

A. LE GUENNANT

Director do Instituto Gregoriano de Paris

EPÍTOME
DE
RÍTMICA GREGORIANA

segundo os princípios de Solesmes



PREFÁCIO

do Rev. P.^o D. J. GAJARD

Mestre de côro da Abadia de São Pedro de Solesmes

TRADUÇÃO DE
HUMBERTO DE ÁVILA



«Nisto está a poesia, a arte, a marca de todas as coisas belas: uma vontade, uma regra, um espaço por todos os lados circunscrito, e nestes estreitos limites um infinito de liberdade.»

(J.-J. THARAUD, "Marrakech ou os senhores do Atlas")



EDIÇÃO

DO

CENTRO DE ESTUDOS GREGORIANOS

1955

Tradução da 2^a edição francesa
(1952)

ADVERTÊNCIA

Nesta segunda edição rectificámos algumas inexactidões, ou erros de pormenor que haviam passado na primeira. Desenvolvemos um pouco certas passagens, para esclarecimento do sentido. Mas evitámos cuidadosamente alterar a ordem dos parágrafos. De maneira que não haverá qualquer dificuldade, na prática, em utilizar conjuntamente uma ou outra das edições, mesmo se a busca se fizer por fascículos separados.

A.G.

Todos os direitos de edição, de reprodução e de tradução reservados para todos os países. Copyright 1948 by A. LE GUENANT.

Todos os direitos reservados para os sinais rítmicos
DESCLÉE & C^a, Tournai (Bélgica)

CONJUGI MEAE
FERVENTI ANIMO
GRATOQUE CORDE

A. G.

1948

PALAVRAS PRÉVIAS

A tradução do "Précis de Rythmique Grégorienne" do eminente Mestre Dr. A. LE GUENNANT, obra cuja falta há tanto se fazia sentir entre nós, aparece hoje finalmente graças ao acolhimento que o autor sempre tem dispensado a tudo quanto se relaciona com o movimento do canto gregoriano em Portugal.

Não nos cabe fazer a apreciação ou crítica do valor desta obra. A palavra autorizada do R. P. Dom GAJARD, ilustre Mestre de Côro de Solesmes, mostra-nos largamente no seu prefácio a importância do "Précis de Rythmique Grégorienne", obra de fôlego que bem revela o talento do Mestre e a alma do apóstolo que é o Dr. A. LE GUENNANT, Director do Instituto Gregoriano de Paris.

Cumpre-nos apenas dizer que no ensino exercido nas Semanas Gregorianas de Fátima e no Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa, muito já devemos a esta obra e ao seu autor.

Que esta publicação em língua portuguesa, num meio onde nenhuma obra existe sobre a técnica do ritmo gregoriano, possa concorrer para uma formação técnica mais perfeita de quantos entre nós desejam cultivar o ritmo e as belezas do canto litúrgico.

A publicação desta obra visa especialmente os alunos dos Seminários, os Directores das "Scholae", os responsáveis do canto nas Congregações religiosas, os professores do Ensino livre e, duma maneira geral, os que desejam ajudar o povo cristão a renovar a sua vida interior por meio da Liturgia e a encontrar, pela prática do canto gregoriano, a fórmula genuinamente perfeita da oração da Igreja".

Com o autor poderemos dizer: "sentir-nos-emos feliz se pudermos contribuir para melhor se compreender, amar e interpretar este canto que a Igreja consagrou e que é uma fonte de alegria ao mesmo tempo que uma fonte paz".

O aparecimento deste "Epítome de Rítmica Gregoriana" será do maior interesse e utilidade para quantos no domínio da música litúrgica prezam a sua cultura e a cultura nacional.

Aproveitamos a oportunidade para agradecer ao Dr. A. LE GUENNANT todos os favores e ensinamentos com que por esta for

ma ele concorre para a divulgação em Portugal dos métodos seguidos no Instituto Gregoriano de Paris.

Louvores são devidos também ao tradutor desta obra, o Senhor Humberto d'Avila, aluno deste Centro, pelo cuidado e solícitude que dispensou a este trabalho.

Lisboa, 21-IV-1955

A Directora do CENTRO DE ESTUDOS GREGORIANOS DE LISBOA

Júlia d'Almendra

P R E F Á C I O

Aqui está um livro impacientemente esperado e destinado a prestar os mais assinalados serviços.

Se eu cedo ao convite que me foi feito para o apresentar, não é porque isso seja necessário, pois o nome do seu autor basta largamente para lhe assegurar crédito; nem foi, simplesmente, para satisfazer as exigências duma velha amizade; é, antes de tudo, pela alegria pessoal de saudar o aparecimento duma obra de primeira qualidade, que vem consagrar uma vez mais os trabalhos intentados em Solesmes de há tantos anos para cá.

Não há músico de igreja, em França, que não conheça LE GUENNANT, os seus dons requintados de músico, o seu devotamento à causa gregoriana à qual por assim dizer consagrou toda a sua vida, enfim, a obra que tem realizado no Instituto Gregoriano de Paris. Mas ninguém compreenderá verdadeiramente a influência decisiva que exerce sobre os alunos, a veneração de que eles o rodeiam e a irradiação intensa que emana da sua pessoa, como aqueles que têm vivido em contacto frequente com ele e que sabem a consciência meticulosa que emprega em tudo o que faz, a sua extensa cultura, a sua inteligência e o amor inato por tudo o que é da Igreja, a chama de apóstolo que o devora, o seu culto da verdade em todos os domínios. Ele é tudo isso, de maneira indivisível. Nada faz por metade: a sua arte como o seu ensino não se distingue do seu pensamento e da sua vida; é ele próprio, e inteiramente, que se dá em cada uma das suas actividades.

E isto é o que se encontra neste livro, onde está condensado o fruto das suas pesquisas e vigílias, ao mesmo tempo que a experiência duma já longa carreira sempre norteadas para um mesmo fim. Ele pôs aqui, visivelmente, o seu coração, procurando, à custa de não se sabe quantos esforços, resumir toda a sua leccionação no Instituto Gregoriano e dar-lhe forma perfeita e definitiva. Sente-se que cada palavra foi pesada para traduzir fielmente o pensamento num assunto tão delicado em que é facilímo ultrapassar a justa medida. Longos anos decorreram depois de ter metido mãos à obra. Inúmeras ve-

zes a retocou, recompôs, completou, a fim de a aproximar da verdade o mais de perto possível. Estou em boas condições para testemunhá-lo, pois fui muitas vezes consultado sobre pequenos pormenores que outros teriam julgado secundários mas que se revestiam aos olhos do artista-nato e do sábio consciencioso que é LE GUENNANT de verdadeira importância.

Daqui o alto interesse desta obra, que ele próprio considera, como me confessou um dia, como "a obra central da sua vida, aquela em que pensava e repensava em cada instante, por assim dizer, no meio das mais diversas ocupações". Indiscutivelmente, é a estas páginas que será preciso voltar sempre, quando se quizer conhecer a sua verdadeira posição sobre um problema que sempre o apaixonou, e que ele contribuiu tão fortemente para elucidar, principalmente nos seus cursos do Instituto Gregoriano - o problema do ritmo musical.

Na realidade, uma larga parte é dedicada à música, neste "EPÍTOME DE RÍTMICA GREGORIANA"

Nunca será demais repetir que a arte gregoriana não é uma intrusa na história da música. Toda ela é música e depende de todas as grandes leis da interpretação musical, mesmo no que lhe é próprio e respeita ao que se poderá chamar mecanismo ou, se se preferir, os escalões inferiores da síntese rítmica. Porque o ritmo livre, mesmo nas suas combinações mais audaciosas, repousa, tanto como o ritmo musical, sobre a lei essencial e universal do ritmo que é progredir por passos sucessivos: um e outro não são mais do que aplicações diferentes deste último.

Neste ponto, como em todos os outros, LE GUENNANT é e orgulha-se de se proclamar discípulo de D. MOCQUEREAU. A sua obra, em suma, não é outra coisa senão uma réplica do "Número Musical Gregoriano". Disso não faz mistério e declara-o abertamente. É mesmo o que constitui um dos principais interesses da sua exposição, o que o recomenda em particular à atenção dos partidários do método de Solesmes.

Estes reconhecerão aqui o ensinamento de D. MOCQUEREAU, na sua autenticidade, mas repensado, reexaminado, solidamente confirmado, apresentado sob uma forma absolutamente nova e pessoal, e, o que não prejudica nada, abundantemente ilustrado de exemplos musicais respigados nos nossos maiores compositores. Todos os elementos da síntese rítmica, desde o tempo simples ao período, são aqui retomados, desmontados, analisados até o mínimo pormenor para, em seguida, voltarem a ser introduzidos, a pouco e pouco, na sua devida ordem, na organização progressiva do grande ritmo da frase que lhes dá a vida. É o método analítico-sintético caro a LE GUENNANT, o único capaz de trazer toda a claridade desejável. É o mesmo,

bem entendido, que D. MOCQUEREAU tinha seguido antes dele, e que lhe valeu triunfar onde tantos falharam. Notemos de passagem como a mesma disciplina intelectual os conduziu, um e outro, às mesmas conclusões, seguindo embora, cada um, no plano e na realização prática do trabalho, a sua maneira própria, mais conforme ao seu temperamento.

Não é, com efeito, indiferente sublinhar que se LE GUENANT aceita na sua integridade a lição de D. MOCQUEREAU o faz por convicção pessoal, raciocinada, e não a priori, por uma espécie de admiração beata de aluno. Lealmente, pacientemente, teve ocasião de verificar, pelos seus próprios meios, cada uma das afirmações do "Número Musical" e de desmontar, por sua vez, todas as peças do mecanismo, pronto a rectificá-las e a completar o que houvesse necessidade de sê-lo. Não por tolo espírito de crítica ou cepticismo, pois presta, pelo contrário, plena homenagem ao gênio do grande monge que apreciava e admirava de longa data; mas para poder dar a sua adesão com conhecimento de causa e servir, por seu lado, com maior entusiasmo. É isto que dá principal valor ao seu testemunho, o testemunho dum músico competente, leal, desinteressado. E a confirmação que ele traz assim, ponto por ponto, em nome da música, às conclusões de D. MOCQUEREAU, só pode dar ainda maior brilho aos princípios que servem de base ao que se tem chamado o "método de Solesmes". Mais uma vez: este livro não substitui o "Número Musical", completa-o e torna-o mais acessível a todos expondo a sua doutrina a plena luz.

Como se vê, este "Epítome de Rítmica Gregoriana" não é, como o título o deixaria supor, um resumo destinado a dar, em poucas e densas páginas, uma vista de conjunto do ritmo musical ou gregoriano.

Não é, também, um método propriamente falando, quer dizer, um apanhado das principais regras da interpretação, concebido com vista à vulgarização. É isso, se se quizer, com a condição de se alargar consideravelmente o sentido usual da palavra "método"; mas, no fundo, é outra coisa. É, tal como o próprio "Número Musical" - ainda que de dimensões reduzidas, e sem os desenvolvimentos tão interessantes em que se comprovou D. MOCQUEREAU para ilustrar e ao mesmo tempo reforçar a sua tese - um verdadeiro Tratado de Rítmica que permitirá uma séria formação de mestres de coro conhecedores da sua profissão e que tão necessários são às nossas scholae e coros paroquiais. Tal significa que a obra é nitidamente orientada para fins práticos e visa, segundo declaração do próprio autor, "a tornar verdadeiramente bela, porque apoiada numa técnica sólida, a prece cantada".

Um outro ponto ajuda ainda a situar exactamente a atmosfera em que este Epítome foi composto. A primeira vez que D. MOCQUEREAU expôs, com algum desenvolvimento, as suas ideias sobre o ritmo foi no Volume VII da "Paleografia Musical"; estava, então, em plena luta com numerosos músicos desorientados por uma teorização tão ousada para a época e que ia deliberadamente contra as teorias admitidas; a sua maneira de expor ressentia-se disso um pouco, se bem que perfeitamente calma: demora-se de preferência nos argumentos que lhe são sugeridos pelas necessidades do momento. Mais tarde, retoma a sua tese, põe-na em ordem, completa-a e dá-a de forma mais objectiva nos dois volumes do "Número Musical", escritos no silêncio da sua cela de monge. O livro de LE GUENNANT, pelo contrário, é, se ousa dizer, o fruto da acção; nasceu do seu ensino oral no Instituto Gregoriano; é o texto que serviu de tema aos seus cursos e que, simultaneamente, beneficiou das conversações trocadas com os alunos, dos seus pedidos de explicação, etc.; daí um tom mais vivo, mais directo talvez, e a importância dada a certos pontos da síntese.

A impressão mais forte que se desprende da leitura destas páginas é, com a perfeita lealdade do autor e o seu conhecimento profundo do assunto, o encadeamento lógico do pensamento e a clareza da demonstração. Talvez haja quem se surpreenda um pouco, folheando rapidamente os volumes, do aspecto um pouco... algébrico que apresentam; parece feito duma série de equações, de todo inesperadas! Tranquilizai-vos, leitores amigos, mesmo se não estais muito familiarizados com as matemáticas; é doutra coisa que se trata! Para gravar mais facilmente no espírito dos seus alunos os diferentes planos da síntese rítmica, LE GUENNANT teve a engenhosa ideia de as figurar sob a forma de esquemas simples, claros, fáceis de reter, à maneira de quadros sinópticos mas mais condensados ainda. Estes esquemas, célebres no Instituto Gregoriano, servem de base a todo o ensinamento do Mestre e resultam do seu desenvolvimento. Não são essenciais à demonstração, não fazem mais do que ilustrá-la.

Se deste modo facilitam a inteligência e a memória, têm igualmente, e sobretudo talvez, o mérito de obrigar professores e alunos a uma exactidão absoluta - e isso bastaria para os bendizer.

Pois bem: esta necessidade de exactidão não é reveladora e não constitui uma presunção mais em favor da tese exposta? Só receiam a luz os espíritos que não estão seguros do que fazem. E não é característica, e também defeito principal, de tantos métodos e manuais modernos, a imprecisão, o va

go, o pouco-mais-ou-menos, o medo das palavras, nas quais mergulham? Desde há muito que se vem notando que só os discípulos de D. MOCQUEREAU podem exprimir-se sobre a questão do ritmo com plena clareza, porque é o único sistema que conseguiu, não sem motivo, distinguir e definir cada uma das noções, à medida que elas se apresentam na síntese rítmica. LE GUENNANT fornece magistralmente a prova disso.

Evitarei entrar aqui na análise do livro, para salientar os seus aspectos característicos. Limitar-me-ei a assinalar a importância que o autor concede, muito justamente, ao "tempo composto" na economia rítmica, pois é um dos seus pilares básicos com frequência bastante esquecido ou ignorado, o que não deixa de causar prejuízos na prática. Para ele, o tempo composto, como de resto o ritmo simples, não se explica senão pelo ritmo composto, de que faz parte integrante e de que só se pode isolar por uma abstracção do espírito; nada mais exacto.

Já disse o bastante, creio, para deixar pressentir o interesse deste "Epítome de Rítmica Gregoriana". É dirigido tanto aos músicos como aos gregorianistas, e a todos aqueles a quem apaixona a questão há tão longo tempo debatida do ritmo musical. Se o problema está resolvido depois dos trabalhos de D. MOCQUEREAU, é incontestável que LE GUENNANT projecta sobre inúmeros pontos novas claridades, de que beneficiarão todos os que vierem a ler e, sobretudo, a meditar a obra que nos oferece hoje. Ninguém deixará de tirar dela grande aproveitamento.

E se o seu estudo se recomenda a todos os que, de boa fé, procuram a verdade ou desejam aperfeiçoar-se no conhecimento da sua arte, escusado será dizer que se impõe particularmente àqueles que têm a missão de assegurar, nas nossas igrejas, por eles ou pelos futuros regentes que estão encarregados de formar, a dignidade e o esplendor do culto divino.

Frei José Gajard
monge beneditino
Mestre de coro de Solesmes
Director da "Paleografia Musical"

Solesmes, 1 de Dezembro de 1947

INTRODUÇÃO

I.- O canto gregoriano pode ser considerado sob três aspectos diferentes:

1º. Sob o ponto de vista histórico, o canto gregoriano representa uma forma de arte chegada ao estado clássico na época de S. GREGÓRIO I, cognominado O Grande, que foi papa de 590 a 604; possuindo, graças ao gênio romano, aquela segurança, aquela ordenação lógica, aquele equilíbrio arquitetural que não se poderá, de boa fé, negar-lhe (1); e tão rico, enfim, de possibilidades de toda a natureza, que contém em germe muitas das formas posteriores da composição musical.

2º. Sob o ponto de vista litúrgico, o canto gregoriano é o canto oficial e patrimônio da Igreja Romana (2), incorpo-

(1)- "Esta arte tão hábilmente ordenada, mas sempre tão natural, só se explica como tendo pertencido a uma sociedade literária cultivada, habituada às mais finas subtilezas da linguagem e da música. Nada mais falso, nadamais oposto a todos os dados históricos, e sobretudo aos monumentos, que um S. GREGÓRIO, o Grande, fazer-se bárbaro para agradar aos bárbaros. De resto, o canto gregoriano não data de S. GREGÓRIO, nem o sacramentário que ostenta o seu nome: um e outro mergulham as suas raízes num passado onde floresciam ainda as tradições antigas da literatura romana. As melodias, como as palavras, lembram um mundo impregnado de recordações e de modelos da antiguidade clássica; ambos têm uma seiva literária, uma forma doce e nobre, frutos duma civilização que, herdeira simultânea das felizes invenções do gênio humano e do bem das verdades divinas, soube admiravelmente servir-se das primeiras para decorar e ornamentar as segundas. Não nos surpreendamos, por isso, de encontrar no sacramentário um latim digno dos mais belos séculos, e, no antifonário, um canto capaz de deliciar os ouvidos mais apurados." ("Paleografia musical", tomo I, Introdução geral, pag. 113.)

(2)- "É à Igreja católica, e mais especialmente aos Pontífices romanos, ninguém o esqueça, que a ciência e a arte são

porado no culto público, a título preferencial e permanente, pelas decisões emanadas da autoridade pontifical, renovadas nos últimos tempos, e de maneira imperativa, por PIO X, PIO XI e PIO XII (1)

39. Sob o ponto de vista técnico, o canto gregoriano opõe-se, pela modalidade, carácter monódico e liberdade rítmica,

devedoras desta língua musical litúrgica. Inspiradora e guardiã fiel do belo, assim como o é do verdadeiro e do bem, a Santa Igreja criou esta língua harmoniosa cujos acentos espontâneos e o ritmo flexível e natural ajudam e, ao mesmo tempo, obedecem, tão maravilhosamente, aos sentimentos da alma que reza, cantando, e canta, orando" (Ibidem, pag. 49). — "O canto gregoriano, diz também o Rev^o. Padre Dom COZIEN, abade de Solesmes, é o arco-botante da liturgia romana. Se esta a pouco e pouco suplantou as outras, foi sem dúvida por causa do seu valor intrínseco e da autoridade papal, mas sobretudo, talvez, por causa da beleza do canto gregoriano. O que o prova historicamente é o facto de que a liturgia romana tem seguido as flutuações do canto: isto é, foi acusando uma decadência sem remédio à medida que se deu o abandono das tradições rítmicas" ("A obra de Dom Guéranger", notas, pag. 62).

(1) - Motu proprio de 22 de Novembro de 1903; constituição apostólica Divini cultus sanctitatem de 20 de Dezembro de 1928; constituição apostólica Deus scientiarum Dominus de 24 de Maio de 1931 e Regulamento-anexo de 12 de Junho de 1931; encíclica Mediator Dei de 20 de Novembro de 1947. Há entre estes diversos documentos uma ligação definida, uma continuidade suficientemente demonstrada pelo facto de, na encíclica Mediator Dei, PIO XII se limitar, no que se refere ao canto litúrgico, a ir buscar aos seus predecessores os próprios termos em que as prescrições da Igreja, a este respeito, haviam sido solenemente promulgadas.

A propósito, lembremos que PIO XII acaba de chamar, uma vez mais, a atenção dos católicos para o grave dever que se lhes impõe da obediência à Igreja em matéria de liturgia. "É necessário acima de tudo vigiar por que todos obedeam, com o respeito e a fé que lhes são devidos, aos decretos publicados pelo Concílio de Trento, pelos Pontífices romanos, pela Sagrada Congregação dos Ritos, e a tudo o que os livros litúrgicos estabelecem sobre a acção exterior do culto público."

à música moderna (1) e sobretudo, bem entendido, à música métrica. Não se vai ao ponto de pretender, no entanto, que não hajam entre as diversas formas da arte musical, quaisquer que elas sejam, certos pontos de contacto. No domínio do rítmo e da expressão, designadamente, muitas das questões abordadas a propósito do canto gregoriano permitem a aplicação a toda a música de conclusões na aparência especializadas.

II. É sob o ponto de vista técnico, e, mais expressamente, sob o ponto de vista rítmico, que vamos estudar o canto gregoriano.

É difícil, a bem dizer, separar completamente a técnica da estética, pois estão intimamente ligadas.

"A arte — escrevia há pouco o querido e saudoso HENRI ELIE (2) — não é pura ideologia; ela utiliza a matéria,

"Em tudo o que se relaciona com a liturgia, é preciso que se manifestem o mais possível as três condições de que fala o Nosso predecessor PIO X: o respeito do sagrado, que repele com horror as novidades profanas; a dignidade e a correcção das obras de arte, verdadeiramente dignas desse nome; enfim, o sentido do universal que, tendo em conta as tradições e os costumes locais legítimos, afirma a unidade e a catolicidade da Igreja." (Encíclica Mediator Dei, 4ª parte, II.)

Aviso oportuno, numa época em que nos enchem os ouvidos, em todos os domínios, com pretensas reformas de estrutura que não são mais, na realidade, tão imprudentes e apressadas se revelam, do que agentes de demolição. É conhecido o dito severo de CLÉMENCEAU: "Eu não vos censuro, católicos, de fazer Encíclicas; censuro-vos de não as pordesem prática!".

(1)- Cf. "Número musical", I, 1ª parte, n.ºs. 87 a 91 — O que aqui dizemos não tem senão um valor de princípio e não deve ser exagerado. Em todas as épocas da história da música, os compositores têm-se esforçado por libertarem-se do jugo das regras e, por efeito das mesmas preocupações, somos testemunhas, na arte contemporânea, duma verdadeira renovação da escrita musical.

(2)- HENRI ELIE, sub-director do Instituto Gregoriano, falecido em 13 de Janeiro de 1940.

"mas, precisamente, isso só é possível porque a matéria possui virtualidades e disposições que a tornam capazes de receber a marca do espírito; para empregar a linguagem dos Escolásticos, a matéria possui aptidão para receber a forma e ser primeiro isto ou aquilo e, ao mesmo tempo, tornar-se no símbolo duma realidade superior, para dizer isto ou aquilo..."

"O termo símbolo exprime exactamente esta disposição original da matéria, ilustra claramente a acção criada, projectando dum só impulso a realidade espiritual e a realidade material, segundo uma norma de concordância e de harmonia que é dado ao espírito humano descobrir e explorar na obra de arte..."

"O universo criado está cheio destas analogias reveladoras dum plano inteligentemente ordenado e duma finalidade onde a unidade se encontra na diversidade das formas. Elas são uma condição da inteligibilidade e tornam possíveis a investigação e a arte. Se reunimos estes dois termos: investigação e arte, é porque, quanto a nós, a arte é um modo de intelecção, modo em que a sensibilidade desempenha um papel motor muito particular, sem deixar de estar submetido ao primado da inteligência (1). Nisto nos afastamos daqueles que o submetem ao primado da sensibilidade (2)." ...

"Todavia, não se deve diminuir o papel activo que a sensibilidade desempenha na elaboração da obra de arte; é a antena que a inteligência não pode dispensar para entrar em contacto íntimo com a matéria que tem de apro-

-
- (1)- "Quer quanto à arte em geral quer quanto à beleza, é a inteligência, como o ensinam os doutores escolásticos por todas as maneiras, que tem o primado na obra de arte. Sem se cansarem, estão sempre a lembrar-nos que o primeiro princípio de todas as obras humanas é a razão. Acrescentemos que, fazendo da Lógica a arte liberal por excelência, e em certo sentido o primeiro analogado da arte, eles mostram-nos que em toda a arte há uma espécie de participação viva da Lógica.

"Tudo lá é ORDEM e beleza,

"Explendor, calma e volúpia."

(Jacques MARITAIN, "Arte e Escolástica", pag. 73.

- (2)- Razão tinha SCHUMANN ao escrever, nos seus "Conselhos à Juventude": "Só sereis capazes de compreender bem o espírito depois de vos tornardes mestres da forma."

"fundar e explorar em todas as possibilidades (1). Este contacto opera-se precisamente no seio da técnica própria a cada arte; a técnica aguça, afina as nossas percepções da linha, da cor, do som, do ritmo, torna-as utilizáveis para o fim espiritual que a arte se propõe e é nesse sentido que se pode dizer que a técnica informa a estética." (2)

III. - Se transcrevi esta página magistral é porque a mesma se relaciona directamente com os fins que este Epítome pretende atingir.

Com efeito, devemos recordar constantemente que a arte não é dissociável, nas suas realizações, do saber, da execução própria de cada uma das suas formas, de tudo, enfim, o que os gregos subentendiam pela palavra τεχνή.

Na música não se pode aspirar à interpretação perfeita sem conhecimento preciso das condições em que se efectua, em todos os graus duma tão complexa organização, a síntese dos elementos da linguagem sonora.

Claro - e é bem assim que se devem compreender as coisas - a técnica não é um fim em si; ao serviço da música, não é mais do que um meio para chegar à expressão, quer dizer, à ressurreição de tudo o que vive latente sob a inerte fixidez dos sinais. Mas é um meio necessário e aspirar à expressão

(1)- Se é verdadeiro afirmar que o pensamento não pode existir realmente - para ser transmissível - senão incorporado na matéria, isto é, a palavras logicamente ordenadas, outrotanto se pode dizer da ideia musical. Porque, se a inteligência não é, em música, a faculdade criadora, pelo menos combina as células geradoras, ajusta-as, define a direcção e os limites do seu desenvolvimento e, finalmente, constroi a obra. É preciso ascender às operações intelectuais para compreender alguma coisa da organização da matéria sonora.

"A obra de arte - escreve ainda J. MARITAIN - é pensada antes de ser feita, é amassada e preparada, moldada, incubada, amadurecida na razão antes de passar à matéria. E aí conservará sempre a côr e o sabor do espírito. O seu aspecto formal, o que a integra na sua espécie e a faz o que é, e o seu condicionamento pela inteligência." (Op. cit., pags. 16-17) - Notas do autor.

(2)- Boletim do Instituto Gregoriano, nº de Abril-Junho de 1939: "Em defesa da ordem", pags, 337-339.

negligenciando a técnica equivale a construir no vácuo, collocando-se exactamente na situação paradoxal de alguém que quizesse traduzir o seu pensamento ou transmitir o alheio numa língua que não conhecesse (1)...

Da base ao cume do edifício sonoro, nada, em qualquer momento pode ser esquecido ou desprezado sem que a música sofra directamente.

Sem dúvida que o espírito, como o corpo, tem os seus automatismos e os seus reflexos; as operações de síntese simplificam-se confundindo-se, quando se abordam os planos superiores da técnica, porque os dados das sínteses inferiores ou intermediárias se subordinam uns aos outros, completando-se progressivamente. Mas pode-se divorciá-los sempre, e toda a síntese tem como fundamento indispensável uma análise tão exaustiva quanto possível.

IV. — Das considerações que precedem deduzir-se-á facilmente que os estudos tratados neste Epítome procuram tornar verdadeiramente bela, porque apoiada numa técnica sólida, a PRECE CANTADA.

Delas decorrerá, também, naturalmente, o plano da obra, cujo objecto é apresentar, no que tem de essencial, o mecanismo — se se pode assim dizer — do canto gregoriano, segundo os princípios de Solesmes.

Deixei deliberadamente de lado os rudimentos, por os considerar já sabidos no que respeita, em particular, à notação. Limitar-me-ei a uma recapitulação sumária, sempre que for ne-

(1) — A técnica é o conjunto dos processos de que o artista dispõe para dominar a matéria e para a adaptar à ordem, a uma certa ordem que é própria a cada forma de arte. Abordar a matéria artística sem saber do seu ofício — como é frequente fazer-se tão levianamente quando se trata de música — é criar necessariamente a desordem, é ir contra as leis naturais de toda a actividade humana, é querer, numa palavra, tentar o impossível. Em tal caso, a matéria resiste e vinga-se cruelmente do imprudente que teve a temeridade de se medir com ela completamente desarmado...

Quanto mais o estudo da técnica for aprofundado mais a beleza se nos manifestará no seu puro esplendor. "Quando se compreenderá — escrevia há pouco E. VUILLERMOZ, a propósito dum concerto de TOSCANINI em Lucerna — que a radioactividade das grandes obras-primas musicais depende, em grande parte, do rigor da preparação e da perfeição da sua interpretação?" (Candide de 9 de Agosto de 1939).

cessário ou útil. Abordarei o assunto unicamente nas suas grandes linhas, repartindo a matéria como se segue:

- I - SÍNTESE DO INCISO MELÓDICO.
- II - SÍNTESE DA FRASE GREGORIANA.

Os interessados poderão depois desenvolver o texto e completar a sua documentação como entenderem, segundo as condições particulares de cada um.

V. — Este Epítome condensa, em summa, todo o ensino dado no Instituto Gregoriano de Paris, onde recebeu, durante vinte anos, a prova necessária da experiência, tendo-se adaptado progressivamente, por uma sucessiva renovação da forma, às exigências da pedagogia.

Resolvi fazer a sua publicação em intenção dos alunos dos Seminários (1), dos directores e directoras das scholae, dos responsáveis do canto nas Congregações religiosas, dos professores do Ensino Livre e, duma maneira geral, de todos os que desejam ajudar o povo cristão a renovar a sua vida interior por meio da Liturgia (2) e a reencontrar, pela prática do canto gregoriano, a fórmula genuinamente perfeita da oração da Igreja.

Sentir-me-ei feliz se puder contribuir, assim, para melhor se compreender, amar e interpretar este canto que a Igreja consagrou (3) e que é uma fonte de alegria ao mesmo tempo

(1) — Depois de PIO X e PIO XI, o Soberano Pontífice PIO XII preconizou recentemente, na Encíclica Mediator Dei, a obrigação que tem o clero de se iniciar seriamente nas regras do canto sagrado. Acerca disso, tive várias vezes ocasião de afirmar que, em minha opinião, os rudimentos do canto gregoriano — notação e solfejo — devem ser ensinados nas primeiras classes do seminário menor. No seminário maior é muito tarde para pensar nisso. A matéria deste Epítome devia ser dada, normalmente, a partir da segunda classe: quer dizer: a partir do momento em que o espírito do aluno se torna capaz da generalização e da síntese.

(2) — Motu proprio de 22 de Novembro de 1903 e documentos pontifícios posteriores.

(3) — "Esta grande contemplativa (a Igreja), instruída pelo dom da Ciência, tem o discernimento profundo de tudo o que faz falta ao coração humano, e reconhece o valor único da arte. Por isso, tanto a tem protegido no mundo. Mais: con-

que uma fonte de paz:

Deo nostro sit jucunda decoraque laudatis (1).

Quero, para terminar, exprimir a minha viva gratidão ao Rev. Padre D. GAJARD que acedeu a prefaciara esta obra e confirmou assim, uma vez mais, a perfeita concordância dos nossos pontos de vista, princípios e ensino, com a tradição de Solesmes.

siderou-a Opus Dei e encomendou-lhe os perfumes de alto preço que espalha sobre a cabeça e os pés do seu senhor. Ut quid perditio ista? — dizem os filantropos. Mas ela continua a embalsamar o corpo do seu amado de quem, todos os dias, anuncia a morte, donec veniat". (J. MARITAIN, op. cit., pag. 112).

A esta espécie de Consagração dada pela Igreja ao canto gregoriano voltaremos mais tarde (nº 7) para mostrar como ele realiza a harmonia do divino e do humano duma maneira perfeita: tão simplesmente, com tal naturalidade que ninguém se deve admirar de aí respirar, por assim dizer, tão à vontade. Não é difícil, aliás, descobrir a razão. Se bem que impregnado de teologia, o canto gregoriano foi feito e mantém-se à medida do homem: não do homem considerado em estado puro, duma espécie de super-homem abstracto, mas do homem tal como ele é, escravizado às exigências do seu corpo e vulnerável, ao mesmo tempo, na alma, na sua inteligência, no seu coração e nos seus sentidos — dum homem em quem cada um de nós pode, em definitivo, reconhecer-se e reencontrar-se.

Resulta daqui que a espiritualidade do canto gregoriano é fácil e directamente assimilável, a ponto de serem muitas vezes as almas mais humildes que dele tiram maior proveito. O canto gregoriano é um fermento muito activo de vida interior, um antídoto poderoso contra as paixões que o Demónio tenta, pela tripla concupiscência, inocular-nos: — um autêntico sacramental, diz o P. SERTILLANGES. Poder-se-à acusar de exagêro e censurar aqueles que empregam a seu respeito a palavra carisma, depois de se ler a extraordinária declaração de SANTA HILDEGARDA no Capítulo de Mayence?... "Assim como o corpo de JESUS-CRISTO — escrevia ela — nasceu, por intervenção do Espírito Santo, da integridade virginal de Maria, assim o canto de louvor, eco da harmonia celeste, foi enraizado (radicatum) na Igreja por uma intervenção semelhante do Espírito-Santo..."

Dirijo também os meus agradecimentos aos Srs. DESCLÉE, de Tournai, que amavelmente me autorizaram a utilizar, neste Epítome, os sinais rítmicos solesmianos de que têm os direitos de propriedade.

A. LE GUENNANT

É J. MARITAIN (op. cit., nota 145, pg. 227) quem cita este trecho admirável, transcrevendo-o de MIGNE, e observando por sua parte: "Repare-se na liturgia: é o tipo transcendente e preeminente das formas de arte cristãs; foi o próprio Espírito de Deus que a aperfeiçoou, para nela se comprazer." (Ibid, pág. 100).

Aqueles que se sentem torturados pelo demónio duma reforma litúrgica fariam bem, parece-nos, se reflectissem nestas coisas...

- (2)- Que os louvores que erguemos ao nosso Deus sejam alegres e belos (Ps. 146, v. 1) - é a divisa que o Instituto Gregoriano adoptou e se esforça por cumprir.

L I V R O I

S Í N T E S E D O I N C I S O M E L Ó D I C O

PRIMEIRA PARTE

A ANÁLISE

CAPITULO I

DA SÍNTESE À ANÁLISE

§1. - Da união da melodia com a palavra.

1. - O canto gregoriano não é música pura: foi concebido e realizado à maneira antiga, que associava sempre o canto à palavra (1).

Resulta da união indissolúvel dum texto e duma melodia ligados um ao outro por um ritmo que lhes é commum e que tem a sua origem - como a palavra e o canto que anima - na nossa vida interior, no que ela tem de mais íntimo e muitas vezes de mais secreto.

2. - Já algures expusémos (2), nas suas linhas gerais, quais são as reacções recíprocas duma melodia e dum texto, logo que este se veste daquela.

"O texto dá à melodia impulso, direcção e carácter; regula-lhe os pormenores e desenha-lhe, mais ou menos fortemente, os contornos; determina-lhe as elevações e as quedas. Por seu lado, a melodia não vive por si mesma. O seu papel é amplificar o sentido, literal ou místico, do texto, despertar a emoção (3) que sem duvida

(1)- Somente por volta de 1530 é que a música surge, como se diz, emancipada, para dar progressivamente origem às diversas formas da composição instrumental.

(2)- "Le Correspondant" - 10 de Dezembro de 1931, pág. 727.

(3)- Deve-se entender esta palavra na sua acepção mais larga, naquilo que significa de "excitação das forças vitais" (MARITAIN, Arte e Escolástica, nota 56, pag. 177),

"se encontra nele mas que não nos seria transmitida directamente sem a sua acção libertadora. Graças à melodia, a palavra aquece, inflama-se e dardeja. Por meio dela, o que o texto enuncia e sobretudo o que subentende é projectado para fora, à plena luz. Numa palavra, a melodia é aqui expressiva no sentido etimológico do termo. (1)"

3. - Se isto é verdadeiro para toda a música vocal (2), mesmo enriquecida pelas harmonias mais subtis - na condição, bem entendido, de que se trate duma melodia escrita para um texto dado e não duma adaptação tantas vezes discutível - com maior razão se deve tomá-la para o canto gregoriano que é puramente monódico ou, segundo a acertada expressão de GEVAERT, linear.

"Tem-se contestado, negado mesmo - escreve VINCENT D'INDY - o carácter eminentemente expressivo do canto gregoriano, canto admirável entre os mais, pela sua emoção ingenua, sincera e tão profundamente humana. É fóra de dúvida, porém, que os criadores da cantilena monódica tiveram a preocupação de traduzir musicalmente, no conjunto, e mesmo no peculiarismo das palavras, os sentimentos expressos nos textos sagrados" (3)

A melodia acrescenta portanto qualquer coisa aos textos; dilata-os, permitindo à alma apreender-lhes o sentido profundo e melhor gozar "a consolação das Escrituras"; auxilia as tendências do coração para Deus e por esta razão SANTO AGOSTINHO pode afirmar: "Quem canta bem reza duas vezes." (4)

excitação que pode manifestar-se por várias maneiras e que, conforme cada caso, receberá uma tradução musical apropriada.

