as formas de arte no sentido estético, mais o acento escapa à tirania da barra de compasso (que precede, em Canto Gregoriano, a nota íctica, quando se transcreva esta em notação moderna. Ver Cap. I, §47).

Conclui-se que a intensidade, que é em definitivo o ponto culminante, o polo duma corrente de acentuação que atravessa e anima a forma rítmica inteira, não pertence propriamente à ársis nem à thésis.

82.- No exemplo seguinte, o polo encontra-se na ÁRSIS:
Sonata em Sol, de Mozart



Neste outro, tirado da "Sinfonia Incompleta" de Schubert, ao contrário, o polo encontra-se na thésis:



Eis ainda um fragmento da "Sonata em Fá" de Beethovenem que o acento se encontra colocado alternadamente na ársis e na thésis:



A localização do polo pode depender de condições exclusivamente musicais se, por exemplo, um mesmo ritmo se apresentar legato ou staccato:

Epítome, ex. nº 17:



Pode também depender, num texto cantado, do carácter da língua, como se pôde ver examinando o ritmo seguinte, que continua a ser o mesmo apesar da deslocação do acento tónico nas duas línguas empregadas (o acento está indicado com letras maiúsculas).



A forma rítmica é pois independente, quanto à organização, das variantes dinâmicas (isto é, quanto ao ordenamento das ársis e das thésis). E isto é uma das bases mais importantes do estudo do ritmo, quer se trate do canto gregoriano ou de qualquer outra música.

4º - O Ritmo e a Ordem Quantitativa

83.- É evidente que o ritmo musical não pode ser independente dos fenómenos de ordem quantitativa, visto que o som não poderia existir sem uma duração qualquer.

O ritmo está pois ligado à ordem quantitativa pela matéria sonora, que ele molda e, através dela, devido ao carácter temporal da matéria (Epítome, nº 111).

84.- Mas esta ligação necessária entre o ritmo musical e

a ordem quantitativa não deve ser considerada senão sob o ponto de vista geral.

Relativamente às diferenças de duração (a que nós chamamos tempos), o ritmo conserva uma completa liberdade de acção; e basta examinar uma qualquer peça gregoriana para verificarmos que a regra é a mobilidade das formas rítmicas em contínuo estado de modificação.

A NOÇÃO DO TEMPO EM RÍTMICA

85.- É absolutamente necessário ter uma ideia muito precisa do tempo, em rítmica.

86.- 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 (auditiva ou visual, pouco importa) do seu começo e do seu fim.

Dois pontos de apoio são, pois, necessários à nossa apreciação do valor de UM tempo.

(Entre duas pancadas do metrônomo, por exemplo, passou-se um tempo. O mesmo acontece num relógio, quando o ponteiro dos segundos passa duma divisão a outra do mostrador,...)

87.- O tempo é SIMPLES ou COMPOSTO (1).

Um tempo chama-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:

- 1º- que o tempo simples não pode aplicar-se senão à emissão de um som único.
- 2º- 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 por um punctum (quadrado ou losango); convencio-



(1)- Foi já feita alusão no §46. Notar-se-á que os termos simples e compostos são empregados aqui noutra sentida - de maneira diferente dos Tratados de Solfejo, nos quais se aplicam ao compasso segundo a sua divisão por dois ou por três.

nalmente, da-se-lhe a forma duma colcheia na transcrição duma melodia gregoriana em notação moderna.



88.- 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 (A):



- sendo formado por três tempos simples é o tempo composto ternário (B):



89.- O tempo composto tem uma grande importância. Com efeito, é sobre ele que se ordenará, a partir de certo momento, toda a síntese rítmica. É portanto necessário termos dele uma noção muito exacta.

Veremos mais tarde

- a) como se forma;
- b) e qual a sua organização técnica.

Por agora basta que vejamos bem o que ele é materialmente, e nada mais fácil comparando-o ao tempo simples.

90.- Em relação ao tempo simples, que é indivisível - unário - e, por esta razão, representa em canto gregoriano a unidade do valor (1) sobre o qual se baseiam e regulam todos os outros valores na síntese rítmica, os tempos compostes são valores da duração longa.

O facto de serem binários ou ternários (portanto, desi-

(1)- Dizemos bem: em canto gregoriano, porque não se deveria concluir que a unidade de valor é sempre e forçosamente simples. Não o é em música moderna. Quando um compositor põe no começo da sua partitura $\text{♩}=60$, por exemplo, ou $\text{♩}=72$, baseia o andamento da peça num valor que é, na verdade, divisível.

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 (Epítome, n.º 28 e notas correspondentes). Trata-se portanto de condições inteiramente próprias do canto gregoriano, que deixam de ser válidas na polifonia, mesmo na sua forma primitiva.

guais 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.

Em comparação, portanto, com o tempo simples ("unário") (I), o tempo composto binário tem o dôbro (II), em relação ao tempo simples; o tempo composto ternário, o triplo (III). É, portanto, uma proporção aritmética precisa.



91.- 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 uma espécie de bloco, um todo, que se chama precisamente o tempo composto.

92.- Todavia, os tempos compostos não se apresentam sempre da mesma maneira: são condensados, distintos ou mixtos.

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



b)- 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.



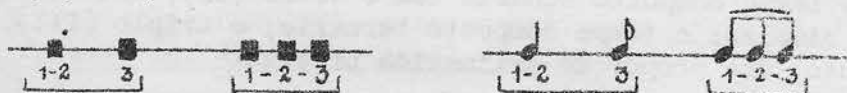
c)- Enfim, se a distinção da longa for apenas parcial, o tempo composto é chamado mixto.



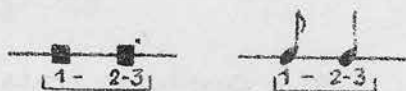
As duas primeiras combinações são aplicáveis aos tempos compostos, binários ou ternários.

É no entanto evidente que o carácter mixto só pode ser aplicado ao tempo composto ternário. Essa combinação apresen

ta-se sempre, aliás, sob a forma que lhe demos anteriormente (al. c)) e isso explica que um tempo simples isolado entre dois tempos compostos está sempre ligado ao primeiro deles, ou seja, ao precedente.



(Notemos agora que a ordem dos valores de duração, conforme se descreveu em c), não pode ser alterado, e que a disposição junta não é um tempo composto mas sim um ritmo: é um dos estados da célula rítmica fundamental que em breve iremos estudar.)



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

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

e que, ao contrário, há desigualdade:

- entre os tempos simples e os tempos compostos binários ou ternários;
- entre os tempos compostos binários e os termos compostos ternários.

94.- Sobre essas diferenças de duração, iguais ou desiguais, sobre esses tempos que - repetimos - se apresentam tais como são - como breves ou longos - à ação do ritmo, este opera livremente, se bem que sempre de maneira idêntica: - isto é, pondo em relação uns com os outros:

- tempos simples com tempos simples;
- tempos simples com tempos compostos;
- tempos compostos com tempos simples;
- tempos compostos com tempos compostos.

Daqui resulta uma série de composições ou formas rítmicas, frequentemente muito desenvolvidas e, portanto, complexas. Mas na arte não há, como na biologia, gerações espontâneas.

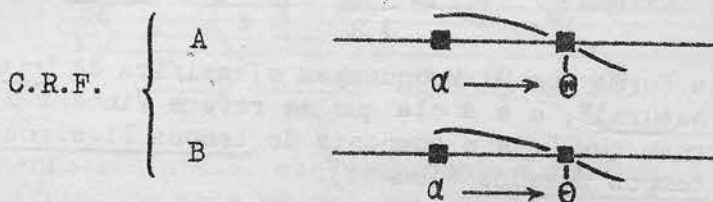
E todas as formas rítmicas sem exceção, mesmo as apa-

rentemente mais complicadas, derivam duma forma inicial embrionária, que não é apenas o mais pequeno ritmo possível mas o mais pequeno ritmo concebível, chamado, por esta razão, a célula rítmica fundamental.

A CÉLULA RÍTMICA FUNDAMENTAL

95.- A célula rítmica fundamental (C.F.R.) 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 ρ e a longa ρ).

96.- Se, em A, puçermos 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 e é mais rápida; torna-se, por comparação com a longa, a elevação, a ársis do ritmo.

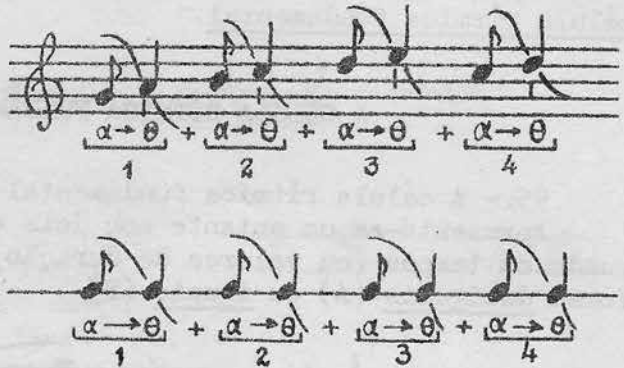
"A breve, porque é breve - diz D. Gajard - é um ponto de partida que tenta alcançar qualquer coisa; ao contrário, a longa, porque é longa, indica uma suspensão do movimento, uma chegada, um repouso, a paragem do movimento começado... Existe pois uma relação entre a breve e a longa que as une indissolúvelmente 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: já o dissemos acima (§66).

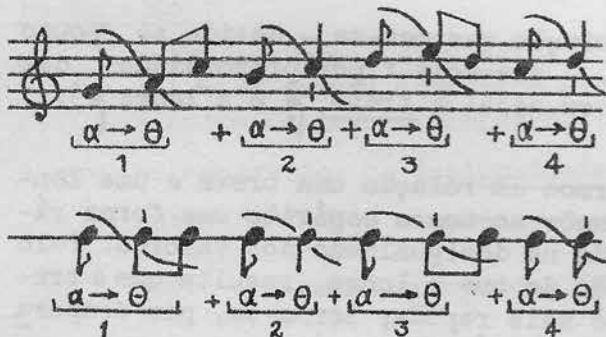
(Para prevenir dificuldades ulteriores, é preferível, nesta altura do estudo do ritmo, utilizar os termos "elevação", "repouso", em vez de ársis e thésis, que reservamos para as formas mais desenvolvidas.)