- (1)- Do latim premere ex, pressum ex; isto é: extraírde por compressão, como se faz a um limão para obter o sumo.
- (2)- "A palavra exprime um pensamento, e em si mesmo um pensamento não pode ser música; mas a este pensamento está sempre ligado um estado sentimental, um halo de imaginação, um turbilhão fantástico de tendências dinâmicas que têm por lei o ritmo e a melodia, por pouco que ele se manifeste (Rev. Padre SERTILLANGES, Oração e Música, pág. 7).
- (3)- D'INDY, "Curso de Composição", I, pag. 24.
- (4)- Esta passagem atribui-se geralmente a SANTO AGOSTINHO,

"É evidente — escrevia recentemente D. GAJARD — que "aqueles que abstraem voluntariamente a melodia considerada como um luxo inútil, para se limitarem unicamente ao texto, se privam dum grande recurso. Porque, muitas vezes, é ela que define o verdadeiro sentido, o alcance e como que o clima da oração da Igreja" (1).

4. — Significará isto que nesta união íntima dos dois elementos que constituem a prece cantada a música perca a tal ponto a sua independência que não seja mais do que uma humil de servidora do texto, dócilmente submetida a todas as suas exigências?

De maneira nenhuma.

A melodia gregoriana é capaz de viver por si própria, como o provam os longos vocalisos de certas peças muito orna- das, onde se revela uma ciência consumada das leis da compo- sição. Possui um vocabulário e uma sintaxe próprios.

No plano puramente musical, é perfeitamente capaz de sín- tese e demonstra-o claramente quando, separando-se do texto, ascende aos espaços onde se move livremente sem reconhecer outras leis senão as da sua fantasia.

5. — Na generalidade dos casos, contudo, a disposição da cantilena gregoriana baseia-se na do texto literário com a qual se funde.

Noutros termos, é nas divisões do discurso literário que é preciso procurar os elementos da forma musical, de acôrdo com o adágio antigo: musica, cujus imago sententia.

Concretizemos, desde já, que, ao falarmos da associação entre o texto e a melodia e, no plano formal ou arquitectu- ral, da dependência da melodia em relação ao texto, não que- remos significar que as leis da rítmica gregoriana tenham ex- clusivo fundamento no texto literário. Seria ir longe de mais!

Na realidade, estas leis têm em conta as exigências da melodia e as do texto que vivem, quase sempre, em boa harmo- nia. Mas dão-se também desacordos e mais adiante veremos a maneira de resolver os problemas que se levantam por este mo- tivo: não é ainda o momento de falar nisso.

apesar de não figurar em nenhuma das suas obras. Em todo o caso, é bem o estilo do Bispo de Hipona.

(1) - "Révue Grégorienne", número de Março-Abril de 1946, pág. 51.

6. — Posto isto, e feitas estas reservas, fica assente que, no canto gregoriano, o texto e a melodia se associam para alcançar um fim único: a oração.

A melodia gregoriana é, no âmago da vida interior, a meditação que desabrocha em canto tal como a flor que se abre ao sol, oração que se faz música, revelando à alma cristã a doçura das regiões misteriosas onde ardentemente anseia estabelecer-se em paz...

7. — Poderia parecer que, por insistirmos desta maneira no carácter essencialmente espiritual do canto gregoriano e o considerarmos como o prolongamento natural da oração, o observávamos retrospectivamente, isto é: apenas em relação à queles que o haviam composto e não aos que se destinam a vivê-lo.

Nada mais do que aparência. Podem-se inverter os dados do problema sem falsear a solução: a experiência revela, com efeito, que o estudo e a prática do canto gregoriano realizam o equilíbrio das nossas variadas faculdades, segundo a harmonia desejada por Deus (1).

Não é caso para admiração, desde que se recorde que o canto gregoriano, sendo em primeiro lugar uma oração, é também uma magnífica forma de arte. Ora se a arte é um modo de inteligência (2), se os processos técnicos de que ela se serve só conduzem, de facto, à criação de símbolos (3), conclui-se

(1)- "A música — dizia PLATÃO — essa obreira da harmonia e da euritmia, não foi dada aos homens pelos deuses para que encontrassem nela um prazer simplesmente carnal, algo que acariciasse os ouvidos e os nervos e os dispuzesse à voluptuosidade. Deram-no-la como aliada da alma, quando esta tenta conduzir à ordem e à concórdia tudo o que há em nós de movimentos desregrados e violentos, tudo o que, por complacência com o corpo e sob o efeito do orgulho, se afasta do caminho recto, da disciplina e da graça". (Henri DAVENSON, "Tratado da Música segundo o espírito de Stº Agostinho", pag. 124).

(2)- Cf. Introdução II, pág. .

(3)- "O trabalho específico do músico é inventar; depois, combinar as notas. O carácter fugidivo e íntimo das suas elaborações não impede que o esquema formal seja perfeitamente claro: criação dum jogo de símbolos sonoros cuja tessitura procurará evocar, induzir na alma do auditor uma música análoga à que ele, compositor, ouviu primeiro no seu coração". (Henri DAVENSON, op. cit., pág. 49).

que o contacto com a arte nos coloca, por intermédio desses símbolos e em razão da sua perfeição, em face do ideal de que eles são a representação visual ou auditiva (1), e assim somos levados, progressivamente, a adaptar a nossa cultura às exigências, às normas do Belo absoluto, tal como as obras-primas têm por missão no-lo revelar "na sua integridade, na sua ordem e na sua clareza" (2). Videmus nunc per speculum in aenigmate... (3).

Em suma, a arte não é mais do que um meio a que é forçoso recorrer-se, para alcançar, para além dela, a realidade de do que se esforça por exprimir em termos de convenção.

Nem só de pão vive o homem. A alma, o espírito e o coração têm, também, as suas exigências que à arte compete satisfazer: e nenhum dos que se aproximaram dela com sinceridade voltou de mãos vazias...

Porque a Arte é uma das grandes bênçãos que o Senhor deu à terra. A sua fecundidade é infinita, pois as suas riquezas são incorruptíveis e inesgotáveis. No entanto, achamos que se deve dar um lugar à parte ao canto gregoriano, entre as suas manifestações.

Ele transmite ao homem a mensagem de Deus e a Deus a mensagem do homem. No eixo deste misterioso circuito, cujas permutas regula e coordena, encontra-se a Igreja. É a esta integração na vida da Igreja que o canto gregoriano deve,

(1)- "O músico não cria coisas, mas sinais; não cria a Música, mas simplesmente uma linguagem sonora... A sua missão não é a de um Deus criador, mas mais modestamente a dum operário... A sua dignidade, é preciso dizê-lo, não sofre com isso e a sua arte eleva-o ainda acima da multidão; porque só ele possui o segredo de interrogar essa misteriosa perfeição que é a música do espírito, de descobrir uma estrutura possível às suas emanações fugidias e de encadear nos seus sistemas concretos, manejáveis, este fluido impreciso, de dar uma forma e uma voz ao Silêncio e de o forçar a falar." (Ibidem, pag. 50).

Camille MAUCLAIR escreve o mesmo: "A música não é o conjunto das partituras que têm sido escritas. É o elemento eterno a que elas aludem." ("A Religião da Música", Introdução, pag. 7).

(2)- MARITAIN, op. cit., pag. 37.

(3)- Vemos como que num espelho, duma maneira confusa..." (Primeira Epístola aos Coríntios, XIII, 12. Tradução do abade OSTY, pag. 77).

incontestavelmente, um dos seus mais importantes caracteres específicos. Consagrando-o ao seu serviço, a Igreja imprimiu-lhe, com efeito, uma direcção espiritual permanente que não acrescenta nada ao seu valor artístico propriamente dito mas que o situa num plano superior onde se reúnem e confundem o divino e o humano, numa síntese maravilhosa que em parte alguma se encontrara realizado em tal grau.

Daqui resulta que a missão do canto gregoriano é conduzir-nos docemente, ab exterioribus ad interiora, para as regiões secretas da alma, onde tudo é Silêncio e se resume, enfim, à contemplação de Deus... (1)

"Feliz a alma justa que, na música como em todos os bens da terra, compreende e escuta o convite que nos dirige para, através deles, reentrarmos em nós próprios, e em seguida elevarmo-nos acima deles, acima de nós próprios, ao encontro de Deus. Desta maneira, ela pode sem receio regozijar-se e a Sabedoria divina não invejará a sua felicidade, pois, na sua imensa generosidade, se apresenta diante dos que a procuram, mostrando-se-lhes amiga e alegre no meio do seu caminho." (Sap. 6, 17) (2).

§2. - As grandes divisões duma peça gregoriana.

8. - Mas regressemos à técnica...

Como é que, no canto gregoriano, tomamos consciência das relações entre o texto e a melodia, estreitamente unidos um ao outro para a realização perfeita da oração?

Primeiro, pela própria significação do texto (3), cujas secretas ressonâncias são reveladas pela melodia que lhe real

(1) - "Há na música uma fecundação do Silêncio, uma técnica de despojamento e de purificação interior e daí, para a alma suficientemente preparada, um meio de ascese, de convite à contemplação." (Henri DAVENSON, op. cit. pág. 114).

(2) - Ibidem, pág. 113.

(3) - "Isto é muito importante. Devemos lembrar que, no canto gregoriano, a melodia e o texto se compenetraram constantemente e se explicam um pelo outro (Cf. nº 3). Aconselha-se a consulta do comentário que D. GAJARD deu de várias peças na Revista Gregoriana e ao livro de D. BARON: "A expressão do canto gregoriano."

ça os aspectos sensíveis, sublinhando-lhe a dinâmica (1).

Em segundo lugar, pela análise pormenorizada da forma musical do trecho, cujas divisões, pontuadas pelas cadências melódicas e pelas barras, correspondem ordinariamente às divisões do texto.

Em terceiro lugar, pelo estudo não só da sequência interna destas divisões, mas também da sua ordenação recíproca no que se designa por grande ritmo, o que constitue, propriamente, a matéria deste Epítome.

Finalmente, por determinação do circuito modal que percorre a peça e que contribue, em grande parte, para o seu carácter particular.

9. - Ora, numa peça um pouco desenvolvida - do tipo In-troito, por exemplo - podem-se distinguir quatro divisões principais que designaremos como se segue, por ordem da sua importância:

1º. PERÍODO - que provém do agrupamento de frases;

2º. FRASE - que "reune os membros entre si e lhes transmite uma vida comum" (2);

3º. MEMBRO - que actua sobre os incisos da mesma maneira que a frase sobre os membros;

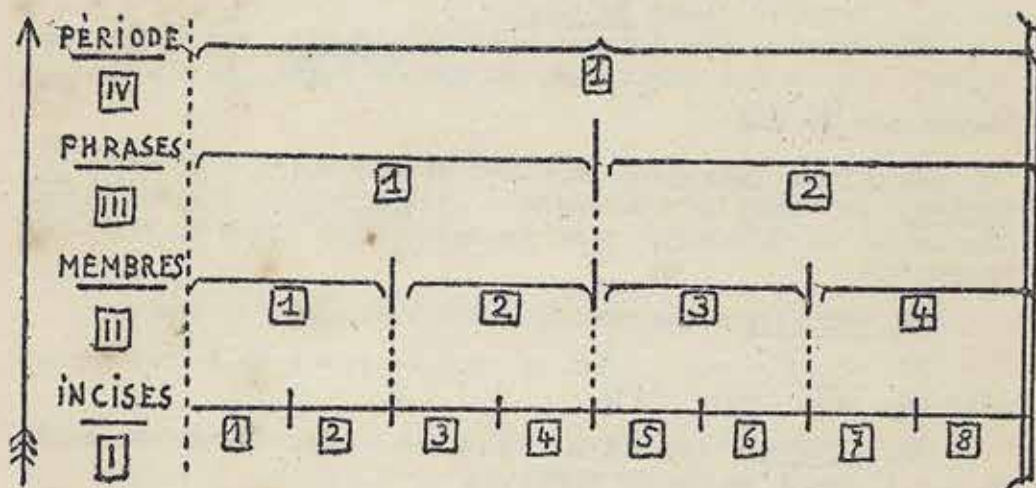
4º. INCISO - que é a mais pequena das divisões da síntese.

10. - Não deixa de ter interesse notar que D. MOCQUEREAU, embora empregasse indistintamente os termos frase e período para designar, no "Número Musical", divisões da mesma natureza, usava na linguagem corrente e nas lições orais as locuções seguintes: inciso - membro - frase - que correspondiam, no seu pensamento, aos três degraus principais da síntese rítmica. E, quando ele diferenciava a frase do período, punha este acima daquela. No fundo, é uma questão de palavras sobre o sentido das quais basta simplesmente que nos entendamos.

(1)- Ou seja, as variações para mais ou para menos do potencial emotivo. É este o domínio próprio da música que é incapaz de precisar a natureza dos nossos sentimentos: a este respeito, tudo é uma questão de convenção, e os modos de expressão, sob este ponto de vista, variam com as latitudes. (Cf. LALO, Esboço duma estética musical científica, Introdução, pág. 16.).

(2)- "Número musical", II, nº 836.

11. - Pelo esquema seguinte, facilmente se dará conta da importância relativa destas divisões: escusado será dizer que o seu número é puramente teórico e que esta espécie de plano não visa senão mostrar como elas se encaixam, por assim dizer, umas nas outras, sob a influência predominante da frase e eventualmente do período, conservando no entanto uma espécie de autonomia mais ou menos completa, segundo a função de cada uma na síntese.



Ex. 1.

Quais são as características essenciais de cada uma destas divisões?

12. - É no PERÍODO, cujo termo é indicado por uma barra dupla, que se coordenam definitivamente - directa ou indirectamente - na realização do plano arquitectural da obra, todos os elementos orgânicos duma peça gregoriana.

É o período que contém o fecho da abóboda de todo o edifício sonoro, é por ele que passa por consequência, a sua linha de construção; é dele, também, que parte o que se pode chamar o perfil do trecho, mais ou menos acentuado conforme o modo em que este se encontra escrito, as modulações que encerra e o andamento do ritmo que o anima (1).

(1) - É fácil observar-se, à primeira vista, que o Introito da Missa da Meia Noite, por exemplo, não se desdobra, quanto ao conjunto do seu traçado melódico, da mesma maneira que o Introito da Missa do Dia.

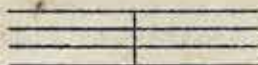
(Habitualmente o período é único. Mas nada obsta a que haja vários em peças muito desenvolvidas. Cada um deles passa a constituir então uma secção, uma divisão da obra. Num gradual, por exemplo, existem dois períodos. Devia até haver três se, depois do versículo e em conformidade com a forma do Responso-Gradual, se repetisse a primeira parte como um da capo).

13. - O que se disse do período, no nº 12, aplica-se evidentemente à FRASE, quando o período falta (1).

De resto, se a peça comporta várias frases que formam um período, pode afirmar-se existirem, entre a frase e o período, alguns caracteres comuns que fazem da frase um degrau extremamente importante da síntese.

Limitadas pela grande barra, as frases são proposições principais de sentido completo e, modal e rítmicamente falando, de construção perfeita.

A frase é, por conseguinte, acabada, quer dizer: basta-se a si própria por definição.

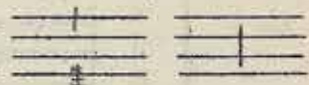


Por conseguinte, ainda podem várias frases englobar-se num mesmo período que nunca se compenetrarão; justapõem-se, conservando cada uma delas o carácter que lhe é próprio e mantendo apenas entre si um simples elemento de ligação proporcional (simetria ou assimetria das frases no período), conforme são mais ou menos desenvolvidas.

14. - Com o MEMBRO é o INCISO (2) o caso é um pouco mais complicado, em virtude da semelhança das suas funções na síntese.

O membro e o inciso são proposições secundárias ou subordinadas em relação à frase, na formação da qual intervêm conservando, em grande parte, a independência rítmica e modal, embora o seu sentido literário seja, em princípio, incompleto.

O sinal de separação dos membros é a meia barra; o dos incisos é o quarto de barra.



(1) - O caso é frequente nas peças pouco desenvolvidas, como as Antífonas; entre muitas, citamos apenas, de memória, as Comunhões do Natal (Missa da Meia Noite e Missa do Dia).

(2) - Do verbo latino incisere: cortar em pedaços, seccionar. A importância de certas cadências melódicas poderá provocar algumas vezes a formação de sub-incisos.

15. - Teòricamente, o membro é uma fracção da frase e o inciso uma fracção do membro; donde se poderia logicamente concluir que o membro tem maior desenvolvimento do que o inciso, e isto forçosamente.

Mas não é sempre assim na prática. Há pequenos membros e incisos longos. Chegam a poder-se designar indiferentemente, por um ou outro destes termos, certas divisões do discurso literário: portanto, o seu sinal de separação só tem um valor relativo e não absoluto como o da grande barra.

A maior ou menor importância do desenvolvimento melódico, o sentido mais ou menos completo duma proposição subordinada, a natureza da cadência modal ou rítmica, são outros tantos elementos que é preciso ter em conta.

Trata-se, como se vê, dum caso particular, não se podendo fixar regras a este respeito por não ser, muitas vezes, senão uma questão de critério.

É por isso que aconselhamos, duma maneira geral e até que se esteja bem familiarizado com as operações de análise, a limitar-se à classificação que demos e que subordina o inciso ao membro.

16. - Não se creia, além disso, que existam barreiras limitadas entre o inciso, o membro e a frase.

Pode haver fusão dum membro e duma frase, como acontece, duma forma sistemática, no Introito do 1º Domingo de Quaresma.



O membro não deixa de existir, aqui, teòricamente. Mas no momento em que ele se forma, por agrupamento dos incisos, é absorvido pela frase com a qual se confunde.

Pode mesmo haver fusão simultânea do inciso, do membro e da frase, se esta fôr curta. O caso é frequente: temos um exemplo disso no princípio da Comunhão Semel jurávi, da Missa I dum Martyr Pontífice fóra do T.P.:

4 

Ex. 3.
(1) 

Semel jurávi * in sáncto mé o:

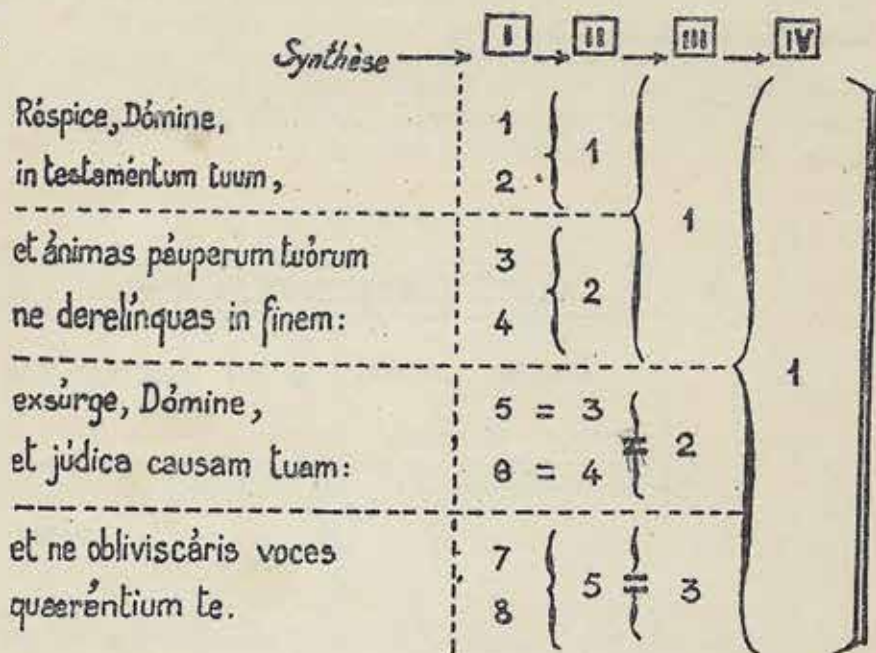
17. - A melhor maneira de nos apercebermos de tudo isto é, podemos exprimir-nos assim, manobrar no próprio terreno.

Aconselhamos, por isso, a analisar as peças referidas no fim deste capítulo, seguindo a disposição que damos na página seguinte (Introito do XII Domingo depois do Pentecostes):

Nota - Fusão do inciso 5 e do membro 3, assim como do inciso 6 e do membro 4 - Fusão do membro 5 e da frase 3.

(1)- A operação de síntese conserva-se a mesma, quer se duplique ou não a última nota da entoação.

Ex. 4.



18. - Sendo as BARRAS verdadeiros sinais de pontuação melódica, devem as diversas divisões do discurso musical - como diz D. POTHIER - ser respeitadas pelos cantores e feitas sentir aos ouvintes por meio de respirações ou tempos de silêncio, variáveis também segundo a importância relativa dos elementos para a junção dos quais foram introduzidas no fraseado (visto o canto gregoriano nunca os indicar).

A duração destes tempos é regulada segundo as necessidades. Fixemos, somente, de momento, que se respira obrigatoriamente no fim das frases e ordinariamente, se bem que com menor duração, no fim dos membros.

Quanto aos incisos, a respiração é quase sempre facultativa; mas é preciso não erigir como sistema a fusão dos incisos entre si. Também aqui é uma questão de critério e a solução do problema depende de dados que examinaremos mais adiante.

19. - Para concluir, mais uma palavra sobre o INCISO.

O inciso é o primeiro degrau do "grande ritmo" que animará toda a frase e cujo equilíbrio repousa, como sua base,

no ritmo do inciso: este contém-no em potência e, na proporção que lhe é própria, reflecte a imagem do grande ritmo nos seus traços essenciais numa flagrante condensação.

Com isto, se significa toda a importância que se deve atribuir ao inciso no estudo do canto gregoriano. Com efeito, nenhum aspecto da questão rítmica, quer melódico, quer literário, lhe é indiferente ou estranho. E eis porque, até nova ordem, todo o nosso estudo do ritmo gregoriano será orientado, exclusivamente, para a síntese do inciso.

Só depois de esgotado o assunto, poderemos determinar as condições em que se efectua, para além do inciso, a síntese progressiva da frase.

20. - Aquem do inciso, isto é: quando se opera a dissociação dos elementos de toda a ordem que contribuíram para a sua formação, chegamos respectivamente:

1º. no plano do movimento, a RITMOS mais ou menos complexos, redutíveis por intermédio dos TEMPOS COMPOSTOS a uma ou outra das formas do ritmo de base que designaremos por CÉLULA RÍTMICA FUNDAMENTAL;

2º. no plano melódico, a NEUMAS e, especialmente, à virga e ao punctum que representam: a primeira, um som relativamente mais elevado; o segundo, um som relativamente mais grave, os quais constituem os sinais fundamentais da notação gregoriana;

3º. no plano literário, enfim, a PALAVRAS que são compostas de SÍLABAS.

21. - Tempos simples, sons, sílabas.

Tais são, no fim de contas, os elementos propriamente analíticos do ritmo gregoriano.

É conveniente estudarmos, primeiramente, as suas características.

Mas convém, antes de mais, fixar duma maneira precisa a noção de TEMPO, dada a sua capital importância no estudo dos ritmos de movimento.

APLICAÇÃO DO I CAPITULO (Nºs. 8 a 17)

Estabelecer o plano (período, frases, membros, incisos) das seguintes peças:

Introito (1), Puer natus est, do Natal (Missa do Dia),

Comunhão Omnes Gentes, da festa do Santo Nome de Jesus.

Ofertório Reges Tharsis, da Epifania de Nosso Senhor.

Introito (1) Circumdederunt me, do domingo da Septuagésima.

Comunhão Illumina, do domingo da Septuagésima.

Comunhão Passer, do 3º Domingo da Quaresma.

Introito (1) Omnes gentes, do 7º Domingo depois do Pentecostes.

Comunhão Principes, da Missa duma Santa Mártir (sem o Aleluia).

Ofertório Veritas Mea, da Missa I dum Confessor não Pontífice (sem a Aleluia) (2).

(1)- Sem o salmo do Introito.

(2)- Suprimir o 1/4 de barra antes das palavras cum ipso.

CAPITULO II

O TEMPO SIMPLES OU PRIMEIRO

§1.- Definição e caracteres do tempo simples gregoriano

22.- Tomada na acepção geral, a palavra TEMPO significa uma determinada fracção, mais ou menos importante, da duração; por exemplo: a divisão do dia em horas, minutos e segundos, o tempo que é preciso para ir dum ponto ao outro, etc.
... (1)

Na música, a palavra TEMPO, assim definida, aplica - se tanto à emissão dum só som, como à emissão de um grupo de sons como ainda à mensuração dos silêncios que separam a emissão dos sons.

Conforme as divisões da duração forem mais ou menos espaçadas umas das outras - há mil maneiras de nos apercebermos de tal - os tempos sucedem-se com uma cadência diferente: é o princípio do metrónimo.

23.- Um tempo diz-se SIMPLES quando representa uma fracção indivisível da duração, isto é: uma duração que não é susceptível duma nova divisão.

É claro que o tempo simples só pode referir-se à emissão dum som único (2): o que se chama uma nota sustentada provém da fusão de vários tempos simples em uníssono, por adição das durações de cada um.

24.- A indivisibilidade faz parte da natureza das coisas, em certos casos particulares: há um limite paratudo, mes

(1)- Voltaremos mais adiante (n.ºs. 293-294) a esta noção de tempo. Haverá interesse em consultá-los desde já.

(2)- Daqui resulta que a noção de tempo simples se opõe radicalmente à noção de tempo composto de que falaremos mais adiante e que é divisível por definição.

mo no fraccionamento da duração, se se pretende que seja perceptível.

Para o canto gregoriano, cuja melodia é materialmente formada duma sucessão de tempos simples, emitidos distintamente ou não, e na linguagem — como vamos ver — que se deve procurar o fundamento da sua indivisibilidade; ela tem, pois, na sua origem, um carácter convencional; mas isto não tem importância, pois esta indivisibilidade, uma vez estabelecida, constituiu e constitui, por tradição, uma das bases essenciais da técnica (1).

25.— TEMPO SIMPLES ou TEMPO PRIMEIRO são expressões equivalentes: podem empregar-se indiferentemente.

Notamos, a este respeito, que é preciso não confundir o tempo primeiro com primeiro tempo. Importa ter uma noção muito clara dum e doutro, para não se correr o risco de nos perdermos, sem encontro possível, logo no início dos estudos que se vão empreender (2).

26.— Diz-se primeiro tempo dum compasso, o que se refere, simultaneamente, ao numero de tempos desse compasso e à ordem aritmética em que nele se sucedem.

Mas o tempo primeiro é outra coisa, como se deduz da definição que acabamos de dar.

É, exclusivamente, um valor de duração, e um valor de duração mínima, tal como o concebia e praticava a música greco-latina que o legou à arte gregoriana.

"É a unidade — diz Dom MOCQUEREAU — o átomo temporal, base de todo o corpo rítmico: o padrão, norma e regradas ou-

(1)- Segundo ARISTIDES QUINTILIANO, citado durante toda a *Ida de Média*, "o tempo primeiro é o tempo indivisível e brevê (...) indecomponível (...) que não contém nenhum mónada, pois é a unidade". Esta definição tão precisa, tão categórica, que domina toda a música até ao século XIII, é e continua sendo a base da execução tradicional do canto gregoriano. (Amadeu GASTOUÉ, "A arte gregoriana", pág. 138).

(2)- Isto leva-nos a sublinhar, de passagem, a importância capital de toda a definição, qualquer que seja. A técnica gregoriana é extremamente precisa. Desleixar as definições, ou não se dar ao trabalho de as classificar cuidadosamente no ficheiro intelectual, equivale a aventurar-se imprudentemente num labirinto do qual nenhum fio de Ariana possibilitará a evasão.

tras unidades em todo o conjunto rítmico." (1)

Bastante tempo antes dele, ARISTOXENO de Tarento (século IV A.C.) tinha-se exprimido sobre o mesmo assunto duma maneira não menos precisa:

"O tempo primeiro é aquele que não pode ser dividido por nenhuma matéria rítmica, e sobre o qual não é possível colocar nem dois sons, nem duas sílabas nem duas figuras coreográficas (2)."

Não é forçoso ligar necessariamente as duas noções de unidade de duração e de indivisibilidade. São-no no canto gregoriano, em virtude da relação de filiação, de que vamos falar, que existe entre o tempo primeiro melódico e o tempo primeiro literário. Mas não o são na música moderna, onde a unidade de duração é divisível, qualquer que seja o valor que se lhe atribua.

A unidade de duração é, portanto, indiferente à noção de indivisibilidade, que não lhe é essencial.

27.- A indivisibilidade dos tempos simples tem como consequência directa o isocronismo da sua sucessão ou, melhor, a regularidade do movimento de que são base (nº 24), isocronismo de que vamos falar, tomando contacto, no campo do concreto, com o tempo primeiro melódico e o tempo primeiro literário.

§2.- O tempo primeiro melódico.

28.- A duração do tempo primeiro melódico não é determinada por si própria e, duma vez para sempre, no absoluto. Se assim fosse, todas as peças gregorianas deveriam ser interpretadas segundo um movimento uniforme: vê-se bem que isso é absurdo e iria contra o carácter eminentemente expressivo do canto gregoriano.

Históricamente falando, a duração do tempo primeiro melódico "equivale à duração normal duma sílaba breve latina na linguagem métrica (poesia ou prosa) e duma sílaba vulgar na linguagem rítmica ou tónica" (3), isto é, no latim eclesiástico (4).

(1)- "Número Musical", I - 1ª parte, nº 31.

(2)- Citado por P. CARRAZ em "Lutrin", nº 1, de Setembro de 1943, pag. 20.

(3)- "Número Musical", I, 1ª parte, nº 32.

(4)- Cf. nº 36, nota 1.

A duração é, portanto, pelo menos em princípio, dependente do texto (1).

29. — Mas, como se trata dum elemento musical, outros da dos entram, na prática, em linha de conta para fixar a duração do tempo-primeiro melódico: "andamento geral da peça, carácter do trecho" (2), proporções e ressonância da nave em que se canta, importância numérica do côro, etc....

Em todo o caso, esta duração, uma vez adoptada, deve ser considerada como reguladora permanente do movimento sonoro, no caso especial encarado.

Não há de que nos admirarmos como ao verificar que as pancadas dum metrónomo, se estiver bem regulado, são rigorosamente equidistantes. Acha-se isso natural, e com razão, pois é o próprio efeito que se teve em vista ao regular, com a ajuda de contrapesos, a periodicidade das oscilações do ponteiro.

30. — Todos os tempos primeiros duma melodia gregoriana são, pois, por definição, isócronos, quer dizer, iguais em duração. Cada um é representado por uma nota cuja forma ou figura é indiferente ao seu valor de duração.

O exemplo seguinte contém, por consequência, 12 tempos primeiros:



31. — Não é demasiado insistir neste ponto: a irregularidade dos tempos simples, na execução duma peça gregoriana, esta em contradição formal e grave com uma das exigências fundamentais do seu estilo; e a este respeito a atenção dum director de coro deve manter-se permanentemente alerta (3).

(1) — "A arte antiga tira toda a sua rítmica dos valores silábicos da linguagem verbal, que se tornam, por uma simples transposição — pois antigamente toda a musica era cantada — nos factores primordiais de figurações rítmicas-tipo, pouco numerosas. Um tempo primeiro corresponde à sílaba cantada mais breve e pode representar-se, mais ou menos, por uma colcheia dum "moderato"... " (Maurice EMMANUEL, "Histoire de la langue musicale", I, Advertência, pág. 7).

(2) — "Numero musical", ibidem, nº 32.

(3) — A execução do torculus e do clímacus deve ser especial-

Entendamo-nos: Não se trata, praticamente, dum isocronismo absoluto, matemático — impossível de obter e, de resto, desnecessário — mas duma aproximação que não exclui ligeiras oscilações de duração sem importância, porque são sensíveis ao ouvido. Quer dizer: os tempos primeiros devem ser ouvidos como se fossem realmente iguais; e isto basta (1).

32.— Não se creia, aliás, que isto seja particular à arte gregoriana. A execução da música moderna não se faz, da parte dum intérprete consciencioso, sem a observância escrupulosa dos valores de duração. Na Fuga em sol maior, para órgão, de J.S. BACH, por exemplo:

Allegro.



Ex. 6.

etc..

o tema (sujeito) não conserva o seu verdadeiro carácter se todas as colcheias, elementos de base do movimento, não mantiverem um valor estritamente exacto. A tal ponto, que esta fuga constitui, para um auditor advertido, um excelente meio de avaliação do estilo dum organista e da qualidade da formação que recebeu.

mente vigiada.

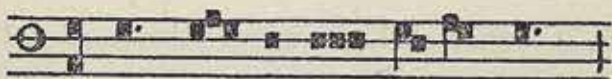
(1)- "Lembremo-nos de que no canto gregoriano todas as notas, qualquer que seja a sua forma tipográfica, são aproximadamente iguais umas às outras... Isto é capital; daqui depende em grande parte o valor religioso do canto gregoriano, concebido e organizado de maneira a estabelecerem-nós a paz, a qual se manifesta pela tranquilidade da ordem. Ora esta paz está assegurada, em primeiro lugar, pelo desenrolar tranquilo, regular, sem quebras, do fluxo melódico e rítmico. Sem a igualdade aproximada das notas, ou antes sem este rigor dos tempos primeiros, poder-se-à ter tudo quanto se queira, talvez até algo de belo, mas não canto gregoriano". Dom GAJARD, "Nocções de rítmica gregoriana" - 2ª edição, pag. 19, nota 1.

33.- Não se creia também que o isocronismo dos tempos primeiros dê ao andamento duma peça gregoriana uma tal rigidez que toda a fluência seja praticamente arredada.

34.- Em primeiro lugar, com efeito, se não se pode dividir o tempo primeiro melódico, pode-se alargá-lo, arredondá-lo, dilatá-lo ligeiramente (por meio do epizema horizontal), dobrá-lo (dístrofe, notas ponteadas) e mesmo triplicá-lo (trístrofe). Mais além disto não se vai (1).

Por conseguinte, um inciso melódico pode conter, e de facto contém quase sempre, mais tempos primeiros que sons distintamente expressos.

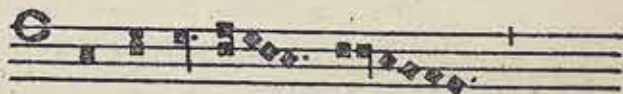
Ex. 7. Introito de Natal (Missa do dia)



Pu-er * ná-tus est nó bis,

Número de sons distintamente expressos.....	13
Número de tempos primeiros, contando os pontos dobrados e a trístrofe.....	17

Kyrie II
(*fons bonitatis*)



Ky-ri-e

Número de sons distintamente expressos.....	14
Número de tempos primeiros.....	18

35.- Por outro lado, pode acontecer que o tempo deva ser modificado em virtude das exigências ou do estilo ou do grande ritmo ou do sentido espiritual do texto.

Na Comunhão Pater, do Domingo de Ramos, por exemplo, não se pode cantar o inciso fiat voluntas tua no mesmo andamento do que o que precede: o seu character mais expressivo desprende-se muito naturalmente da significação do texto e das con-

(1)- A arte gregoriana procede, pois, ao inverso da música moderna que considera como unidade de duração máxima a se mibreve, e a subdivide.

dições, citadas nos Evangelhos, em que tais palavras foram pronunciadas pelo Salvador.

É assim que a Agógica, inseparável da Dinâmica, intervém no plano da interpretação (1) para moderar o princípio do isocronismo e para corrigir, no sentido duma aceleração ou asmas das vezes dum alargamento, a duração de base dos tempos primeiros, sejam os duma frase, dum inciso ou mesmo duma fracção de inciso (2).

Ex. 8 Matinas de Quinta-Feira Santa
(noct. 1, Rep. 3)



Notemos, de resto, que as variações agógicas de que acabamos de falar, não modificam a regularidade do andamento, mas somente o valor da duração que lhe serve de base: o que não é bem a mesma coisa.

§3. - O tempo primeiro literário

36. Ao tempo primeiro (ou simples) melódico corresponde o tempo primeiro literário, ou seja a sílabas. No latim eclesiástico, que serviu de base à composição gregoriana, todas as sílabas são praticamente iguais em duração (3).

- (1)- É de frizar que se trata aqui de qualquer coisa de fundamentado, de reflectido, que nada tem a ver com a fantasia ou o arbitrário e que supõe realizada a síntese musical, litúrgica e espiritual duma peça ou duma passagem determinada.
- (2)- "A agógica consiste nas modificações imprimidas ao curso rítmico: precipitação, afrouxamento, interrupções regulares ou irregulares, etc...." (D'INDY, "Curso de Composição", I, pág. 124) - No canto gregoriano as variações de andamento são evidentemente menos acentuadas do que na música profana; mas correspondem, nos dois casos, a exigências expressivas da mesma natureza.
- (3)- As sílabas, depois de terem sido longas e breves na época clássica, tenderam no sermo urbanus (língua literária) a igualarem-se pouco a pouco, na prática, a favor da

113

37.- Isto não quer dizer que não seja preciso realmente menos tempo para pronunciar a sílaba Pa do que a sílaba tris, por exemplo, ou a sílaba o do que a sílaba quam.