97.- Cantando o trecho melódico junto, notamos facilmente que é constituído por quatro células rítmicas fundamentais do tipo A

Tal ritmo não se discute e, aliás, ninguém pensa em o discutir. Estamos aqui em face de uma evidência, de qualquer coisa que, por si, se impõe ao nosso espírito, de um verdadeiro axioma rítmico.



É esta forma que D. 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 ligeiros (breves) e de tempos pesados (longos). *Vd.*



Lembremos, ainda, que uma longa pode ser distinta (Vd. nº 92) e que o exemplo precedente pode portanto apresentar-se como ao lado se mostra.

Além disso, verifica-se que este ritmo é ternário, isto é: um tempo simples na elevação e dois tempos sim-

ples no repouso.

Mas se não se vai mais longe no exame desta combinação, toda a sua síntese corre o risco de estar errada.

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

- a)- um tempo simples (uma breve) na elevação;
- b)- um tempo composto binário (uma longa) no repouso.

De toda a maneira, por conseguinte, o fim do movimento coincide com o íctus tético; e se a longa é distinta, a última colcheia - o último tempo simples - não é senão a pro-

longação da cadência tética.

Ritmicamente pois, todos os exemplos do nº 97 são absolutamente idênticos; só a forma melódica da thésis os diferencia; e isto é secundário quanto à síntese.

98.- Voltêmos ao trecho melódico precedente e substitua mos por colcheias as semínimas, por forma a relacionar entrê si valores de duração igual.

Ao contrário do precedente, este ritmo é analiticamente binário: um tempo simples na elevação e um tempo simples no repouso.



Quanto à síntese, ela compreende 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, não encontramos nele nenhuma modificação essencial.

No segundo fragmento, o movimento é mais vivo e mais rápido, progride em compassos regulares como o passo do homem a andar ou da bola quando salta.

Mas a diferença é somente acidental.

99.- Objectar-se-á, talvez, que numa sucessão de breves nada mostra, sob o ponto de vista quantitativo, a função ársica ou tética de uma ou outra dessas breves, e por conseguinte tal sucessão é, ritmicamente, indeterminada.

É certo. Mas a objecção, teoricamente fundada, não tem nenhum valor prático; porque, em caso semelhante, o ritmo é sempre determinado, no canto gregoriano, por um elemento estranho à ordem quantitativa - uma indicação dada pelo texto, por exemplo - que permite determinar a ordem do movimento.

100.- Concluimos pois:

1º.- A C.R.F. apresenta-se sob dois aspectos:

- a)- uma breve em relação com uma longa (condensada ou distinta).
- b)- uma breve em relação com outra breve.

29.- Em cada um desses aspectos a ársis é elementar (ou unária), sendo esta a razão da escolha do termo "elevação".

30.- Esses dois aspectos são diferenciados pela thésis ("repouso"), que é binária em A e elementar em B.

40.- Num e noutro desses aspectos, é à thésis que pertence o íctus, de que já falámos e do qual voltaremos a ocupar-nos mais adiante para demarcar a sua função.

50.- Todo o íctus 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.

EXEMPLOS:

Lauda Sion

Ec-ce pa-nis an-ge-ló-rum Factus ci-bus

The musical notation for 'Lauda Sion' is shown on a single staff. It consists of a sequence of notes with stems pointing downwards. Above the notes, there are labels 'A' and 'B' indicating rhythmic groups. 'A' is placed above the notes 'pa-nis an-ge-ló-rum' and 'Factus'. 'B' is placed above the notes 'ci-bus'. Vertical dashed lines mark the boundaries of these groups. Arched lines connect the notes within each group.

Gloria I

Et in tē-ra pax ho-mi-ni-bus bó-nae vo-lun-tá-tis

The musical notation for 'Gloria I' is shown on a single staff. It consists of a sequence of notes with stems pointing upwards. Above the notes, there are labels 'A' and 'B' indicating rhythmic groups. 'A' is placed above the notes 'Et in tē-ra', 'pax ho-mi-ni-bus', and 'vo-lun-tá-tis'. 'B' is placed above the notes 'ho-mi-ni-bus' and 'vo-lun-tá-tis'. Vertical dashed lines mark the boundaries of these groups. Arched lines connect the notes within each group.

CONCLUSÃO

101.- A relação do ritmo com as quatro ordens de fenómenos, de que acabamos de falar, não podem ser estudadas em separado, como o fizemos, senão por uma operação de análise e por necessidade de pedagogia.

Na realidade, as coisas passam-se duma maneira um pouco diferente.

102.- 1º. É evidente que o ritmo não pode agir, para os ordenar, sobre uma sucessão de sons que não apresentam, uns

em relação aos outros, variantes de ordem quantitativa, intensiva, melódica ou fonética; uma tal sucessão afasta-se da acção do ritmo e torna-se propriamente aritmica (Epítome, §§ 127 e 128).

103.- 2º. Mas o ritmo é independente dessas quatro ordens de fenómenos, no sentido em que a sua noção não está ligada, exclusivamente, a nenhum deles.

Há ritmos intensivos, melódicos, quantitativos ou fonéticos, isto é, ritmos nos quais uma das variantes é predominante e caracteriza cada um deles. Só se trata aqui de condições ligadas a um ritmo particular e não ao ritmo em geral.

É diferente de facto qualificar "UM" ritmo ou definir "O" ritmo, determinando o que, em todos os casos, é essencial à sua noção.

104.- Porém, a noção duma coisa só pode derivar de elementos que apresentem nela um duplo carácter de permanência e de firmeza.

Uma mesa, por exemplo, não se pode definir pela forma do seu tampo ou pelo número de pés: uma mesa é um plano horizontal em equilíbrio sobre linhas verticais e as mesas de todos e qualquer modelo reduzem-se a este tipo ideal.

105.- Os elementos do ritmo musical pertencem ao movimento e resumem-se essencialmente, como já o dissemos (§ 66) à relação ordenada duma elevação inicial e com um repouso final.

É, pois, do movimento, ou mais exactamente, da ordem estabelecida pelo ritmo, entre elevações e repousos, para realizar a síntese de UM movimento, que precisamos de nos ocupar antes de mais nada; é esta unidade, esta relação lógica entre as fases de UM movimento, que constitui o ritmo. Todo o resto é nele integrado a título puramente accidental (Epítome - Cap. V e VI).

O ÍCTUS NA CÉLULA RÍTMICA FUNDAMENTAL

Já dissemos anteriormente que o íctus afecta o 1º tempo dos tempos compostos binários ou ternários, ou seja, os pequenos compassos formados cada um de dois ou três tempos simples (§ 46).

106.- Mas, antes de falarmos novamente do íctus nos tempos compostos, temos que precisar o que ele é na C.R.F..

Como muito justamente diz no Prefácio do "Epítome", Dom Gajard, "o ritmo do canto gregoriano assenta, assim como o ritmo musical, na lei essencial e universal do ritmo que é progredir passo a passo".

Esses passos sucessivos, formados cada um, na análise, por uma elevação e por um repouso, não são mais do que as C. R.F. de que se falou no §95 e seguintes.

O íctus afecta a sua thésis. É por isso que, decompondo o movimento em C.R.F., as palavras íctus, repouso, toque, thésis, são sinónimos (isto apesar da nota do nº 96, simples precaução pedagógica).

107.- Noutros termos, na C.R.F. - que é, não o esqueçamos, um ritmo perfeito, o íctus é exclusivamente tético.

A palavra íctus, de origem latina, significa "pancada", "percussão". E, de facto, num tempo que ainda não está muito longe de nós (fins do século XVII), os chefes de orquestra ou de côro marcavam o compasso, isto é, marcavam o fim das quedas rítmicas elementares por meio de uma vara comprida que eles seguravam verticalmente e com a qual batiam ligeiramente sobre o estrado em que se encontravam.

Produzia-se, pois, nesse momento, uma percussão que era - para os instrumentistas e cantores - o sinal auditivo duma realidade rítmica, ou seja: o pousar do movimento na sua marcha ou no seu movimento elementar. Hoje, já não se batem os íctus, mas conservou-se a palavra com o mesmo sentido que lhe davam outrora os Antigos.

O íctus pertence, portanto, ao movimento ordenado, ao ritmo; ele determina - repetimos - uma das fases do movimento, e sempre a mesma na C.R.F.. Por conseguinte, tal como o ritmo, o íctus é independente das quatro ordens de fenómenos de que já falámos e a nota íctica não é, pelo facto de ser íctica, forçosamente prolongada nem reforçada.

O íctus não deve pois ser confundido com o episema vertical que, em certos casos, precisa o seu lugar e não é senão o seu sinal tipográfico.

CAPITULO IV

O TEMPO COMPOSTO

FORMAÇÃO DOS TEMPOS COMPOSTOS

108.- 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. É o que os Gregos chamavam o mélós, donde formámos a palavra melodia.

Estes sons, agudos ou graves, breves ou longos, fortes ou fracos, agrupam-se primeiramente em células rítmicas fundamentais: é a síntese rítmica do 1º grau, antes da qual nada existe, dissemo-lo já, de concebível como forma rítmica.

109.- Mas as próprias células rítmicas fundamentais, cada uma formada duma elevação e dum repouso, de uma ársis e de uma thésis, não são mais do que as fases analíticas, as subdivisões de um movimento mais amplo na progressão do qual estão incluídos.

Elas atraíem-se mutuamente, 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 linha melódica lógica e sòlidamente ordenada.

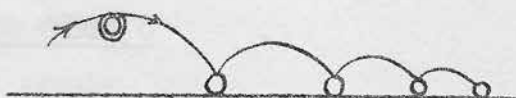
110.- Façamos comparações:

a)- 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 proporcional à extensão dos nossos passos; e são estes passos sucessivos, encaidando-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 pon-

to de chegada.

b)- 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.

No andar do homem, como nos saltos sucessivos da bola, há, pois, coincidência, num mesmo ponto, dum pousar com um



levantar, dum repouso com uma impulsão. Tanto que, quando de mos dois passos, não realizámos, no total, mais do que três movimentos, embora cada um destes dois passos seja formado, analiticamente, por uma elevação e por um repouso.

Assim seguem, na sua progressão contínua, as C.R.F., e é da sua junção sobre os íctus sucessivos, pontos de terminação de cada um deles que nascem o que chamamos os tempos compostos.

O TEMPO COMPOSTO BINÁRIO

111.- Retomemos os fragmentos melódicos precedentes:



1º.- Partindo de a o ritmo vem terminar em b e este é o primeiro passo rítmico.



2º.- Mas, neste mesmo ponto b, o ritmo lança-se de novo e retoma a sua marcha para vencer de um só impulso os pontos b e c e alcançar d.



3º.- Enfim, novos impulsos em d e em f, para atingir definitivamente o repouso em h. Graças aos impulsos sucessivos do ritmo, a síntese, a unidade do movimento geral que parte de a para terminar em h, encontra-se, deste modo, realizado.



112.- Das explicações acima, as conclusões seguintes acabam naturalmente por se nos impôr:

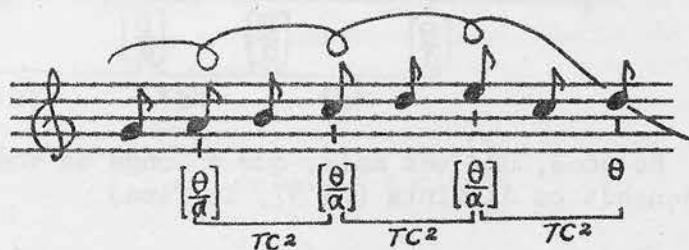
1º) Não há, no fragmento melódico de que fizemos a síntese rítmica, senão um só íctus exclusivamente tético; o último em h.

2º) Os outros íctus nos postos b, d e f teem uma dupla significação e, portanto, desempenham, na economia do movimento de conjunto, um duplo papel:

- a)- São pontos de chegada, portanto téticos, em relação ao que precede;
- b)- São pontos de partida ársicos em relação ao que segue.

Não são uma coisa com exclusão da outra. São uma e outra ao mesmo tempo.

1



Definição do tempo composto

113.- O que nós chamamos tempo composto é o agrupamento dos sons compreendidos entre dois íctus consecutivos, agrupamento resultante dos impulsos que, renovando-se de íctus em íctus, realizam efectivamente uma ligação entre as C.R.F. cuja disjunção apenas é, deste modo, possível pela análise.

114.- O TEMPO COMPOSTO é pois um agrupamento de tempos simples em que o primeiro tem o íctus rítmico.

115.- Os tempos compostos precedentes são binários, isto é, formados por dois tempos simples, porque as C.R.F. que lhes dão origem são elas próprias binárias (uma brevena elevação + uma breve no repouso).

O TEMPO COMPOSTO TERNÁRIO

116.- Se, em vez de relacionar tempos iguais, como no exemplo 1), as C.R.F. estabeleceram relação entre tempos desiguais (uma breve na elevação + uma longa no repouso) os tempos compostos que resultarão da sua junção sobre o íctus serão ternários. Mas o seu modo de formação será o mesmo e o seu íctus possuirá igualmente o duplo carácter tético e ársico.

Aqui, simplesmente, o ritmo alarga o passo, como o fazem os homens quando andam. O espaço vencido é mais comprido, a duração que separa dois íctus é maior, mas o mecanismo da operação é exactamente o mesmo nos dois casos.

2

Notemos, uma vez mais, que a longa da thésis pode ser condensada ou distinta (nº 97, in fine).

O TEMPO COMPOSTO E A C.R.F.

I

117.- O carácter dependente dos tempos compostos, em relação às células rítmicas fundamentais, de cuja junção são provenientes, está claramente indicada pela figura seguinte:

C.F.R.

Noutros termos, o tempo composto não tem existência própria, mas a junção de duas células rítmicas fundamentais provoca automaticamente a formação de um tempo composto.

II

118.- 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 dum só movimento" (D. Gajard), tendo o ponto de partida no íctus inicial do T.C..

A unidade do tempo composto é portanto real, ainda que seja derivada; por consequência, o T.C. pode ser separadodas C.R.F. que lhe deram origem e ser examinado em si comos 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, duma unidade que lhe é essencial e que não é senão a consequência da relação que liga indissolavelmente, uma à outra, a sua ársis e a sua thésis.
- O T.C., pelo contrário, não é um ritmo e nunca poderá ser um ritmo, pois que tira os seus elementos de duas C. R.F. diferentes. É de certo modo uma formação artificial. É um pequeno compasso construído de maneira inversa à da C. R. F. e na qual o repouso precede o impulso.

III

119.- Por consequência, não se podem confundir entre si uma C.R.F. e um tempo composto,



e só o lugar dos íctus basta para os distinguir.

O íctus, colocado no fim da C.R.F., isto é, sobre a sua

thésis condensada ou distinta, é, ao contrário, colocado no início do tempo composto.

Não pode, portanto, ser doutra forma; porque no movimento contínuo donde provêm os tempos compostos, há a sobreposição das C.R.F. sobre os T.C. (Ver exs. I e II, acima).

IV

120.- É natural também que o íctus mude de carácter, segundo se considera em relação à C.R.F. ou ao T.C..

Na C.R.F. o íctus é, como dissemos, exclusivamente tético; 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 tempo composto.

V

121.- Todo o TEMPO COMPOSTO, quer seja binário ou ternário, possui pois um íctus inicial que tem o duplo carácter expresso no §120.

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 ársica ou tética desse íctus inicial.

VI

122.- Mas não chegámos ainda a esse ponto.

Por agora, mencionaremos simplesmente, em conclusão, que 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 referida anteriormente (§90).

VII

123.- Notemos de passagem que o tempo composto ternário não é redutível à duração dum tempo composto binário como o é em música uma tercina de colcheias em relação a duas colcheias.

Um tempo composto ternário compreende, realmente, um tempo simples mais do que um tempo composto binário: portanto, tem uma duração superior à do tempo composto binário. Isto

não é além disso mais do que uma consequência do isocronismo dos tempos simples (§8).

Em relação ao tempo composto binário, o tempo composto ternário é um valor de duração dilatada, segundo a expressão de D. Mocquereau.

Reduzir o T.C. ternário ao nível do T.C. binário, fazendo dele uma tercina, 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" (D. Gajard).

X

124.- A aplicação da noção de T.C. aos estudos do primeiro 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. Que esta forma de fazer seja legítima não há que duvidar depois do que temos dito no presente capítulo.

Mas é preciso evitar dar aos exercícios de contagem uma excessiva secura, um carácter anti-musical; o que não deixará de

suceder se nos esquecermos que o T.C. formado de uma thésis e de uma ársis, é um agrupamento que não conclue, que "fica no ar" e que, por conseguinte, o movimento requiere a sua resolução no ictus do tempo composto seguinte.



125.- Por outras palavras, se se estabelece uma relação entre uns e outros dds 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 ársis elementar que os termina indistintamente e que, segundo a expressão muito justa de D. Gajard, "se move na penumbra do ictus que precede".

É preciso pois ligar cada T.C. ao seguinte por esta ársis elementar; numa palavra, basear as operações de contagem simultâneamente na C.R.F. e no tempo.

É assim que se dará a estes a leveza que possuem, além da sua filiação rítmica, o que se observará: desde o começo dos estudos como uma das exigências mais imperiosas do fraseado. (Vd. Nota pág. seguinte)

C.R.F.



T.C. $\alpha \rightarrow \theta + \alpha \rightarrow \theta + \alpha \rightarrow \theta + \alpha \rightarrow \theta + \alpha \rightarrow \theta + \alpha \rightarrow \theta + \alpha \rightarrow \theta + \alpha \rightarrow \theta + \alpha \rightarrow \theta$
2 2 2 3 3 2 2 2

CONCLUSÃO

1º.- 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.

Portanto, a organização do tempo composto é inversa, em relação à das C.R.F.

2º.- Sendo as C.R.F. exclusivamente binárias (uma breve na ársis e uma breve na thésis) ou ternárias (uma breve na ársis e uma longa distinta ou condensada na thésis), os T.C. que resultam da sua conjunção não podem ser igualmente senão binários ou ternários.

3º.- 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 T.C. binários ou ternários. Noutros termos, os números 2 e 3 são os números primeiros divisores de todo o movimento sonoro.

4º.- Os tempos compostos servirão de base ao desenvolvimento de todas as formas rítmicas, sem excepção, superiores à célula rítmica fundamental (síntese rítmica do 2º grau).

Está dita a importância capital do tempo composto.

Nota - Este parágrafo - "O Tempo Composto e a C.R.F." - é de importância capital para o prosseguimento dos estudos rítmicos. Para o desenvolvimento das noções dadas, ver Epítome, Cap. XIV.

CAPITULO V

OBSERVAÇÕES GERAIS SOBRE A MODALIDADE GREGORIANA⁽¹⁾

I - NOÇÕES PRELIMINARES

126.- Uma composição musical, para se desenvolver, pode utilizar uma parte maior ou menor do que se chama a escala geral de sons.

Mas, em todos os casos, é sobre um som escolhido como ponto de partida desta escala parcial que deve estabelecer-se o repouso definitivo da peça musical: este som chama-se a TÓNICA.

127.- É 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.

128.- É todavia o lugar dos tons e dos meios-tons, no interior de uma escala que determina o modo (ou a sua maneira de ser).

É extremamente importante não confundir um com o outro os dois termos TOM e MODO.

129.- Para ensinar a distingui-los, comparemos os fragmentos melódicos seguintes e as escalas donde são tirados.