Mas, de facto, sob a acção do temperamento quantitativo, estabeleceu-se entre elas uma igualdade pratica, resultante duma espécie de média à qual se reduziram as suas respectivas durações (1).

38.- Citámos acima (nº 28) um trecho de D. MOCQUEREAU em que se estabelecia a relação de filiação que existe, historicamente, entre o tempo primeiro melódico e o tempo primeiro literario. É essa relação que explica, em grande parte, a facilidade - que aparece desde então como natural - com que foi realizada a conjugação da melodia e do texto, na oração cantada.

A língua latina forneceu assim à música litúrgica ocidental os fundamentos do seu movimento, da mesma maneira que a gramática latina lhe deu os elementós da sua notação pelo sistema dos neumas-acentos.

"A sílaba breve era, com efeito, para os poetas e os músicos da antiguidade, o tipo, a norma de unidade primordial; nada prova melhor a influência decisiva da linguagem sobre a música. A ideia de dividir uma sílaba breve, uma nota simples, jamais passou pelo cérebro dum músico grego, muito menos pelo dum gregoriano primitivo; foi preciso, para isso, o aparecimento, na idade-média, do organum, da diafonia" (2).

O tempo primeiro melódico e o tempo primeiro literario, tão manifestamente aparentados um ao outro, desempenharão o seu papel, de mútuo acôrdo, na organização do ritmo gregoriano.

breve. Esta igualdade tornou-se efectiva na época do latim eclesiástico (fim do séc. IV D.C.). Havemos de voltar ao problema da evolução da língua latina, da época clássica à época eclesiástica, quando estudarmos o texto.

(1)- "Número musical", II, nº 59.

(2)- "Número musical", I, 2ª parte, nº 202.

CAPITULO III

QUALIDADES FÍSICAS (OU MATERIAIS) DOS SONS E DAS SÍLABAS

39. - O som resulta das vibrações do ar produzidas, em determinadas condições, que dependem no seu conjunto das leis da acústica, sob a influência de causas diversas: acção das nossas cordas vocais pela palavra ou pelo canto, percussão de um badalo num sino, fricção dum arco nas cordas dum violino, etc...

O princípio da sua produção, como as suas características, são as mesmas quer o som seja instrumental ou vocal.

40. - Comparados uns aos outros, os sons puramente musicais podem ser longos ou breves, fortes ou fracos, agudos ou graves, diversamente timbrados.

As sílabas, diversamente timbradas segundo as suas vogais e diversamente articuladas segundo as consoantes que enquadram essas vogais, são também fortes ou fracas, agudas ou graves. Nada se opõe, além disso, a que sejam longas ou breves: é por acaso, pode dizer-se, que elas são uniformemente breves no latim eclesiástico (1).

41. - As diversas qualidades físicas - ou materiais - dos sons e das sílabas ligam-se portanto a quatro ordens de fenómenos (2), a saber:

"1ª ordem quantitativa - que compreende todos os fenómenos da duração, extensão ou brevidade; é a mais importante (cedo veremos porquê).

"2ª ordem dinâmica - que compreende todos os factos, todas as manifestações de intensidade, força ou fraqueza, que são perceptíveis principalmente pelo crescendo ou decres-

(1) - Cf. nº 28.

(2) - "Chamamos ordens, diz D. MOCQUEREAU, ao conjunto de leis que regem o emprego da duração, da dinâmica, da melodia e do timbre". "Numero Musical", I, 1ª parte, nº 14.

"cendo da frase;

"3ª Ordem melódica - que diz respeito aos intervalos dos sons, acuidade ou gravidade, as escalas, os sistemas melódicos ou modos;

"4ª Ordem fonética - por último, que abraça, na música instrumental, todas as diferenças de timbre dos instrumentos; na música vocal, todas as diferenças de timbre das vogais, cujas combinações, as repetições (p. ex. as rimas) podem trazer ao ritmo um reforço de encanto e de beleza"
"(1)."

42. - Tudo o que depende da ordem quantitativa é tributário da duração do movimento vibratório.

Tudo o que se prende com a ordem dinâmica está ligado à amplitude das vibrações; esta amplitude depende, por sua vez, da energia despendida pelo agente excitador no momento da produção do som.

Os fenômenos de ordem melódica (altura) são a consequência do número de vibrações por segundo (frequência); o som sobe à medida que a frequência aumenta.

Finalmente: é da forma das vibrações e da presença de harmônicos em número maior ou menor que derivam as diferenças de timbre que constituem a ordem fonética.

43. - Sendo os sons e as sílabas a matéria do ritmo, convém não perder de vista as quatro ordens de fenômenos de que acabamos de falar e às quais teremos ocasião de voltar frequentemente.

Teoricamente, estas quatro ordens de fenômenos são independentes umas das outras: um som pode ser forte e breve; forte e grave; fraco e agudo; forte e longo, etc...

Praticamente, havemos de ver como eles se combinam entre si para se fundirem, finalmente, na unidade do inciso, sob a ação sintética do ritmo de que vamos agora iniciar o estudo.

CONCLUSÃO DA PRIMEIRA PARTE

44. - Aqui terminamos, com efeito, as operações de análise a que até agora vimos procedendo.

Desmontamos, peça por peça, o mecanismo complexo do canto gregoriano. Perante nós, não temos senão elementos isola-

(1)- "Número Musical", I, 1ª parte, nº 14.

dos - sons e sílabas - dotados, é certo, de qualidades que lhes são próprias e de que não estão desapossados, mas inertes, e que só reconquistarão a vida ao chamamento e sob a acção do RITMO, princípio primordial e fecundo de toda a obra de arte (1).

Graças ao ritmo, ser-nos-à possível reconstituir pacientemente todas as rodas dentadas deste maquinismo, reunir umas às outras as peças dispersas, e pôr o todo em movimento, com a ajuda de engrenagens que se comandarão mutuamente e de que convirá, por consequência, conhecer com exactidão a função própria.

Acrescentemos que os resultados artísticos que obteremos no plano superior da interpretação dependerão, em definitivo, do cuidado que dedicarmos ao estudo do ritmo.

"A beleza - disse CHARLES MAURRAS - está no fimdas coisas".

Por tal se deve entender, primeiro, a beleza em si, quando, libertando-se dos sinais pelos quais tentamos torna-la acessível e que são como que laços com que a aprisionamos, se nos desvela na sua serena e luminosa essência. Contemplamo-la, então, numa espécie de extase, inundados de secreta e inexprimível alegria: impressão fugidía que não dura muitas vezes mais do que o tempo dum relâmpago - in ictu oculi - mas que em nós provoca ressonância de que é impossível fixar nem o limite, nem o alcance, nem a duração (2).

Por tal se deve entender, também, os meios que devemos empregar, necessariamente, para conseguir este contacto com a beleza e, sobretudo, para dela merecermos a alegria. Atentemos em que não nos é dispensado, por favor especial, o espaço que os homens se devem impor para percorrer o caminho que, em arte, leva aos cumes donde se pode apreciar a exacta proporção das partes na perspectiva do conjunto. Talvez este caminho seja duro, em certos momentos; o seu traçado, por vezes sinuoso, parecerá - mas parecerá somente - afastar-nos do fim ... Mas não nos inquietemos e, por favor, não nos deixemos desencorajar pelas dificuldades que possamos encontrar: elas

(1)- Cf. VINCENT D'INDY, "Curso de Composição Musical", Livro I, Introdução, III.

(2)- Do que aqui dizemos a natureza fornece-nos uma imagem transposta quando, por exemplo, assistimos à passagem da lua acima do horizonte: minuto precioso, em que o belo astro que se levanta concentra todo o mistério e poesia da noite e do seu silêncio...

se resolverão por si próprias e umas às outras se, seguindo os conselhos duma sábia prudência, não cometermos o erro fatal de desperdiçar estouvadamente os passos do itinerário proposto.

Como o trabalho manual, o labor intelectual ou artístico tem também o seu ritmo, a sua ordem. Se soubermos adaptá-lo ao nosso trabalho, recolheremos, in tempore opportuno, os frutos de entre os quais a Liturgia nos designa nestes termos um dos mais deleitáveis: Gustate et videte quoniam suavis est Dominus. Porque a beleza do canto gregoriano é o reflexo directo da beleza divina e a luz que espalha sobre nós tem a doçura infinita da inefável presença do Senhor.

SEGUNDA PARTE

O RITMO — AGENTE DA SÍNTESE

CAPITULO IV

O FUNDAMENTO DA SÍNTESE RÍTMICA

45.— Entre as definições que têm sido dadas da música, há uma de SANTO AGOSTINHO: a música, diz ele, é a arte dos belos movimentos, ars bene movendi.

Se bem que esta definição pareça dever aplicar-se mais directamente, na aparência pelo menos, à dança (1), convém re-tê-la porque nos introduz rapidamente ao âmago da questão rítmica.

46.— Sempre que se fala em beleza, pressupõe-se forçosamente no seu conceito, sob uma forma ou outra, a ideia de ORDEM (2), de proporção, de lógica, de harmonia (3).

(1)- Existem relações estreitas entre a música e a dança. Mas não se deve deduzir daqui que toda a música seja, por esse facto, susceptível duma tradução plástica. A música é uma arte que se basta a si própria.

Não há dúvida que, encarando as coisas sob um ponto de vista muito geral, se pode considerar o ritmo musical como a transposição, no plano imaginativo, — onde se pode operar a sua disjunção dos movimentos corporais — do ritmo da dança: foi neste sentido que WAGNER classificou justamente a 7ª Sinfonia de BEETHOVEN de apoteóse da dança.

(2)- SANTO AGOSTINHO dizia da beleza que era o esplendor da ordem, o triunfo da ordem sobre a matéria (splendor ordinis).

(3)- É preciso entender esta palavra com a significação que lhe davam os gregos: reunião, ajustamento.

As noções de beleza e de cáos são incompatíveis uma com a outra; o autor do "Livro de Job" no-lo recorda em poucas palavras, dum cunho surpreendente, quando, fazendo alusão ao reino tenebroso que a sombra opaca da morte obscurecia, acrescenta: ubi nullus ordo, sed sempiternus horror inhabitat (1).

47.- Há, portanto, toda uma estética que, por diversa que seja nas suas concepções e realizações segundo as civilizações e as épocas, é fundada desde a mais alta antiguidade sobre a ordenação do movimento, segundo a expressão de PLATÃO.

Esta ordenação não é filha do acaso nem da fantasia. Provém daquilo a que os latinos, até QUINTILIANO (Sec. I A.C.), chamavam número (numerus), e os Gregos ritmo (ρυθμος) (2).

48.- Falando da ordenação do movimento, PLATÃO não se referia somente aos efeitos da acção exercida pelo ritmo sobre a matéria e que esta sofre passivamente (3). Pretendia ainda, e sobretudo, remontar à sua causa, motriz e definidora ao mesmo tempo, determinar as modalidades do que se designa por enformação rítmica, cujo processo é bastante comparável à maneira como a alma anima o corpo, de dentro e não de fora (4).

É, pois, todo o problema rítmico que se encontra posto nos seus elementos como na sua extensão.

§1. - O conceito rítmico

49.- O que é afinal o RITMO?

É uma causa operante, um princípio activo de organização, de fusão, sob cuja influência se realiza a síntese ordenada

(1)- Matinas dos Mortos, III Nocturno, Lição IX, in fine: onde nenhuma ordem reina, mas sim eterno horror.

(2)- Na época de QUINTILIANO os latinos adoptaram o termo grego que se tornou, na sua língua, rhythmus.

(3)- Cf. Introdução, §II, págs. 15 a 17.

(4)- "Todo o elemento formal da arte consiste na acção reguladora que exerce sobre a matéria. De resto, é da essência da arte, segundo os antigos, ter regras certas, viae certae et determinatae ... As regras certas de que falavam os escolásticos não são imperativos da convenção impostos à arte, de fora; são os meios de realização da própria arte, da razão operante, meios superiores e ocultos", cujo conjunto constitui a Técnica própria a cada arte (MARTAIN, "Arte e Escolástica", 4ª edição, pag. 57 e nota 79).

dos estados ou movimentos da matéria.

50.- Por consequência, o ritmo é universal. Coordena to das as coisas no tempo como no espaço (1) e todas as artes lhe são tributárias: quer se trate de artes de repouso - onde determina o que se chamou recentemente, e muito bem, ritmos de estrutura - ou de artes de movimento.

51.- Não é tão paradoxal como à primeira vista possa parecer dizer da arquitectura, por exemplo, que é uma música petrificada: porque é construída de materiais minuciosamente calculados quanto à sua massa, resistência e dimensões, projectados no espaço e fixados na imobilidade por um jogo de forças cujas reacções opostas se neutralizam mutuamente (2).

É o ritmo estático, tal como o realiza também o equilibrista, apoiando-se num centro de gravidade provisório e não natural ao corpo humano, contrai todos os seus músculos para se manter, por alguns instantes, num estado de perigosa inércia.

52.- Todavia, a palavra ritmo, na sua acepção real, não se aplica verdadeiramente senão às artes de movimento: poesia, música e dança.

A sua raiz $\Sigma\rho\upsilon$, que deu $\rho\acute{\upsilon}$, exprime primitivamente movimento no espaço ($\rho\epsilon\upsilon\mu\alpha$, $\rho\acute{\epsilon}\omega$), e movimento no tempo ($\alpha\iota\ \rho\acute{\epsilon}\sigma\upsilon\tau\epsilon\varsigma$) (3).

(1)- O universo criado recebeu de Deus a sua esplêndida estrutura. Pode-se falar, à letra, do ritmo dos astros, das estações e dos dias. Mane junctum vesperi, diz precisamente o hino de Vésperas de Domingo a propósito do que chamamos "um dia". Há uma definição perfeita do ritmo na sua organização essencial tal como a enunciaremos mais adiante: o ritmo do dia não é, na verdade, nem a aurora de uma parte nem o crepúsculo da outra, mas uma ligando-se progressivamente à outra, numa síntese ordenada no tempo, ao lento escoar das horas.

(2)- A arte gótica afigurava-se a VIOLLET-LE-DUC uma arquitectura "em movimento perpétuamente estabilizado"; e a Sr^a LE FRANÇOIS-PILLION, que o cita no seu livro "O Espírito da Catedral", pág. 40, acrescenta por seu turno: "Este jogo de forças compensadas, esta arquitectura que é como a estabilização, no espaço, duma espontaneidade organizada..." (pág. 58).

(3)- PLATÃO designava assim os filósofos da escola jónia, de

Uma noção suplementar é acrescentada pelo substantivo $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma$, ao conceito de movimento espacial e temporal: é a dum movimento regulado e medido, dum movimento organizado.

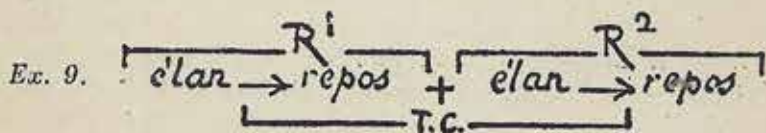
53.- Um movimento rítmico - diz-se também mais simples e correntemente - um ritmo - e, portanto, em primeiro lugar, um movimento natural, completo, logicamente ordenado, como movimento.

19.- Desde que "o movimento é a cessação do repouso, da imobilidade" (1), é natural que a curva rítmica se inscreva entre dois repousos: daqui se conclui que o seu começo é forçosamente o contrario do repouso, ou seja: o impulso, o que viremos a denominar arsis.

20.- Por outro lado, é lógico que as fases de impulso e de repouso, indispensáveis ao que se chama um movimento, ou melhor, necessárias à sua existência como tal, à sua unidade, pertençam ao mesmo móvel.

Por outras palavras: não se pode conceber um ritmo cujas fases componentes não pertençam ao mesmo movimento.

54.- Afirmar uma tal evidência é falar como Monsieur de la Palisse. Mas é melhor dizê-la mesmo, ainda que salte à vista; e será bom que a recordemos quando estudarmos a natureza do que chamaremos tempo composto: este opõe-se radicalmente ao ritmo, pela razão de ir buscar os seus elementos constitutivos a dois movimentos diferentes e de, por consequência, a ordem normal das fases do movimento (cf. nº 53, 19) se encontrar aí invertida.



que HERÁCLITO de Éfeso é o maior representante, partidários da teoria do Devir, cuja tese essencial era: $\pi\acute{\alpha}\nu\tau\acute{\alpha} \rho\epsilon\iota \text{ καὶ οὐδὲν μένει}$; tudo passa e nada fica; um devir sem repouso e sem fim, tendo por princípio o conflito dos contrários, perpétuo fluxo e refluxo, alternância que engendra a harmonia e o ritmo da força única que constitui o universo...

(1)- "Número Musical", I, 1ª parte, nº 186.

55.— Em segundo lugar, um movimento rítmico é um movimento ordenado, quer dizer, combinado, regulado por uma vontade inteligente (1).

O movimento duma folha morta que se desprende, no outono, do ramo a que pertence; o do pólen que o vento esparze e vai cair sabe-se lá em que terra, não pode ser tido por rítmico, senão num sentido muito amplo.

O movimento dum obus, pelo contrário, é rítmico no estricto sentido: pois que o ponto de queda do engenho é determinado com o maior rigor possível, previamente, a quando das operações de pontaria da peça.

Outrotanto se pode dizer das peças duma máquina em marcha como de todos os movimentos calculados com vista a um fim que não somente os explica mas ainda condiciona expressamente o rendimento do seu arranjo.

(1)- Os salmos estão-nos sempre a lembrar este desejo de ordem exercendo-se desde a origem da criação divina: Quia ipse dixit et facta sunt: ipse mandavit et creata sunt. — Statuit ea in aeternum et in saeculum saeculi: praeceptum posuit et non praeteribit (salmo 148).

Assim faz o homem ao usar, no campo que lhe é próprio, do poder que lhe foi dado sobre a matéria. É deste poder que procede a nobreza do trabalho humano, de qualquer natureza. Convém, no entanto, considerar, sob um ângulo à parte, a obra de arte, onde se encontra "como que um reflexo emanado e prismatizado da imagem de Deus". (MARTAIN, op. cit., pág. 46) — "A arte é a faculdade de produzir, não, sem dúvida, ex nihilo, mas duma matéria preestabelecida, uma nova criatura, um ser original, capaz de emocionar por sua vez a alma humana. Esta nova criatura é o fruto duma união espiritual que liga a actividade do artista à passividade duma matéria dada.

Daqui provém no artista o sentimento da sua dignidade particular. É como associado de Deus na factura das belas obras; desenvolvendo as potências postas nele pelo Criador... e dispondo da matéria criada, ele cria por assim dizer em segundo grau... A criação artística não copia a de Deus, continua-a. E do mesmo modo que a marca e a imagem de Deus aparecem nas suas criaturas, também a marca humana é impressa na obra de arte, a marca completa, sensível e espiritual não somente das suas mãos mas de toda a alma". (Ibidem, pág. 89).

56.- O conceito rítmico, aplicado às artes de movimento, contém, portanto, essencialmente, a noção de ordem ou, se se preferir, de finalidade. Devemos mesmo acentuar que esta é mesmo preponderante nele: porque sendo o princípio por meio do qual se definem as fases do movimento, é a base da unidade deste, como havemos de ver.

É fácil compreender, por conseguinte, qual é a parte da inteligência na criação ou recomposição dos movimentos rítmicos.

§2.- O ritmo sonoro

57.- Do que acabamos de dizer do ritmo em geral e do ritmo em movimento em particular, deduz-se sem custo a forma como se faz sentir a sua acção no campo musical, onde realiza a conjugação dos elementos sonoros, fundindo-os na UNIDADE DUM SÓ MOVIMENTO, qualquer que seja a amplitude deste.

É o que D. MOCQUEREAU lembra a cada instante, por uma forma ou outra, no "Número Musical" e que é preciso não esquecer: o ritmo, diz ele, "tende, num esforço constante, para a unidade" (1), quer dizer, para uma coordenação lógica e harmoniosa das partes entre si e destas com o todo. Esta é, de resto, a lei comum das suas relações com as artes, sejam quais forem.

58.- Para nos limitarmos ao canto gregoriano, a influência do ritmo estende-se a todos os elementos da melodia, em que o menor dos movimentos é regulado com um cuidado minucioso.

Mas o ritmo visa mais alto e mais longe. Para lá deste plano fragmentário, a sua acção de sentido unico, orienta-se duma maneira contínua EM DIRECÇÃO À FRASE, por meio dos degraus intermediários dos membros e dos incisos. E como o campo de acção do ritmo se alarga, à medida que se caminha para a síntese definitiva duma peça gregoriana, pode dizer-se que a ordenação da matéria sonora apresenta as mesmas características gerais a todos os graus desta síntese.

59.- Concebe-se, portanto, que a perfeição rítmica dum inciso melódico não seja separável da das células que o constituem; esta interdependência leva precisamente à formação do ritmo-inciso, isto é, a dotar o inciso daquela unidade de mo-

(1)- "Número musical", I, 1ª parte, nº 49.

vimento sem a qual ele não existiria como inciso.

Cada uma destas células é como um microcosmo em que se pode deduzir a presença do factor determinante de toda a unidade rítmica, tal como em breve a vamos definir.

§3.- O movimento sonoro

60.- Mas como se deverá conceber o MOVIMENTO SONORO?

Não há razão, pelo facto da matéria sonora só ferir em nós o sentido do ouvido, de negar a sua existência e, daí, as suas possibilidades de movimento.

O som é um autêntico móvel e o movimento sonoro é um movimento real. Na condição, porém, de tomar a palavra movimento com o sentido que lhe dava ARISTÓTELES, para quem, diz Lionel DAURIAC, "mover-se significava mudar" (1); para ele, a "mudança era apenas uma das espécies do movimento" (2).

61.- Experimentemos, com dois exemplos, fazer compreender bem o que precede.

Numa nave sombria onde se acaba de penetrar, um vitral deixa filtrar um raio de sol que desenha num dos pilares uma mancha luminosa. O olhar é para aí atraído imediatamente. Mas a alegria dos olhos será breve; fora, passa uma nuvem: progressivamente, o pilar ensombra-se e depressa se torna igual aos outros... Não se receberá uma impressão de movimento pela simples passagem da claridade ao obscurecimento? (3)

O mesmo não se dará quando um instrumentista fizer sobre uma longa nota sustentada um crescendo ou um decrescendo? A alteração de intensidade basta para dar a sensação de aproximação, no primeiro caso, e de afastamento, no segundo.

62.- Com efeito, diz D. MOCQUEREAU, "o movimento sonoro apresenta todas as condições dum verdadeiro movimento que não é outra coisa, em definitivo, do que a passagem dum estado ao outro; a voz passa dum nota a outra, dum breve a

(1)- Citado por D. MOCQUEREAU no "Número Musical", I, 1ª parte, Cap. VIII, pág. 97.

(2)- Restringimos singularmente a noção de movimento se o reduzirmos à mudança, isto é, o deslocamento, as localizações diferentes dum móvel material.

(3)- Esta impressão de movimento, devida ao desvanecimento progressivo dum imagem visual, é explorado frequentemente pela técnica do cinema.

uma longa, etc..." (1).

ARISTOXENO havia-o já afirmado, duma maneira mais precisa ainda, ao escrever na sua "Ritmica": "A voz move-se quando canta, como o corpo quando anda ou dança" (2).

63.- O mesmo verbo aplicado por ARISTOXENO a duas espécies de movimento sem dúvida bastante diferentes, pode surpreender-nos à primeira impressão. O estudo das condições em que se efectua em nós a síntese do ritmo sonoro mostrar-nos-á que o seu emprêgo é, pelo contrário, perfeitamente legítimo.

§4.- A síntese rítmica, operação da inteligência.

64.- Não se deve, com efeito, esquecer o papel essencial desempenhado pela inteligência, neste como nos outros do mínios, sempre que se trata da síntese.

O homem tem o poder de criar ritmos mas tem também a faculdade de os apreender, isto é, de recriar, reformatar, recompor movimentos ordenados fora dele.

65.- Esta operação de recomposição apoia-se, evidentemente, sobre dados fornecidos pelos diferentes sentidos, em virtude do princípio filosófico: Nil est in intellectu quin prius fuerit in sensu (3).

Quanto ao ritmo sonoro, dispomos, para o descobrir e apreciar, de diversos elementos de comparação que nos facilitam a sua percepção; os nossos ritmos vitais, em primeiro lugar: as pancadas do coração e do pulso, a respiração e a marcha (4); a seguir, os ritmos exteriores a nós mesmos, de que tomamos consciência por meio da vista e que se denominam, por

(1)- "Número Musical", I, 1ª parte, nº 162, in fine.

(2)- Ibidem, I, 1ª parte, pág. 98, nota 1.

(3)- O que significa: A inteligência só opera sobre dados fornecidos previamente pelos sentidos.

(4)- "Número Musical", I, 1ª parte, nº 54. Há razão em falar-se do ritmo da marcha, do ritmo respiratório. Quer dizer, com efeito, senão que nestes diferentes actos existem momentos componentes, diversos, implicando uma variação sensível que aqui é de ordem espacial, no primeiro caso, e de ordem temporal, no segundo".

No ritmo respiratório há duas fases:

a) a da inspiração, bastante rápida;

esta razão, locais e visíveis: os movimentos do corpo dum dançarino, peças duma máquina em funcionamento, uma bala lançada através do espaço e caindo em Terra, uma vaga que se encurva e rebenta, um sino que se põe a tocar, etc...

66.- Todos estes dados sensíveis são tratados pela inteligência da mesma maneira, porque o seu campo de apreciação se situa para lá da matéria. Reunindo, pois, o que é comum a estes diversos movimentos, a inteligência realiza a síntese dos movimentos sonoros percebidos pelo ouvido tal como procede para com os movimentos do corpo percebidos pela vista; descobrindo entre as fases duns e doutros uma relação que se manifesta, segundo os casos, no tempo (1) ou no espaço, ela aplica naturalmente ao movimento sonoro as características do movimento local.

Por outras palavras, é tão fácil à inteligência apreciar, a partir de elementos auditivos, a trajectória sonora que liga uma ársis a uma tésis, como medir, a partir de elementos visuais, a distância percorrida por uma bala entre o seu ponto de partida e o seu ponto de queda.

b) a da expiração, que leva mais tempo.

A relação entre estes dois movimentos parciais, a sua alternância recíproca e regular, a variação que os faz diferentes um do outro, embora dependentes e intimamente unidos, tal é o que se chama ritmo respiratório.

Não é possível haver expiração sem inspiração e se há inspiração houve necessariamente expiração.

É, portanto, a função de cada um destes actos parciais, ou, se se preferir, - o que é a mesma coisa - a relação necessária entre um e outro que define o ritmo respiratório.

(1)- É preciso não esquecer o papel capital aqui desempenhado pela memória. A nossa percepção duma melodia "é possível porque a memória recolhe fora do tempo os sons elementares que a voz (ou o instrumento) faz desfiar um a um, e que, para aparecerem, lançam no nada os que os precedem. A unidade da melodia não existe nestes sons sucessivos, se não no seu devir...; a sua existência só é conseguida na síntese que traduz a recordação do conjunto onde a memória guarda o eco de cada um destes sons, modificado, entendido pela vizinhança do dos outros. É somente a partir da recordação que a melodia musical existe verdadeiramente, existência toda espiritual, liberta do inexorável fluxo da duração". (Henri DAVENSON, "Tratado de música segundo o espírito de S. Agostinho", pag. 21).

Não há nisso, em suma, mais do que uma mutação do plano espacial ao plano temporal.

67.- Por conseguinte, pode-se legitimamente assimilar o movimento sonoro ao movimento local, com todas as consequências que decorrem desta assimilação (1).

Pela mesma razão se aplica ao movimento sonoro a mesma terminologia usada para descrever as fases dos movimentos locais.

Evidentemente, as expressões móvel, impulso e repouso são aqui analógicas; designam - diz D. FRENEAU - "conceitos transpostos, fundados sobre uma semelhança real, ainda que imperfeita". É impossível, contudo, deixar de recorrer a ela (2); sendo o seu emprêgo, de resto, perfeitamente racional.

68.- A recomposição dum ritmo musical é, portanto, uma operação da inteligência; esta operação é essencialmente sintética, como o próprio ritmo.

Noutros termos: o fundamento da síntese rítmica encontra-se, em última análise, na inteligência e so na inteligência.

Que haja em nós um sentido rítmico é incontestável. Dependente do instinto? Talvez, por um lado e de certa maneira (3). Mas o instinto é uma faculdade intuitiva, de raide acção impreciso, e cujas manifestações escapam muitas vezes ao controlo da razão.

Ora sendo o ritmo uma síntese ordenada, supondo por consequência a interdependência de elementos por meio duma relação necessária, só a inteligência pode descobrir esta relação, porque da inteligência é tributário, com a ajuda da memória, o conhecimento de todas as suas fases. Eis porque o raciocínio tem tão grande papel no estudo do ritmo.

69.- Que não se nos acuse, ao dizermos isto, de discutirmos o problema rítmico fora do contacto necessário com os

(1)- Cf. "Numero Musical", I, 1ª parte, Cap. VIII, art. 2, nºs. 163 a 168.

(2)- Ibidem, I, 1ª parte, nº 69, 2ª alínea.

(3)- Na criança de mais tenra idade, por exemplo, a tomada de consciência dos movimentos de que se apercebe e às vezes reproduz é puramente instintiva, até que entrem em acção as suas possibilidades de apreciação e de comparação dos estímulos nos seus diferentes estados: ora isto é questão de raciocínio e de julgamento.

factos, collocando-nos num plano subjectivo (1).

Não só esta não é a nossa posição, como nem sequer a supomos concebível (2).

Para que o pensamento dum autor se torne inteligível, não basta que exista, entre os termos que o exprimem, as correlações lógicas que definem o seu papel respectivo na organização da frase: é preciso ainda que percebamos essas correlações, que delas tomemos consciência.

Assim é para o ritmo musical.

70.- O que, neste caso, respeita à inteligência é a procura da forma, ou, mais exactamente, DAS RELAÇÕES DA FORMA E DA MATÉRIA no complexo sonoro.

Aquí, na verdade - como em tudo que recai sobre a alçada dos nossos sentidos - a forma não é separável da matéria senão por abstracção apresentando-nos o ritmo sonoro na sua unidade material e formal (3).

(1)- Para calar a objecção que podia apresentar-se ao espírito de alguns basta lembrar a distinção que a filosofia estabelece entre sujeito e objecto; entre o acto intelectual que é uma operação do sujeito - que somos nós - e o objecto - no caso, a matéria sonora -, sobre as variedades infinitas do qual projectamos a luz do nosso espírito para aí distinguir a presença do princípio de ordem que as rege.

(2)- Aparte os casos excepcionais, em que "o sentido rítmico, usando do seu poder subjectivo, determina o ritmo indeciso e flutuante de certas passagens das melodias gregorianas" ("Número Musical", I, 1ª parte, nº 56).

(3)- A forma, ou seja, o princípio que dá o acabamento próprio a tudo o que existe, que constitui e acaba as coisas na sua essência e nas suas qualidades..., é, antes de tudo, o próprio princípio da inteligibilidade, a clareza própria de toda a coisa. Assim, toda a forma é um vestígio e um reflexo da inteligência criadora gravado no seio do ser criado. Toda a obra e proporção, por outro lado, é obra da inteligência. Deste modo, dizer com os escolásticos que a beleza é o esplendor da forma sobre as partes proporcionadas da matéria, é o mesmo que dizer que é uma fulguração da inteligência sobre uma matéria inteligentemente composta. A inteligência tira prazer do belo porque nele se encontra, se reconhece e embebe-se da sua própria luz". (MARRITAIN, "Arte e Escolástica", pág. 38).

71.- Por consequência, a inteligência opera, aqui como em tudo, sobre dados concretos, sem se separar do real.

Mas não se limita simplesmente a registrar - mecânicamente, poder-se-ia dizer - as diversas variações das nossas sensações auditivas. Considerando bem, a sua tendência é fazer distinção entre o que, no ritmo musical, deve ser retido como apto a defini-lo e o que é apenas susceptível de o qualificar; entre o que lhe é ESSENCIAL e o que lhe é ACIDENTAL (1).

72.- Quando se trata de dados que são fornecidos pelos sentidos, a inteligência não pretende modificar o que recebe e que existe fora dela.

O subjectivo sobrepõe-se simplesmente ao objectivo para o explicar.

A inteligência é como um posto central de controlo por onde tudo passa e onde são identificados, classificados, definidos e comparados os diferentes estímulos, para serem, finalmente, ordenados, ou seja, para receber uma significação conforme a sua relatividade objectiva; não se compreende por que o ritmo sonoro teria o privilégio único de se furtar a uma operação analítico-sintética que estamos sempre a realizar em todos os planos da nossa actividade: simplesmente, não nos damos conta disso na maior parte dos casos, tais os automatismos que o hábito criou em nós a este respeito.

73.- "Sem ritmo - diz COMBARIEU - a série de sons seria um caos vertiginoso de vibrações (2), qualquer coisa de indeterminado como terá sido a matéria do mundo antes de a inteligência criadora a moldar e lhe inspirar leis. Únicamente pelo ritmo, a matéria sonora toma forma; por meio dele, se torna um organismo, um todo ordenado, inteligível; e o espírito do auditor, em lugar de errar à aventura, compraz-se nele como se a sua própria eurítmia lhe fosse revelada" (3).

(1)- Cf. D. GAJARD, "Noções sobre a rítmica gregoriana", 2ª edição, pág. 18.

(2)- "Uma poeira de sons...", diz também D. MOCQUEREAU, op. cit., I, 1ª parte, nº 47.

(3)- COMBARIEU, "Teoria do ritmo na composição moderna". Paris, 1897, pág. 13. - "A vida do espirito - escrevia Antoine de SAINT-EXUPÉRY numa carta ao general X..., publicada no "Figaro Littéraire" de 10 de Abril de 1948 - começa onde um ser "um" e concebido acima dos materiais que o compõem". Este "pensamento" pode aplicar-se literalmen-

Sempre que realiza no campo artístico, o homem não faz mais do que transmitir à matéria em que trabalha os ritmos de toda a natureza de que é feita a sua vida: físicos, emotivos, intelectuais ou espirituais. Por diversas que possam ser as manifestações em relação às tendências dos indivíduos, não restam dúvidas de que estes ritmos emanam duma fonte em que nós mesmos bebemos e é natural, por conseguinte, que muitos deles, nos reenviem, por assim dizer, a nossa imagem - como o espelho faz dum objecto - quando deparamos com ele.

Na condição de não forçar os termos do paralelo e de não tirar daqui conclusões excessivas em relação aos seus dados, pode-se justamente dizer que criar e compreender não são senão dois aspectos duma mesma actividade, dominada e dirigida pelas nossas faculdades intelectuais.

te à música que, sempre que nos é revelada em toda a sua plenitude, se situa em nós no plano superior da vida do espírito: esta, em todas as suas formas, confundindo-se com a vida espiritual propriamente dita, quando o homem descobre Deus na encruzilhada dos caminhos em que estes muito naturalmente convergem um para o outro.

CAPITULO V

DEFINIÇÃO DO RITMO MUSICAL

§1. - O factor determinante da unidade rítmica.

74.- Saíamos agora das generalidades e, observando mais de perto o ritmo nas suas relações com a matéria sonora a que dá forma, experimentemos separar-lhe o que pode conduzir-nos a defini-lo.

75.- As variações da forma rítmica, tais como se apresentam em concreto, constituem, no seu conjunto, o que D. MOCQUEREAU chama a ordem rítmica ou cinemática que

"Abrange - diz ele - todos os impulsos, todos os repousos, todas as ondulações sonoras, tão variadas, tão vivas, tão expressivas da frase rítmica". (1)

76.- O ritmo musical, sonoro, não é separável das quatro ordens de fenómenos de que falamos no Cap. III, sublinhando a sua importância (2).

Se se pretender o contrário, cair-se-ia imediatamente no absurdo do movimento puro, quer dizer, dum movimento que pudesse existir realmente fora do móvel (3): ora o movimento não pertence à essência do corpo; é-lhe acidental. Constitui uma modificação ou da sua substância ou das suas determinações secundárias (acidentes). Supõe, portanto, um móvel cuja evolução seja controlável. "Com efeito, o que muda, muda sempre substancial, quantitativa, qualitativa ou localmente... Não

(1) - "Número musical", I, 1ª parte, nº 17, 5º.

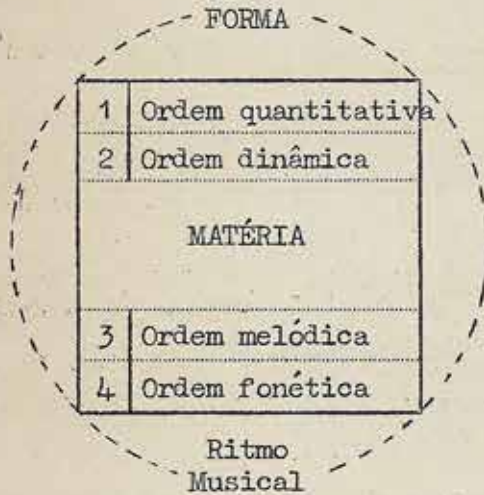
(2) - Veremos mais adiante que o ritmo não está ligado, exclusivamente, quanto à sua definição, a quaisquer destas quatro ordens de fenómenos. Basta dizer, por agora, que não lhes é separável.

(3) - Solesmes emprega a expressão "movimento puro", mas não neste sentido. Solesmes entende por estes termos o ritmo restringido à sua noção, isolado dos factos concretos em virtude duma "análise da razão".

há movimento sem mudança fora do que apontámos, pois que nada há fora das coisas".

77.- Mas o ritmo musical é independente destas quatro ordens de fenómenos. Supõe a existência de um deles ou, conjuntamente, de vários; mas não está enfeudado a nenhum deles

em particular, porque os domina a todos, visto lhes ser superior, e porque eles só o qualificam, sem o definir.



Ex. 10 (1)

78.- A definição do ritmo musical ultrapassa quaisquer contingências materiais; se bem que se possa defender validamente, sem se ser acusado de paradoxo, que nelas tem os seus pontos de apoio sem estar em parte alguma ... (2).

Isto equivale a dizer que a definição do ritmo musical não pode resultar do que é comum aos contrastes que as suas modificações físicas determi-

nam no seio da matéria: destes contrastes nascem as oscilações do movimento sonoro que se podem reduzir, fundamental-

(1)- Este esquema representa, simplesmente, a independência do ritmo em relação a uma ou outra das variações físicas da matéria sonora. Nada tem a ver com o processo de enformação rítmica que anima a matéria sonora não de fora - como, por exemplo, faz o vento ao dar nas velas dum moíno - mas de dentro, como o dissemos nos n.ºs. 48 e 73.

(2)- Devemos precisar que se trata aqui apenas do ritmo puramente musical, do ritmo sonoro; com efeito, na música gregoriana, intimamente ligada a um texto, o ritmo global dum a peça ou dum a passagem dada pode ser determinada somente pelas palavras, sem que intervenha qualquer dos fenómenos de que estamos a falar. Teremos ocasião de voltar ao assunto, quando estudarmos a síntese da frase.

Contentamo-nos, de momento, em dar dois exemplos, nos

mente, numa RELAÇÃO DE IMPULSO-REPOUSO (1) que se mantém cons-tante em todos os casos, qualquer que seja a ordem dos fenô-menos com a qual se prendam as mudanças características desta ou daquela célula rítmica.

79.- Esta relação necessária de impulso-reposo é o FAC-TOR DETERMINANTE DA SUA UNIDADE (2), o que os reúne no seu ser próprio; aparenta-os estreitamente uns aos outros, criando como que um elo de consanguinidade entre as suas combinações multiformes; é nela que reside, finalmente, a NOÇÃO de ritmo.

80.- ORDENAR, ORGANIZAR um movimento, não é mais, com efeito, que atribuir uma função precisa, nele, a cada um dos elementos destinados a forma-lo - se se trata de o criar - ou que o constituem de facto, se se trata de recompô-lo.

E como a função atribuída a cada elemento não lhe permite desempenhar senão um papel parcial - impulso ou reposo - na ordem geral do movimento, segue-se que os elementos assim especificados tornam-se dependentes uns dos outros, pois estão automaticamente em relação uns com os outros, e que esta relação - tal como esta definida no nº 78 - é o ponto de apoio da operação de síntese donde partem naturalmente, e ao

quais o ritmo se funde exclusivamente com a forma verbal:



O nosso estudo do ritmo, cuja definição se mantém de resto invariável, virá a enriquecer-se ulteriormente com dados novos.

Se se quizer, desde já, ter uma vista de conjunto sobre esta matéria, pode-se consultar a exposição que dela faz D. GAJARD na "Revue Gregorienne" (1923).

(1) - Cf. nº 53.

(2) - Cf. nº 56.

mesmo tempo, a UNIDADE do movimento rítmico (1) e a FORMA particular sob a qual se nos apresenta (2).

§2. - Síntese dos ritmos individuais.

81. - Esta relação de impulso-repouso pode, aliás, ser imediata ou não, consoante a célula rítmica é mais ou menos desenvolvida.

O ritmo pode estender-se, a curva da sua trajectória pode, como se disse, alongar-se: daí resultam variantes de forma, mas o processo de unidade rítmica não sofre, por isso, modificação essencial.

Em todos os casos (3), a unidade do movimento rítmico não pode provir, expressamente, senão do elo orgânico das duas funções principais que regulam a sua ordenação, a saber: O SEU IMPULSO INICIAL e O SEU REPOUSO TERMINAL, não sendo os elementos intercalares eventuais, na síntese, senão a amplificação deste impulso ou a preparação deste repouso.

82. - Isto vê-se claramente pelo exame dos dois ritmos seguintes, desiguais quanto ao seu desenvolvimento:



(1) - Cf. nº 56.

(2) - "A unidade é a forma de toda a beleza" - dizia S. AGOSTINHO. (MARITAIN, op. cit., pag. 37)

E Henri DAVENSON estabelece, por seu lado, que a unidade é a condição necessária da existência, de uma forma perfeita que define assim: "um todo cujas partes mutuamente dependentes se mantêm unidas... cujos momentos sucessivos estão ligados uns aos outros por aquelas relações secretas, aquela logica interna que assegura a unidade vital dum ser vivo" (op. cit., pag. 169).

(3) - É a consequência lógica do que já foi dito, em geral, acerca das modalidades de informação rítmica (nºs. 57 ao 59).

No segundo destes ritmos, a ársis e as tésis intercalares concorrem, evidentemente, para a unidade da célula; mas elas não a determinam: a este respeito, a operação de síntese é a mesma nos dois casos - e isto deve ser cuidadosamente anotado (1).

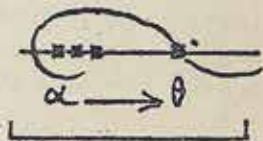
Por outras palavras, há aqui duas formas rítmicas distintas; mas nem por isso existem dois ritmos essencialmente diferentes.

83.- Do que se acaba de expor conclui-se que um ritmo musical tem, pelo menos, e necessariamente, DUAS FASES ou, se se prefere, duas funções componentes opostas por sua natureza, sob pena de não existir:

- um ponto de partida e um ponto de chegada,
- um impulso e um repouso (ou queda),
- uma parte leve e uma parte pesada (2),
- uma elevação e uma descida,
- uma ársis (ἀρσις) e uma tésis (θέσις) (3).

A sua síntese leva-nos ao esquema seguinte:

Trata-se, bem entendido, dum ritmo tomado sem intenção particular de entre grande número doutros possíveis. A seta é o índice da atracção exercida sobre a ársis pela tésis, donde resulta a uni-



Ex. 12 (4)

(1)- Viremos a encontrar-nos em face de formas rítmicas variadas, de ritmos individuais que apresentam, cada um consoante o seu tipo, caracteres específicos que permitirão isolá-los facilmente, sem risco de os confundir.

É o princípio desta selecção, desta diferenciação de formas rítmicas que expomos aqui; a relação do impulso inicial ao repouso terminal fixa os limites dos ritmos individuais e representa a constante do que poderemos chamar equação rítmica.

(2)- Estes termos são de VINCENT D' INDY que os tomou de RIEMANN.

(3)- Todas estas expressões são sinónimas, aplicadas às funções rítmicas da mesma natureza. Empregam-se geralmente as palavras ársis e tésis usadas pelos Gregos; delas conservaremos as iniciais para designar, nos nossos exemplos, as fases do movimento rítmico (α e θ).

(4)- Os três punctums que respeitam à ársis deste ritmo devem ser considerados não como uma trístrofe - do que resultaria uma prolongação - mas como três tempos simples distintamen

dade de movimento que traduz, de maneira viva, a quironomia - veremos mais adiante em pormenor o que isto é - em que a curva ascendente corresponde ao impulso do ritmo - quer dizer, a rutura de equilíbrio que caracteriza todo o movimento à partida - e a curva descendente à sua queda, consequência necessária a todo o impulso.

O traçado quironómico mostra bem, de resto, que a arsis não caminha para a tésis por um movimento rectilíneo, em direcção plana, mas como se soerguesse, tal como um homem que salta ou ainda da mesma maneira que respiramos, no momento da fase dita da inspiração.

É preciso compreender bem este carácter ascensional da arsis que se opõe à descida, à deposição tética, na unidade dum movimento cuja ordenação geral permite comparar logicamente o ritmo da música ao da dança (1).

§4.- Isto nos leva a consignar aqui uma observação importante.

A operação intelectual pela qual apreendemos e reorganizamos o ritmo musical (2), por muito necessária que seja, não atingiria plenamente o seu fim e arriscar-se-ia mesmo a falhá-lo, se não fosse completada por uma outra operação indispensável tanto à tomada de consciência total como à realização do ritmo assim reconstituído.

Não é suficiente compreender o ritmo musical. É preciso senti-lo, vivê-lo e, para isso, não separar dele o estudo de tudo o que se move quer em nós quer em nossa volta. É preciso evitar que o raciocínio, aplicado à síntese do ritmo, não tenha por consequência ressequi-lo, esterilizá-lo, esvaziando-o do seu conteúdo, ou seja de tudo o que ele bebe nas próprias fontes da nossa vida e que incorpora, idealizando-o, nas formas que toma.

Dizer da música que é uma arte de movimento basta para classificá-la numa categoria distinta da das artes de repouso. Mas isso não a define essencialmente. A música é um movimento em si, porque é vida. Ouvi-la sem ser em movimento equivale a não ouvi-la em absoluto.

Aconselhamos, portanto, praticamente, a dar o maior lugar, no ensino, à quironomia solesmiana, de maneira a que os

te ouvidos. É preciso conceber da mesma forma esta figura rítmica, sempre que a ela aludirmos no Cap. VI.

(1)- Cf. nº 45, nota 1.

(2)- Sobre a maneira como a inteligência age em semelhante caso, já nos explicámos anteriormente (nºs. 64 a 73).

alunos, exercitando-se a desenhar correctamente as curvas ársicas e téticas que acompanharão o seu canto, venham a pouco e pouco a sentir viver em si mesmos o ritmo de que os seus gestos são a tradução plástica (1).

(1)- A brochura que publicámos com o título de "Notes pour servir à la direction d'une schola grégorienne", poderá ser utilizada, a este respeito, como Livro do Mestre.

Uma das grandes vantagens do Método Ward, digamo-lo de passagem, é que o ensino da música não é nunca separado do movimento desta; desde o princípio dos seus estudos a criança aprende a discernir a relação de movimento que liga uns aos outros os sons que lhe fazem cantar.

CAPITULO VI

RELAÇÕES DA FORMA E DA MATÉRIA

NO RITMO MUSICAL

85.- Dissemos no capítulo precedente que se o ritmo musical não era separável das diversas ordens de fenómenos através das quais se manifestam, no campo físico, as variações da matéria sonora (nº 76), não estava, no entanto, exclusivamente ligado a nenhuma destas variações em particular (nºs. 77-78).

É chegado o momento de demonstrá-lo pelo exame de alguns factos concretos: fá-lo-emos começando pelo estudo dos fenómenos dependentes da ordem fonética que, se estão longe de serem desprezáveis, não exercem, todavia, sobre o ritmo do canto gregoriano, senão uma influência praticamente nula.

§1. - O ritmo e a ordem fonética.

86.- Os fenómenos dependentes da ordem fonética - sucessão de vogais diversamente timbradas, caracter ou modificação dum timbre instrumental - podem perfeitamente dar origem a ritmos: já fizemos alusão a isso (1).

87.- Sob o aspecto vocal, a distinção dos timbres - donde procedem as quatro partes clássicas: soprano, contralto, tenor e baixo - constitui o fundamento de toda a composição polifónica.

É nesta não-fusão dos timbres vocais, e nas possibilidades de registação que daí resultam, que repousam não-somente o equilíbrio e a plenitude sonora da obra, mas ainda a sobresaliência dos temas principais em relação aos desenhos secundários que gravitam em redor deles, servindo-lhes tanto de ornamento como de suporte. (2)

(1)- Cf. Cap. IV, nº 61.

(2)- Ao dizermos isto, estamos pensando num moteto ou numa canção da Renascença, num coro de BACH ou de HANDEL. Mas

88.- Sob o aspecto instrumental, é conhecido como se fez a evolução da escrita no domínio sinfónico.

BEETHOVEN - afastando-se nisto, como em muitas outras coisas, dos seus antecessores - utilizou em larga escala o carácter pessoal de certos instrumentos, designadamente das madeiras e metais. Procurou-se, depois, as combinações que podiam resultar da substituição dum timbre por outro: o timbre do clarim, por exemplo, assemelha-se a ponto de estabelecer confusão com o da flauta (WAGNER, "Parsifal"), no registo grave desta.

Finalmente, não se ignora que a orquestração moderna se entrega a uma verdadeira alquimia de timbres que contribui fortemente para realçar o interesse de certas obras, determinando aí, por uma contínua renovação da trama sinfónica, alterações rítmicas e, dir-se-ia, bifurcações sonoras cujo imprevisto acrescenta ainda ao que estas têm de agradável ao ouvido.

89.- O timbre e as suas infinitas variações não podem ser, de maneira nenhuma, considerados como insignificantes em si. No entanto, pode afirmar-se que as modificações de ordem fonética não tem influencia no movimento do ritmo quando melódico, e que, em tal caso, este continua perfeitamente independente. O timbre é, com efeito, uma qualidade poética do som que colora, se assim nos podemos exprimir, o discurso musical e cujas variações são, sobretudo, de ordem expressiva ou, em certos casos, decorativa.

90.- No canto gregoriano que é, por natureza, homófono, cantando as vozes exclusivamente em uníssono - no caso de timbres da mesma natureza - ou à oitava - se o coro é misto - compreende-se que os fenómenos de ordem fonética não tenham senão uma importancia muito relativa, pois em vez da distinção de timbres o que se deve procurar é a sua fusão, para se conseguir uma homogeneidade vocal o mais completa possível.

Apenas a perfeição da execução é aqui tributária da qualidade da emissão sonora; ainda que este aspecto da questão tenha a sua importancia do ponto de vista artístico, não temos que nos ocupar dele neste Epítome.

Assentemos, portanto, em que no canto gregoriano a ordem fonética só mantém com a ordem rítmica relações indirectas ou afinidades afastadas.

convém mencionar também os efeitos - muitas vezes, interessantes - da emissão "à boca fechada" de que se faz grande uso nos nossos dias, em todos os géneros de música vocal.

§2. - O ritmo e a ordem melódica.

91. - A melodia não é necessária ao ritmo que lhe é anterior na evolução da arte musical (1).

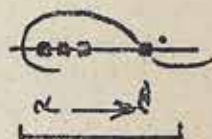
Há músicas exclusivamente rítmicas que ignoram a melodia e alguns povos primitivos não conhecem outras (2). Será preciso lembrar também que certos instrumentos desempenham na orquestra uma função puramente rítmica: os ferrinhos, a caixa, o tambor basco, as castanholas, os pratos, etc.?

92. - Que traz, pois, a melodia ao ritmo? Um aumento de perfeição e de beleza.

Melhor ainda: é pela melodia que o ritmo se torna verdadeiramente musical. A sua contribuição é considerável no grande ritmo onde é inseparável da dinâmica. E se se pode dizer que o ritmo pode passar sem melodia, uma verdadeira melodia não pode prescindir do ritmo sem se tornar, no mesmo instante, inorgânica e, por vezes, irreconhecível.

93. - Postos estes preliminares, retomemos o nosso esquema rítmico de há pouco e reparemos que se aplica indistintamente a células melódicas diferentes:

Ex. 12 bis.



Ex. 13.



(1)- Vincent D'INDY: "Curso de Composição Musical", Livro I, pág. 20.

(2)- Neste caso especial, a palavra "música" deve entender-se no seu lato sentido. Todavia, é inegável que algumas obras, antigas ou modernas, têm um caracter senão exclusivo pelo menos fundamentalmente rítmico. É o caso, em particular, do célebre Bolero de RAVEL, cujo grande ritmo assenta na repetição indefinida duma fórmula rítmica confiada ao tambor e permanentemente subjacente a uma organização sum-

94.- Que resulta daqui, praticamente?

Simples modificações de pormenor.

As relações melódicas podem mudar; podem ser invertidas como em A e B ou alteradas como em C e D; mas as relações pròpriamente rítmicas mantem-se constantes nos cinco exemplos.

95.- Sem dúvida a análise rítmica deverá ter em conta, frequentemente, a forma melódica: sempre que esta revelar claramente, em particular, que se confunde com uma forma rítmica tão nitidamente determinada que a sua amálgama seja evidente.

Graduel de
la S.^{te} Trinité.

Ex. 14.

Mas isso não é para ser tratado aqui e, de momento, basta-nos consignar o princípio da independência do ritmo em relação à melodia; donde se segue:

1º. que uma forma rítmica é separável da melodia que ordena (nº 91) e

2º. que uma mesma forma rítmica pode aplicar-se a melodias diferentes, o que justifica de antemão os esquemas que vamos utilizar, para simplificar o nosso estudo do ritmo gregoriano.

§3. - O ritmo e a ordem dinâmica.

96.- A ordem dinâmica e a ordem rítmica têm entre si relações mais directas, afinidades mais profundas.

Se se pode aceitar como efectivamente realizável um ritmo desprovido de intensidade - as relações de duração podem bastar - não é possível, todavia, sem ela, considerá-lo unido de tudo o que é indispensável à sua perfeição. "Um ritmo perfeito - diz D. MOCQUEREAU - não pode passar sem a força e a fraqueza dos sons" (1).

ptuosa, através da qual está sempre em evidência, devido ao seu caracter obsessivo.

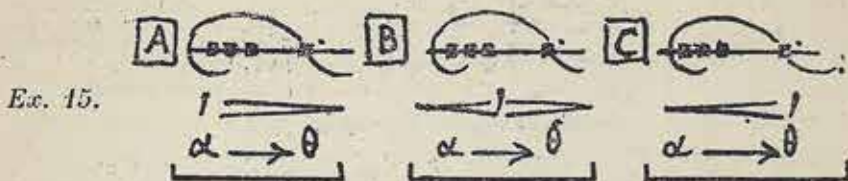
(1)- "Número Musical", I, 1ª parte, nº 98.

97.- A intensidade, ou dinâmica (1), é para o ritmo um factor vital (2). É ela que doseia, com a ajuda da corrente intensiva que o atravessa, a energia de que é dotado o ritmo no momento da sua formação, segundo o grau de excitação ou excitabilidade do músico que o concebe (3).

98.- Mas a intensidade máxima duma corrente dinâmica - o seu polo intensivo ou, como vulgarmente se diz, o seu acento - terá no ritmo um lugar privilegiado, intangível?

De nenhuma maneira.

No esquema rítmico já utilizado podemos repartir a intensidade de três maneiras diferentes:



Reparemos em que os factores propriamente rítmicos permanecem invioláveis em A, em B e em C. A deslocação do acento, no interior do movimento rítmico, não tem por consequência modificar a sua ordem, trocar o lugar da ársis e da tésis e fazer que o fim do ritmo em A e em B se torne em C o começo, sob o pretexto de que o polo intensivo está aí diferentemente localizado.

99.- Na Sonata para piano, em Fá (op. 10, nº 2) de BEE-THOVEN (4), o Allegro inicial começa com quatro silabas rítmicas que são e permanecem idênticas, apesar da deslocação alternada do acento, colocado sobre a tésis nos ritmos 1 e 3 e sobre a arsis nos ritmos 2 e 4:

-
- (1)- Sobre a significação exacta a dar a esta palavra, Cf. o Cap. III, nº 41, 2º.
 - (2)- "A força é a seiva, o sangue do ritmo" ("Número musical", I, 1ª parte, nº 103).
 - (3)- Cf. BOURGUÈS e DÉNÉRÉAZ: "A música e a vida interior", pags. 7 e seguintes: a dinamogenia.
 - (4)- Não é de admirar, depois do que dissemos na Introdução desta obra - I, 3º - que tomemos frequentemente exemplos fora do canto gregoriano.

Ex. 16.

Citações desta natureza poder-se-iam repetir até à infinidade.

Em que casos podemos verificar que um mesmo tema se apresenta, no desenvolvimento duma obra, com acentuações diferentes? (1) Daí resulta, evidentemente, uma modificação do seu caracter expressivo, mas não da sua estrutura rítmica.

Nesse caso, a deslocação do polo intensivo é quase sempre, se bem que não necessariamente, a consequência de mudanças introduzidas na frase, pela passagem do legato ao staccato ou inversamente: (Ex. 17).

100. — A intensidade desloca-se, portanto, à vontade no ritmo e não é o factor determinante deste.

A independencia absoluta do ritmo, em relação à intensidade, é um facto indiscutível: Vincent D'INDY considerou-a sempre como um dos princípios fundamentais do seu ensino (2). Por explicar esta independência duma outra maneira e em outros termos que D. MOCQUEREAU, o autor do "Curso de Composição Musical" não deixa de estar de acordo, no fundo, como autor do "Numero Musical Gregoriano".

101. — Mas há mais. Independente do ritmo no sentido de que o polo intensivo não se encontra ligado, obrigatoriamente, nem à arsis nem à tésis, a dinâmica compraz-se em centrá-lo sobre o impulso, a arsis.

Poder-se-iam citar inumeráveis exemplos disso (3). Eis

(1) — Veja-se, por exemplo, a Abertura da "Gruta de Fingal" de MENDELSSOHN.

(2) — "Curso de Composição Musical", Livro I, pág. 32.

(3) — H. POTIRON aponta um certo numero deles na Monografia nº 5: "O acompanhamento do canto gregoriano. Das relações entre o acento e o lugar dos acordes".

Ex. 17.

Diagram illustrating musical accents (arsics) on a staff, showing four groups of notes with accents (alpha) and their corresponding rhythmic values (theta).

um, tomado da Sonata para piano, em sol, de MOZART:

Ex. 18.

Diagram illustrating musical accents (arsics) on a staff, showing four groups of notes with accents (alpha) and their corresponding rhythmic values (theta).

102.- A frequência dos acentos musicais ársicos não pode ser considerada como dependente simplesmente do acaso. É preciso ver aí a manifestação duma lei de conveniência

natural entre o impulso do movimento e a energia que o anima; não há nisso nada de excepcional ou de anormal e muito menos ainda de contrário à organização rítmica considerada em si mesma.

103.- Ao dizê-lo, não exageramos. Encontram-se, também, numerosos acentos téticos. Não há razão para admirações. A lei rítmica não se opõe, de maneira alguma, a que o acento coincida com a tésis e está na livre vontade dum compositor colocá-lo aí; quanto ao intérprete, só tem que observar que o acento lá se encontra e não noutra parte: a ordenação geral da curva melódica, o emprêgo de certas harmonias são elementos de apreciação suficientes para que não subsista, no seu espírito, nenhuma dúvida a este respeito.

No segundo tema do primeiro andamento da Sinfonia Incompleta de SCHUBERT, todos os acentos, sem excepção, são téticos; são-no igualmente na seguinte passagem que extraímos da Sonata de MOZART já citada:

Ex. 19.

The musical notation shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of several notes, some of which are accented. Below the staff, a rhythmic diagram illustrates the relationship between the notes and their accents. It shows two groups of notes, each starting with an alpha symbol (α) and followed by a theta symbol (θ) with a vertical line above it, indicating an accent. The diagram uses arrows and brackets to show the duration and placement of these elements.

104.- Concluamos, portanto, com D. MOCQUEREAU, que "a lei da força não intervem em nada na fixação do ritmo própria mente dito" (1), e, com VINCENT D'INDY, que a "acentuação é uma forma de intensidade", enquanto que "o movimento (2) e o repouso são manifestações da duração" (3).

Nos exemplos precedentes estamos perante factos de ordem rítmica, por um lado; de ordem intensiva, por outro - e que não estão necessariamente ligados uns aos outros.

A ordem rítmica e a ordem intensiva devem, pois, na aná-

(1)- "Número Musical", II, nº 466.

(2)- Deve-se entender por esta palavra, em conformidade com o conteúdo da citação, o impulso do ritmo.

(3)- "Curso de Composição Musical", Livro I, pág. 32. A palavra duração aplica-se às relações consideradas no tempo, quer dizer: tendo em conta o tempo que decorre entre a produção dum som e a produção doutro (Cf. "Número Musical", I, 1ª parte, nº 29).

lise, conservar-se distintas uma da outra.

105.- A mobilidade do acento musical é consequência da independência que o ritmo mantém em relação ao compasso, ao menos como o apresentam os nossos manuais de solfejo que - confundindo compasso e ritmo e definindo este pela intensidade (à qual atribuem, para mais, um lugar fixo no quadro métrico) - persistem em difundir noções que estão em contradição com os factos musicais, duma maneira flagrante e permanente (1), e que VINCENT D'INDY classificou de antirítmica. (2)

106.- Se se applicasse à música, sem discernimento, a teoria do tempo forte - aparte certas formas métricas baseadas na periodicidade regular dum acento localizado, ne varietur, sobre o primeiro tempo - ir-se-ia, na maior parte dos casos, contra a própria arte musical, dando dela aos auditores apenas uma deformação caricatural.

"Nenhum dos dois tempos do ritmo pode ser lógicamente denominado tempo "forte" (3), ou seja: um tempo que, por definição, atraísse para ele, obrigatoriamente, a intensidade. E é abusivamente, repetimos, que se persiste em chamar assim o primeiro tempo do compasso: é uma expressão equívoca que se não pode aplicar mesmo - pois há acentos ársicos - nos casos em que se verifica concordância entre o ritmo e o compasso (4), quer dizer: nos casos em que o primeiro tempo deste con-

(1)- Cf. H. POTIRON, "Monografia nº 5", já citada.

(2)- "Curso de Composição Musical", Livro I, pág. 34, nota 1. É justo confessar que a situação tem melhorado muito desde alguns anos e que se tende cada vez mais a dar ao ensino do solfejo um character mais racional, pela distinção que se lhe introduziu entre ritmo e compasso. O método WARD é, a este respeito, notável.

(3)- D. GAJARD, "Noções sobre a rítmica gregoriana", 2ª.ed., pág. 25.

(4)- Como nos exemplos 16 a 19. Em tais casos o character tético do primeiro tempo do compasso origina, em consequência, o cavalgamento do ritmo sobre o compasso. E isto basta para demonstrar que ritmo e compasso são duas coisas diferentes, pois que os elementos do ritmo pertencementão a dois compassos conjuntos, não se podendo dizer que há equivalência entre um ritmo e um compasso. Como havemos de ver, a síntese de um e a síntese do outro não são da mesma natureza.

serva o seu valor tradicional de repouso" (1), de apoio rítmico, de tésis.

107.- É certo que o compasso moderno, em virtude da periodicidade regular dos seus tempos e da equivalência quantitativa destes, é o regulador do movimento sonoro, isto é: da sucessão das durações segundo a sua igualdade ou desigualdade relativa: a este respeito, o ritmo adapta-se à matéria sonora tal como esta se lhe apresenta, salvo a influência - a que já fizemos alusão (nº 35) - que a Agógica pode exercer, por motivos de ordem expressiva, sobre o tempo.

108.- Não se duvida igualmente que o emparedamento resultante da barra de compasso dê origem a combinações métricas fixas que comportem dois, três ou quatro tempos, nas quais se costuma atribuir a alguns destes tempos uma função tética - (o primeiro, num compasso de 2 tempos; o primeiro e segundo (fundidos) num compasso de 3 tempos; o primeiro e o terceiro num compasso de quatro tempos) - actuando os outros, por este facto, como ársis.

Mas esta ordenação preestabelecida é apenas um princípio. Se o ritmo consente, em muitos casos, em adaptar-se-lhe, não são poucos aqueles em que ele se considera desobrigado disso.

Mesmo no pormenor da análise rítmica verifica-se haver impulsos e repousos que recaiem directamente em quaisquer tempos do compasso, e até fora dele... Quanto ao grande ritmo da frase, é o compasso que se dobra aqui às exigências duma organização que o sobrepassa e para a qual contribui apenas com os materiais necessários à construção sonora; eis um exemplo tirado do Minuete da Sinfonia Júpiter, de MOZART: (2)

(1)- H. POTIRON, op. cit., pág. 12.

(2)- Se se resolve - o que não é necessário, mas pode-se defender - sublinhar as núminas do 4º e 8º compassos por um ligeiro reforço intensivo, devido ao seu carácter de apojecturas, não teremos aí, em todo o caso, senão um acento puramente secundário, o polo intensivo principal não pode estar senão no primeiro compasso dos membros I, II, III e IV; e no 2º compasso do membro V.

Ex. 20.
(1)

The image displays five staves of musical notation, labeled I through V, grouped by a large left-facing curly bracket. Each staff is in treble clef and 3/4 time. Staff I begins with a treble clef and a 3/4 time signature. Each staff contains a melodic line with various notes and rests, and a corresponding fingering line below it. The fingering lines use the Greek letter alpha (α) and the number 0 to indicate fingerings, with arrows showing the sequence. Staff I and II have a double bar line with a slash below it. Staff III, IV, and V have a single bar line with a slash below it. The notation includes various note values, rests, and slurs.

(1)- Vidé nota 2 da página anterior.

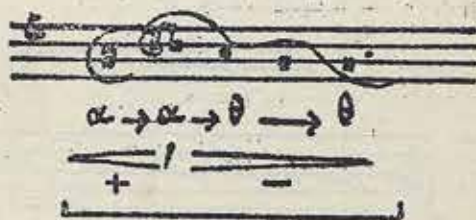
109.- Tornado à intensidade: podem-se constituir ritmos cuja estrutura repouse sobre ela e que se denominarão, por essa razão, intensivos.

Um acento apoiado - incisivo, segundo a expressão de H. POTIRON - será quase necessariamente tético e o ritmo, na sua síntese, será em consequência determinado pela intensidade.

Mas uma coisa é criar ritmos intensivos e outra definir o ritmo pela intensidade. Para mais, não é deste acento incisivo, material, que nós estamos a tratar, mas dum acentomusical, de ordem expressiva, "preparado e resolvido" (1), isto é: inseparável ao mesmo tempo da corrente intensiva de que é o polo e do ritmo com o qual se incorpora, no harmonioso e equilíbrio duma síntese liberta de todo o constrangimento métrico, ao serviço da qual devem estar as operações de análise.

Na síntese rítmica "a localização da força é determinada por circunstâncias exteriores e acidentais, pela vontade do artista, do músico ou do poeta; pelo gênio da língua, a acentuação, a palavra (2); pela forma melódica, pela lógica e

- (1)- H. POTIRON, op. cit., pág. 8 - Dizemos "preparado e resolvido", pelo menos em princípio. Quer dizer que o acento rítmico - ou fraseológico, se se preferir - de que falamos aqui, se encontra colocado no centro duma corrente dinâmica (cf. os n.ºs. 97-98) ligando as suas duas fases: a fase activa, positiva (protase) e a fase passiva, negativa (apódose):



- Nada se opõe a que uma ou outra destas fases seja, com efeito, subentendida. Mas, mesmo neste caso, o acento rítmico continua dependente duma corrente de síntese cujo desenvolvimento geral regula a sua própria dosagem; notemos, de resto, que se no canto gregoriano um ritmo pode ser privado da protase, nunca o poderá ser da apódose.
- (2)- Fizemos já alusão (n.º 78, nota 2) à influência que o texto pode ter, em certos casos, sobre o ritmo da melodia. Teremos ocasião de voltar ao problema e de o examinar mor-

expressão da frase" (1), a cuja unidade superior tudo fica, em definitivo, subordinado.

§4. - O ritmo e a ordem quantitativa.

110. - A independência do ritmo musical, em relação às variações físicas da matéria sonora observadas até agora, verifica-se igualmente para os fenômenos derivados da ordem quantitativa?

Pode responder-se a esta questão quer pela negativa quer pela afirmativa: tudo depende do ângulo sob o qual se examinarem os dados do problema.

111. - Se é da duração considerada em si que se trata, é evidente que o ritmo musical não pode conceber-se fora dela, ou seja: fora do tempo. O mesmo seria dizer, o que é absurdo, que ele poderia agir sobre o nada.

O som, matéria do ritmo musical, é com efeito essencialmente tributário da duração.

Isto deve entender-se não somente para a própria existência do som - pois se torna necessário que tenha uma duração definida, que seja limitado no tempo - mas, ainda, para a sua intensidade e altura, "qualidades que derivam também da ideia de tempo, por dependerem da amplitude ou da rapidez das vibrações sonoras, num dado tempo" (2).

O ritmo musical esta portanto ligado à duração pela e através da matéria sonora que ordena e em virtude do caracter temporal desta.

112. - É claro, no entanto, que estas considerações, por muito fundamentadas que sejam, não nos podem ser praticamente de qualquer utilidade - dado o seu carácter demasiado genérico - para permitir-nos determinar exactamente as relações de ordem rítmica e de ordem quantitativa no fluxo sempre em mutação do movimento sonoro.

Será bom observarmos a questão mais de perto.

mente do ponto de vista das relações do ritmo com a intensidade sob outro aspecto quando estudarmos o acento tónico latino ligeiramente intenso, como se sabe, na época eclesiástica (nota do autor).

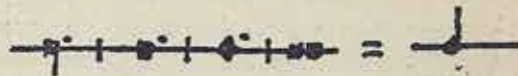
(1) - "Número Musical", I, 1ª parte, nº 101.

(2) - V. D'INDY, "Cursus de Composição Musical", Liv. I, Cap. I, p. 23.

113.- O ritmo ordena valores de duração variáveis mas determinados, TEMPOS (1) iguais ou desiguais, cujos tipos primordiais, elementos de base de todas as combinações rítmicas ou métricas, são:



1º.- a breve que se exprime no canto gregoriano pela virga ou pelo punctum simples e na música moderna pela colcheia; e



2º.- a longa, figurada no canto gregoriano pela virga ou punctum pontuados, ou ainda pela dístrofe, e na música moderna pela semínima (2).

114.- A nossa percepção do ritmo musical apoia-se, por conseguinte, primeiro sobre a nossa aptidão de apreciar objectivamente estes valores da duração, na sua equivalência ou não-equivalência quantitativa; quanto a isso, as nossas sensações auditivas bastam ordinariamente; mas podemos ser também ajudados nisso por impressões visuais: se considerarmos, por exemplo, as pancadas dum metrónomo em movimento ou os gestos dum regente de orquestra...

Todavia, isto não passa duma operação decerto necessária mas insuficiente para uma tomada de consciência, real e perfeita, do ritmo musical.

Sendo este uma síntese, volta-se sempre, a despeito de tudo, à obrigação de procurar o critério desta síntese para lá duma simples justaposição, no movimento, de valores quantitativos: ou seja, no facto destes valores apresentarem variações em relação uns aos outros, ao mesmo tempo que se sucedem uns aos outros.

115.- As variações da duração são, pois, uma das bases, e das mais importantes, da síntese rítmica.

Há probabilidades de que o ritmo se limite a encontrar aí, exclusivamente, a razão e como que a justificação da sua própria ordem, donde nasce a interdependência, com todas as

(1)- Lembremos que este termo, tomado na sua acepção geral, significa uma certa fracção da duração (cf. nº 22).

(2)- Sendo a relação aritmética entre a breve e a longa do simples para o dobro, é claro que tal relação se poderia traduzir por outras maneiras que não a que usamos aqui.

suas consequências, dos elementos da matéria enformada (1).

Se é verdade que em certos casos, e em certas condições, uma forma rítmica pode proceder, como que automaticamente, de modificações puramente quantitativas da matéria sonora - veremos já um exemplo disso - também muitas vezes se verifica que a ordenação do movimento se funda noutros elementos sem ser a duração (2): ou porque esta se revela inapta a ser ela só, em tal caso particular, o factor determinante da síntese; ou porque o ritmo achou que devia, muito simplesmente, agir doutra maneira.

116.- Chega-se logicamente, portanto, à conclusão de que se o ritmo musical não é separável da duração considerada em si é essencialmente independente das variações da duração, quer dizer: da igualdade ou desigualdade dos tempos sobre que actua.

Sob este aspecto, a ordem quantitativa não goza, relativamente às outras ordens de que falámos, de privilégio particular.

117.- Tudo isto se encontrará amplamente confirmado adiante, no estudo que faremos das formas rítmicas evoluidas, (3) que não podemos tratar presentemente, em virtude da complexidade da sua síntese.

Mas podemos demonstrá-lo, e mais facilmente talvez, pelo exame dos ritmos reduzidos - se assim se pode dizer - de mais simples expressão e que, por embrionários que sejam, não são menos providos, quanto ao essencial, de tudo o que é necessário à sua unidade.

Não encaremos aí, por convenção, senão os fenómenos derivados da ordem quantitativa.

118.- Se cantarmos várias vezes num movimento moderado (4) a melodia a seguir - que para facilidade de demonstração chamaremos A - não nos será preciso muito tempo paranos apercebermos que é constituída por quatro células rítmicas con-

(1)- Cf. nº 80.

(2)- Já dissemos que há ritmos melódicos, intensivos e até fonéticos. E notámos que no canto gregoriano o ritmo se funda, por vezes, exclusivamente, na forma verbal (cf. pág. 65, nota 2).

(3)- A maior parte dos exemplos que temos citado pertencem a esta categoria.