(1)- As noções elementares de modalidades dadas aqui serão desenvolvidas no curso de modalidade, e o seu alcance teórico submetido ao controle de factos musicais gregorianos. Este resumo inicia simplesmente o aluno num estudo objectivo mais profundo, dando-lhe os primeiros elementos do vocabulário modal.

Em relação ao fragmento A:

- o fragmento B é uma mudança de TOM.
- o fragmento C é uma mudança de MODO.
- o fragmento D é simultâneamente mudança de TOM e MODO.

A mudança de tom não é senão uma simples "transposição" não modificando em coisa alguma o carácter da frase melódica.

A mudança de modo, pelo contrário, dá à frase um carácter completamente diferente, modificando os intervallos melódicos.

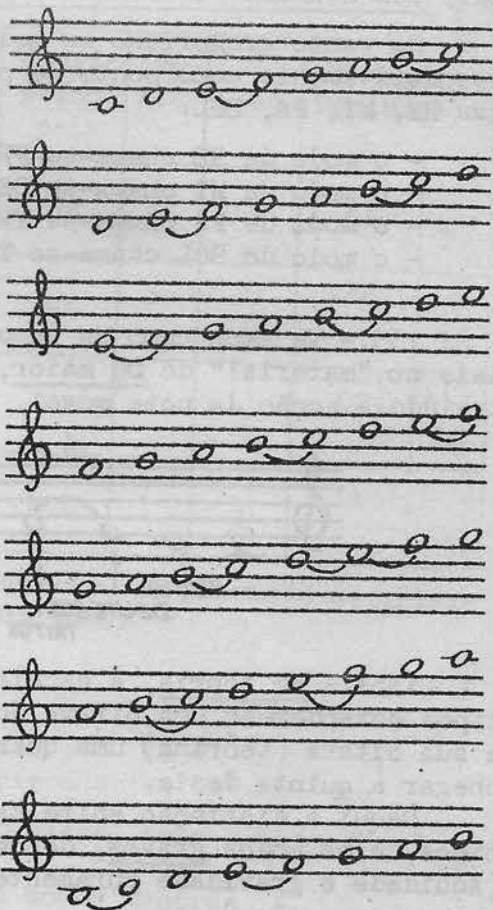
130.- A chamada "música moderna" utiliza todos os tons possíveis.

131.- Quanto ao modo, a música moderna, pelo menos teòricamente, apenas conhece dois: o modo MAIOR estabelecido em DÓ (1) e o modo MENOR estabelecido em LA (2):

(1)

(2)

132.- Na chamada música "antiga" as escalas podiam estabelecer-se em qualquer grau da escala natural. "A escala - sendo e permanecendo diatônica -, daí resultava que o lugar dos tons e 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. (D. Gajard)



133.- É este o momento, antes de entrarmos no estudo detalhado das escala acima, de precisar rapidamente os caractères gerais da melodia gregoriana em relação ao sistema tonal moderno.

A melodia gregoriana:

1º) ignora, em absoluto, as combinações polifónicas e harmónicas, e os seus meios de expressão estão exclusivamente limitados às variantes de uma linha melódica única, isto é, às elevações, às descidas do som, aos seus impulsos, aos seus repousos;

2º) não utiliza senão dois $1/2$ tons diatónicos: MI-FA, SI-DO, LA-SI, com exclusão de todo o $1/2$ tom cromático.

3º) É construída sobre escalas melódicas completamente diferentes umas das outras, quanto à sua constituição interna (lugar dos tons e dos $1/2$ tons).

4º) não admite, por princípio, a nota sensível.

II - MODOS GREGORIANOS

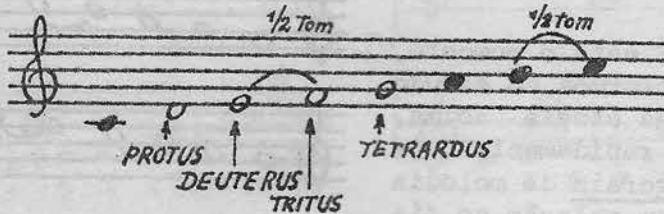
134.- É indispensável notar que a pobreza dos processos de escrita da melodia gregoriana nos obriga a considerar os graus sobre os quais se estabelecem os modos, de que vamos fa

lar, sem nenhuma referência à altura absoluta dos sons.

No canto gregoriano os modos reduzem-se a quatro, tendo respectivamente como ponto de partida, na parte grave, as notas RE, MI, FA, SOL.

- o modo de RE chama-se PROTUS.
- o modo de MI chama-se DEUTERUS.
- o modo de FA chama-se TRITUS.
- o modo de SOL chama-se TETRARDUS.

135.- Vejamos como se inscrevem estas quatro escalas modais no "material" do DO maior, que unicamente utilizam. (Abstraindo a acção da nota móvel, si bequadro ou bemol.)



135A.- Em teoria, a escala é de uma oitava. Mas certos tipos estendem-se uma oitava acima da tónica; outros começam a sua oitava (teórica) uma quarta abaixo desta tónica, para chegar à quinta desta.

Daqui a distinção entre os modos agudos, chamados autênticos, e os modos graves, denominados plagais ou derivados. (Acuidade e gravidade puramente de escrita, sem consequência para a execução.)

136.- Estas subdivisões elevam a 8 o número (teórico) dos modos gregorianos, de que damos o quadro seguinte.

Modos	Intervalos característicos (1)	Finais principais	Aut.	Plag.	Dominantes	
PROTUS	Uma terça <u>menor</u> 1 tom + 1/2 tom	RE	1	2	LA	FA
DEUTERUS	Uma terça <u>menor</u> 1/2 tom + 1 tom	MI	3	4	SI(do)	LA
TRITUS	Uma terça <u>maior</u> 1/2 tom abaixo <u>sob a tónica</u>	FA	5	6	DO	LA
TETRARDUS	Uma terça <u>maior</u> , tom inteiro <u>sob a tónica</u> <i>abaixo</i>	SOL	7	8	RE	DO

(1) É extremamente importante lembrar com precisão os intervalos característicos de cada modo.

OBSERVAÇÕES IMPORTANTES

137.- Examinando o quadro precedente, notamos que:

- o modo autêntico e o modo plagal tem a mesma final ou tónica modal.
- o protus e o deuterus são modos menores.
- o tritus e o tetrardus são modos maiores.

138.- Além da tónica, uma outra nota desempenha uma acção importante: é a dominante, diferente segundo o âmbito ou tessitura do modo, servindo sobretudo de corda de recitação, ou dominante dos tons salmódicos propriamente ditos (Ver nº. 171).

EXERCÍCIOS PREPARATÓRIOS PARA O ESTUDO DUMA PEÇA

139.-

- 1º. Dizer o modo em que está escrita;
- 2º. Precisar a final (ou tónica modal) e a dominante;
- 3º. Recordar os intervalos característicos deste modo;
- 4º. Cantar o "material" do DO maior;
- 5º. cantar a escala modal, subentendendo mentalmente, se necessário, os graus da escala de DO que precedem a tónica modal.

III - OBSERVAÇÃO PARTICULAR SOBRE CADA MODO

140.- PROTUS

pentacórdio comum

tetracórdio

1º

Final

Dom.

1/2

2º

tetracórdio

Dom.

Modo discreto, tranquilo e recolhido, modo de contemplação e de paz (D. Gajard).

VER: Kyrie ~~ad libitum~~
Sanctus XI e XII
Agnus XII
Ofertório da Missa dos Mortos
Antífona Ave Maria
Alleluia; Justus Germinabit.

141.- DEUTERUS

pentacórdio comum

tetracórdio

3º

Final

Dom.

1/2

4º

tetracórdio

Dom.

(1)

Suavidade, modo extático, modo eterno, que não conclui, que fica como que suspenso entre o céu e a terra (D. Gajard).

(1)- De facto, este SI grave não será encontrado no repertório gregoriano.

VER:

- Alleluia do XII Domingo depois de Pentecostes
- Intrositos de 29 de Setembro e de 8 de Dezembro
- Comunhões do 4º Domingo da Quaresma e do XX Domingo depois de Pentecostes
- Introito da Páscoa.

142.- TRITUS

The musical notation for Tritus consists of two staves. The upper staff is labeled '5º' and the lower staff is labeled '6º'. The upper staff begins with a 'pentacórdio comum' (pentacord common) and a 'tetracórdio' (tetracord). The lower staff begins with a 'tetracórdio' and a 'Dom.' (Dominant). Both staves feature a 'Final' note. The interval between the Final notes is marked as '1/2 Dom.' (half Dominant).

Jovial simplicidade, confiança.

VER:

- Sanctus e Agnus IX
- Ave Regina simples
- Alma (ornado)
- Regina (ornado)
- Comunhão "Quinque"
- Off. "Desiderium"

143.- TETRADUS

The musical notation for Tetrardus consists of two staves. The upper staff is labeled '7º' and the lower staff is labeled '8º'. The upper staff begins with a 'pentacórdio comum' (pentacord common) and a 'tetracórdio' (tetracord). The lower staff begins with a 'tetracórdio' and a 'Dom.' (Dominant). Both staves feature a 'Final' note. The interval between the Final notes is marked as '1/2 Dom.' (half Dominant).

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. (D. Gard)

VER:

- Alleluias da Páscoa e do VIII Dom, depois de Pentecostes.

- Kyrie VI
- Sanctus IV e VII; Vidi aquam; Introito do Pentecostes.

IV - FINAIS SECUNDÁRIAS

144.- Lembremos ainda que uma escala, seja qual for, não perde em nada a sua natureza por uma mudança de tom. Desde que não haja qualquer modificação dos intervalos característicos, basta ouvir os intervalos característicos dum modo para que esse modo se 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 b. No interior duma mesma peça, estas mudanças constituem uma verdadeira modulação tonal (ex: Kyrie XVII e Introito de Quarta-Feira de Cinzas). Outras vezes esta mesma pobreza impôs a adaptação dum processo de escrita diferente.