(4)- "72 à colcheia parece-nos ser um andamento conveniente".

gada, uma cadencia ou queda; é uma paragem, um repouso" (1)
- repouso provisório para as três primeiras longas, definitivo para a última.

E D. GAJARD reforça:

"A breve, por ser breve, está de partida, sob tensão, com tendência para qualquer coisa; ao invés, a longa, por ser longa, indica uma suspensão do movimento, a chegada, o repouso, a paragem do movimento começado. Há uma relação de breve à longa que as liga indissolúvelmente uma à outra: atraem-se e completam-se." (2)

Não há justaposição mas síntese: "a tendência para qualquer coisa", que caracteriza a arsis, tem satisfação no seu assentamento sobre a tésis.

121.- A célula rítmica do exemplo 21 bis não se discute pois, nem ninguém tenta discuti-la.

Estamos perante uma evidência, perante qualquer coisa que se nos impõe por si mesma, um verdadeiro axioma rítmico.

É esta forma que D. MOCQUEREAU qualifica de "ritmo primordial e natural" (3) e é a ela também que se refere V. D'INDY quando escreve que é composta de "tempos leves (as breves) e de tempos pesados (as longas)" (4).

Nós voltaremos ao assunto em breve. Mas convém, desde já, notar de passagem a sua importância.

122.- Cantemos agora o mesmo fragmento melódico, apresentando-o como em B, ou seja: dispondo as durações sobre que se funda o seu ritmo em valores quantitativamente iguais, por redução da longa à breve:



Ex. 22

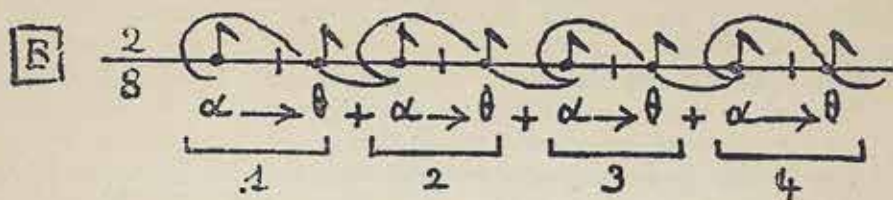
O seu esquema transforma-se então neste, que não contém senão breves:

(1)- "Número Musical", I, nº 59.

(2)- "Noções sobre rítmica gregoriana", 2ª edição, pág. 21.

(3)- "Número musical", I, nº 60.

(4)- "Curso de composição musical", I, pág. 35.



Ex. 22 bis

Teremos, por isso, verdadeiramente a impressão de que a organização de A sofreu uma modificação essencial de que resulta um novo ritmo?

123.- Basta cantar A e B sucessivamente para nos convenceremos do contrário.

O ritmo de B é mais animado, mais vivo; avança a passos regulares, como o faz um homem quando anda ou uma bola quando salta.

Na realidade, porém, isso não introduz senão uma simples variante na equação rítmica que se apresentava em A.

124.- Que falta, com efeito, em B para ser absolutamente conforme a A?

Uma só coisa: a materialidade da longa.

Mas o principal, o verdadeiro caracter rítmico da longa - ou seja: o peso, elemento determinante da sua função no movimento - é transferido de A para B onde o seu efeito continua o mesmo: acontece somente que em B a tésis se reduz a um simples apoio ou contacto (1) que nos sugere "o sentimento, a sensação de repouso" (2).

125.- A e B representam, em suma, dois estados dum ritmo único, diferenciados um do outro por uma variação aciden

(1)- A palavra "contacto", pela qual D. GAJARD tem particular predilecção, é a que melhor convém ao caso referido; pois "indica apenas o momento em que, na marcha ou na dança, o pé toca no solo para logo se erguer - o momento em que o passaro com as asas toma apoio no ar para subir" ("Noções sobre rítmica gregoriana", 2ª edição, pág. 24).

Esta comparação do voo do passaro é igualmente cara a D. MOCQUEREAU, dada a leveza, a imponderabilidade do ritmo musical.

(2)- "Número musical", I, nº 72.

tal, de ordem física, que depende da análise e não da síntese (1).

Noutros termos: é em relação a A que ordenamos B, em virtude duma espécie de sobreposição mental de duas imagens sonoras.

126.- Mas então, dir-se-à, onde está em tudo isto a objectividade de B?

Se é preciso, para apreciar o seu ritmo, um elemento de comparação, um ponto de apoio estranho à própria combinação; se é preciso, numa palavra, "que o espírito se lhe misture" - segundo a expressão de Maurice EMMANUEL - não seremos, simultaneamente, lançados em pleno subjectivo?...

127.- Podemos responder, de pronto, que a nossa percepção do ritmo musical é mais complexa, no seu mecanismo, do que parece à primeira vista.

Sem dúvida que as variações físicas da matéria sonora entram aí em grande parte. Mas pode-se afirmar que esta parte seja exclusiva?... A matéria sonora confina tanto com o imaterial que a subtilidade do seu ritmo activa em nós todo um conjunto de reflexos de que alguns são, por natureza, puramente intelectuais (2). Para mais, esta percepção não sera o resultado da projecção dos nossos ritmos vitais no ritmo musical, como o nota muito acertadamente D. GAJARD (3)?...

(1)- Convém, no entanto, notar que estes dois estados dão origem a duas formas rítmicas senão essencialmente diferentes pelo menos distintas e portanto separáveis, que, com efeito, viremos a estudar mais tarde separadamente. No que lhes respeita, limitamo-nos presentemente a considerações gerais.

(2)- Há uma lógica de música como há uma lógica de pensamento, e a linguagem sonora não é senão, sob certo ponto de vista, uma das formas da vida do espírito.

(3)- "Creio, por meu lado - escreve ele - que o ritmo musical e sonoro não é outra coisa do que a transposição, a projecção na ordem sonora do movimento vital que todos trazemos dentro de nós... O ritmo musical só é bom na medida em que fazemos sentir o nosso próprio ritmo." (Op. cit., 2ª edição, págs. 12-13) - Nós mesmos já expusemos a mesma ideia embora doutra maneira, nas nossas "Notas para servir à direcção duma "schola" gregoriana": "Quando se fala do movimento sonoro, não se quer dizer nem se pode dizer que esse movimento exista em si, fora dos seres vivos - compo-

128.- De qualquer maneira, nós aceitamos a objecção. E não deixaremos de reconhecer que uma série de sons quantitativamente iguais (1), que em nada se diferenciem, é aritmética e continuará a sé-lo, enquanto um outro elemento musical ou extra-musical (2) - pouco importa - mas em todo o caso estranho à duração, não intervenha para precisar a ordem interior dum movimento à qual é absolutamente necessário: ou seja, para lhe determinar as tésis.

129.- Efectivamente, esse elemento existe sempre (3).

E eis porque a objecção, se bem que em teoria fundamentada, não tem alcance nem consequências práticas.

Sòmente, como não se pode fixar a priori a natureza daquele elemento em cada caso típico (4) - dada a extrema variedade destes - não podemos ir mais longe, de momento.

Esperando que a experiência do ritmo concreto nos traga a confirmação do que acabamos de afirmar, partiremos sempre do princípio de que os ritmos formados unicamente por breves são logicamente ordenados tal como os apresentaremos em virtude duma causa x subentendida, pois os esquemas de que faremos uso deverão ser adaptáveis a todas as realizações pos-

sitor ou intérpretes - que obedeceriam apenas a um poder exercido do exterior. O movimento sonoro não tem realidade se não estiver no próprio homem. O que o homem exprime ou transmite, quando toca um instrumento ou quando canta, é o seu movimento vital próprio, é aquele influxo misterioso que resulta, nele, não sòmente do jogo das actividades intellectuais, espirituais ou emotivas, mas também da circulação e da respiração" (pág. 9) - Num campo mais geral, fizemos já alusão, neste Epítome, da conexão estreita entre os ritmos artísticos e os ritmos vitais do homem. (nº 73)

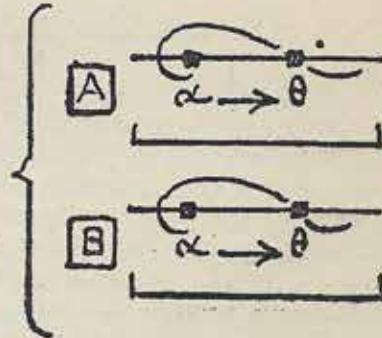
- (1)- Ao dizê-lo, pensamos mais expressamente numa série de breves. Mas é evidentemente indiferente à questão que nos ocupemos duma série de breves ou duma série de longas, desde que os sons que a formam tenham a mesma duração.
- (2)- Pertencente à ordem verbal, por exemplo. Isto é importante em canto gregoriano, já o temos dito.
- (3)- Afóra certos casos excepcionais aos quais, referindo-nos a D. MOCQUEREAU, já fizemos atrás alusão, pag. 61, nota 2.
- (4)- Não se exclui, bem entendido, que o ritmo seja determinado, em tal ou tais casos, pela conjunção de vários outros factores sem ser a duração.

síveis dos ritmos por eles representados (1).

§5.- A célula rítmica fundamental.

130.- É ao ritmo elementar, nos seus dois estados, de que atrás falámos (n^{os}. 118 a 126), que nós chamamos CÉLULA RÍTMICA FUNDAMENTAL:

Ex. 23. Célula rítmica fundamental



Em breve a encontraremos no nosso caminho, quando estudarmos o ritmo simples, a cujas formas pertence e donde não se pode extrai-la, por antecipação, para a examinar à parte.

131.- Apenas desejamos assinalar aqui a sua importância e justificar o nome que lhe damos neste "Epítome".

Dizemos célula rítmica fundamental, porque para cá desta célula não só nada existe no campo rítmico como nada mes-

(1)- "Esquema é o nome dado a uma figura que apenas serve à demonstração e representa, não a forma verdadeira dos objectos, mas as suas relações e o seu funcionamento em condições de clareza que uma representação exacta não permitiria" (René BAILLY, "Dicionário de Sinónimos da língua francesa", pág. 106).

Os nossos esquemas tornarão mais fácil o estudo do ritmo, permitindo uma classificação racional e uma identificação rápida das suas diversas formas. Se o seu emprêgo tivesse necessidade dessa justificação, encontrá-la-íamos nestas linhas de Albert GLEIZES: "Ao que se lê, é indispensável acrescentar provas precisas, concretas. Avista é sempre, como os antigos o sabiam, não apenas o sentido mais subtil, mas o órgão intelectual por excelência" ("Homocentrismo", 1937, Prefácio, in fine).

mo é possível.

Ela encontra-se, portanto, na base da síntese, e todas as combinações rítmicas, por mais complicadas que sejam, se reduzem, em última análise, a uma ou outra destas formas primitivas, donde saíram e de que não são mais, em suma, do que um desenvolvimento: é o processo deste que vamos estudar na terceira parte desta obra.

CONCLUSÃO DO CAPÍTULO VI

132. — As considerações que desenvolvemos no decurso do presente capítulo permitem-nos verificar, ao contacto e à luz dos factos, a exactidão da definição que demos previamente do ritmo, reduzindo a sua noção essencial à RELAÇÃO DUM IMPULSO A UM REPOUSO (1).

Se esta relação não existe, não pode haver ritmo. Se ela desaparece, a forma rítmica desagrega-se e os seus elementos regressam, ipso facto, ao estado de inércia.

133. — Cabe a D. MOCQUEREAU o mérito de ter, passando do concreto ao abstracto, isolado a noção de ritmo de tudo o que a complica na aparência ou a sobrecarrega inutilmente. Frixando que é preciso, acima de tudo, preocuparmo-nos com o movimento, determinando-lhe cuidadosamente os impulsos e sobretudo os repousos (2), D. MOCQUEREAU deu ao seu sistema rítmico uma base sólida que nada pode quebrar.

Com efeito, tal forma rítmica, reduzida essencialmente ao movimento ordenado, adapta-se a todos os casos possíveis, anima do mesmo modo todas as sucessões sonoras, quaisquer que sejam as particularidades que as podem diferenciar, em pormenor, umas das outras.

134. — Muitos não quiseram seguir D. MOCQUEREAU até aí. No entanto, em que se terá desviado, no seu estudo do ritmo gregoriano, da operação corrente que consiste em passar da ordem física à ordem metafísica? Uma mesa não se define pelo número dos seus pés ou pela forma do seu tampo; uma mesa é, idealmente, um plano horizontal em equilíbrio sobre um plano vertical...

(1) — Cf. nº 78.

(2) — Cf. nº 56.

135.- O conceito duma coisa só é formado pelos elementos que nela apresentam o duplo caracter de permanência e de fixidez. Foi o conceito rítmico que D. MOCQUEREAU definiu, recolocando a noção de ritmo, praticamente falseada, no único campo em que era possível desprendê-la dos factos concretos, para lhe determinar a essência.

Era preciso mostrar que o ritmo faz parte duma ordem especial: a ordem do movimento, por outras palavras, que o ritmo é, nas coisas, a ordenação do seu movimento, o princípio em virtude do qual se criam, no movimento, as relações do impulso ao repouso, da ársis à tésis.

136. Repetimos, uma última vez: todas as qualidades físicas da matéria, musical ou literária, estão, em canto gregoriano, sob a estrita dependência do movimento ordenado.

Sobre elas se exercerá progressivamente, para se fundir finalmente e ao mesmo tempo numa larga síntese viva - pois o ritmo é essencialmente vida -, o poder unificador do grande ritmo para o qual nos vamos encaminhando: em curtos passos, e certo - já o dissemos - mas sem nunca perder de vista que ele é o único fim dos nossos esforços.

Agora, com efeito, estamos em condições de restituir ao ritmo aquela parte material donde só um "esforço analítico da razão" (1) nos permitiu, momentaneamente, dissociá-lo. Dora-vante, não mais o consideraremos senão no concreto, quer dizer, na sua realidade multiforme.

(1)- "Número musical", I, nº 18.

CAPÍTULO VII

O PAPEL DA ÁRSIS, DA THESIS E DOS SILÊNCIOS NA SÍNTESE RÍTMICA

137.- Antes de abordarmos, contudo, o estudo pormenorizado das formas rítmicas, é necessário permanecer um momento ainda no plano das generalidades e determinar o papel da ársis, da thesis e dos silêncios na síntese rítmica.

138.- Todo o ritmo, qualquer que seja, - do mais embrionário ao mais desenvolvido - começa, necessariamente, por uma ársis e termina, não menos necessariamente, por uma thesis.

Se se compreendeu bem o que precede, esta afirmação tomará aqui o character duma evidência. Ela deriva, logicamente, com efeito, do que foi dito nos capítulos IV e V:

1º. do movimento em geral (nº 53) e do movimento sonoro em particular (nºs. 62 a 73);

2º. da acção unificante do ritmo (nº 57) e de que esta acção se faz sentir da mesma maneira (1) em todos os graus da

(1)- Lembremos que um ritmo musical não se faz sózinho, quer se trate de o criar ou de o recompor. O ritmo não age sobre a matéria sonora fora do homem ou independentemente do homem, como o fazem, por exemplo, noutros domínios, as forças cegas da natureza. Em todos os casos, a forma dada a uma matéria resulta de uma determinação das suas qualidades físicas pela inteligência, operando sob o controle da vontade do homem, quer se trate de musica ou da fabricação de um objecto, da criação duma palavra ou da ordenação lógica de uma frase literária. O ritmo é a projecção, na matéria, das faculdades criadoras do homem: supõe, portanto, necessariamente, que este está em estado de actividade - Cf. nº 73, epág. 89, Nota 3. O que é característico do ritmo da musica ou das palavras, é que ele regressa ao silêncio logo que é criado, e que por consequência, é necessário recriá-lo a cada novo contacto com os sinais que o materializam.

síntese (n.ºs. 58-59);

3.º. do modo de formação dos ritmos individuais (n.ºs. 81 a 83).

139. - Um ritmo assim constituído é perfeito, no sentido etimológico do termo, quer dizer, no sentido da palavra latina perfectum: acabado, terminado, provido de tudo o que é necessário à sua existência como ritmo.

"Perfeito, escreveu o Pe. SERTILLANGES, quer dizer que vai ao fim de si mesmo" (1).

Ora, vai ao fim de si mesmo um movimento no qual a tendência ársica encontrou o seu complemento natural na deposição tética: é uno e, conseqüentemente, existe como ser independente, tendo em si mesmo o seu fim (2), pelo menos se considerarmos as coisas no absoluto (3).

140. - Falando de unidade rítmica, D. MOCQUEREAU, citando o Rev. Pe. LHOUMEAU, escreve no 1.º volume do Número musical (4):

"Para ter uma compreensão exacta do ritmo é preciso observar que o movimento que compõe um ritmo é uno. Se se fala de dois tempos, a ársis (impulso) e a thésis (repouso), não é porque seja possível separá-los. Não há aqui senão duas fases de um movimento uno e indivisível que, se o não for, se torna incompleto e abortado. É preciso, pois, tanto na teoria como na prática, velar sempre pela continuidade do movimento rítmico que faz a sua unidade.

Tudo deve tender a fazer sobressair esta unidade intrínseca. "É necessário... que estas duas partes, a ársis e a thésis (o impulso e o repouso) se chamem uma à outra, conduzam a voz de uma sobre a outra, de modo que a segunda chegue como a continuação da primeira" do mesmo modo que o repouso é o

(1) - Oração e Música, pág. 18.

(2) - Cf. Capítulo IV, n.ºs. 55-56.

(3) - "Lembremos, numa palavra, diz D. CAJARD, que a música é uma verdadeira linguagem, um discurso, e que, como qualquer discurso, se exprime pouco a pouco, por uma série de unidades cada vez mais amplas e compreensivas que, sem nada perderem do seu próprio ser, se encadeiam, se compenetraram e se completam umas às outras, de maneira a exprimirem uma ideia única, em toda a sua complexidade." (Révue Grégorienne, Setembro-Outubro de 1948, pág. 183.)

(4) - 1.ª Parte, Capítulo V, n.º. 81.

seguimento necessário do movimento."

141.- A unidade rítmica, assim definida e compreendida - chamamos-lhe, mais acima, a equação rítmica (pág. 68, nota 1) - não é apenas perfeitamente conciliável com a diversidade das formas rítmicas.

É exactamente esta unidade que, em virtude da invariabilidade das suas exigências essenciais, permite distinguir estas formas umas das outras, isolá-las para determinar-lhes os caracteres específicos por comparação com os tipos primitivos do ritmo (1).

Verifica-se, então, que a evolução das formas rítmicas não se traduz senão por variantes de pormenor; sem que seja affectado o princípio da sua síntese, que é comum a todas.

Deste modo, o inciso melódico seguinte é feito de três ritmos individuais, diferentes na forma, mas nos quais a unidade do movimento se realiza da mesma maneira, conforme o que fixamos nos n.ºs. 81 e 82:

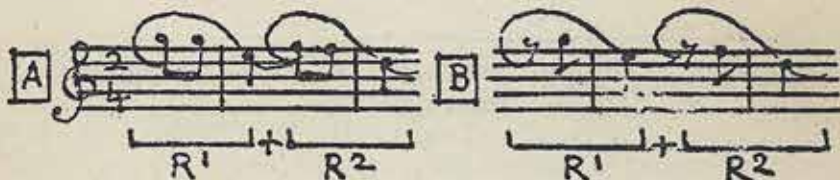
Ex. 24
(2)



142.- Posto isto, digamos sem mais demora que a ársis inicial de um ritmo pode ser exprimida apenas em parte e ser completada com a ajuda dos silêncios.

Desta maneira, as duas fórmulas melódicas seguintes são, rítmicamente, idênticas:

Ex. 25.



(1)- "Ritmo e forma: sinónimos. Porque sem o ritmo não há forma, e onde existe forma há ritmo." (ALBERT GLEIZES, O Ritmonas Artes Plásticas.)

(2)- Para clareza do desenho quironómico, somos obrigados, muitas vezes, nos exemplos, a separar, mais do que conviaria, os neumas uns dos outros.

O caso é frequente em canto gregoriano, no princípio de uma peça ou duma frase.

Ex. 26.
(Agnus X)



143.- Esta ársis pode até estar completamente subentendida, como é o caso do início da Sinfonia Heroica de BEETHOVEN:

Ex. 27.



Deixando de exprimir a ársis para conservar do ritmo - que coincide aqui com o compasso - apenas a thésis, BEETHOVEN deu à entrada do 1º andamento da Heróica um carácter de força tranquila, segura de si mesma, e conquistadora.

Nestes dois compassos não há senão deposições rítmicas ou, se se preferir, cadências (1), claramente afirmativas.

144.- Não é impossível encontrar, em canto gregoriano, peças começando por uma thésis, ainda que o caso seja bastante raro e possa, muitas vezes, ser discutido.

Eis dois exemplos:

(1)- A palavra cadência vem do verbo latino cadere, que quer dizer: cair. É a forma portuguesa do italiano cadenza. Indica a terminação de um ritmo, de um inciso, de um membro ou de uma frase, um repouso, provisório ou definitivo, do movimento. Equivale a dizer que uma cadência é, necessariamente, tética.

Imaculada Conceição
da S. V. - 2ª Ant.
das II^{as}. Vésperas.

Ex. 28

Segunda feira de Pen
tecostes, Ant. de
Magnificat



Mas aqui o início da peça, rítmicamente falando, situa-se no silêncio preliminar do qual importa dar ao coro consciência muito clara (1), pela exactidão do gesto que comanda a entrada.

Ex. 28 bis.



"Nestas circunstâncias, diz D. MOCQUEREAU, a voz, apesar das liberdades que toma, não é absolutamente independente do ser físico que a emite, do ritmo interior, o qual está submetido às leis ordinárias do movimento local.

Deste modo, ao passo que a voz delas se liberta, no fundo do nosso ser o movimento local age e supre silenciosamente, quando é necessário, tudo o que falta à sensação auditiva, por meio do ritmo interior que vive em nós. Esta contribuição instintiva torna-se visível se o gesto acompanha a voz nas suas evoluções melódicas e rítmicas.

Os melhores teóricos modernos não põem qualquer dificuldade em reconhecer que um batimento, no princípio de uma peça musical, é sempre precedido de um anacrúsis subentendi-

(1)- Cf. "Notas para servir à direcção de uma schola gregoriana", Cap. IV, nºs. 56-62.- Ver também mais acima, nº. 127 e pág. 89, nota 3.

do. O anacrúsis não é outra coisa senão a nossa "elevação", o nosso impulso (1)".

145.- Também a thésis de um ritmo pode estar subentendida. Mas o ritmo perde então esse caracter de perfeição, de acabamento, de que falámos mais acima. Desde o momento em que é privado da sua cadência, a impressão de repouso não se pode verificar.

Em consequência da omissão da thésis, o ritmo torna-se instável, inquieto ou, pelo menos, interrogativo, como na primeira parte do exemplo que se segue:

The image shows two musical staves in 4/4 time. The first staff contains a melodic line with four measures, each starting with an accent (>) on the first note. Below the staff, a horizontal line is divided into four segments, each labeled 'a' followed by an arrow pointing to 'th', representing the rhythmic structure of the notes. The second staff shows a similar melodic line with a final note that has a fermata. Below it, a horizontal line is divided into two segments, each labeled 'a' followed by an arrow pointing to 'th', representing the rhythmic structure of the notes.

Ex. 29

É um processo de composição perfeitamente legítimo e que pode ter, em música profana, a sua plena razão de ser. Mas não se harmoniza com a ambiência tranquila e pacificadora do canto gregoriano, e nem sequer o encontramos nele (2).

É certo que a oração cantada dá, por vezes, a impressão de não acabar, de prosseguir, para lá da última nota, numa contemplação silenciosa, inexprimível... Mas esta impressão

(1)- "Número Musical", I, 1ª parte, nº 198. - A Escola de Solesmes não admite o anacrúsis. Rejeita este termo não só por inútil mas também por perigoso; porque ele vai contra a necessidade absoluta dos dois elementos ársis-thésis conjugados. "As palavras ársis e thésis bastam para explicar todos os fenómenos, todas as formas rítmicas da arte oratória, da arte musical em todos os países e em todos os tempos." (Número Musical, II, Nº 1.097 - Cf. também, a este respeito, os Nºs. 1.085 a 1.097).

(2)- Cf. Camille BELLAIGUE, As épocas da Música, tomo I.

não depende da ordem do movimento - é de ordem modal (1).

146.- Quanto aos silêncios, às pausas de importância relativa absolutamente necessárias à inteligibilidade do discurso musical, dissemos já (nº 18) que o canto gregoriano ja mais os nota, pelo menos com a precisão que empregamos na música moderna e sob a forma que lhe damos.

Não é menos verdade, contudo, que a carência das notações antigas neste ponto não provem da sua incapacidade para exprimir, por sinal material, toda uma hierarquia de valores de que o canto gregoriano não se desinteressou, bem entendido, e acerca dos quais D. GAJARD acaba de publicar um estudo substancial que todos os mestres de coro lerão com grande proveito (2).

147.- Já indicámos a significação das barras. Quanto a avançar mais no estudo pormenorizado dos valores de pausa, só o poderemos fazer à medida que formos progredindo nas fases sucessivas da síntese rítmica.

Bastará, de momento, definir, com GEVAERT, que "os silêncios são elementos de composição rítmica tal como os sons de que ocupam o lugar" (3), e acrescentar, com D. MOCQUEREAU, que "os silêncios têm exactamente o mesmo valor quantitativo que as notas ou sílabas expressas" (4).

Os silêncios não têm por efeito - como talvez se poderia ser levado a crer - provocar uma paragem do ritmo, mas somente uma interrupção momentânea da sonorização do ritmo, o que é completamente diferente.

O fluxo (5) do ritmo prossegue regularmente do principio ao fim de uma peça, e os silêncios que se intercalam entre as frases não o interrompem: porque também eles são tributários da duração e aptos, por este facto, a receber a enformação rítmica. Os exemplos do presente capítulo fornecem-nos a prova, mostrando-nos silêncios ársicos e silêncios téticos.

(1)- Cf. D. GAJARD, Monografia nº 10: A musicalidade do canto gregoriano.

(2)- Revue Grégorienne, Setembro-Outubro de 1948, Vd. páginas 183-191.

(3)- Música da antiguidade, II, pág. 66 - Citado por D. MOCQUEREAU no Número Musical, I, nº 151.

(4)- Op. cit., I, nº 151. - Já utilizámos os silêncios, como valores de substituição rítmicos, nos exemplos 25, 26, 27, 28 bis e 29.

(5)- Cf. nº 52.

148.- Fixemos, pois, o valor do silêncio que corresponderá à duração de um tempo primário melódico (1).

Este, qualquer que seja a sua forma, (nº 30), traduz-se ordinariamente em notação moderna por uma colcheia (pág. 42, nota 1, e nº 113, 1º).

É, portanto, a pausa de colcheia que adoptaremos como unidade de silêncio; ela representará, em rítmica gregoriana, um tempo primeiro subentendido.



(1)- Ou de uma sílaba, no caso duma recitação recto tono.

TERCEIRA PARTE

AS FORMAS RÍTMICAS

CAPITULO VIII

CLASSIFICAÇÃO DAS FORMAS RÍTMICAS
OS ESQUEMAS RÍTMICOS

matéria importante

§1. - Os modos rítmicos.

149. - O ritmo do movimento (musical, literário ou orquístico) tem apenas duas maneiras de ser: ou é SIMPLES ou é COMPOSTO.

150. - Um ritmo diz-se simplex quando não tem senão uma só ársis e uma só thésis, qualquer que seja a organização interna dessa ársis ou dessa thésis (1).

Ex. 30



151. - Um ritmo diz-se composto quando tem mais de uma ársis OU mais de uma thésis.

É preciso notar atentamente que, na definição do ritmo composto, empregamos a conjunção OU e não a conjunção E. Com efeito, não é necessário que um ritmo composto contenha várias ársis E várias thésis: não é esse o seu caracter essencial.

(1)- Lembremos que deixamos de lado, provisoriamente, o estudo do ritmo literário. É essa a razão porque tiramos estes exemplos exclusivamente do ritmo melódico.

Pouco importa igualmente, à definição, a ordem pela qual se sucedem as ársis e as thésis no ritmo composto.

Os três ritmos seguintes são compostos, e bastará compará-los com os do exemplo 30 para apreender imediatamente o que os distingue deles e os classifica, por consequência, numa categoria diferente:

Ex. 31.

The image shows three rhythmic patterns on a musical staff. Each pattern is labeled 'R.C.' below it. The patterns are: 1. a>th>a>th, 2. a>a>th>th, and 3. a>th>th.

152.- São de tal modo claras estas definições que se torna inútil insistir. Qualquer comentário só poderia prejudicar a sua exactidão. Jamais deverá perder-se de vista esta classificação geral das formas rítmicas. Ela está na base de todos os nossos estudos posteriores e indica as suas linhas gerais determinando-lhes o plano.

De uma ou de outra destas duas maneiras de ser, de um ou de outro destes dois modos rítmicos, dependem, com efeito, todas as combinações possíveis do ritmo, desde as mais rudimentares até às mais evoluídas.

§2.- Os esquemas rítmicos e métricos.

153.- Mas só aparentemente as combinações, ou melhor, as formas rítmicas, são em número indeterminado.

Na realidade, elas concentram-se em alguns tipos que vamos estudar nos capítulos que se seguem.

A diferenciação destes tipos é fácil, uma vez que cada um se define pela maneira como o movimento está nele ordenado.

Esta ordenação é, para mais, perfeitamente conciliável com uma certa elasticidade da forma, no interior e nos limites do tipo considerado.

154.- É, pois, não só possível mas também imensamente útil, para simplificar as coisas, reduzir estes tipos a alguns esquemas (1) aplicáveis a todos os casos particulares, quer melódicos quer literários.

(1)- Cf. nº 129, nota 1, pág. 91.

Estes esquemas são em número de dez, a saber: oito esquemas rítmicos e dois esquemas métricos.

Adeante damos os respectivos quadros.

155.- Há, realmente, duas maneiras de agrupar os elementos do movimento:

1ª. de uma maneira natural, isto é, conforme a organização normal do movimento, em que o impulso precede o repouso (1): é o plano rítmico.

2ª. de uma maneira senão artificial pelo menos secundária e derivada (2) em que o repouso precede o impulso: é o plano métrico (3).

156.- Estes dois planos são diferentes um do outro. São, não somente distintos, mas opostos. Embora se coordenem na síntese, o seu modo de formação não é o mesmo.

Efectivamente, o agrupamento dos elementos sonoros, no plano métrico, faz-se ao invés do seu agrupamento no plano rítmico, donde resulta o que se denomina o encavalitamento dos ritmos sobre os metros:

The image shows a musical staff with a treble clef and a 2/8 time signature. The melody consists of five measures. Above the staff, there are four double bar lines (||) indicating metric divisions. Below the staff, there are five groups of notes, each with a bracket underneath. The first group has a bracket labeled '1', the second '2', the third '3', the fourth '3', and the fifth '2'. To the left of the staff, there are two boxes: the top one contains 'C.R.F.' and the bottom one contains 'T.C.'. The text 'Sch.' is written above the first measure. Below the staff, there are five groups of notes, each with a bracket underneath. The first group has a bracket labeled '1', the second '2', the third '3', the fourth '3', and the fifth '2'. Below these brackets are the numbers '1. 2', '1. 2', '1. 2. 3', '1. 2. 3', and '1. 2' respectively.

Ex. 32

(1)- Cf. nº 53.

(2)- Demonstrá-lo-emos mais tarde. Basta, por agora, notar os caracteres diferentes dos dois modos de agrupamento.

(3)- Quando os elementos do movimento se agrupam no plano métrico formam pequenos compassos a que se dá o nome, em canção gregoriana, de tempos compostos: a gênese destes será estudada nos capítulos XII e XIII.

QUADROS ESQUEMÁTICOS DOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DA
SÍNTESE RÍTMICA GREGORIANA

Observações preliminares

I.- Estes esquemas não pretendem condensar, na rigidez da sua estrutura, todos os dados do problema rítmico.

II.- Visam simplesmente a facilitar, pelo processouusual de generalização, o estudo do ritmo gregoriano, como representativos que são de formas-tipos donde derivam todos os casos possíveis: formas que se engendram umas às outras dando, progressivamente, nascimento a sínteses rítmicas cada vez mais complexas.

III.- Estes esquemas utilizam as iniciais das palavras gregas ἀρσις (impulso) e θέσις (repouso).

1º. As minúsculas (α, θ) correspondem a tempos simples (1) ou primeiros (melódicos ou literários).

2º. As maiúsculas (Α, Θ) correspondem a tempos compostos (2) (binários ou ternários).

IV.- A seta indica a interdependência dos elementos cuja ordenação concorre para a criação da unidade rítmica de que deriva, como consequência, uma forma rítmica determinada ou, se se preferir, um ritmo individual (3).

→

(4)

θ + Α

V.- No plano do ritmo-inciso, a disjunção dos ritmos individuais que o constituem será indicada pelo sinal ao lado.

Quadro I - Esquemas do ritmo simples

Definição: Nº. 150

A.- FORMAS MONOÍCTICAS DO RITMO SIMPLES

Nestas formas a ársis é sempre ELEMENTAR.

Diferenciam-se, portanto, pela sua thésis, cujo desenvolvimento progressivo, característico duma forma dada, ser-

(1)- Cf. nºs. 23, 25 e 36.

(2)- Cf. pág. 39, nota 1.

(3)- Cf. nºs. 81, 82, 140, 141.

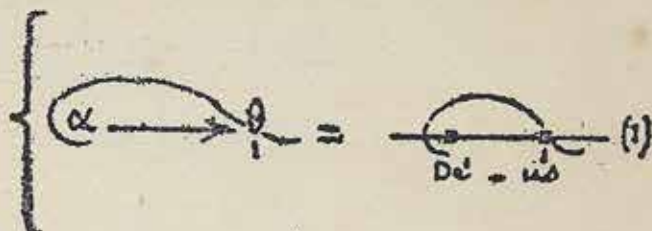
(4)- Por convencionais que sejam, estes sinais são claros, e é inútil insistir para fazer compreender a sua utilidade.

ve para qualificá-las.

O ictus é aqui exclusivamente tético.

ESQUEMA I

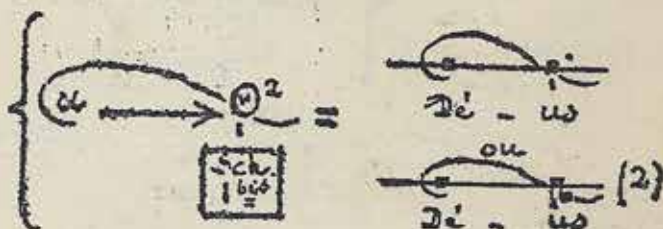
(monoíctico
elementar)



"

ESQUEMA II

(monoíctico
binário)



"

ESQUEMA III

(monoíctico
ternário)



(1)- Nos exemplos dados como aplicação destes esquemas, a thésis é determinada em I pelo ritmo da palavra latina, e em II e III por este mesmo ritmo que sublinha por mais tempo a duração da thésis melódica, opondo-se à brevidade da ársis. (Cf. n.ºs. 119 a 121).

(2)- Esta clívis pode ser substituída por um podatus.

(3)- Este tórculus pode ser substituído por um scandicus, um porrectus ou um clímacus de três notas.

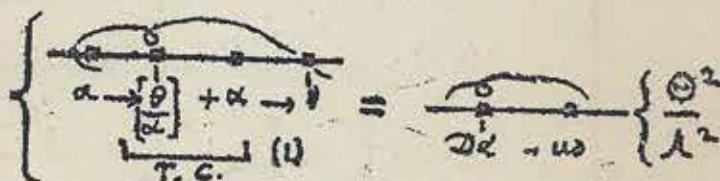
B.- FORMAS MÉTRICAS DERIVADAS.

TEMPOS COMPOSTOS resultando da fusão, sobre o íctus, dos ritmos monoícticos I e II.

Em consequência desta fusão, o íctus colocado na origem do tempo composto possui uma dupla tendência, tética e ársica, que faz deste tempo composto um tempo rítmico em potencia.

ESQUEMA I bis

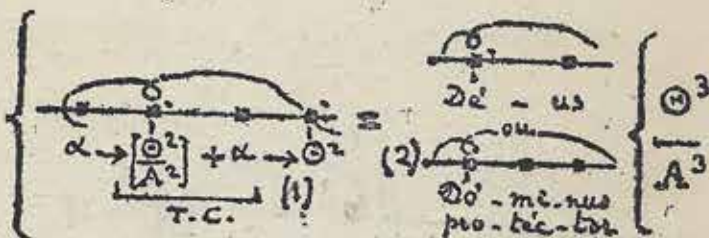
(tempo composto binário)



Fusão de 2 B.R.F. tipo B

ESQUEMA II bis

(tempo composto ternário)

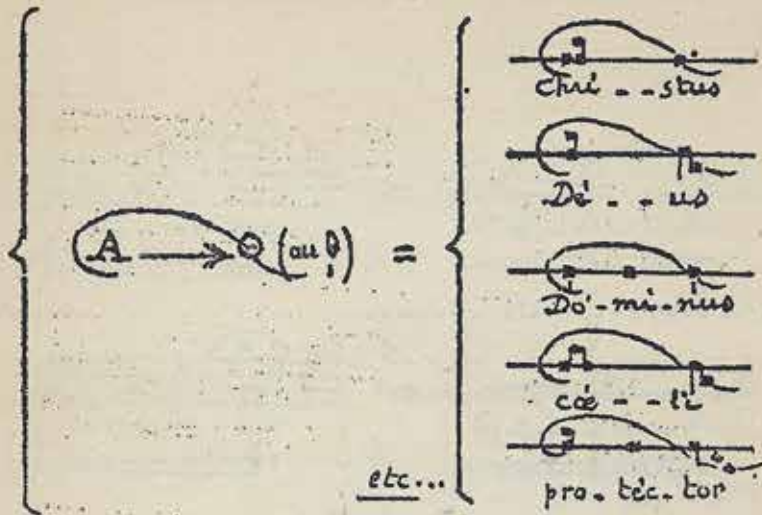


2 B.R.F. tipo A

(1)- Em virtude de receber os elementos da sua formação de dois ritmos que se fundem sobre o íctus do primeiro para dar-lhe origem, o tempo composto não desfruta, como o ritmo, de uma unidade essencial, mas consecutiva a esta fusão e, por consequência, derivada. Todavia, esta unidade é real: ela faz do tempo composto (binário ou ternário, exclusivamente) qualquer coisa de definido, de coerente, sobre a qual repousa toda a síntese rítmica.