É assim que o PROTUS pode encontrar os seus intervalos característicos terminando por exemplo em LA:

do RE MI FA = sol LA SI DO

O DEUTERUS, começando em SI:

ré MI FA SOL = la SI DO RE

O TRITUS (que muitas vezes utiliza o Si b) em DO:

mi FA SOL LA (Si b) = si DO RE MI (fa)

O TETRARDUS, terminando igualmente em DO, mas utilizando o Si b:

fa SOL LA SI = sib DO RE MI

145.- Antes de estudarmos as peças seguintes, terminando em finais secundárias, devemos aludir:

1º)- à "construção" duma peça gregoriana um pouco desenvolvida, pontuada por pequenas cadências ou repousos provisórios de chegar ao repouso definitivo ou cadência final;

2º)- à extrema leveza modal das peças gregorianas, que tem muitas vezes as suas cadências provisórias em tonicas modais diferentes:

30)- ao facto nítido de que o modo indicado no início de cada peça é sobretudo o da cadência final.

VER:

PROTUS EM LA: Kyrie IV e II ad libitum

DEUTERUS EM SI: Missa I (Gloria, Sanctus, Agnus), Kyrie XV e XVIII

DEUTERUS EM LA: Comunhão "Beatus servus".

TRITUS EM DO: Ofertório "In virtute"

TETRARDUS EM DO: Responso "Jesum tradidit" das Matinas de 6ª Feira Santa.

V - TRANSPOSIÇÃO

146.- Transpor, no sentido restrito da palavra, é executar ou tocar um trecho de música num outro tom que não seja aquele em que foi escrito.

Depois do que dissemos no nº 134, é evidente que esta definição não se pode aplicar ao canto gregoriano.

Esta palavra respeita, especificamente, a determinação da entoação, no plano da altura absoluta, duma peça cuja notação é imprecisa neste ponto.

147.- Antes de estudarmos o mecanismo da transposição, e além de tudo o que ressalta dos modos gregorianos, é indispensável ter conhecimentos muito precisos sobre os seguintes pontos:

- 10)- constituição da escala maior moderna;
- 20)- nome dos principais graus desta escala (tónica, dominante, sensível, etc.);
- 30)- distinção entre o tom sinónimo de segunda maior e o tom, altura de uma escala na escala absoluta dos sons;
- 40)- os intervalos e a sua composição;
- 50)- a armação das escalas de sustentidos e de bemois maiores, modernas.

Daqui se tira o quadro seguinte que recomendamos fixar inteiramente (pág. seg.):

148.-

ORDEM DOS SUSTENIDOS

FA, DO, SOL, RE, LA, MI, SI

partindo de DO maior

ORDEM DE BEMOIS

DESCENDO ← TRANSPOSIÇÃO → SUBINDO

Material empregado
/Armação

Armação/ Material
empregado

SI	5#	<u>segunda menor</u> 1/2 tom diat.	5 b	RE b
SI b	2 b	<u>segunda maior</u> 1 tom	2 #	RE
LA	3#	<u>terceira menor</u> 1 tom + 1/2 tom	3 b	MI b
LA b	4 b	<u>terceira maior</u> 2 tons	4 #	MI
SOL	1#	<u>quarta justa</u> 2 tons + 1/2	1 b	FA
SOL b	6 b	<u>quarta aumenta</u> de 3 tons	6 #	FA#

escalas inarmônicas

149.- Lembrar-se, finalmente,

a)- que as escalas modais gregorianas utilizam sempre o chamado "material de DO maior" e que o ponto de partida de toda a transposição deverá, portanto, ser DO;

b)- que o SI b poderá ser considerado como a alteração cromática descendente da sensível do material de DO e que, por consequência, na transposição, este b será sempre a alteração descendente da sensível do material empregado (uma nota natural tornando-se bemol, uma nota com sustenido tornando-se bequadro, etc.).

150.- O exercício de transposição poderá ser apresenta-

do de várias maneiras:

Exemplos:

- 1) Transpor o Sanctus XI uma quarta justa acima;
- 2) Ler o Sanctus XI em 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 em clave de SOL, 2ª linha (1 b na clave).

RACIOCÍNIO:

- 1) a)- Empregarei o material que é uma quarta justa acima do DO maior, portanto FA maior, 1 b na clave;
b)- O PROTUS plagal natural, que começa no 2º grau do material DO maior, começará, pois, em SOL e sua Dominante será SI b;
c)- O SI b eventual alternará a sensível do material de FA e tornar-se-á um MI b;
d)- O DO da clave primitiva deverá transformar-se em FA; para isso eu lerei na clave de SOL, 2ª linha.
- 2) a)- Ler em Protus plagal em final SOL em vez de RE, resulta transpô-lo uma quarta justa acima; a dominante será SI b;
b)- Em vez do material de DO eu utilizarei, portanto, o material do FA com SI b na clave;
Continuar como em c/ do nº 1).
- 3) a)- Ler um protus plagal em dominante SI b em vez de FA, resulta transpô-lo uma quarta justa acima;
b)- Em vez do material de DO, utilizarei o de FA, etc.
Continuar como em c) de 1).
- 4) a)- Utilizar o material de FA em vez do material de DO, resulta transpor uma quarta justa acima.
Continuar como em b) de 1).
- 5) a)- Substituir a clave FA 3ª linha pela clave de SOL, 2ª linha, com um SI b na clave, resulta ter-se um SI b onde havia um FA, portanto transpor uma quarta justa acima.
Continuar como de a) a c) de 1).

MODELO DE EXERCÍCIOS PRÁTICOS A FAZER POR ESCRITO

156.- Escrever as quatro escalas modais no material de MI maior:



157.- Construir as quatro escalas começando sempre em MI.

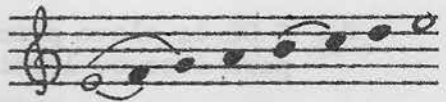
PROTUS

Material empregado: RE



DEUTERUS

Material empregado: DO



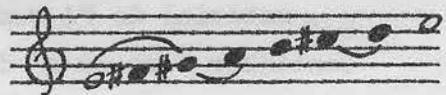
TRITUS

Material empregado: SI



TETRARDUS

Material empregado: LA



158.- Transcrever o Agnus da Missa XIII uma terça menor acima. (Neste caso, as notas são lidas na clave imposta pela transposição mas escritas numa pauta de cinco linhas, na clave de SOL).

Ler:

etc.

Transcrever:

The image shows two musical staves. The top staff is in G-clef (SOL) and contains a sequence of notes with accidentals (flats and naturals) and rests. The bottom staff is in F-clef (FA) and contains the same sequence of notes transcribed into a different clef.

CAPITULO VI

NOTAS PRELIMINARES PARA O ESTUDO DA SALMODIA

I - A PALAVRA LATINA E O ACENTO TÓNICO

159.- O latim é formado, como o português, de monossílabos e polissílabos. Todos os polissílabos têm um acento tónico, cujo lugar é designado nos livros por um acento agudo.

Todo o monossílabo tendo um sentido distinto é acentuado, mas esse acento pode ser enfraquecido ou até anulado, p. ex. em casos como os seguintes:

Rêx dixit, Rêx Dôminus, tú nôbis ... (D. Mocquereau)

porque dois acentos seguidos são impossíveis.

As sílabas não acentuadas chamam-se átonas.

Os acentos dos polissílabos portugueses podem recair na penúltima sílaba: terminação feminina: amável, automóvel; e também na última sílaba: terminação masculina: irmão, avô, etc.

160.- O acento tónico dos polissílabos latinos nunca se encontra na última sílaba.

Pode recair:

a)- na penúltima sílaba, se a palavra pertence então à categoria dos espondeus tónicos (É melhor dizer "paroxítonos" - V. Quadro I).

b)- na antepenúltima sílaba, e a palavra pertence então à categoria dos dactilos tónicos. (É melhor dizer "proparoxítonos") - V. Quadro II.

As palavras de duas sílabas têm forçosamente o acento na primeira sílaba.

As palavras de três sílabas podem tê-lo na primeira ou na segunda: DÓ-mi-nus, in-cli-na.

Quadro I
(paroxitonas)

	Dé -	us
in -	cli-	na
orati -	o -	nem
justificati -	o -	nes
consubstanti -	a -	lem

Quadro II
(proparoxitonas)

	Dó -	mi - nus
om -	ni -	po - tens
jus -	ti -	ti - a
miseri -	cor -	di - a
justificati -	o -	ni - bus

161.- O que distingue o espondeu do dáctilo não é o número de sílabas de que a palavra é formada, mas o número de sílabas que seguem o acento tónico:

- uma no espondeu;
- duas no dáctilo.

II - A PALAVRA LATINA E OS ACENTOS SECUNDÁRIOS

162.- Uma palavra nunca tem mais do que um acento tónico.

Pelo contrário, as palavras de mais de duas sílabas têm acentos secundários que se encontram de duas em duas sílabas a partir da sílaba tónica.

PORTANTO:

1)- Uma palavra de duas sílabas nunca tem acento secundário. Exs:

Dé - us	mé - o	nó - bis
T	T	T

2)- Uma palavra de três sílabas de tipo espondeico nunca tem acento secundário.

Exs:

pro - cé - dit	ex - cé - sis	Ma - rí - a
T	T	T

3)- Uma palavra de três sílabas de tipo dáctílico tem um acento secundário no final.

Exs:

Dó - mi - nus	Gló - ri - a	Nó - mi - ne
T S	T S	T S

4)- A partir de quatro sílabas, todas as palavras têm um ou mais acentos secundários.

Espondeus tónicos:

bene - | dictus
S T

omnipo - | ténem
S T

consubstanti - | álem
S S T

Dáctilos tónicos:

dis - | cípulis
T S

visi - | bílium
S T S

miseri - | córdia etc.
S T S

OBSERVAÇÃO IMPORTANTE

163.- Nas cadências salmódicas, o monossílabo que segue um dactilo une-se a ele; e, em virtude do acento secundário da sílaba final do dactilo, a ligação destas duas palavras provoca a formação de dois espondeus.

Da mesma forma, o monossílabo que segue um espondeu une-se a ele; e a combinação das duas palavras provoca a formação dum dactilo no qual o acento secundário final é o próprio monossílabo.

pro-pi-ti-á-ti-o est
T S

fac-tus est .
T S

CAPITULO VII

A SALMODIA

164.- Chama-se "salmódia" ao canto dos "salmos" e dos cânticos de Igreja.

O canto dos salmos passou do culto israelita ao cristão no qual adquiriu a forma de um canto alternado (a dois coros) em unísono.

165.- Os cânticos evangélicos, em número de três (extraídos do Novo Testamento), são os cânticos de acção de graças: de Maria (Magnificat), Zacarias (Benedictus, Dominus Deus Israel) e Simão (Nunc dimittis).

166.- Os salmos dividem-se em versículos: cada versículo compreende por sua vez duas partes distintas ou hemistíquios, indicados nos livros litúrgicos pelo asterisco.

Por cada modo (8) existe uma fórmula salmódica especial que se deve repetir em cada versículo.

A escolha da fórmula depende de uma curta melodia, chamada antífona, que se canta antes do salmo; o modo da antífona determina o tom do salmo. A antífona e o salmo formam um todo, uma só peça musical que termina, depois do Gloria Patri, com a repetição desta antífona (D. Mocquereau).

167.- A fórmula salmódica é indicada no início da antífona por um número e uma letra.

A letra indica a nota final do tom salmódico; se a final do tom salmódico é igual à do modo, a letra usada é a maiúscula; no caso contrário a minúscula.

168.- As fórmulas salmódicas apresentam-se sob duas formas: o tom simples e o tom solene, empregando-se este tom, no ofício, somente nos três cânticos evangélicos: Benedictus -

Laudes -, Magnificat (Vésperas) e Nunc Dimittis (Completas).

Numa fórmula salmódica completa distingue-se:

- a) a entoação;
- b) a nota ou corda de recitação, que é a dominante (principal) do modo correspondente;
- c) as cadências:
 - 1 - a média, para a primeira parte do versículo, e
 - 2 - a final, para a segunda parte.

A - A ENTOAÇÃO

169.- A entoação é o início melódico que, no começo do salmo, volta a ligar geralmente o fim da antífona à dominante (somente o primeiro versículo dos salmos é cantado com entoação; pelo contrário, em todos os versículos dos três cantos evangélicos, repete-se a entoação).

A entoação consta de duas ou três notas, ou grupos, aos quais se adaptam tantas sílabas quantas as existentes.

Para evitar abordar de repente todas as dificuldades, limitaremos por agora o nosso estudo aos tons salmódicos simples 2-5-8 e 6 (programa que julgamos possível para um primeiro ano).

170.- Eis as entoações diferentes destes modos:

Entoações de três sílabas:

<p>2^o</p> <p>Dom. FA</p> <p>Di-xit Dó: minus</p>	<p>5^o</p> <p>Dom. DO</p> <p>Be-à-tus virqui</p>	<p>8^o</p> <p>Dom. DO</p> <p>In conver- tēdo</p>
---	--	--

Entoação de duas sílabas (três notas das quais um podatus):

6^o

Dom. | LA

Di - xit Dó - mi - nus

Be - à - tus vir - qui

In con - ver - tē - do

B - DOMINANTE

171.- A "dominante" é formada por todas as notas que são cantadas em unísono:

- 1) da entoação até à cadência média, e
- 2) da média à cadência final.

O lugar melódico da corda de recitação é, duma maneira geral, na dominante do modo.

172.- Quando a primeira parte do versículo é muito longa, encontramos uma flexa (†) que é a indicação duma flexão da melodia e que permite, em rigor, uma ligeira respiração - como para o 1/4 de barra.

A flexa é feita no intervalo diatónico inferior mais próximo da dominante, exceptuando-se o 1/2 tom:

PORTANTO:



- a dominante FA do 2º modo desce a RE (3ª menor)
- a dominante DO dos 5º e 8º modos desce a LA (3ª menor)
- a dominante LA do 6º modo desce a SOL (2ª maior).

Adaptação do texto à flexa

173.- O último acento tónico do texto que precede a flexa é ainda na dominante.

Se este acento pertence a um espondeu, a flexão é feita sobre a sílaba final da palavra. Se este acento pertence a um dáctilo, a flexão é feita na sílaba átona (penúltima) e prolonga-se na final sem mudar de grau.

A nota na qual se canta a sílaba átona chama-se "suplementar" e é representada por um ponto branco.

<p>5º modo</p>  <p><i>Fidelia amnia mandatae, Jus +</i> <i>Dispertit deatit paupé-ri - bus +</i></p>	<p>6º modo</p>  <p><i>mandata é - Jus +</i> <i>paupé-ri - bus +</i></p>
--	---

Logo após a nota pontuada da flexa, retoma-se a dominante.

C - CADÊNCIAS

174.- Chamam-se cadências aos pequenos incisos melódicos que, em cada parte do versículo, terminam a recitação so

bre a dominante.

As cadências começam no momento preciso em que a voz deixa a dominante para ir para o agudo ou para o grave.

As cadências médias terminam a primeira parte do versículo, parando geralmente na dominante.

Cada tom tem a sua cadência média particular. Há, portanto, oito.

As cadências finais, chamadas também terminantes, terminam a segunda parte e, como já dissemos, podem acabar no final do modo ou noutra nota (§ 167).

Esta diversidade de escolha é exigida pela repetição da antífona, que segue o salmo e que com ele forma um todo.

A fórmula melódica desta cadência final é indicada depois da antífona pelas letras já citadas: e, u, o, u, a, e (§ 53).

Classificação das cadências

175.- Distinguiremos primeiramente:

- 1)- as cadências de 1 acento;
- 2)- as cadências de 2 acentos;
- 3)- as cadências de 1 acento com notas de preparação

e, em seguida,

- as cadências espondeicas, e
- as cadências dactílicas.

19. Cadências de 1 acento

a) Espondeicas

176.- A cadência de 1 acento, a mais pequena que há, é modelada no espondeu tónico mé-o e contém sempre, necessariamente duas notas essenciais: uma nota acentuada (acento melódico) e uma nota átona que a segue (monossílabo ou acento secundário podem coincidir com este acento melódico).

et nunc et sem per
Péri-it fu-ga a me
per-se-quen-ti-bus me

b) Dactílicas

177.- Quando a um espondeu tónico se substitue o dactilo tónico, utilizam-se sempre as duas notas essenciais, uma

para o acento, outra para a final; mas entre elas coloca-se a "suplementar" (para a sílaba átona) que se canta; nos tons que estudamos, em unísono com a nota seguinte; se a nota seguinte sobe, a "suplementar" sobe também e vice-versa.

A cadência de 1 acento (sem sílaba de preparação) não é praticamente empregada nas terminações, com excepção do quarto tom salmódico. E só as cadências médias dos 2º, 5º e 8º tons salmódicos a utilizam.

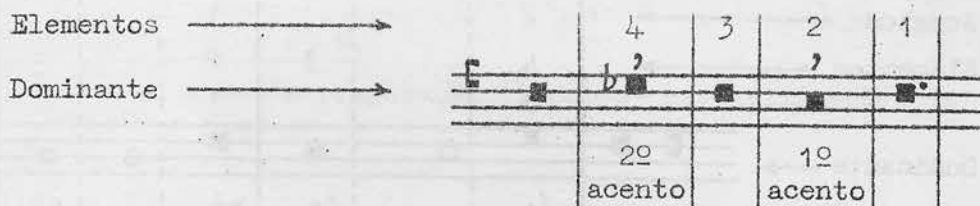
Cadências médias de 1 acento

2º. Cadências de 2 acentos

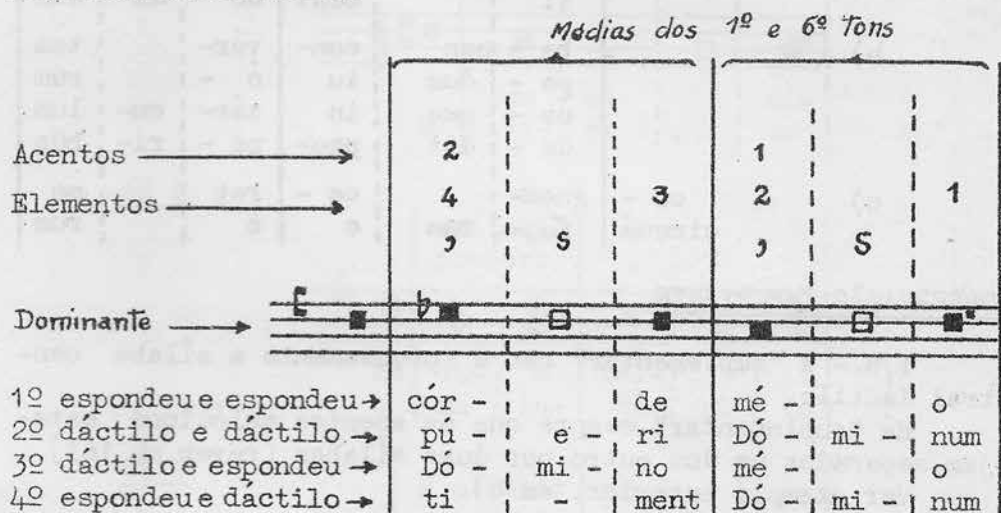
178.- A cadência de 2 acentos está modelada no tipo silábico cor-de mé-o, isto é, em dois espondeus tónicos.

Compreende então sempre 4 elementos essenciais (notas ou grupos). Os acentos melódicos afectam o 2º e o 4º destes elementos.

O 2º acento (ou seja, o mais afastado do repouso final) é forçosamente dum grau melòdicamente superior ao do dominante. É, portanto, um sinal infalível para reconhecer à primeira vista uma fórmula de dois acentos (média ou final), não havendo excepções a esta regra.