(2)- Por desdobramento da longa.

C.- RITMO SIMPLES DESENVOLVIDO (com dois ictus).



ESQUEMA IV

Combinações possíveis dos tempos rítmicos no Esquema IV.

Ritmo simples desenvolvido

- 1.- $A^2 \longrightarrow \theta$
- 2.- $A^2 \longrightarrow \theta^2$
- 3.- $A^2 \longrightarrow \theta^3$
- 4.- $A^3 \longrightarrow \theta$
- 5.- $A^3 \longrightarrow \theta^2$
- 6.- $A^3 \longrightarrow \theta^3$

No esquema IV, a ársis é sempre um TEMPO COMPOSTO, completo ou incompleto, e isto por definição.

Sendo o ictus ársico o elemento característico desta forma, por comparação com as formas mondícticas precedentes, nada se opõe a que a sua thésis seja elementar, pelo menos se se considerar o esquema IV em si, ou, como se diz, no estado puro; porém, praticamente, as combinações 1 e 4 não se encontrarão na síntese de um inciso, pois este tem como fundamento os tempos compostos.

Quadro II - Esquemas fundamentais do ritmo composto
Definição nº 151 - COMBINAÇÕES FIXAS

V

Iba uma excepção
em nota equiva-
lente a scandinavica
de 4 notas b
que se chama
a arny discom-
ta ou beal em
que a 2ª arsis e
muito fr. quem
o 2º caso, de ex-
cepção e nas
notas de arsis
muito fr.

VI

VII

metron

pro-tec-tor (1)

Do-mi-nus (1)

Ihu-dis e-jus

ou

Ihu-dis e-jus (1)

V. pag 219

este ritmo não se pode chamar uma
sinfonizada do ritmo VI. porque enquanto
que no VI é só uma palavra, no VII são
mais palavras; há portanto, uma se-

- Esquema V - Várias ársis, uma só thésis. *quênera de*
 - Esquema VI - Uma só ársis, várias thésis. *sentido um*
 - Esquema VII - Alternância regular de ársis e thésis. *continuidade*
- Há aqui qualquer coisa de comparável à oscilação pendular; o número dos períodos não é limitado.

(1)- É claro que se trata aqui de exemplos tomados ao acaso de entre centenas de outros possíveis.

Quadro III - Desenvolvimento do ritmo composto

COMBINAÇÕES LIVRES, por compenetração dos esquemas fundamentais (1).

ESQUEMA VIII { 4 formas } V com VI
VII 22 VI
V 22 VII
V 22 VII 221

Compenetração

V - VI

VIII



e lé - i - son.

A → A → ⊙ → ⊙ → ⊙

V VI

Compenetração

VII - VI ✓

VIII



U - nam pé - , ti - i

A → ⊙ → A → ⊙ → ⊙

VII VI

(2)

etc...

Quadro IV - O ritmo-inciso

O RITMO-INCISO (cf. n.ºs. 57 a 59) forma-se pela justaposição de ritmos individuais derivados dos esquemas IV, V, VI, VII e VIII, livremente reunidos, e coordenando-se, respectivamente, na unidade do inciso, sob a influência do polo intensivo deste (3).

- (1)- Os pormenores destas combinações são variáveis; mas o processo da sua síntese é sempre o mesmo. É por isso que as classificamos, uniformemente, no índice VIII.
- (2)- Esta corrente dinâmica indica simplesmente o lugar da arsis principal do ritmo. Não tem como efeito neutralizar as exigências da palavra Unam, no que respeita ao adoçamento do seu final. Pode dizer-se o mesmo do 2º exemplo, dado a propósito do esquema VII (Quadro II).
- (3)- A ordenação de cada um dos ritmos individuais que cons-

Justaposição

VI + V

Ritmo-inciso

Musical notation for the phrase "Tén-tim er-go sa-cra-men-tum". The notation includes a staff with notes, a rhythmic analysis line below it showing "A → ⊙ → ⊙ + A → A → ⊙", and a bar line below that with "VI" and "V" under the respective groups. A double bar line is at the end.

Justaposição

V + V

Ritmo-inciso

Musical notation for the phrase "Crux fi-del-lio, in-ter b-ones". The notation includes a staff with notes, a rhythmic analysis line below it showing "A → A → ⊙ + A → A → ⊙", and a bar line below that with "V" and "V" under the respective groups. A double bar line is at the end.

Justaposição

VIII + VIII

Ritmo-inciso

Musical notation for the phrase "sc-ven-tus in-ter-num-man-ebit". The notation includes a staff with notes, a rhythmic analysis line below it showing "A → ⊙ → A → ⊙ → ⊙ + A → ⊙ → A → ⊙ ⊙ ⊙", and a bar line below that with "VIII" and "VIII" under the respective groups. A double bar line is at the end, followed by "etc.....".

tituem o inciso, com as consequências que daí resultam para o fraseado, não é modificada pelo ritmo-inciso, tal como o mostram os exemplos do quadro IV. Porém, os seus próprios polos intensivos sofrem, ao hierarquizarem-se, a influência do polo do inciso que exerce a sua acção atractiva, para + ou para -, em toda a extensão do ritmo inciso.

CAPITULO IX

O ICTUS RITMICO

§1. - Definição do ictus rítmico

157.- Não terá passado despercebido que a propósito dos quadros precedentes falámos, pela primeira vez, do ICTUS RITMICO, cujo sinal é o episema vertical solesmiano (1).

O papel do ictus na síntese rítmica é considerável. Devemos, pois, sem mais demora, defini-lo.

158.- O que é o ictus?... Se alguma palavra há da qual importe conhecer a significação exacta, é bem esta!...

"Os ictus rítmicos, diz D. MOCQUEREAU, são os tempos portadores do ritmo" (2).

Por outras palavras, o ictus "é o ponto onde o ritmo pou-
sa e se apoia para retomar a marcha ou termina-la" (3).

(1)- A palavra portuguesa episema é simplesmente a reprodução da palavra grega ἐπίσημα que quer dizer: anotação, sinal acrescentado a qualquer coisa para determinar-lhe certas particularidades.

(2)- "Número Musical", I, 1ª parte, nº 71.

(3)- O movimento sonoro é um movimento real. Já o dissemos e demonstrámos no capítulo IV (nº 60 e seguintes). O ritmo musical progride, pois, como o homem quando marcha, "por passos sucessivos", por uma sequência ordenada de impul-
sos e repousos, de elevações e de apoios. O ictus não é outra coisa que o apoio rítmico. É, portanto, uma realidade, ligada à natureza do movimento sonoro, e independente do sinal que se emprega para determinar-lhe, em certos casos, o lugar. Não se deve, por consequência, confundir ictus e episema vertical; e quanto à forma dada por Solesmes ao si-
nal do ictus, e ela puramente convencional e poderia ser qualquer outra, como o faz notar D. GAJARD na Revue Gré-

A palavra ictus "é muitas vezes mal compreendida, escreve D. GAJARD (1). Era, contudo, a palavra clássica entre os latinos para exprimir a deposição rítmica; mas a percussão de que se trata não é de modo algum "de voz ou de garganta", mas simplesmente o bater da batuta do chefe de orquestra sobre a estante para indicar o andamento. Sabe-se que entre os Gregos havia sempre união da música e da dança, exactamente em virtude daquela conexão estreita de que falámos entre o "ritmo" musical e o ritmo (ou o movimento) do corpo dos bailarinos. Os seus apoios ou retomas de contacto com o solo devem coincidir sempre com os apoios musicais: tudo isto é indicado pela descida do gesto do chefe de orquestra, o qual, entre os antigos, batia na estante com a batuta: e era isto o ictus, índice de movimento e não de intensidade; e é este igualmente o sentido exacto que nós damos ainda hoje a esta palavra" (2).

159.— Esta maneira de bater o compasso, quer dizer, de marcar por uma pancada as deposições rítmicas, não era, alias, particular aos antigos.

Sabe-se que LULLY morreu de um ferimento que fez num pé quando da execução do seu Te Deum, a 8 de Janeiro de 1687, com o longo bastão de que se servia para bater o compasso no estrado que o sustinha: o que lhe permitia "fazer respeitar os tempos mesmo pelos músicos mais afastados" (3).

160.— No nosso tempo dirige-se de outro modo. Contudo, não se hesita em marcar os tempos no decorrer dos ensaios se tal se considera necessário à precisão do andamento. E é excelente fazer marcar os ictus pelos cantores quando da preparação de uma peça gregoriana, com a ajuda de um lápis segurado verticalmente ou de qualquer outro objecto, batendo numa mesa ou numa estante: não, decerto, - e eles bem o sabem! - para que reforcem ou alonguem as notas ícticas, mas para que tomem mais facilmente consciência, no conjunto, do seu lugar.

gorienne (Setembro-Outubro de 1948, pg. 184, nota 1). À vez, a imponderabilidade do ritmo musical e aos caracteres que dele derivam pelo ictus, já fizemos alusão precedentemente (Cf. pág. 88, nº 124 e nota 1).

- (1)- A palavra ictus, em latim, quer dizer pancada, percussão
- (2)- "Noções sobre a rítmica gregoriana", 2ª edição, pág. 24. Cf. também "Numero Musical", II, 3ª parte, nºs. 1114-1115.
- (3)- Henry PRUNTERES, "A vida ilustre e libertina de JEAN-BAPTISTE LULLY", pág. 254.

161.- É evidente que se trata apenas de um exercício preparatório para uma interpretação verdadeiramente rítmica e expressiva da peça que se projecta cantar. Mas esta maneira de proceder é legítima e conforme aos métodos pedagógicos preconizados pelos antigos (1).

"Permitimo-nos, muitas vezes, nas nossas conferências e ensaios práticos - escreveu D. MOCQUEREAU, - no mosteiro e noutros lugares, indicar os pormenores da marcha rítmica tal como os Gregos e os Latinos, batendo "cum sono" com o pé ou com a mão as notas e sílabas sobre as quais incidem os apoios, as thésis; os executantes sabem muito bem que este processo tem por fim agrupar as vozes que se extraviam e dispersam, e não o de bater o tempo forte (2)".

162.- Originariamente, portanto, o íctus e deposição rítmica eram duas coisas distintas.

O íctus era o sinal auditivo duma realidade definida. Fixava o ponto de concordância, no fluxo sincronizado do movimento sonoro e do movimento físico, entre um apoio musical e um novo contacto do bailarino com o solo.

163.- Praticamente, as palavras íctus e deposição acabaram por identificar-se, por serem tomadas indiferentemente uma pela outra.

Passando da terminologia do movimento local para a do movimento sonoro, a palavra íctus idealizou-se e não corresponde já a uma percussão material. No entanto, até mesmo entre os antigos, o "tempo marcado" nunca foi, necessariamente, um tempo forte.

164.- Para nós, as palavras íctus, repouso, apoio, queda, cadência, thésis são sinónimas e correspondem a uma só realidade.

19. O íctus é a deposição, o apoio do ritmo na célula rítmica fundamental (nº 130), em qualquer estado que se apresente: marca o fim do ritmo, o acabamento do movimento que começou com a arsis: é, pois, exclusivamente tético.

Indubitavelmente ele não é apenas isto na síntese rítmica: vê-lo-emos em breve. Mas é primeiro que tudo e, primordialmente, isto.

(1)- Cf. "Número Musical", I, Introdução, pág. 19 e II, 3ª parte, nºs. 1114-1115.

(2)- Cf. "Número Musical", II, 3ª parte, nº 1116, 2ª alínea.

29. Por consequência, o íctus depende exclusivamente da ordem rítmica (nº 75). É preciso eliminar da noção de íctus tudo o que não pertence à essência do próprio ritmo (nºs. 132 a 135).

Equivale a dizer que, relativamente às diversas ordens de fenómenos que o ritmo enforma, a nota (ou a sílaba) íctica é isenta de qualquer privilégio, sem duvida, mas também de qualquer sujeição, e que devemos abster-nos de a considerar, pelo facto de ser íctica, necessariamente alongada ou necessariamente reforçada.

A noção do íctus é apenas um aspecto particular da noção do ritmo, sobre a qual nos alongámos na segunda parte deste Manual; insistiremos aqui apenas sobre um ponto particular.

165. — Demonstrámos anteriormente (1) a independência do ritmo em geral, quer dizer, de todos os ritmos sem excepção, relativamente aos fenómenos de ordem intensiva. Se não falamos do íctus nessa altura, não será o falarmos agora que pode modificar seja no que fôr as nossas conclusões, que se aplicam tanto ao canto gregoriano como a qualquer outra música. (Vidé Ex. 33)

166. — Uma célula rítmica fundamental (2) - para raciocinarmos sobre dados simples - pode receber a intensidade tanto sobre a sua ársis como sobre a sua thésis. Isto é indiscutível.

Mas o íctus, esse, não se deslocará jamais, porque ele é no ritmo um elemento de construção de que depende quer a determinação quer a inflexibilidade do esquema rítmico, ao passo que a intensidade desempenha no ritmo musical um papel excessivo, o que não é absolutamente a mesma coisa.

É deste modo que no exemplo 33, a seguir, (3) em que as notas ícticas são aquelas que se seguem à barra do compasso, achamo-nos em presença ora de ritmos ícticos fortes, ora de ritmos ícticos fracos, conforme a intensidade esta localizada na thésis ou na ársis. (Notemos que se trata aqui, aliás, de simples toques intensivos, resultantes das arcadas ou das

(1) - Cap. VI, §3.

(2) - Pode dizer-se também, se se preferir, ritmo fundamental. É o mesmo. Contudo, a expressão célula rítmica fundamental define melhor o carácter embrionário desta forma.

(3) - Concentrando-se duas semi-colcheias na duração de uma colcheia, encontramos-nos efectivamente aqui perante uma sucessão de células rítmicas fundamentais do tipo B (Cf. exemplo 22 bis).

The image displays four staves of Gregorian chant notation, each with a corresponding rhythmic diagram below it. The notation is in a 2/8 time signature with a key signature of one sharp (F#). The rhythmic diagrams use the symbols α and θ with arrows to indicate rhythmic values. The first three staves have diagrams with four $\alpha \rightarrow \theta$ units each, while the fourth staff has a diagram with four $\alpha \rightarrow \theta$ units. The diagrams are connected by plus signs and brackets, indicating the sequence of rhythmic units.

Ex. 33

suas mudanças.

Diferentes na ordem expressiva, todos estes ritmos são, repetidos, idênticos quanto à sua natureza.

167.- Não é necessário assinalar com o episema vertical todas as notas ícticas duma melodia gregoriana.

Praticamente, só assim se procede em três casos:

12. Quando o lugar do íctus resulta ou de certas conveniências modais ou de indicações paleográficas precisas em virtude das quais "eles devem ser considerados essenciais" (1) à teoria de Solesmes e ligados à correcta aplicação dos prin

(1)- H. POTIRON, "Monografia Gregoriana", nº 5, pág. 20.

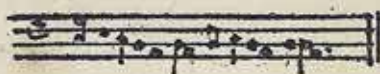
cípios sobre os quais ela se funda, histórica e esteticamente. Deve entender-se isto "na maior parte dos íctus que parecem contrariar a notação neumática" (1).

Ex. 34
Alleluia do IXº domingo
depois do Pentecostes



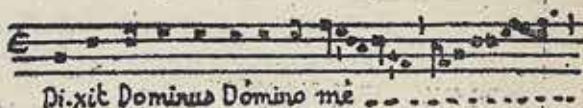
29. Quando pode surgir uma dúvida quanto à aplicação das regras que daremos em breve, e que determinam o lugar dos íctus nos cantos ornados:

Ex. 35
Alleluia do domingo
da Trindade



32. Quando se quer indicar o carácter feminino (2) - isto é, não conclusivo - de certas cadências de incisos e provocar a ligação destes incisos com o que os segue:

Ex. 36
Gradual da Missa
da Meia-Noite
(Versículo)



168. - Tem-se criticado, teórica e praticamente, o episema vertical solesmiano.

Confessamos não compreender os motivos dessa crítica, uma vez que todos admitem não somente a realidade, mas a periodicidade, regular ou irregular, do íctus (3).

Sem dúvida que o episema vertical solesmiano não é mais do que um sinal. Mas quão prestimoso e precioso! Qual o mestre de coro, preocupado com a perfeição, que o não sabe por experiência?

Basta, muitas vezes, marcar no livro um ou dois íctus suplementares, para que a unidade se faça imediatamente numa

(1) - Ibidem.

(2) - Definiremos mais adiante as condições em que um ritmo se denomina masculino ou feminino.

(3) - Amédée GASTOUE, contudo, não admite a função das notas ícticas no ritmo. Encontrar-se-à a refutação da sua tese no "Número Musical", II, 3ª parte, artigo 6, pág. 667, nºs. 1098 a 1134.

schola até aí hesitante. Não há um só aluno do Instituto Gregoriano, um só mestre de capela formado nos estudos de Solesmes que não possa trazer, em apoio do que acabamos de dizer, a confirmação do seu próprio testemunho.

E se se trata de execuções de grandes massas corais, o problema do conjunto está antecipadamente resolvido se todos os cantores as prepararem com as edições rítmicas de Solesmes (1).

169. — Nem sempre o episema vertical solesmiano se apresentou como nos nossos actuais livros de canto.

No 1º volume do Número Musical e nos livros publicados anteriormente a 1908, o episema vertical fazia corpo com a nota íctica, o que é útil, cremos, assinalar de passagem.

Não é este o lugar para recordar quais as circunstâncias que levaram D. MOCQUEREAU a separá-lo.

Basta dizer que, nestas condições, Roma deu a sua completa aprovação a esta prática.

§2. — Os diversos géneros gregorianos.

170. — Antes de indicarmos as regras em virtude das quais se faz a distribuição dos íctus nos cantos ornados, convém dizer uma palavra acêrca dos géneros gregorianos, quer dizer, do character que toma uma peça segundo a maior ou menor importância do seu desenvolvimento melódico.

171. — O canto gregoriano, não o esqueçamos, é um texto cantado.

O texto não é indefinidamente extensível. Uma vez condensado o pensamento no número de palavras estritamente necessárias à sua clareza e inteligibilidade, o objectivo está atingido, o espírito satisfeito, e é inútil acrescentar seja o que for, se o que se acaba de dizer não necessitar de explicações suplementares.

Quando, ao Dominus vobiscum do padre, os fieis respon-

(1) — O Instituto Gregoriano provou-o, por seu lado, muitas vezes, em Notre-Dame de Paris, no Palácio de Chaillot ou nou-
tros locais; em Colombes, especialmente, quando da famosa
noite de 29 para 30 de Junho de 1946. (Ver a este respeito a Revue Grégorienne, Novembro-Dezembro de 1946, Impres-
sões de uma testemunha sobre a noite de Colombes).

dem: Et cum spiritu tuo, bastam seis palavras para a troca dos seus votos espirituais, e a própria concisão desta dupla fórmula não diminui em nada o seu pleno sentido nem a sua eficácia.

172.- Ora, como se comporta a música perante o texto ao qual se incorpora?

É possível e acontece que ela se limite, doseando e sublinhando as entoações naturais das palavras conforme as suas sílabas acentuadas ou átonas, a determinar a melodia que nelas está latente (1), a qual se modifica segundo as nossas disposições psicológicas (2), e que é como que o estado segundo da linguagem humana (3).

Mas acontece também que a música, conservando embora um ponto de apoio no texto, dele se desprende de vez em quando, e que, alçando o voo, se compraz nesses vocalizos dos quais o canto gregoriano nos fornece tão admiráveis exemplos.

173.- No primeiro caso permanecemos, com pequeno afastamento, no plano literário - e temos o canto silábico.

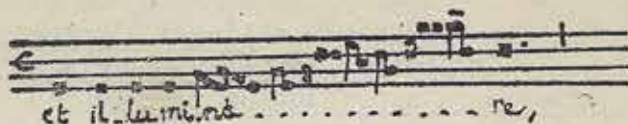
Ex. 37
Credo II

Cre-do in u-num De-um, Pa-trem om-ni-po-tentem,
fac-to-rem cae-li et ter-rae, vi-si-bi-li-um om-nium,

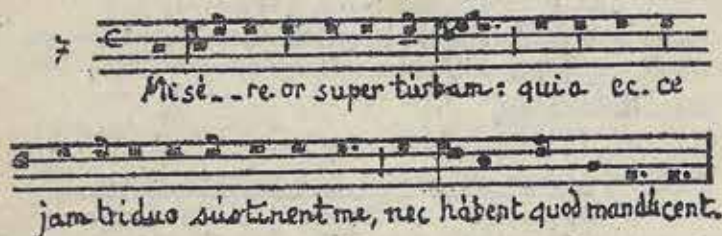
-
- (1)- "Há na linguagem, dizia Cícero, como que um canto escondido", como que uma melodia em potência. - Cf. Cap. I, pag. 4, nota 1.
 - (2)- Cf. VINCENT D'INDY, "Curso de composição musical", Livro I, pag. 30-31.
 - (3)- Isto basta para demonstrar o fundamento natural da conjugação do verbo e do som.

No segundo caso passamos para o plano musical - e temos o canto melismático:

Ex. 38
Gradual da
Epifania



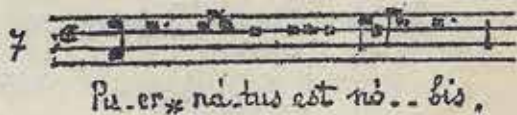
174. - Entre estes dois extremos há, como se concebe, vários planos intermédios onde se encontram, ao lado de peças semi-silábicas ou, o que vem a dar no mesmo, semi-ornadas,



Ex. 39 - Antífona de Magnificat do VIº Domingo depois do Pentecostes.

As peças ornadas mais ou menos floridas, do tipo Introito, Ofertório, Comunhão, etc.:

Ex. 40
Introito do Natal
(missa do dia)



175. - Seja em qual for destes géneros diversos, é indubitável - à parte os melismas - que os ritmos do texto e da melodia devem conciliar-se e que, se houver desacordo, deve um prevalecer sobre o outro.

Com efeito, trata-se aqui de movimentos sincronizados, e seria tão absurdo admitir que pudesse haver deritmia entre o texto e a melodia, como pretender que as rodas acopladas duma locomotiva pudessem girar em regimes diferentes.

Na conjugação do texto e da melodia, a acção sintética do

ritmo exerce-se, pois, ao mesmo tempo, horizontal e verticalmente.

176. - Sem entrar, de momento, em pormenores inúteis - pois não estudámos ainda a língua litúrgica - diremos simplesmente que a influência do texto sobre a melodia decresce na razão directa da proliferação desta.

Importante, mas não absoluta (1), nos cantos silábicos, a influência do texto faz-se sentir em menor grau nos cantos ornados, ainda que permaneça activa; é nula, naturalmente, nos melismas, salvo, eventualmente, nos pontos de contacto destes com as sílabas da palavra sobre a qual se desenvolvem.

177. - Nos cantos silábicos, a distribuição dos íctus obedece a certas regras que são particulares a este género de peças e de que nos ocuparemos mais tarde.

Indicamos a seguir, pelo contrário, aquelas que interessam aos cantos ornados ou, com mais forte razão, bem entendido, aos melismáticos.

§3. - Lugar do íctus nos cantos ornados.

178. - A distribuição dos íctus nos cantos ornados não apresenta qualquer dificuldade.

Obedece às três regras principais seguintes, tais como a fórmula de D. GAJARD (2) e tais como são enunciadas commu-
te.

179. - Tem íctus rítmico:

I. - Todas as notas marcadas pelo episema vertical.

II. - Todas as notas longas, qualquer que seja o seu modo de formação, a saber:

a) as notas pontuadas, a primeira nota das dístrofes ou das trístrofes;

b) a primeira nota dos pressus;

c) a nota que antecede imediatamente o quilisma.

III. A primeira nota dos neumas, a menos que ela seja antecedida ou seguida imediatamente dum nota que tenha o episema vertical.

(1)- A forma melódica, a importancia modal de certos graus, são também elementos de determinação que se devem ter em conta.

(2)- Noções sobre a rítmica gregoriana, 2ª edição, pág. 40.

180.- As regras I e II não necessitam de longos comentários, pois que, por um lado, o episema vertical é o sinal do ictus, e, por outro, a longa oposta à breve, "indica uma suspensão, pelo menos momentânea, do movimento: ela implica, pois, ipso facto, o ictus" (1).

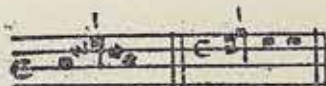
Quanto à regra III, demonstraremos o seu fundamento quando do tratarmos das relações do neuma e do tempo composto.

181.- É indispensável saber perfeitamente estas regras, que não comportam qualquer excepção e funcionam, preferencialmente, pela ordem por que são enunciadas.

Quando a reserva formulada na regra nº III se aplica a uma passagem determinada duma melodia ornada, o ictus está sempre indicado nas edições de Solesmes. Basta, portanto, verificar que o ictus está ali e não noutra lado.

182.- Convém completar as três regras principais que acabam de ser enunciadas com duas regras suplementares que visam certos casos especiais.

IV. - A virga culminante dos grupos melódicos e afectada de ictus rítmico, quer se ache no centro desses grupos, quer no fim.



"Esta virga culminante, diz

D. MOCQUEREAU (2), pode ser assimilada à primeira nota dos grupos, e o seu ictus está, conseqüentemente, submetido às mesmas excepções"; - o que quer dizer que ela pode perdê-lo, seja em benefício da nota que a precede, seja em benefício da nota que a segue (cf. nº 179, regra III), por razões paleográficas ou modais; neste caso, o ictus está sempre indicado por Solesmes.

V. - Se, no momento em que se aborda uma nova sílaba (3), um punctum isolado está seguido de um grupo melódicamente mais elevado, de pelo menos três notas - torculus, porrectus ou climatus (4), - é este punctum que leva o ictus rítmico; e é

(1)- D. GAJARD, *op. cit.*, pág. 41.

(2)- "Número musical", I, 2ª parte, observação do nº 265.

(3)- O caso pode apresentar-se também em certos vocalisos, na origem do que designaremos mais tarde por palavra melódica (Cf. Jubilus da Alleluia do IXº Domingo depois do Pentecostes).

(4)- São excluídos da aplicação desta regra, evidentemente, os punctums seguidos de uma longa que atraia sobre ela o ictus: dístrofe, trístrofe ou pressus.

conveniente, então, senão dobrar este punctum - o que se pode fazer em muitos casos, mas não é ordinariamente de aconselhar - pelo menos alargá-lo, como se ele estivesse affectado por episema horizontal, a fim de sublinhar-lhe o carácter expressivo.

Obtém-se, deste modo, uma espécie de equivalencia com o que se produz na execução dum grupo quilismático.

Ex.41

qui te ex-péc-tant, et tu das il...lis

183. - Seguem-se dois exemplos, nos quais, applicando o que se acaba de dizer, anotámos todos os íctus, sem excepção, indicando, a propósito de cada um deles, a regra que serviu para determinar-lhe o lugar.

3 3 3 2 2 3 3 3 3 1 3 2 3

7

As-per-ges me, Do-mi-ne, hyssopo, et mundá-bor: la-

3 3 2 2 4 3 1 3 3 1 3 2

-vá-bis me, et su-per nivem de-al-bá-bor.

Ex. 42 - Asperges me.

Quando assim se procedeu, partindo do conhecido para o desconhecido, nota-se que restam apenas, quando tal suceda, algumas ilhotas melódicas nas quais o lugar dos íctus é condicionado pelos do contexto musical (1) - não pode haver, como veremos, dois íctus seguidos - ou para as quais - e o caso é bastante raro - há liberdade de interpretação.

(1) - Nas partes silábicas dos cantos ornados, as exigências do texto literário podem também influir no lugar de certos íctus: os finais de palavras, por exemplo.

2 3 3 1 1 2 2 2 2 3 3 3 4 2

1

Dó-mi-nus * dá-bit be-ni-gni-tá-tem: et

3 3 2 2 2 3 x 1 3 2 2 3 3 3 1 3 2

tér-ra nó-stra dá- - - - bit fructum su-um.

(x) L'ictus placé sur la dernière note du torculus résulte nécessairement de la position qu'occupent, par rapport à lui, l'ictus qui précède et l'ictus qui suit. (Cf. n.º 183, dernier aligné)

Ex. 42 bis - Comunhão do 1.º
Domingo do Advento

184. - Respondamos, agora, a um pergunta que poderia vir à mente de alguns.

Podem permitir-se algumas liberdades na aplicação das regras que acabamos de enunciar?

Deve responder-se pela negativa se se trata de ictus que sejam essenciais ao método de Solesmes, isto é, de ictus cujo lugar esteja ligado aos princípios nos quais assenta este método "e devem ser reconhecidos a título igual ao dos próprios princípios" (1).

Se se trata, pelo contrário, de ictus de importância secundária, é certo que se pode por vezes propender para uma interpretação diferente da de Solesmes, e afirmá-lo, se as preferências estiverem apoiadas em motivos sérios. Nem D. MOCQUEREAU, nem D. GAJARD pretenderam jamais usufruir, a este respeito, do privilégio da infabilidade (2).

(1) - A isto fizemos já alusão no n.º 167, I. - Cf. H. POTIRON, op. cit., pag. 20.

(2) - O Antifonário Monástico, por exemplo, deslocou certos ictus em relação às versões anteriores de tal ou tal passagem. Que motivo há nisso para espanto, como certos o exprimiram? Uma edição crítica do reportório gregoriano, que tenha em consideração a documentação presentemente conhecida e ainda não completamente analisada, é, de momento, impossível. Será necessário muito tempo, e essa paciência infatigável secundada pelo hábito do trabalho de equipa, com que os monges contribuem para o lento acabamento dos

Não se deve, todavia, afastar-se das regras dadas a não ser com a mais extrema prudência, e na condição de se estar seguro do que se faz, depois de se terem pesado bem todas as coisas e examinado todos os aspectos da situação: em todo o caso, o contributo duma vasta cultura musical é, especialmente aqui, indispensável.

185. - Aconselhamos, pois, firmemente, neste como em todos os outros domínios, a obediência às edições de Solesmes, tais como são. Porque são o resultado de tantas investigações minuciosamente controladas - uma visita ao scriptorium da abadia basta para o demonstrar - elas apresentam todas as garantias duma obra científica ao mesmo tempo que profundamente artística, como testemunham não só músicos profanos eminentes, mas ainda personalidades estranhas ao movimento litúrgico, como o Dr. Alexis CARREL (1).

APLICAÇÃO DO CAPÍTULO IX

Transcrever a melodia das peças ornadas abaixo indicadas, e distribuir os ictus aplicando as regras que acabam de ser dadas, indicando, para cada um deles, o número da regra que serviu para determinar-lhe o lugar.

(Ver modelo nº 183).

- 1º. Comunhão Viderunt omnes, de Natal (Missa do dia).
- 2º. Comunhão Psallite, da Ascensão.
- 3º. Alleluia e versículo do domingo da Santíssima Trindade.
- 4º. Introito Cibavit, da festa do Santíssimo Sacramento (sem o salmo do Introito).
- 5º. Comunhão Gustate, do VIIIº domingo depois de Pentecostes.
- 6º. 1ª parte (até ao versículo) do Gradual do XVIIº domingo depois do Pentecostes (Beata gens).
- 7º. Introito Da pacem, do XVIIIº domingo depois do Pentecostes (sem o salmo do Introito).

N.B. - 1º. Pode-se, se assim se preferir, transcrever estas peças em notação musical moderna. Mas é preciso, neste caso, cuidar em não separar as notas que, na notação neumática, estão ligadas umas às outras para formarem grupos. - Recordar que esta transcrição assenta na base de uma colcheia pa-

seus cometimentos.

(1)- In "O Homem, esse desconhecido", pág. 59-60.

ra um tempo simples gregoriano.

29. Não há nenhum inconveniente em que os íctus sejam colocados acima das notas, se a clareza da sua distribuição beneficia com isso. Todavia, deve-se deixá-los por debaixo da nota nos salicus, como Solesmes indica sempre.

CAPITULO X

RELANCE SOBRE A NOTAÇÃO GREGORIANA

186.- A aplicação exacta das regras expostas no capítulo precedente, a uma melodia ornada, supõe um conhecimento, não apenas aproximado mas exacto, da notação gregoriana. Eis porque julgamos útil lembrar aqui as características de certos neumas (1).

§1. - A dístrofe e a trístrofe.

187.- A dístrofe e a trístrofe são, nas nossas edições actuais, por dois ou três punctuns quadrados justapostos (2).

Mas nem sempre assim foi.

Nos manuscritos e nas antigas edições de Solesmes, estes neumas eram formados de apóstrofes, isto é, de acentos tirados, como o acento agudo e o acento grave (3), da gramática latina.



188.- "A apóstrofe neumática é, por natureza, uma nota de aposição, quer dizer, uma nota junta, aplicada, apostada a qualquer coisa; por isso nunca a encontramos "sózinha" (4) - na melodia, nem no texto, sobre uma simples sílaba.

- (1)- A palavra neuma não é outra coisa senão a forma aporuguesada da palavra grega νεῦμα, que quer dizer sinal. Um neuma não é, pois, necessariamente, formado por várias notas. A virga e o punctum (quadrado ou em losango) são neumas do mesmo modo que um podatus, uma clívis, um torculus, etc...
- (2)- O punctum-faz-tudo, como diz espirituosamente P. CARRAZ. No Antifonário monástico, a apóstrofe é, de novo e com razão, traduzida por uma figura diferente da do punctum.
- (3)- O acento agudo e o acento grave deram nascimento, recordemo-lo, às duas figuras primordiais da notação neumática, a virga e o punctum.
- (4)- Número musical, I, 2ª parte, nºs. 29 e 34.

A dístrofe e a trístrofe pertencem àquela categoria de neumas aos quais se dá o nome genérico de strophicus, em virtude da presença da apóstrofe na sua forma paleográfica.

189.- "Executam-se communmente estes grupos como longas de dois ou três tempos, sem expressão especial. Contudo, os antigos parece terem repercutido cada uma das notas que as compõem ou, pelo menos, ter-lhes imposto um vibrato ondulado da voz. Esta interpretação ultrapassa provavelmente as possibilidades dos nossos coros, e procurar-se-à, escrupulosamente, fazer cantar estes dois neumas com a maior leveza possível e sem afrouxar o andamento" (1).

§2. - O oriscus.

190.- O oriscus é uma apóstrofe aposta à última nota de um neuma, seja em uníssono com esta última nota, seja no grau imediatamente superior.

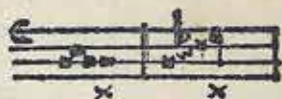
É, pois, uma espécie de sufixo sonoro.

Antigamente podia-se facilmente distingui-lo nos livros de Solesmes.

Actualmente, e de conformidade com o texto da edição vaticana, tomou a forma de um punctum, se está em uníssono com a última nota do neuma, ou de uma virga, se está no grau superior (2).

É, portanto, a sua posição em relação ao neuma ao qual está junto que permite revelar a presença do oriscus num dado fragmento melódico.

E isto é importante: porque não se devem confundir com o pressus, de que falaremos a seguir, as longas em cuja composição entre um oriscus.



(1)- P. CARRAZ, Le Lutrin, 1947, nº 4, pág. 82.

(2)- É inútil completar a questão do oriscus com considerações sem alcance realmente prático. Por isso nos limitamos a assinalar as duas figuras neumáticas nas quais importa notar a sua presença. - Não é que o oriscus não se encontre noutros pontos: D. MOCQUEREAU demonstra-o no 1º volume do Número musical, pág. 371, 373. Mas como a edição vaticana representa o oriscus por um punctum, os outros casos indicados por D. MOCQUEREAU resumem-se, na sua maior parte, ao de um neuma chamado resupinus, qualificativo de que falaremos mais adiante.

O oriscus, repetimos, é uma nota aposta a um neuma nas condições que acabamos de determinar. Deve, pois, na análise, permanecer distinto deste neuma e ser enunciado à parte; deste modo, diremos dos casos análogos ao exemplo acima: torculus seguido de um oriscus em uníssono, - scandicus quilismático seguido de um oriscus no grau superior (1). (Neste último caso, a nota íctica não é alongada.)