A cadência de dois acentos pode apresentar-se sob quatro formas diferentes:



Notamos que quando o dáctilo intervém utiliza-se, como nas cadências de 1 acento, a "suplementar".

Esta suplementar, nos tons que estudamos este ano, está sempre colocada entre as duas notas essenciais e é sempre cantada, igualmente, no mesmo grau que a sílaba que a segue.

Nos tons salmódicos estudados este ano encontramos uma forma de cadência média com dois acentos no 6º tom (contudo muito raramente utilizada) e uma da terminação de 2 acentos para o 5º tom.

A cadência média do 6º tom acaba de ser estudada; resta-nos examinar a terminação do 5º tom.

Terminação do 5º tom (Vd. págª seguinte).

Acentos	→	2			1		
Elementos	→	4		3	2		1
		,			,		
Dominante	→						
a)		cór		de	mé		o
		pú - é		ri	Dó - mi-		num
		Dó - mi -		no	mé -		o
		ti		ment	Dó - mi-		num
b)		ba - san		con-	vér-		tem
		pé - dum		tu	ó -		rum
		us - que		in	sae- cu-		lum
		dé - dit		pau-	pé - ri-		bus
c)		co - gnos-		ce -	ret		me
	circu-	tas -		e	ó		rum

OBSERVAÇÃO IMPORTANTE

179.- A "suplementar" não é forçosamente a sílaba central dáctilo.

Há "suplementar" sempre que os acentos melódicos estejam separados um dos outro por duas sílabas (rever nº 163).

Ver exemplo anterior, em b).

3º. Cadências de 1 acento com sílabas de preparação.

180.- Quando a cadência começa por uma nota inferior à da "dominante" é porque contém uma ou várias sílabas de preparação que se adaptam aos elementos da fórmula melódica - notas ou grupos - que precedem o acento, quer as sílabas sejam acentuadas ou não.

181.- O último acento do texto encontra-se então sempre no segundo elemento essencial da cadência melódica. (A nota pontuada das cadências é considerada o primeiro elemento das cadências).

182.- As notas ou sílabas de preparação só se encontram nas cadências com um acento (média ou final).

Praticamente, este ano, encontraremos:

a) 1 sílaba de preparação (1 nota) na terminação do 2ºD;

- b) 2 sílabas de preparação (1 nota e 1 podatus) na terminação do 6º F;
 c) 2 sílabas de preparação (2 notas) nas terminações de 8ºG e 8ºc.

183.-

2º D

	1 sí	2		1
	laba	,	S	
	prep			

é-	sum	ni-		mis
	ri-	pe		me

6º F

	2 sílabas		2		1
	prepart.		,	S	

in	di-	e	bél-	li
	in	in-	té	ri- tu

8º G

	2 sílabas		2		1
	preparat.		,	S	

la-bi-	is	e-	Ó-	rum
lá-	que	um	mi	hi
vin-	die-	tam	páu	pe rum

8º c

	2 sílabas		2		1
	preparat.		,	S	

cum	vul-	tu	tu-	o
Dó-	mi-	mus	sú-	per vos
in	pro-	gé-	ni-	es

É inútil reproduzirmos aqui as formas melódicas completas dos tons salmódicos que vamos estudar, em virtude destas fórmulas existirem no Liber Usualis; o aluno deve decorá-las assim como a regra seguinte.

REGRA MUITO IMPORTANTE:

184.-

- a) São de 2 acentos todas as cadências de 4 notas, cuja primeira nota é superior à "dominante".
- b) São de 1 acento:
 - 1)- todas as cadências de duas notas;
 - 2)- todas as cadências mais longas, em que a primeira nota é inferior à "dominante" ou em unísono com ela.

CAPITULO VIII

SALMÓDIA

(Cont.)

185.- Antes de continuar o estudo dos tons salmódicos chamados "simples", é bom rever e fixar bem os §§ seguintes:

- 167: indicação da fórmula salmódica;
- 169-170: entoação;
- 172-173: flexa;
- 175-184: cadências;
- 177: suplementar.

Depois, segundo o método de trabalho adoptado para o estudo dos 2º, 5º, 6º e 8º tons, ocupar-nos-emos sucessivamente das entoações, das flexas, das cadências médias e, finalmente, das terminações de cada um dos 8º tons e do Peregrino.

Mas como nos livros de canto - especialmente o "800" - existem todas as fórmulas salmódicas, não as escreveremos aqui, limitando-nos a notar os casos especiais.

186.- No que respeita às ENTOAÇÕES, classificamo-las em três categorias:

- 1ª)- As que contêm 3 pontos para 3 sílabas (2, 5 e 8).
- 2ª)- As que têm 1 ponto e 1 podatus para 2 sílabas (1, 3, 4, 6 e Peregrino).
- 3ª)- As que têm 1 clivis e 1 podatus para as 2 sílabas (7).

Esta distinção entre punctum e neumas-grupos (podatus ou clivis) deverá fazer-se sentir vocalmente para não confundir as fórmulas que se parecem.

187.- Cantando sucessivamente as entoações dos oito tons

salmódicos, constatamos que elas vão todas à dominante de modo (com excepção do 3º tom, cuja corda de recitação deveria ser o SI, conservado no antifonário monástico).

188.- A FLEXA (cadência de 1 acento) segue sempre as regras mencionadas nos §§ 172 e 173.

189.- As cadências média e final estão todas incluídas na classificação mencionada no § 175.

Estudaremos primeiramente:

- o 6º tom (se ele não foi estudado no 1º grau);
- o 4º tom g, c, A;
- o 1º tom, deixando de parte a fórmula D2.

Deve notar-se que o 4º tom apresenta duas posições diferentes segundo a transcrição da antífona correspondente.

190.- Antes de ir mais longe, lembraremos que a "SUPLEMENTAR" deve normalmente obedecer a duas regras:

- uma respeitante à sua situação rítmica: encontrar-se entre dois elementos essenciais da cadência;
- outra respeitante à situação melódica: cantar-se no mesmo grau da nota que segue.

Nas fórmulas que vamos ensinar agora encontraremos:

- casos em que a suplementar não obedece à 1ª regra;
- casos em que a suplementar não obedece à 2ª regra;
- e um caso em que a suplementar não obedece nem à 1ª nem à 2ª das regras indicadas.

191.- 1ª regra.

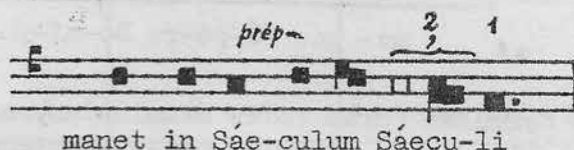
Examinemos as cadências finais dos 1º tom D2 e 4º tom E.

Verificamos que, quando o segundo elemento (1) da cadência é uma clívis, esta forma com a nota pontuada final uma espécie de "rima" musical em que o grupo rítmico não pode nunca variar.

Esta clívis recebe normalmente o acento do espondeu.

(1)- Não esquecer que os elementos das cadências são contados retrocedendo a partir da última nota.

De forma que, no caso do dáctilo, o acento tónico é lançado antes da clivis sobre uma suplementar que toma então o nome de suplementar com antecipação de acento:



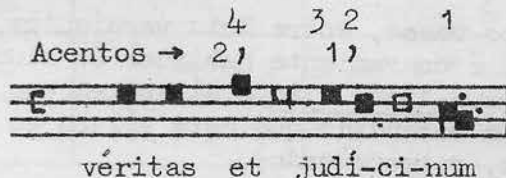
192.- 2ª regra.

Examinemos agora as fórmulas finais:

- do 3º tom b e a;
- do 7º tom a, b, c e d;
- e do tom Peregrino (1).

Verificamos que, quando, no 1º acento das cadências, a suplementar deve ser intercalada num intervalo descendente de segunda menor (DÓ-SI ou FÁ-MI), é cantada não na mesma nota da sílaba seguinte, mas em unísono com a nota precedente (ou seja, em DÓ ou em FÁ).

7º tom:



193.- Quanto à final do 7º tom, que faz também excepção ao princípio geral, sem, contudo, pertencer ao caso do 1/2 tom que acabámos de referir, é inútil procurar uma regra e não temos mais do que seguir o conselho de D. Mocquereau cantando simplesmente como ela está escrita.

194.- Finalmente, examinaremos a cadência média do terceiro tom salmódico, cuja fórmula utiliza, ao mesmo tempo, as deslocções rítmicas e melódicas da suplementar do seu 1º acento, por causa da CLIVIS que afecta o seu 2º elemento e que é atacada num SI vindo do DÓ.

(1)- A particularidade deste tom consiste principalmente no facto da sua dominante ser diferente nas duas partes do versículo: LÁ, para a 1ª, SOL, para a 2ª.

3º tom:



má-gna ó-pe-ra Dó-mi-ni

195.- As fórmulas foram todas examinadas; os alunos devem decorá-las (1), com o nome das notas, cantando-as primeiro sem suplementar, depois com as suplementares.

196.- Segundo o modelo relativo ao 5º tom, serão feitos exercícios por escrito com as fórmulas completas dos salmos, - entoação, dominante, flexa, cadências - utilizando primeiro salmos preparados, depois os salmos da Quinta-Feira Santa ou do Entêrro das Crianças.

Oralmente, também, cada tom será primeiramente trabalhado com salmos preparados de maneira a obter uma dicção perfeita, regular, baseada nos acentos tónicos, com cadências bem ritmadas (2), uma pausa na cadência média (2 tempos simples) bem respeitada.

Em todos os casos, entre dois versículos, na pausa da cadência média, é conveniente habituar os alunos a ver rapidamente e depois a dizer alto a sílaba em que deverão deixar a dominante (bem entendido que esta sílaba se encontra, ao examinar o texto, retrocedendo).

Por fim, de forma a criar reflexos muito rápidos no mecanismo da salmódia, fazer cantar os salmos não preparados, enquadrados pela antífona.