A longa, em cuja composição entre um oriscus, nunca é forte; é preciso executá-la com doçura e leveza.

§3. - O pressus.

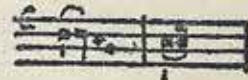
191. - O pressus resulta da fusão, num som único, de duas notas pertencentes a dois neumas diferentes e que se acham em uníssono uma com a outra, nas condições que vamos determinar.

"O verdadeiro pressus, o pressus autêntico, é formado pela aposição de uma nota isolada em uníssono, imediatamente antes de uma clivis.



"As duas notas iniciais e em uníssono representam apenas um som único e duplo. É o que indica a ligadura no exemplo acima. E este valor duplo tem naturalmente o íctus sobre o seu início, quer dizer, sobre a nota isolada.

"Por extensão, dá-se igualmente o nome e o valor de pressus a todo o neuma de duas ou várias notas, antecedido imediatamente de um nota isolada em uníssono (2) e também a todo o encontro de dois neumas em uníssono (sem-



(1) - Notemos que a distinção que deve fazer-se entre o oriscus e o neuma ao qual se segue, se refere à sua grafia paleográfica e interessa, por consequência, apenas à análise e não à execução: sob este último ponto de vista, é preciso considerar que o oriscus, não sendo nunca empregado sózinho - e ainda que notado à parte nos manuscritos, - "faz parte integrante do grupo que o precede". (Número musical, I, 2ª parte, nº 490). Deve, portanto, permanecer estritamente ligado, vocalmente, a este neuma, de que não é mais que o prolongamento.

(2) - Esta nota acha-se colocada em relação ao neuma ao qual está junta, na posição diametralmente oposta à do oriscus.

pre, evidentemente, sobre uma mesma sílaba)".

(O exemplo anterior será analisado, por consequência, da seguinte maneira:

PRESSUS formado por: 1º, Clívis + clívis - 2º, Climacus + clívis - 3º, Porrectus + clívis - 4º, Torculus + climacus.

"Em suma, o que caracteriza o pressus é que na notação, para a vista, há duas notas tipográficas; mas para o ouvido não há mais do que um só som, duplo; portanto, íctus no seu início, sobre a primeira das duas notas em uníssono" (1).

192.- É preciso ter um conhecimento da formação do pressus tanto mais exacto quanto a sua presença numa passagem de terminada tem muitas vezes como consequência o deslocamento dos íctus vizinhos, em relação ao local em que se encontrariam normalmente se o pressus não os deslocasse.

193.- Quanto à maneira de executar o pressus, é preciso evitar considerá-lo como necessariamente forte, ainda que a força lhe seja natural, em virtude do seu próprio modo de formação (2).

O pressus é muitas vezes forte. Mas acontece também que ele seja fraco e que se deva, então, tratá-lo simplesmente como uma longa, em passagens análogas a esta, por exemplo:



194.- Na realidade, o caracter mais ou menos intenso de um pressus é-lhe conferido pelo grande ritmo da melodia, à ossatura do qual pertence (3).

Numa melodia ascendente, é certo que a progressão de vários pressus seguidos provocará um crescendo de um para o outro, ou que um pressus colocado no cimo de uma curva melódica constitua, para o conjunto dos elementos desta, um polo de atracção comparável ao acento tónico da palavra latina (4); mas não é menos certo também que numa melodia descendente, os pressus que poderão aí encontrar-se irão enfraquecendo gra-

Pode-se, portanto, considerá-la, inversamente a este, como um prefixo sonoro.

(1)- D. GAJARD, op. cit., 2ª edição, pág. 42.

(2)- O pressus é, "em princípio, uma nota forte, apoiada, longa". Número musical, I, 2ª parte, Capítulo VIII, nº 375.

(3)- Número musical, ibidem, nº 435.

(4)- Sobre o valor atractivo dos pressus no inciso melódico, cf. Número musical, I, capítulo VIII, nºs. 425 e seguintes.

dualmente, e que um pressus colocado numa cadência de inciso, no grave, não poderá receber nenhuma intensidade.

A dosagem intensiva de um pressus é, pois, submetida, de facto, "a regras de posição" (1); tudo aqui é relativo, de ordem expressiva, e deve ser considerado na proporção geral do desenho melódico; - sem falar do recurso necessário aos documentos paleográficos em caso de hesitação ou de dúvida sobre um ponto particular.

§4. - A repercussão.

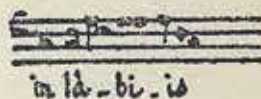
195. - Aqui está mais uma coisa importante na qual julgamos que é necessário insistir um pouco.

O problema das repercussões não é, aliás, difícil de resolver. Basta pôr claramente as razões.

196. - E, antes de mais, que é repercutir um som? É emiti-lo de novo, quer dizer, distintamente em relação ao som que imediatamente o precedeu.

Isto só pode aplicar-se, evidentemente, a sons em uníssono uns com os outros, isto é, que não apresentem, uns em relação aos outros, uma variação de ordem melódica, e agrupados, por outro lado, sobre a mesma sílaba.

197. - Trata-se, no caso, como dissemos já (nº 189), de uma espécie de "vibrato ondulado da voz", de uma repetição muito ligeira resultante "duma modificação intensiva, de um reforço suave, elástico, numa única expiração que deve reunir e sustentar toda a série de sons repercutidos. Esta expiração deve ser conduzida com uma grande suavidade... sem violência, sem o menor choque" (2); e "esta repercussão graciosa do mesmo som tem qual quer analogia com as passagens melódicas em que a repetição dum mesma vogal se faz em uníssono" (3):



198. - Eis como D. MOCQUEREAU aconselha a proceder para familiarizações com a execução correcta e expressiva dos sons repercutidos:

"É preciso evitar, sobretudo, o tornar pesados os grupos

(1) - P. CARRAZ, Le Lutrin, 1947, nº 4, pág. 84.

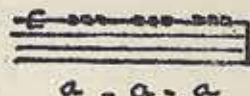
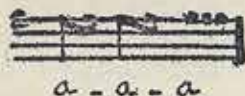
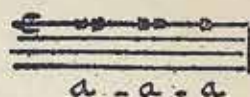
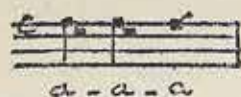
(2) - Numero musical, I, 2ª parte, Capítulo IX, nº 449.

(3) - Ibidem, I, 2ª parte, Capítulo IX, nº 450.

por um apoio excessivo", e não os alongar. "A fim de apreciar-lhes a duração justa, pode empregar o processo seguinte:

Cantar primeiro:

em vez de:



depois, pouco a pouco, diminuir o intervalo de segunda, suprimir o si, e chegar assim ao uníssono" (1)

199.- Assentemos imediatamente que a repercussão e o pressus se excluem mutuamente.

Onde há pressus não há repercussão, e vice-versa.

Assim, na passagem seguinte não há formação dum pressus sobre a sílaba Sa, mas repercussão sobre a 1ª nota da clivis que segue à dístrofe.

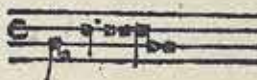


200.- Será muito fácil distinguir, sem possibilidade de erro, os casos de formação de um pressus dos casos de repercussão, se se tiver sempre presente o que segue:

1º. Só a longa ternária (quer dizer, formada por três notas em uníssono) tem como única representação a trístrofe;

2º. Todas as outras longas, qual quer que seja o seu modo de formação, são longas binárias (quer dizer, constituídas por duas notas em uníssono);

3º. Se, quando numa determinada passagem, por conseguinte, se encontram em presença de várias notas em uníssono, se o conjunto destas notas não se reduz à figura duma trístrofe, isso significa que a passagem contém pelo menos uma, e por vezes várias repercussões.



(1)- Número musical, I, 2ª parte, Cap. IX, nº 451.

Desta maneira, a fórmula melódica anterior, muito frequente nos Graduais do Vº modo, deve analisar-se da seguinte forma: clivis - virga dobrada por um ponto - dístrofe repercutida - clivis repercutida seguida de um oriscus em uníssonos.

201.- Esta fórmula contém as duas espécies de repercussões em uso na prática corrente, a saber: a repercussão íctica e a repercussão não-íctica, conforme a nota repercutida esteja afectada ou não do ictus rítmico: neste último caso, a nota repercutida é sempre o 3º tempo simples dum tempo composto (dum compasso, diríamos nós em linguagem moderna) ternario.

202.- Um exemplo muito simples vai tornar-nos claro o que distingue uma da outra estas repercussões:

Suponhamos que se fazia cantar a uma schola de crianças a passagem junta: recomendar-se-ia que sustentassem, durante dois compassos, as mínimas pontuadas, que a ligadura reduz à emissão de um som único.

Se se suprimir a ligadura, o segundo dó será articulado de novo; será muito simplesmente repercutido, repercussão denominada íctica em canto gregoriano por que cai sobre um primeiro tempo (nº 26).

Desdobre-se agora o segundo compasso e apresente-se a passagem assim; esta conterà, então, duas repercussões: uma repercussão íctica, sobre o primeiro tempo, e uma repercussão não-íctica sobre o terceiro, mais ligeira, aliás, que a outra.

Este exemplo reproduz, quase à letra, aquele que citámos no nº 200, 3º; vê-se, portanto, que a repercussão é qualquer coisa de extremamente simples, da qual o canto gregoriano não tem o monopólio (1).



02



(1)- Encontramo-la frequentemente na polifonia vocal do Renascimento. As repercussões multiplicam-se na escrita dos instrumentos de cordas, quando intervem uma mudança de arcaada entre duas notas em uníssonos.

203.- Notemos, de passagem, que não se repercute a nota íctica em casos como este:



(Trata-se aqui dum íctus puramente lógico, de ordem intelectual; deve-se, contudo, tê-lo em conta, quer mentalmente, quer no gesto quironómico - se o coro está a ser dirigido; porque tem por função permitir e facilitar o fluxo regular do tempo, num ponto em que não existe, a este respeito, nenhum outro meio de controle.)

204.- Notemos, enfim, para acabarmos com a repercussão, que Solesmes repercute a última nota da trístrofe na passagem seguinte (fórmula final dos Tratos do 8º modo), porque esta repercussão forma um grupo melódico (a equivalência vocal de um podatus) com a virga que a segue.



§5. - O quilisma.

205.- "O quilisma é um neuma completamente à parte, de que ignoramos a origem" (1)

Nas nossas edições modernas, o quilisma tem a forma de "uma pequena nota denteada, muito fácil de reconhecer; tem o valor de uma nota ordinária, mas possui um efeito retroactivo: quer dizer, alonga a ou as notas que o precedem, alongamento bem marcado que traz, por consequência, o íctus rítmico" (2).

206.- Os grupos melódicos na composição dos quais entre um quilisma são, por isso mesmo, denominados quilismáticos; scandicus quilismático, salicus quilismático, etc.

Para dizer a verdade, adoptamos esta terminologia com um objectivo de simplificação, encarando as coisas dum ponto de vista prático e tendo em consideração a maneira como se apresenta ordinariamente o quilisma nos nossos livros actuais.

D. MOCQUEREAU, remontando às fontes paleográficas, exprime-se diferentemente (3).

(1)- Número Musical, I, 2ª parte, Capítulo I, nº 49.

(2)- D. GAJARD, op. cit., 2ª edição, pág. 43.

(3)- Número Musical, I, 2ª parte, exemplos do nº 50.

No caso de um scandicus quilismático, diz: punctum + quilisma podatus formando grupo; - e no caso de um scandicus quilismático flexus (ver figura nº 222): punctum + quilisma-torculus formando grupo; etc..

É evidente que se pode, se assim se preferir, proceder da mesma maneira. Quanto a nós, pensamos que se trata apenas, em suma, de uma questão de palavras, de importância secundária.

O essencial é recordar que "na notação gregoriana moderna, o quilisma nunca está só; é sempre precedido de uma nota ou de um grupo" (1) com os quais, vocalmente, faz corpo.

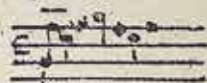
207.- Acontece o quilisma aparecer em uníssono com a nota que o precede imediatamente (2).

No caso, muito mais frequente, em que não está em uníssono com a nota que o precede imediatamente, o quilisma pode estar separado dela por um intervalo de terceira (maior ou menor).

Quanto à nota ou notas que o seguem, essas são-lhe, em todos os casos, melòdicamente superiores; porque o quilisma "está sempre no centro de um movimento ascensional" do qual a nota ou grupo que o precedem são "como que o ponto de partida" (3).

208.- Obedecer-se-à, na execução, às seguintes regras:

"Se o quilisma está precedido de um neuma de duas notas, a primeira notado neuma é, normalmente, pontuada, isto é, dobrada. Neste caso, íctus sobre a primeira nota, dobrada, do neuma, e íctus novamente sobre a nota que precede imediatamente o quilisma e que é, por esse facto, ligeiramente alongada.



"Se está precedido de um neuma de três notas, sempre longo, a primeira e a terceira nota levam o íctus, a primeira com

(1)- Ibidem, nº 49.

(2)- Este caso não se encontra no Gradual vaticano. Mas há dele numerosos exemplos nos Resposos da Semana Santa, cuja edição é mais recente. A execução é a seguinte: alonga-se, como de costume, a nota que precede imediatamente o quilisma e destaca-se este daquela por meio duma ligeira repercussão.

(3)- Número musical, I, 2ª parte, nº 49.

mo início do neuma, a terceira em virtude do alongamento devido ao quilisma; a segunda nota do neuma permanece na elevação do ritmo, beneficiando do alargamento geral (1).

209.- Tem-se sempre tendência a tornar exageradamente pesada a nota que precede o quilisma, por não se realizar a síntese do movimento ascendente que "se prolonga para além do quilisma" (2).

"O alongamento da nota que precede o quilisma não deve ser puramente material; trata-se mais de um cambiante de expressão que doutra coisa; ainda que a nota que precede o quilisma tenha um peso bastante marcado" (3). Contudo, peso não quer dizer esmagamento...

210.- Quanto ao próprio quilisma, há tendência também a apoiar-se excessivamente sobre ele, vocalmente falando. Não se deve esquecer que ele tem o carácter de uma nota de passagem que parte sobre o íctus que a precede e se impulsiona sobre o íctus seguinte.

Daqui não deve deduzir-se, aliás, que o quilisma deve ser encurtado. "Muitos coros têm o defeito de fazer dele quase uma semi-colcheia, como que para recuperar o tempo perdido sobre a nota alongada que o precede. É um verdadeiro erro. É preciso dar à nota de quilisma o seu pleno valor de tempo primeiro, e mesmo não recear arredondá-la um pouco, principalmente quando é seguida por uma longa" (4). O essencial é que este arredondamento, aliás infinitesimal e de ordem expressiva, não ocasione aquela sensação de peso de que falámos acima, mas contribua, pela sua leveza, para o carácter gracioso das curvas melódicas, carácter que, nestas, é resultante da presença do quilisma.

§6. - O salicus.

211.- A palavra salicus vem do verbo latino salire, que quer dizer lançar-se saltando.

Trata-se, pois, dum grupo melódico em pleno movimento, cuja importância expressiva não poderia, sem prejuízo, ser descurada.

(1)- D. GAJARD, op. cit., pág. 43.

(2)- Número musical, I, 2ª parte, capítulo I, nº 50.

(3)- D. GAJARD, ibidem.

(4)- D. GAJARD, op. cit., pág. 43, nota 1.

212.- O salicus é um neuma ascendente de três, quatro ou cinco notas, facilmente reconhecível pelos dois indícios seguintes:

- 1º. a penúltima nota deste neuma é íctica, o que é indicado pelo episema vertical colocado sob esta nota;
- 2º. as duas últimas notas formam um podatus.



Não se pode, portanto, confundi-los com outras combinações que, sendo igualmente ícticas na sua penúltima nota, não terminam por um podatus: é o caso, em particular, do scandicus com oriscus no grau superior, de que atrás falamos (nº. 190); aqui, aliás, o episema vertical é colocado sobre (e não sob) a penúltima nota.

213.- O salicus de três notas é extremamente frequente: encontramos-lo em quantidade no repertório.

O salicus de quatro notas, formado por dois podatus conjuntos; já é mais raro: encontrar-se-ão três no Ofertório Ave Maria, do IVº Domingo do Advento; a 1ª Aleluia da Ascensão - cuja melodia se encontra noutros trechos (IIIº Domingo do Advento, Domingo do Pentecostes) - contém um sobre a sílaba tu da palavra tubae, no fim do versículo.

Quanto ao salicus de cinco notas, com ou sem quilisma, pode-se considerá-lo excepcional: a Comunhão Psallite, da Ascensão, oferece-nos um sobre a sílaba O da palavra Orientem; do mesmo modo a Comunhão Ecce Virgo, do IVº Domingo do Advento, sobre a sílaba ma da palavra Emmanuel.

A presença ou ausência do quilisma no salicus de cinco notas, não modifica em nada a natureza do salicus, pois aquele é alheio ao que caracteriza essencialmente este neuma (nº 212).

214.- A execução correcta do salicus comporta, como consequência do carácter activo deste neuma, o alongamento expressivo bastante marcado da sua nota íctica, com retenção da pressão vocal sobre a última nota do podatus, de modo que esta, que além disso nada deve perder do seu valor, seja emitida ligeiramente, bem cantada - cantabile - e num legato absoluto.

215.- Pela maneira como se apresentam por vezes certos neumas, pode-se perguntar se se está perante um salicus ou um simples scandicus, quando a combinação apresenta, quanto à grafia, todos os caracteres do salicus, não diferindo deste a não ser pela ausência do episema vertical sob a primeira nota do podatus.

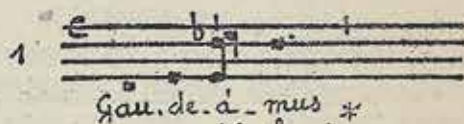


Quando Solesmes não indica o ictus sobre a primeira nota do podatus final, isso significa que se está em presença dum simples scandicus (1), - ou que o salicus é duvidoso, - ou ainda que os elementos do salicus foram repartidos sobre duas sílabas (no caso de diérese do salicus).

Em semelhante caso, o melhor para o mestre de coró é tentar-se com o scandicus (2); se, entretanto, o salicus, em tal ou tal caso particular, lhe parece possível (3), se presume que a interpretação beneficiará com o procedimento, então deve fazer anotar o ictus pelos seus cantores, no lugar conveniente (4), e executar a passagem em conformidade.

Todavia, pensamos que se deve agir com a maior prudência e não introduzir salicus em toda a parte.

216.- A propósito do salicus, é útil uma palavra acerca da fórmula seguinte que se encontra frequentemente nas entoações pertencentes modalmente ao protus. (5)



(1)- O primeiro neuma do Kyrie IX, por exemplo, é um scandicus de quatro notas que se encontra também na entoação do Introito Ecce advenit (Epifania) ou na do Comun das festas da Santa Virgem (Salvae sancta parens).

(2)- No Christe da Missa II (fons bonitatis), 2º inciso, o ictus está correctamente sobre o mi, em virtude do paralelismo da fórmula melódica com aquela pela qual se inicia a invocação.

(3)- Em caso de diérese do salicus, especialmente. Isto supõe, evidentemente, um conhecimento profundo do repertório.

(4)- Pode-se fazê-lo sem inconveniente, em particular, cremos, na intonação do Introito do Cristo-Rei sobre a sílaba inicial da palavra Agnus. - Poder-se-ão consultar com proveito os quadros relativos à diérese do salicus, no 1º volume do "Numero Musical", 2ª parte, Cap. XI, nºs 526 a 528 inclusive.

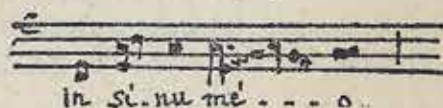
(5)- Notemos, de passagem, que o bemol desapareceu do Antifonário Monástico.

D. MOCQUEREAU explica-a no segundo volume do Número Musical (nº 601). "O podatus epistemático seguido de uma virga, diz ele, é a contração de dois podatus", estando a primeira nota do segundo em uníssono com a última nota do primeiro.

Por consequência, a nota íctica deve beneficiar de um alongamento expressivo acentuado, igual, pelo menos, àquele que se dá à nota íctica do salicus.

Em resumo, o epistema vertical, que designa a nota íctica e que não ocasiona, por si, repitamo-lo, nem o alongamento nem o reforçamento desta nota (nº 164, 2º), deveria ser completado aqui, e no salicus, pelo epistema horizontal, de que falaremos mais adiante; trata-se, pois, de casos típicos definidos que é preciso conhecer e nos quais se deve considerar o epistema horizontal subentendido.

217. - Convém interpretar igualmente a fórmula melódica ao lado, assinalada por D. MOCQUEREAU no nº 601 do IIº volume do "Número Musical"!



"Com efeito, tem-se aqui, musicalmente, a impressão de que a nota de baixo é unicamente eufónica, e de que a nota essencial, aquela sobre a qual se vai estabelecer a melodia, é a segunda nota do podatus, neste caso íctica e longa (1)"; de vemos prolongá-la um pouco antes de continuar.

218. - Notemos, enfim, que não há que proceder duma maneira especial com o podatus praepunctis, algumas vezes denominado salicus 2ª forma.



D. GAJARD é de opinião que se assimile muito simplesmente a um pressus (cf. nº 191) e que seja tratado como um pressus; este é também o conselho de D. MOCQUEREAU (2).

As razões para tal são as seguintes:

1º. "Paleograficamente falando, este neuma está longe de ser sempre um salicus; a maior parte das vezes não o é: é um pressus e, sendo assim, é grave falta tratá-lo como salicus. Fazê-lo a priori é expor-se a um erro na maior parte das vezes.

(1) - D. GAJARD (Notas Inéditas).

(2) - "Número musical", I, 2ª parte, cap. XI, nº 529, b.

20. "Até mesmo nos casos em que se trata autenticamente de um salicus nos manuscritos, não é absolutamente certo que a tradição vaticana de duas notas em uníssono seja boa. Há uma extrema confusão nos manuscritos sobre linhas e é muito difícil saber qual é exactamente a verdadeira tração melódica das indicações paleográficas deste caso determinado. De modo que, mesmo no caso de salicus, há o risco de se praticar um erro colocando o ictus sobre a segunda nota.

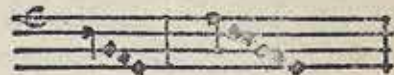
"Neste caso, será necessário adoptar uma maneira de executar a) muito mais difícil; b) quase sempre muito menos bela, - para acabar por introduzir, sem razão, um salicus quando o não há, (o que é o caso mais frequente) ou executá-lo muito mal quando o há..." (1)?

Cinjamo-nos, pois, praticamente, no que se refere a este neuma, à interpretação tradicional do pressus.

§7. - Os neumas compostos.

219. - Os neumas dizem-se simples quando não contém mais de três notas: em princípio, pelo menos; porque o scandicus, o salicus e o climacus podem conter mais sem por isso deixarem de ser neumas simples, dos quais são formas ligeiramente ampliadas que não apresentam, em relação ao tipo de que usam o nome, nenhuma modificação que possa verdadeiramente considerar-se de alguma importância.

É indiferente ao climacus, por exemplo, ter quatro, cinco ou mesmo seis notas, conjuntas, ou não.



220. - Os neumas dizem-se, pelo contrário, compostos quando a figuração de base que constitui o seu núcleo e da qual usam o nome, associa a si um ou vários sons, os quais, fazendo o corpo com ela, qualificam diferentemente o neuma segundo a posição que ocupam em relação à última nota deste.

221. - Os neumas que terminam no agudo são muitas vezes seguidos por uma série de punctus em losango (2) formando os

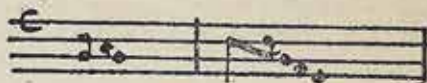
(1)- D. GAJARD (Notas Inéditas).

(2)- Lembremos que o punctum em losango nunca é empregado só e que sempre faz parte duma série descendente de sons, consecutiva, quer a um neuma que se torna assim subpunctis, quer a uma virga (climacus), quer a uma bivirga (bivirga subpunctis).

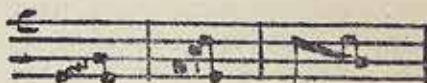
neumas chamados subpunctis.

Se há dois losangos, diz-se: subbipunctis; se há três, diz-se: subtripunctis, etc...

O exemplo ao lado mostra como se apresentam um podatus subbipunctis e um porrectus subtripunctis.



222. - Os neumas que terminam no agudo e juntam a si uma nota no grave, dizem-se: flexus (inflectido).

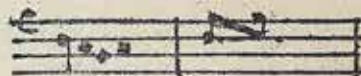


Eis um scandicus quilismático flexus, - um salicus flexus, - e um porrectus flexus.

223. - Os neumas que terminam no grave e juntam a si uma nota no agudo dizem-se: resupinus (que se volta para cima)(1).

Eis um climacus resupinus e um torculus resupinus (2).

A propósito deste último neuma, notar-se-à que, neste caso, a sua grafia utiliza o traço grosso do porrectus: mas não se poderá confundir com este se houver o cuidado de ler o neuma no sentido da sua escrita, quer dizer, da esquerda para a direita; verificar-se-à, então, que se trata mesmo dum torculus (3 notas, das quais a segunda é a mais elevada), e que a confusão com um porrectus é, conseqüentemente, impossível.



224. - Estas diversas adições constituem um sistema de desenvolvimento neumático tanto mais engenhoso quanto é certo não se excluírem elas umas às outras e, pelo contrário, se combinarem frequentemente entre si, dando, deste modo, origem a neumas cada vez mais extensos, fáceis, contudo, de reconhecer partindo do núcleo que, essencialmente, os especifica.

(1) - Se o qualificativo se aplica a uma clivis, cujo nome é feminino, dir-se-à, então, resupina.

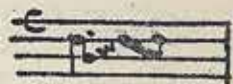
(2) - Ainda que do ponto de vista paleográfico seja fundamentado fazê-lo, pensamos ser inútil, praticamente, falar de oriscus a propósito dum neuma chamado resupinus, pois que, neste caso, "a notação actual deixou, infelizmente, de fazer uso daquele". ("Número musical", I, 2ª parte, nº 487). - Ver, a este respeito, nota 2 da página 129.

Eis, ao lado, um scandicus quilismático ao mesmo tempo flexus e resupinus (1), - um torculus simultaneamente resupinus e flexus, - um scandicus subbipunctis resupinus, etc...



225.- O desenvolvimento neumático pode também operar-se duma outra maneira, por compenetração de vários neumas simples, quando a última nota de cada um destes está em uníssono com a primeira nota do seguinte.

Produz-se, então, o fenómeno de elisão da nota comum a um e a outro neuma, elisão que permite obter combinações às quais, em virtude da sua complexidade, é impossível dar um nome particular. Aquela que mencionamos ao lado, muito frequente, é o resultado da fusão de uma clivis, de um scandicus quilismático e de um porrectus (2),



226.- Trata-se, como se está vendo, de neumas compostos cujas articulações rítmicas são determinadas pelos seus íctus; não é necessário fazer a sua análise, se bem que esta não apresente qualquer dificuldade, desde que se conheçam bem os neumas simples que se contraem para formá-los. Encontram-se exemplos no Introito de Pentecostes (pe última alleluia, assim como na missa de Santo André (Ofertório e Comunhão).

§8. - O episema horizontal.

227.- Deve-se distinguir cuidadosamente o episema horizontal (-) do episema vertical.

Este, como já dissemos (nº 158), pertence exclusivamente à ordem do movimento; não é mais do que o sinal do apoio rítmico, do íctus, no plano da síntese rítmica elementar ou, se se preferir, da análise rítmica por células fundamentais (nº 164). Está ligado à progressão do ritmo passo a passo, indicando simplesmente o ponto onde acaba cada um destes e onde

- (1)- Pode-se dizer também desta combinação: grupo formado por punctum + quilisma-torculus resupinus. - Cf. nº 206.
- (2)- Lembremos que esta interpretação se baseia na forma dada a estes neumas complexos nas nossas edições actuais. Pode-se dizer, também, no caso presente, clivis + quilisma-torculus resupinus.

se prepara - como bem cedo veremos - o impulso do passo seguinte.

228. - O episema horizontal pertence também à ordem do movimento, mas de maneira completamente diferente do episema vertical, e desempenha no movimento outro papel.

A este aludimos já (nº 35) ao falarmos da Agógica e das condições em que as exigências do isocronismo dos tempos primeiros são chamadas a concordar com as do estilo ou da expressão numa passagem determinada.

229. - O episema horizontal depende do grande ritmo do inciso, do membro ou da frase; e aí que ele adquire a sua significação real, aliás variável segundo intervenha:

1º. Para introduzir um cambiante expressivo, um "ligeiro alargamento" da nota, do neuma ou do grupo de neumas que ele domine, alargamento, aliás, que é apenas a consequência da própria intenção expressiva no momento que se torna efectiva (1).

2º. Para marcar discretamente a cadência de um inciso que, ligado sem respiração ao inciso seguinte para formar um membro, deve, contudo, permanecer distinto - e fica-o com efeito graças à pausa mínima provocada no ponto de articulação dos dois incisos pelo epise-



(1) - Não se deverá supor que este cambiante expressivo comporte em si um reforçamento da nota ou do grupo epistemático. Tudo depende da posição destes elementos no contexto musical ou da sua coincidência com uma sílaba acentuada ou átona. Pode-se mesmo dizer que, na maior parte das vezes, é a suavidade que é aqui de regra; trata-se com efeito de um cambiante delicado que não pode ser exactamente doseado se não for, primeiramente, sentido, e que corresponde a uma espécie de recolhimento interior excluindo, em qualquer hipótese, o brilho e a exageração.

ma horizontal (1);

3º. Enfim, para reforçar o carácter nitidamente conclusivo duma cadência importante (torculus episemático de cadência espondeica, geralmente em fim de frase) (2).

230.- O episema horizontal é, pois, ora um sinal de expressão, ora um sinal de alongamento da nota ou do grupo que afecta, e, as mais das vezes, ambos ao mesmo tempo. Voltaremos a encontrá-lo no nosso caminho quando estudarmos a síntese da frase gregoriana. De momento basta, depois de fixados os seus caracteres gerais, distingui-lo do episema vertical, do qual é independente e com o qual, por consequência, não está necessariamente em coincidência, ainda que, no entanto, se já ordinariamente este o caso.

APLICAÇÃO DO CAPÍTULO X

Fazer a análise neumática das seguintes peças:

Kyrie XVII - o do 1º modo (fazer parágrafo em cada invocação).

Sanctus XII - (Fazer parágrafo em cada grande barra).

Agnus XI - (Fazer parágrafo em cada grande barra).

Introito Ad te levavi do 1º Domingo do Advento. (Fazer

(1)- O caso pode apresentar-se, também, mas mais raramente, no decurso dum inciso, provocando neste a formação dum sub-inciso. Pode ver-se um exemplo no Gradual da Epifania: aurum et thus deferentes; - e também na 2ª Antífona das IIªs Vésperas de Santo André: Domine, Rex aeternae gloriae.

(2)- Esta cadência deve executar-se da maneira seguinte: a primeira nota do torculus episemático é sensivelmente alargada, mas sem a tornar pesada; a segunda é-o um pouco menos, e a terceira absolutamente nada. Mais tarde daremos as razões. Por outro lado, quando esta cadência composta termina em frase, inscreve-se um ritardando geral que affecta, embora sem exageração, as notas que a precedem e, por consequência, a preparam; se ela se encontra na conclusão de um membro, a execução do torculus, permanecendo a mesma, deverá ser, evidentemente, proporcionada à importância da divisão.

Esclareçamos que se trata aqui, exclusivamente, do torculus episemático de cadência e que o mesmo torculus deverá ser alargado na totalidade se se encontra no decurso de um inciso (cf. nº 208).

parágrafo em cada inciso, para facilitar a clareza da análise. Ver modelo a seguir). - Excluir da análise o salmo do Introito.

Comunhão Dominus do 1º Domingo do Advento.

Introito Omnis terra do IIº Domingo depois da Epifania (sem o salmo do Introito).

Introito Invocabit me do 1º Domingo da Quaresma (sem o salmo do Introito).

Ofertório Deus, Deus meus do IIº Domingo depois da Páscoa.

Comunhão Cantate Domino, do Vº Domingo depois da Páscoa.

1ª Alleluia (com o versículo) do VIIIº Domingo depois do Pentecostes.

Comunhão Psallite da festa da Ascensão.

Observação importante

Notar cuidadosamente os casos de pressus e de repercussão que podem apresentar-se no decorrer de uma análise.

MODELOS DE ANÁLISE

Comunhão do Xº Domingo depois do Pentecostes

Inciso 1. - punctum - podatus - virga pontuada - salicus - porrectus - podatus praepunctis (pressus), do qual a última nota é pontuada.

Inciso 2. - podatus - punctum - torculus - podatus - punctum - punctum - virga pontuada - scandicus - clivis - clivis (1ª nota episeptica) - punctum - torculus + oriscus em uníssono - podatus praepunctis (pressus) do qual a última nota é pontuada.

Inciso 3. - clivis - clivis - podatus - punctum - scandicus quilismático, do qual a última nota é pontuada - clivis - podatus - punctum - podatus - clivis + cefalicus (pressus) - clivis duplamente pontuada.

Inciso 4. - clivis - podatus subbipunctis resupinus - scandicus quilismático - salicus - virga pontuada + distrofe repercutido (repercussão ictica) + porrectus repercutido (repercussão ictica) - punctum - torculus - scandicus quilismático - punctum - torculus + oriscus em uníssono - clivis duplamente pontuada.

Gradual da Epifania (1ª parte)

- Inciso 1. - scandicus quilismático e porrectus fundidos (1)
- torculus - climacus + porrectus (pressus) - punctum pon-
tuado.
- Inciso 2. - punctum - torculus - virga pontuada - trístrofe -
torculus + climacus (pressus) - torculus + clivis (pres-
sus) - punctum - torculus episemático de cadência - punc-
tum pontuado.
- Inciso 3. - podatus subbipunctis liquecescente - clivis - e-
pi-fonus - punctum episemático - punctum - podatus, - epi-
fonus - torculus - clivis, da qual a última nota é pontua-
da.
- Inciso 4. - Seis punctus dos quais o último é pontuado.
- Inciso 5. - podatus - torculus resupinus - punctum - epifo-
nus - scandicus quilismático e porrectus fundidos (1) -
torculus resupinus e flexus - torculus - clivis + clivis
(pressus), da qual a última nota é pontuada.

(1)- Ou ainda: punctum + quilisma-torculus resupinus forman-
do grupo. - Cf. nº 206.

CAPITULO XI

O RITMO SIMPLES MONOÍCTICO

(Estudo do quadro I, A)

231.- Quando definimos o ritmo simples (nº 150) acrescentámos que esta definição apenas tinha de ter em conta dados derivados da organização geral deste ritmo, - relação de uma só ársis com uma só thesis - e não era influenciada pelas modificações de pormenor que podiam eventualmente sofrer uma ou outra das suas fases.

232.- Não é menos verdade que são estas modificações de pormenor que permitem ao ritmo simples variar as formas que assume, nos limites, intransponíveis, duma síntese cuja extensibilidade é muito reduzida; por pouco numerosas que sejam, estas formas são, contudo, assaz diferentes umas das outras para que se possa classificá-las em duas categorias, a saber:

1ª.- As que comportam um só íctus e que, por esta razão, derivam do ritmo simples a que chamaremos monoíctico;

2ª.- As que comportam dois íctus e que, por consequência, derivam do ritmo simples a que chamaremos desenvolvido.

O presente capítulo será consagrado ao estudo do ritmo simples monoíctico.

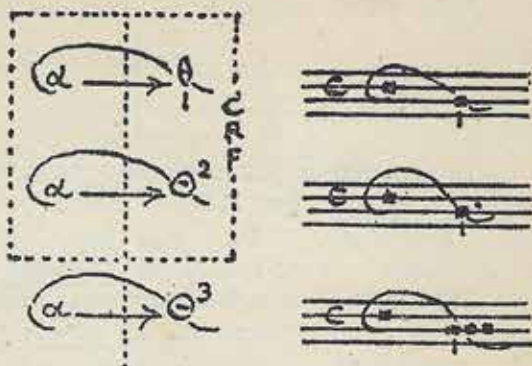
233.- O ritmo simples monoíctico pode revestir-se de três formas, de que reproduzimos a seguir os esquemas, com uma realização melódica (1) para cada um deles.

(1)- Lembramos que, até nova ordem, nos ocupamos exclusivamente do ritmo melódico (Introdução, pág. 18, IV, e Cap. I, nº 19). - Aqui, o carácter tético do lá é-lhe normalmente conferido por uma variação de ordem melódica, quer dizer, pela posição, no grave, desta nota em relação ao dó.

ESQUEMA I
(monoíctico elementar)

ESQUEMA II
(monoíctico binário)

ESQUEMA III
(monoíctico ternário)



234.- Examinando este quadro, facilmente se reconhecerá que os esquemas I e II nos colocam perante a célula rítmica fundamental nos seus dois estados (cf. nº 130), classificados aqui de acôrdo com a sua importância e segundo a ordem lógica da progressão rítmica.

235.- Notar-se-à, igualmente, que a ársis elementar (1), comum às três formas, não poderia distingui-las.