Segundo o algarismo e a letra que precedem a antífona e as letras e, u, a, e que a seguem, em que notas se encontram o ou os acentos, a ou as suplementares.

(1)- Nos tons que contêm muitas finas (1, 3 e 7) bastará saber a primeira de côr.

(2)- É apenas no 3º grau que os alunos aprendem a marcar os íctus no texto salmódico (curso de rítmica).

197.- Quadro auxiliar:

Tons	Dominantes	Cadências médias	Cadências finais
1	LA	2 ac.	1 ac. e 2 síl. prepar. (10
2	FÁ	1 ac.	1 ac. e 1 síl. preparação
3	DÓ	2 ac.	1 ac. e 1 síl. prep. (2) 1 ac. e 2 síl. prep. (2) 1 ac. e 3 síl. prep. (1)
4	LÁ	1 ac. e 1 síl.	1 ac. (2) 1 ac. e 2 síl. prep. (2)
5	DÓ	1 ac.	2 ac.
6	LÁ	1 ac. e 1 síl.	1 ac. e 2 síl. preparação
7	RÉ	2 ac.	2 ac.
8	DÓ	1 ac.	1 ac. e 1 síl. preparação
Peregrino	LÁ e SOL	1 ac. e 3 síl.	1 ac. e 1 síl. preparação

ESTUDO DO CÂNTICO EVANGÉLICO: MAGNIFICAT

198.- Há duas espécies de fórmulas para o "Magnificat":

- a)- os tons simples, e
- b)- os tons solenes.

199.- Os tons SIMPLES são iguais aos que se usam para os salmos, tendo em conta as observações seguintes:

- 1º)- a entoação é repetida em todos os versículos (Ver § 169);
- 2º)- a entoação dos 2º e 8º tons utiliza, no versículo "Magnificat" uma fórmula ligeiramente mais ornada que só se emprega nesse primeiro versículo;


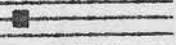





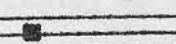
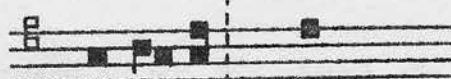
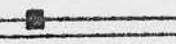




39)- o facto da primeira parte do versículo ser curta, (unicamente a palavra "Magnificat") provoca a supressão da cadência média, tanto nos tons solenes como nos tons simples. (É, pois, aconselhável estudar a melodia completa com outro versículo).

200.- Os tons SOLENES são utilizados nas festas principais (1ª e 2ª classes) exclusivamente no canto do Magnificat (Vésperas) e do Benedictus (Laudes).

201.- Nos tons solenes, as cadências finais são as mesmas que as dos tons simples.

Porque as entoações e as cadências médias são diferentes apresentá-las-emos sob a forma de estudo comparativo, chamando simplesmente a atenção para a sua semelhança, as analogias e as particularidades exclusivas.

ENTOAÇÕES SOLENES: ESTUDO COMPARATIVO.

	Entoação	Dominante
I e VI		
III		
IV		
II		
VIII		
VII		
V		

a) As entoações dos tons solenes são as mesmas que as do Magnificat simples, excepto no VII^o, em que o tórculus tomou o lugar da clivis.

b) Esta entoação solene repete-se exactamente em cada versículo e não sofre qualquer simplificação, ao contrário do que sucede com os tons simples do Magnificat II^o e VIII^o.

O quadro junto põe em relêvo:

a) a semelhança neumática do I (VI), III e IV: um punctum e um po datus para duas sílabas da entoação.

- b) A semelhança neumática e melódica de II e VIII: um punctum, uma clivis, um podatus, para 3 sílabas.

CADÊNCIAS MÉDIAS SOLENES: ESTUDO COMPARATIVO.

203.- Nota relativa ao VIº tom solene:

Sabemos já que o 6º tom simples tem duas fórmulas na cadência média: uma de 2 acentos, igual à do 1º tom; outra, própria do 6º tom, de 1 acento com duas sílabas de preparação. No canto do "Magnificat" (simples ou solene) a Vaticana não apresenta na cadência média do 6º tom senão uma única fórmula, comum ao 1º e ao 6º.

Estudaremos pois, ao mesmo tempo, o 1º e o 6º, notando simplesmente a possibilidade de ter, no 6º tom, a sua dominante em LÁ (com si bemol) ou em MI.

204.-

	Dominante	Preparação	Acento	
			I - VI	
			IV	
			II	
			VIII	

- I-VI - 1 acento (com suplementar com antecipação de acentos nas cadências dactílicas) e 3 sílabas de preparação.
IV - 1 acento e 3 sílabas de preparação.
II - 1 acento e 3 sílabas de preparação.
VIII - 1 acento e 3 sílabas de preparação.

205.- Neste segundo quadro onde, como no das entoações, sobrepuzemos as melodias das cadências médias, notamos:

- 1º)- a semelhança dos neumas dos IVº, IIº e VIIIº tons, com a mesma distribuição de sílabas de preparação.
- 2º)- que o primeiro (VI) utiliza na sílaba final um podatus, e pede, nas cadências dactílicas, uma suple

mentar com antecipação de acento, devido à existência da clivis.

- 3º)- que, nestas fórmulas bastantes longas, em que a melodia deixa a dominante com um neuma descendente - clivis -, trata-se sempre de cadências de 1 acento com sílabas de preparação.

206.-

Dominante 2º acento 1º acento

III

VII

Cadências de dois acentos (com suplementar de antecipação de acento nas cadências dáctilicas).

Neste terceiro quadro notamos:

- 1º)- a semelhança de neumas, com a mesma distribuição de sílabas;
- 2º)- o 2º acento ornado com um podatus, e a sílaba final ornada com podatus.

ESTUDO DO 5º TOM SOLENE

207.-

Dominante Preparação Acento

Cadência de 1 acento com 1 sílaba de preparação

Mas - característica que ainda não tínhamos encontrado - esta sílaba de preparação está num grau superior à dominante sendo este o único detalhe que distingue o tom solene do tom simples.

EXERCÍCIO PRÁTICO

208.- O aluno terá vantagem em cantar alternadamente com o mesmo versículo o tom simples e o tom solene, para se habituar a notar as diferenças. É aconselhável que esta prática se faça com textos diferentes do Benedictus e do Magnificat.

OS TONS ESPECIAIS

209.- Alguns tons salmódicos, devido a serem menos correntemente usados ou porque têm algumas particularidades, são chamados TONS ESPECIAIS.

São eles:

1º- O tom "IN DIRECTUM", chamado assim porque, sendo cantado sem antifonas, não tem entoação e começa "directamente" na dominante.

Ver no Ofício dos Defuntos: Vésperas, p. 1776 e Laudes, p. 1805:

- cadência média de 1 acento e 2 sílabas de preparação;
- cadência final de 1 acento.

2º- O TOM DOS DEFUNTOS: ver a Comemoração dos Fiéis Defuntos, p. 1733: cadência média e final de 1 acento e 1 sílaba de preparação.

3º- O TOM PASCAL: ver, por exemplo, as Completas da Páscoa, p. 784:

- cadência média de 1 acento e 1 sílaba de preparação colocada acima da dominante (característica já observada no 5º tom solene).
- cadência final de 1 acento e 2 sílabas de preparação.

CADÊNCIAS MÉDIAS INTERROMPIDAS

210.- As cadências interrompidas são facultativas nos tons simples. Praticamente, não são utilizadas. São proibidas nos tons solenes.

Para a definição das cadências interrompidas e as regras que lhes dizem respeito, ver o "Petit traité de psalmodie traditionnelle", nº 598 das Ed. Desclée, p. 42.

CADÊNCIAS REDUZIDAS

211.- Dá-se este nome às fórmulas em que o número de sílabas é inferior ao das notas. Estão sujeitas a regras fixas que são:

- 1ª) A melodia da 1ª parte do versículo deve ser completa: começando na nota da dominante, agrupam-se na primeira sílaba o número de notas necessárias para que a cadência fique depois regular.
- 2ª) Na 2ª parte do versículo, emprega-se somente o número de notas correspondente ao número de sílabas, fazendo sempre coincidir o acento do texto como último acento melódico. As outras notas são todas omitidas.

Ver estudo detalhado in "Petit Traité de Psalmodie Traditionnelle", p. 40.

CONCLUSÃO

A aplicação prática dos tons salmódicos a qualquer salmo não apresenta dificuldades de qualquer espécie se é feita por escrito.

Não acontece o mesmo quando se trata de cantar à primeira vista e, se é verdade que as coisas são facilitadas neste ponto, pelo facto de que nos livros usuais a diferença de caracteres tipográficos torna os erros quase impossíveis, sucede, no entanto, que as modificações tipográficas têm uma razão de ser que é preciso conhecer, não provindo do livre arbítrio ou do acaso.

Contudo, podem-se deparar circunstâncias em que se esteja perante um texto sem qualquer indicação e, neste caso, deve-se do mesmo modo adaptar-lhe um tom salmódico qualquer: o que supõe que se conhece perfeitamente a sua organização e as suas exigências.

Mas a adaptação correcta dos tons salmódicos, simples ou solenes, aos textos litúrgicos, refere-se a qualquer coisa de puramente material que, embora importante, não traz uma solução completa ao problema da salmodia.

Esta adaptação deve ser vivificada, espiritualizada pela aplicação dos princípios rítmicos que animam o andamento do texto, especialmente nas partes silábicas, as quais constituem a matéria de estudo do 3º ano.

ÍNDICE

Agradecimento.	Pág.	3
Prefácio	"	5
Introdução	"	7
Cap. I - Estudo progressivo da notação gregoriana	"	14
Cap. II - Noções elementares sobre o tempo composto e o íctus.	"	29
Cap. III - Estudo do Ritmo	"	34
Cap. IV - O tempo composto	"	55
Cap. V - Observações gerais sobre a modalidade gregoriana	"	63
Cap. VI - Notas preliminares para o estudo da salmodia	"	75
Cap. VII - A Salmodia	"	78
Cap. VIII - A Salmodia (continuação)	"	87