O que as distingue umas das outras é a sua thésis, elementar em I, binária em II e ternária em III. É por este motivo que qualificamos estas formas tendo em conta a diferença que esta thésis apresenta de um esquema para o outro, e dizemos: monoíctico elementar, - monoíctico binário, - monoíctico ternário.

236.- É preciso notar, finalmente, que estas três formas são, na realidade, variedades dum tipo único, apresentado em estado embrionário no esquema I.

Além disso, e a bem dizer, são principalmente ritmos de demonstração; porque, tal como estão aqui, absolutamente isolados ou, se se quiser, em estado puro, nunca se encontrarão na síntese do inciso.

Para os extrair dele é preciso entregarmo-nos a uma operação de abstracção que os separe, pela necessidade da análise, do seu meio natural, um pouco como faz o biólogo que re

(1)- Pode-se dizer, também, unário, por oposição a binário e a ternário. Binário corresponde a dois tempos simples e ternário a três tempos simples, reunidos para formarem um tempo composto.

tira de um tecido as parcelas de que, estritamente, tem necessidade para estudar ao microscópio a sua organização celular.

237. — Ora, que nos revela, a este respeito, o exame do quadro I?

Isto, que é importante: cada uma destas três formas é completa em si, provida de tudo o que é necessário ao seu ser particular como ritmo; ela tem, por consequência, o seu fim em si mesma e constitui um sistema fechado.

Isto não é apenas verdade para os esquemas II e III; é-o também para o esquema I, elementar nas suas duas fases.

A unidade destas células está plenamente realizada nos três casos. Mas, no estado em que as apresentamos e em que é necessário, de momento, apresentá-las (1), a acção centralizadora do ritmo vai mais longe: confina-as, encerra-as em limites tais que o seu movimento interior se acha automaticamente reduzido a uma só oscilação, a uma única pulsação rítmica.

238. — E eis-nos, desta maneira, metidos numa espécie de beco sem saída.

Com efeito, cada uma destas células não tem em si mesma, devido ao estado de acabamento no qual o ritmo a constituiu, qualquer possibilidade de desenvolvimento.

239. — Donde vem, pois, a variante que introduzimos, em II e III, na equação rítmica, quer dizer, a thésis binária do esquema II e a thésis ternária do esquema III?

Não do esquema precedente, que não pode transmitir ao seguinte o que não tem: nemo dat quod non habet.

E como não há forma rítmica intermédia entre o esquema I e o esquema II, tal como a não há entre o esquema II e o esquema III, é necessário demonstrar que a presença desta variante não provém nem do acaso nem do arbítrio.

Digamos, pois, sem demora, donde ela vem e o que é, estudando o mecanismo da formação do tempo composto.

Que é este o elemento de base do desenvolvimento rítmico, prova-o à evidência a impossibilidade em que estamos de passar, sem o seu auxílio, dum esquema ao outro do quadro I.

(1)- Como introdução ao capítulo seguinte.

CAPITULO XII

FORMAÇÃO DO TEMPO COMPOSTO BINÁRIO
EXTENSÃO DO SENTIDO E DO PAPEL DO ÍCTUS

(Quadro I, B - Esquema I bis)

240.- A interrupção que tivemos de fazer mostra-nos bem que não se pode separar completamente a análise da síntese.

241.- A análise não existe senão para a síntese; aquela é constantemente orientada por esta, tal como a agulha magnética sofre a permanente atracção do polo. Fornece à síntese as definições de que esta fará, em seguida, coordenando-as e unificando-as, princípios e leis.

Mas pode dizer-se também que a análise não é possível, numa certa medida, senão em ligação com a síntese; quer se trate de arquitectura, de mecânica ou de música, a determinação da função própria a cada órgão ou a cada elemento supõe que não estão perdidas de vista as suas relações com o conjunto, a conjunção das partes com o todo.

Os domínios respectivos da análise e da síntese não estão, pois, isolados totalmente um do outro, como por uma divisória limitada. Entre um e outro existe uma região mista em que se raciocina apoiando-se simultaneamente na análise e na síntese, esta facilitando aquela; ao ponto de ser impossível, em certos casos, resolver na análise um problema técnico sem recorrer à síntese que, só ela, pode fornecer ao mesmo tempo os dados e a explicação.

242.- Para dar um exemplo concreto, só fundindo dois ritmos elementares (esquema I) (1) poderemos isolar o tempo com posto binário, de modo a termos à nossa disposição mais de uma arsis e mais de uma thésis elementares.

(1)- Há equivalência, no nosso pensamento, entre ritmo elementar - ritmo monoictico elementar - e célula rítmica fundamental, quando esta é formada por duas breves, sendo a segunda, por definição, íctica.

Ora isto é síntese, não é análise, ainda que o tempo com posto seja um elemento analítico em relação ao desenvolvimen- to rítmico; pode-se dizer, aliás, igualmente, que o tempo com posto procede deste ou que está na sua base: tudo depende do ponto de partida da argumentação e do ângulo do qual se apre- ciam os factos.

243.- Posto isto, coloquemos provisoriamente o ritmo monoictico elementar no meio em que normalmente ele se move, - isto é, na síntese do inciso - e repitamos várias vezes o esquema, de modo a obtermos a representação duma sequênciade ritmos elementares:

Ex. 43
(1) $\boxed{A} \quad \alpha \rightarrow \underset{|}{\theta} + \alpha \rightarrow \underset{|}{\theta} + \alpha \rightarrow \underset{|}{\theta} + \alpha \rightarrow \underset{|}{\theta} \text{ etc.....}$

244.- Verifiquemos, em primeiro lugar, que a sucessão alternada das ársis e das thésis é regular e, além disso, natural, pois que a organização de cada um dos esquemas esta conforme com o princípio já anunciado em virtude do qual, no movimento logicamente ordenado, o impulso precede o repouso (nº 53, 1º).

A justaposição destes cinco esquemas forma, pois, uma su- cessão de ordem rítmica.

245.- Verificamos, ainda, que os elementos constituti- vos destes esquemas, desde o momento em que se combinam no tempo, podem ser agrupados ao contrário das suas relações na- turais, sem que a função de cada um deles no movimento seja por isso, modificada (2).

A operação é perfeitamente legítima, e temos em B, abai

Ex. 44.

$$\boxed{A} \quad \alpha \rightarrow \underset{|}{\theta} + \alpha \rightarrow \underset{|}{\theta} + \alpha \rightarrow \underset{|}{\theta} + \alpha \rightarrow \underset{|}{\theta}$$

$$\boxed{B} \quad (\alpha) \quad \underbrace{\underset{|}{\theta} + \alpha} \quad \underbrace{\underset{|}{\theta} + \alpha} \quad \underbrace{\underset{|}{\theta} + \alpha} \quad (\theta)$$

(1)- Lembremos que as minúsculas α e θ correspondem, nos esquemas, a tempos simples (sons ou sílabas). - Cf. pág. 106, III.

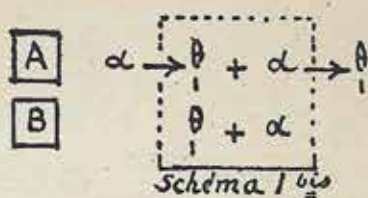
(2)- Isto é importante e deve ser cuidadosamente observado.

xo, um agrupamento das ársis e das thésis diferente de A.

Praticamente, que resulta daqui?

Uma inversão da situação primitiva, a substituição dum novo esquema ao esquema I, por dissociação dos elementos deste.

Noutros termos, os elementos do esquema I bis provém de dois esquemas rítmicos consecutivos.



246.- Temos, portanto, em B a inversão de A: é evidente.

Mas sendo as modificações intervenientes em B, em relação a A, apenas formais - isto é, não alterando a função dos elementos num e noutro agrupamento, - iremos concluir por uma equivalência entre A e B de que resultariam, na prática como na teoria, dois estados possíveis do ritmo elementar: impulso - repouso e repouso - impulso?

247.- Deve-se responder sem hesitação pela negativa.

1º. Em primeiro lugar, porque duas coisas contrárias não podem significar o mesmo: é a própria evidência.

2º. Depois, porque, realmente, se trata aqui de coisas opostas. Os elementos do esquema I bis são heterogêneos. Este esquema está acavalado em dois ritmos; falta-lhe, portanto, a unidade essencial do ritmo. O seu repouso e o seu impulso não pertencem ao mesmo mobil (nº 54).

O esquema I bis não é, pois, um esquema rítmico. É outra coisa a que chamaremos, desde já, um tempo composto ou, se se preferir, um pequeno compasso: para qualificá-lo exactamente basta dizer que é um esquema métrico, e isto necessariamente, pois não há uma terceira alternativa e tudo o que não é agrupado no plano rítmico não pode sê-lo senão no plano métrico. (Cf. nºs. 155-156.)

248.- Por outro lado, para provar a não-equivalência dos esquemas I e I bis e para definir, por consequência, a natureza do tempo composto, é preciso não raciocinar, unicamente, sobre os dados esquemáticos do exemplo 44.

Com efeito, falta a estes esquemas qualquer coisa que é essencial ao que representam: o movimento.

É vantajoso utilizá-los para fixar mais comodamente as ideias, para dar à inteligência pontos de referência cujo carácter abstracto se combina bem com as exigências daquela, com a sua necessidade de simplificação e generalização.

Mas discutir o ritmo unicamente sobre esquemas equiva-

leria a pretender explicar o movimento do corpo humano exclusivamente a partir do seu esqueleto, sem ter em conta o sistema muscular e nervoso que recobre aquele e, sobretudo, o sistema respiratório e circulatório por onde se transfunde, em todo o organismo, esta vida da qual a escolástica disse, precisamente, que se manifestava essencialmente pelo movimento.

249. — Na realidade viva do ritmo sonoro as coisas não se passam completamente como o deixaria supor uma sequência de esquemas puramente ósseos, se assim podemos dizer...

Se se reunirem vários ritmos elementares para formar um ritmo mais desenvolvido, a unidade do movimento que daí resulta não provém da justaposição dos ritmos elementares, mas do seu entrelaçamento, da sua fusão NO e PELO íctus, que se torna assim o ponto de soldagem entre dois ritmos, a charneira, o eixo dum movimento contínuo, um verdadeiro nó rítmico.

250. — Expliquemo-nos.

Poderíamos retomar aqui, passando-as do singular para o plural, todas as comparações que usámos anteriormente (n.º 65 e 66) para melhor fazer compreender a natureza do ritmo musical: as oscilações dum pêndulo, - as ondulações das vagas do mar, - os ressaltos duma bola, - o mecanismo da marcha do homem...

Retenhamos esta, que é clássica e tem a vantagem de ser um movimento corporal cuja economia é, para nós, controlável ab intra, quer dizer, sobre dados fornecidos pelo nosso próprio sistema muscular.

251. — Quando, sob a acção da vontade que é nele a fonte da energia motora, o homem se põe em marcha, levanta e poussa o pé, alternada e regularmente.

Mas, sendo contínuo, este movimento da marcha não comporta ponto morto. O momento em que o pé poussa no solo para acabar o passo começado coincide, exactamente, com aquele em que o outro pé se levanta para iniciar o passo seguinte.

"É o pousar dum pé, é o equilíbrio do corpo, que permite o levantar do outro; cada assentamento do pé, que é realmente o fim dum passo, não só não é a suspensão da marcha, como é ele só que torna a marcha possível (1)!"

E isto recomeça a cada novo passo, ate ao último, aquele que marca a paragem, o regresso do corpo à imobilidade no termo do caminho percorrido ou para o repouso indispensável.

(1) - D. GAJARD, op. cit., 2ª edição, pág. 28.

no decurso do caminho.

Portanto, se cada passo, considerado isoladamente, compreende duas fases componentes: um levantamento + um assentamento, a sucessão de dois passos compreende praticamente três fases e não quatro, em virtude da sincronização que se estabelece entre o assentamento do primeiro e o levantamento do segundo, sincronização donde deriva a continuidade do movimento, a regularidade da marcha.

252. — Assim se comporta no seu fluxo o ritmomusical que, não esqueçamos, não é mais que uma transformação, uma mutação do nosso ritmo vital (1).

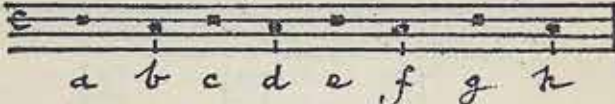
Aquí, como há pouco na marcha, o princípio motor "é uma ordem que, partindo do cérebro, da vontade, se transmite, rápida como o relâmpago, aos órgãos da voz, e os põe em acção para a emissão de sons" (2).

Ao mesmo tempo, o ritmo recebe da vontade motriz a dose de energia - aliás, renovada a todo o momento, - necessária e suficiente para o seu desenvolvimento.

Examinemos em pormenor o mecanismo.

253. — Que acontecerá se dermos uma forma musical ao nosso esquema do nº 243?

Ex. 45. $d \rightarrow \emptyset + d \rightarrow \emptyset + d \rightarrow \emptyset + d \rightarrow \emptyset$



1º. Partindo de a, o ritmo vem rematar em b. É o primeiro passo rítmico, do qual o ictus marca o acabamento.

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

3º. Finalmente, novos saltos em d e em f, para atingir definitivamente o repouso em h, uma vez esgotada a energia inicial:



(1) - Cf. nº 127 e pág. 89, nota 3.

(2) - Numero musical, I, 1ª parte, nº 192.



A síntese, a unidade do movimento que parte de a para terminar em h, acha-se assim realizada.

254. — Ora, no exemplo acima, há apenas um íctus exclusivamente tético: o último, em h.

Os outros íctus, nos pontos b, d e f, têm uma significação dupla e, portanto, desempenham na economia do movimento de conjunto um duplo papel:

1º. São pontos de chegada, portanto téticos, em relação ao que precede (θ);

2º. E são pontos de partida, portanto ársicos, em relação ao que se segue (α).

Não se excluem um ao outro; são um e outro ao mesmo tempo.

É o que indicamos no exemplo seguinte, por meio $\left[\frac{\theta}{\alpha} \right]$ da dupla indicação seguinte:



255. — Neste exemplo, por consequência, - e isto é muito importante - não há nos três primeiros íctus justaposição, mas entrelaçamento, compenetração, fusão, copulação rítmica; e o íctus e o ponto em que se concentram as duas tendências, tética e ársica, do movimento, em virtude das quais ele prosseguirá a sua marcha, ou tenderá progressivamente para o repouso a partir do momento em que se fizer sentir a diminuição do potencial da energia motriz.

256. — Toda a nota íctica é, portanto, necessariamente colocada na síntese, no ponto de fusão de duas células rítmicas fundamentais. (No exemplo acima, não há motivo absoluto para o carácter exclusivamente tético do último íctus: o movimento poderia, com efeito, prosseguir...).

Por outros termos, o íctus desempenha, na síntese, o papel de um agente de ligação, quer entre duas células rítmicas fundamentais, - qualquer que seja o estado em que se apresentem (1), - quer entre a última destas células e o silêncio no qual vem acabar a última pulsação rítmica.

257.- Concebe-se, contudo, que, para todo o íctus encontrado, uma das suas duas tendências, que são rítmicamente contraditórias, deva obrigatoriamente prevalecer sobre a outra.

Esta discriminação faz-se sob a acção de que influências? Não é ainda o momento de falar disto; não temos à nossa disposição, presentemente, os meios de resolver o problema. Contentemo-nos simplesmente em apresentá-lo.

E acrescentemos, para esclarecer a terminologia de que nos serviremos no prosseguimento:

Quando a tendência ársica do íctus prevalece sobre a outra, diz-se que o encadeamento rítmico se faz por fusão ársica.

No caso contrário, esta opera-se por fusão tética.

Estas expressões referem-se a qualquer coisa de muito preciso que, depois do que acabamos de dizer, não pode prestar-se a nenhum equívoco.



fusão ársica

fusão tética

258.- O exame, ainda que superficial, do exemplo acima, demonstra bem que o íctus, pela sua função sintética, se acha colocado na junção das articulações sonoras, na origem dos aneis da cadeia melódica à qual assegura, em estreita ligação com o ritmo, a continuidade, indispensável à sua unidade.

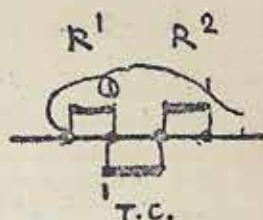
A cada um destes aneis chamamos TEMPOS COMPOSTOS.

O tempo composto binário (Esquema I bis) é formado, como acabamos de demonstrar, por dois tempos simples provenientes de dois ritmos elementares (Esquema I) fundidos sobre o íctus do primeiro destes ritmos.

(1)- Vê-lo-emos próximamente, ao estudarmos a formação do tempo composto ternário.

A figura ao lado mostra bem o estado de dependência em que se acha um tempo composto, qualquer que seja, relativamente à fusão rítmica de que ele é a consequência necessária.

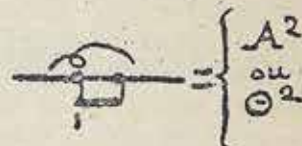
Numa palavra, o tempo composto é um sub-produto da fusão rítmica.



259.- No capítulo XIV aprofundaremos as relações recíprocas do ritmo e do tempo composto, em caradas presentemente apenas sob o angulo unico da genese deste.

Acrescentemos, simplesmente, ao que acabamos de expor que, separado dos ritmos que, pela sua fusão, lhe deram origem conferindo-lhe ao mesmo tempo a sua forma própria, o tempo composto binário, em virtude da dupla tendência do seu íctus inicial, não é mais que um tempo rítmico em potência (1).

Quer dizer que se poderá fazer dele, seja uma ársis binária, seja uma thésis binária, e que ele se tornará assim uma das fases componentes dum ritmo (cf. nº 80).



260.- É exactamente porque ele poderá ser, ou uma ársis ou uma thésis, não é, de si, nem uma, nem outra.

As condições da sua determinação rítmica não dependem dele e serão função de outros dados que aqueles que respeitam à sua própria constituição. Relativamente, pois, ao papel que se lhe atribuirá no movimento no qual será integrado, ele é indiferente ou, como diz muito bem Pierre CARRAZ, "provisoriamente neutro" (2).

Há nele "uma aptidão para receber a forma, para ser isto ou aquilo" (3). Mas outra coisa não há e, consequentemente, o tempo composto não é mais que uma matéria rítmica.

(1)- Esta observação tem um carácter geral e aplica-se, bem entendido, ao tempo composto ternário, de que nos vamos ocupar no Capítulo XIII.

(2)- Le Lutrin, 1946, nº 1, pág. 2.

(3)- Cf. Introdução, pág. 16.

CAPITULO XIII

O RITMO SIMPLES MONOÍCTICO (Continuação)

FORMAÇÃO DO TEMPO COMPOSTO TERNÁRIO

§1. - O ritmo monoíctico binário
(Esquema 2)

261. - Nada se opõe, pois, a que, no esquema II, o tempo composto se substitua, como thesis binária, à thesis elementar do esquema I, dando assim nascimento à forma que chamamos monoíctica binária (nº 236).

Basta comparar um ao outro o ritmo monoíctico elementar e o ritmo monoíctico binário para se verificar que nada se modificou na constituição geral do ritmo monoíctico, - tal como o definimos no nº 232, 1º, - e que as duas formas apresentam, em relação uma à outra, apenas uma modificação accidental: thesis elementar em I e composta em II.

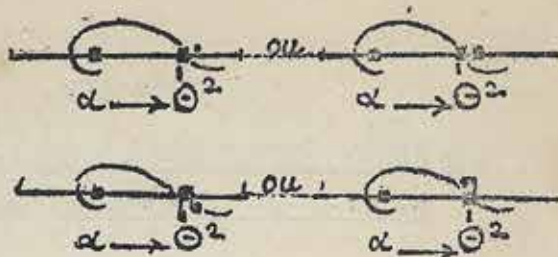
262. - Com o esquema II encontramos, portanto, perante um ritmo monoíctico dilatado, motivado pela amplificação da thesis.

E como esta amplificação tem a sua fonte num desenvolvimento rítmico baseado no esquema I, desenvolvimento donde ela procede por isolamento do tempo composto que é a sua consequência, segue-se que existe uma ligação de filiação pelo menos indirecta, um parentesco real entre o monoíctico elementar e o monoíctico binário e que, por caminho diferente do precedente (nºs. 123-125), chegamos à conclusão de que nos encontramos simplesmente, aqui, perante dois estados diferentes dum ritmo único, quanto à sua disposição essencial.

Entre as duas formas há apenas, em resumo, uma linha de demarcação bastante fraca, e a passagem de uma para a outra é quase insensível: não a atravessaríamos, contudo, - já o dissemos, - se não dispuzessemos do tempo composto binário que se torna, assim, o elemento característico da nova combinação rítmica.

263. - No ritmo monoíctico binário, a thesis pode apresentar-se de duas maneiras diferentes:

19. Se os dois tempos simples que entram na sua composição não são emitidos distintamente um do outro e formam, por adição das suas durações respectivas, uma longa, diz-se que a thesis é condensada ou contraída.



20. Se a longa, pelo contrário, dividida nas suas partes, reveste uma forma melódica, diz-se que a thesis é diferenciada ou distinta.

(Estas expressões são de D. MOCQUEREAU (N.M. I, 1ª parte, cap. IV). Aplicamo-las aqui à thesis como elemento característico do monoictico binário. Mas é evidente que elas interessam ao tempo composto considerado em si, quer dizer, independentemente da sua natureza binária ou ternária ou da sua função ársica ou tética).

264. - No primeiro caso, o ritmo diz-se MASCULINO e íctica a sua cadência, porque o íctus tético coincide com uma suspensão do movimento melódico (1).

No segundo caso, o ritmo diz-se FEMININO e postíctica a sua cadência, porque o movimento melódico prossegue para lá do íctus tético.

265. - Trata-se, aqui, de modificações de pormenor, não exercendo a forma masculina ou feminina dum ritmo qualquer - seja simples ou composto - nenhuma influência sobre a sua síntese, como é fácil de verificar pelo exame dos exemplos acima.

Essas modificações não são, contudo, para desprezar. Se as consequências que delas resultam interessam principalmente à síntese do inciso, - a propósito da qual voltaremos a falar - importa fixar-lhes desde já o carácter, pois que as encontramos pela primeira vez a propósito do ritmo monoictico binário.

266. - Os ritmos chamados masculinos são, por natureza, conclusivos: quer dizer que, no movimento, a impressão de re-

(1)- E não, pelo menos necessariamente, com uma suspensão, uma paragem absoluta do movimento rítmico, tal como fizemos no tar a propósito dos silêncios, no cap. VII, nº 147.

pouso - provisório ou definitivo - só pode derivar duma cadência masculina.

Os ritmos chamados femininos, pelo contrário, não são conclusivos por natureza e não podem sê-lo em nenhum caso: a sua thesis é essencialmente um elemento de ligação que pede necessariamente uma continuação.

Um ritmo feminino não é, portanto, independente do seu contexto - melódico ou literário - e não pode ser dele isolado senão por abstracção.

267.- Em resumo, o carácter masculino ou feminino dum ritmo qualquer é-lhe conferido pela forma melódica da thesis que o conclue.

Este carácter, repetimos, não modifica em nada a sua organização técnica nem a economia da corrente intensiva que o atravessa; interessa apenas às modalidades da sua junção com o ritmo que o segue e ao qual está coordenado na unidade do ritmo-inciso.

É, portanto, por agora, inútil maior insistência; apliquemos simplesmente o que se disse ao inciso melódico abaixo, no qual facilmente se reconhecerá que os ritmos 1 e 3 são femininos e os ritmos 2 e 4 masculinos:



Ex. 48

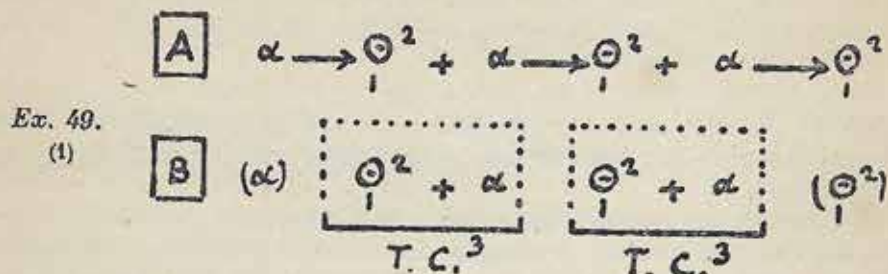
268.- E abordemos agora o tempo composto ternário (esquema II bis), ao qual a fusão, sobre o ictus, de ritmos monofícticos binários dará, automaticamente, origem (esquema II).

§2. - Formação do tempo composto ternário.
(Esquema 2 bis)

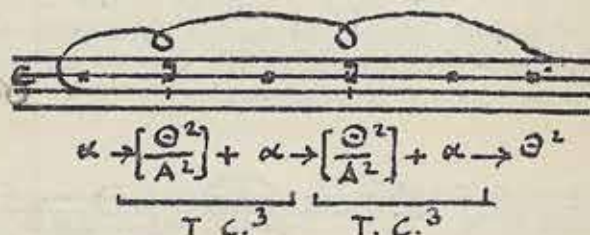
269.- Não haverá necessidade de nos alongarmos grandemente sobre o modo de formação do tempo composto ternário; to

das as explicações dadas, a este respeito, a propósito do tempo composto binário (n.ºs. 250 a 257) são aplicáveis ao tempo composto ternário.

270.- Esquemáticamente, a operação apresenta-se assim:



Eis um exemplo musical entre muitos:



Ex. 50

271.- Comparando o exemplo precedente com o exemplo 45 bis, ver-se-á que tudo se passa da mesma maneira num caso e noutro, salvo num ponto: aqui, o espaço entre os dois íctus-eixos é maior; o ritmo alarga o passo, como por vezes faz o homem quando anda.

Isto deve-se à natureza dos ritmos cuja conjugação sobre aqueles íctus deu lugar ao tempo composto ternário.

Estes ritmos, que respeitam ao esquema II, compreendem uma thésis composta binária, contraída ou distinta. Resulta daqui que o tempo composto ternário é maior um tempo simples que o tempo composto binário: é, segundo a expressão de D. MOCQUEREAU, um tempo binário dilatado.

(1)- No exemplo 49, os elementos do movimento são agrupados em A no plano rítmico, e em B no plano métrico. - Ver as explicações dadas a este respeito nos n.ºs. 243-245.

Quanto aos íctus-eixos, aqui como no tempo composto binário, têm uma dupla tendência tética e ársica.

272.— Em virtude do alongamento do passo rítmico de que acabamos de falar, acontece que os impulsos que levam o ritmo dum íctus ao outro são, em certos casos, menos activos que noutros: isto depende ou do sentido descendente da melodia, ou da forma do tempo composto, ou ainda influência do texto no momento do contacto com o íctus de junção.

Mas, mesmo no caso em que o impulso é mais largo e o ritmo parece seguir, com uma espécie de indolência, a sua marcha tranquila, é preciso não se admitir a simples justaposição, na síntese, de células rítmicas independentes, a adição pura e simples de pequenos ritmos sem qualquer elo entre eles.

A impressão visual deve ser corrigida porque, com efeito, não existe impulso que não tenha ponto de partida, como sua origem, num apoio que o precede: isto está na definição do movimento, tal como a demos no nº 53.

273.— Tanto como o tempo composto binário, o tempo composto ternário não é independente dos ritmos que lhe deram origem (1). Mas, uma vez formado, é separável e apto a ser utilizado, segundo as conveniências ou as exigências do movimento de que se tornará uma das fases componentes, ou como ársis ternária ou como thesis ternária.



Dependerá, então, inteiramente, quanto à sua determinação rítmica, da escolha que se fizer entre as duas tendências do seu íctus inicial (nº 259).

Enquanto, a este respeito, se estiver em dúvida, o tempo composto ternário é apenas, como o tempo composto binário e pelas mesmas razões, uma matéria rítmica (nº 260), um material de construção tipo, cujas proporções estão estabelecidas definitivamente, de tal maneira que não está na vontade do compositor ou do intérprete modificá-las.

(1) — Cf. o exemplo à margem do nº 258.

§3. - Formas melódicas do tempo composto ternário.

274. - Dito isto, concretizemos que o tempo composto ternário pode revestir, melódicamente, três formas:

1ª. a forma condensada ou contraída, na qual os três tempos simples que contem estão fundidos numa prolongação equivalente à soma dos três tempos simples;

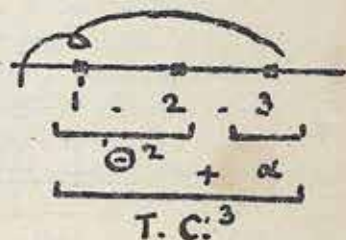
2ª. a forma mediana ou distinta, na qual um dos três tempos simples é melódicamente diferente dos outros dois;

(Estas duas formas são comuns ao tempo composto binário e ao tempo composto ternário).

3ª. a forma mista, particular ao tempo composto ternário, em que um tempo simples, distintamente expresso, se segue a uma longa binária.



275. - Quaisquer que sejam as variantes melódicas que diferenciem estas três formas, deve notar-se cuidadosamente, que são todas reduzíveis, quantitativamente, a esta combinação: no tempo composto binário - distinto ou não - na thésis + um tempo simples na ársis.



Isto explica-se pelo modo de formação do tempo composto ternário (Cf. ex. 49, B) e não pode ser doutra maneira em rítmica natural, quer dizer, baseada sobre a ordem normal do que se chama um movimento (1).

276. - De facto, não existe outro meio de isolar o tempo composto ternário senão unindo dois ritmos monoicticos binários ou, se se preferir, duas células rítmicas fundamentais de thésis binária (2).

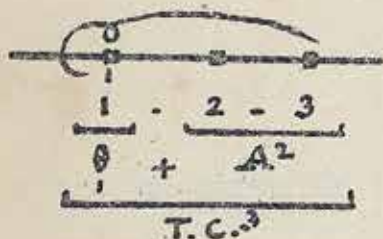
A estrutura interna do tempo composto ternário depende, portanto, da dos ritmos conjugados aos quais vai buscar os seus próprios elementos: há nisso como que uma espécie de automatismo mecânico e não é possível fazer que as coisas se-

(1) - Cf. nº 53.

(2) - Cf. Quadros esquemáticos I, A e B, págs. 106 a 108.

jam diferentes do que são.

277.- Inverter a ordem dos factores métricos sem modificar ao mesmo tempo a ordem dos factores rítmicos, quer dizer: conceber um tempo composto ternário que compreenda um tempo simples na thésis + dois tempos simples na ársis é construir uma formação que, tecnicamente, não é explicável em rítmica natural, porque não repousa sobre qualquer coisa.



Não dizemos que isto não seja possível. Só o que dizemos é que uma tal combinação perturba a ordem natural das coisas, introduzindo no movimento o que se chama uma síncopa. No exemplo acima, o segundo tempo, simples do tempo composto ternário, em lugar de pertencer à thésis, como no exemplo do nº 275, "serve de ponto de partida à ársis que

se encontra assim irregularmente antecipada de um tempo"(1).

278.- Não é que se procure negar o interesse das combinações sincopadas nem se pretende dizer que a arte não encontre aí poderosos meios de expressão.

Mas porque a síncopa produz sempre um efeito de surpresa, de choque, de falso passo rítmico, "ela repugna totalmente à calma, à perfeita ordem, à paz que é o carácter essencial da melodia litúrgica" (2).

279.- Ir-se-à, no entanto, ao ponto de dizer que o canto gregoriano ignora completamente a síncopa? A resposta a esta questão depende do ângulo em que nos colocarmos para a discutir.

1º. A síncopa é estranha ao grande ritmo dos incisos, membros e frases: a progressão destes, de íctus a íctus, não pode ser influenciada de maneira apreciável por certas anomalias de pormenor cuja importância se encontra, por esse mesmo facto, consideravelmente reduzida.

2º. Mas podem encontrar-se efeitos de síncopa no interior dum tempo composto ternário, no plano da análise rítmica elementar.

É preciso, no entanto, que este tempo composto seja dis-

(1)- "Número Musical", I, 1ª parte, nº 223.

(2)- "Número Musical", I, 1ª parte, nº 226.

tinto. Porque a síncopa, tal como se apresenta no fragmento seguinte, extraído da Lenda para órgão, de Luís VIERNE, não existe em canto gregoriano:

Andante

Ex. 51. 

A única forma que pode apresentar é análoga à disposição que apresenta a passagem abaixo, frequente nos graduais do 5º modo:

Mesmo assim é preciso examiná-la de perto. Pois se a síncopa não é duvidosa no terceiro tempo composto, que exige uma re percussão na segunda nota, é bastante discutível nos dois primeiros.



Não é muitas vezes senão uma questão de escrita, encontrando-se o mesmo motivo melódico, com os mesmos apoios rítmicos mas com outro agrupamento neumático, no Ofertório do II Domingo da Quaresma.

É a casos deste género que faz alusão D. MOCQUEREAU quando escreve que a síncopa "pode ser por vezes tolerada no decorrer duma melodia, quando a disposição das notas, das palavras, a pronúncia das vogais e uma execução hábil con seguem dissimular o agrupamento irregular das notas. O efeito é, então, o de um só tempo composto ternário" (1).

280. — Não se trata, na maior parte das vezes, senão de simples articulações melódicas, como frequentemente se encontra na música moderna. E como o ritmo - repetimos - vai de íctus a íctus, o fenómeno sincopal, puramente analítico, não quebra a unidade do tempo composto e não tem mesmo tempo de ser sentido: porque o movimento, ainda que moderado, é bastante rápido para que nos possamos aperceber.

Ninguém ouvirá síncopas no fragmento seguinte do Rondino de BEETHOVEN-KREISLER: pois aqui também o ritmo vai de passo a compasso e a regularidade da sua marcha prossegue, independentemente das ligaduras de expressão traçadas sobre a linha melódica do violino:

(1) - "Número musical", I, 1ª parte, nº 223, in fine.



Ex. 52

281.- Relativamente à síncopa no canto gregoriano, convém, pois, evitar todo o exagêro, não substituir a análise pe la síntese e, sobretudo, desconfiar dos casos em que a forma melódica parece contrariar a organização normal do tempo com posto ternário, tal como foi fixado no nº 275.

Quase sempre a determinação do carácter ornamental de certas notas, em relação às notas modais ou ícticas que as rodeiam (1), permitira concluir que a síncopa não existe de facto.

282.- No exemplo junto, em que a melodia se eleva no sol, ser-se-ia tentado, talvez, a fazer começar nes ta nota a elevação ársica.

É, de resto, o que se faz muitas vezes ao reger, quando o tempo composto é tético: introduz-se, então, neste uma síncopa que não existe; pois o sol do tórculus é um simples orna-

to do fá que o precede e lhe está intimamente ligado, enquanto que a última nota do torculus é a antecipação do fá que se segue e que, por consequencia, sofre a sua atracção, melódica e rítmicamente, em conformidade com o modo de formação do tempo com posto ternário.

A forma melódica que se vê ao lado obedece ao mesmo tratamento:

o sol é a nota escapada do fá e o ré é a antecipação do ré seguinte. A curva melódica no sol não contraria a organização normal do tempo com posto ternário e daí não resulta, ri



(1)- A redução duma frase musical ao seu esquema melódico, rítmico ou modal é tão importante para o mestre de coro como para o acompanhador.

tmicamente, qualquer irregularidade.

283.- Praticamente, portanto, e salvo excepções que não deixaremos de notar de passagem, teremos de cingir-nos para a análise do tempo composto ternário nas suas relações com a célula rítmica fundamental, às indicações que demos no nº 275, a saber: dois tempos simples na thésis + um tempo simples na arsis.

Sobre este assunto, encontrar-se-ão no Capítulo XIV os exemplos necessários.

§4.- Irredutibilidade do tempo composto ternário.

284.- O tempo composto ternário não é redutível, quanto à sua duração, a um tempo composto binário. Não é comparável com a tresquialtera de colcheias em relação a duas colcheias, como frequentemente acontece em música moderna.



Cada um dos três valores simples que o formam deve corresponder, na execução, ao seu valor quantitativo exacto, e é preciso especialmente ter cuidado em que o último destes três tempos simples não se dirija para o íctus seguinte com um movimento precipitado, mas faça, pelo contrário, a sua junção com ele suavemente, tranquilamente, cantabile.

285.- A liberdade rítmica do canto gregoriano - que, nas grandes linhas da sua síntese arquitectural, abraça as leis do ritmo oratório - provém, quanto à melodia (1), da mistura harmoniosa e irregular, num mesmo inciso, dos tempos compostos binários e ternários:



Ex. 53 - (Kyrie XI)

É preciso respeitar absolutamente, na execução, esta não

(1)- E também, quanto ao texto, nos Recitativos, por exemplo.

-equivalência quantitativa dos tempos compostos binários e ternários (1).

É um defeito frequente o hábito em contrário, e, se não se tiver constantemente cuidado, mesmo os coros mais conscienciosos correm o risco de falhar de vez em quando, sobretudo nas peças que aparecem mais vezes na prática do ofício. Nada mais oposto ao verdadeiro estilo gregoriano (2).

§5.- Limite de extensão do tempo composto.

286.- O tempo composto ternário marca o limite de extensão possível dum tempo composto.

Um tempo composto é, portanto, ou binário - quer dizer: formado por dois tempos simples - ou ternário, quer dizer: formado por três tempos simples, exclusivamente.

Abaixo de dois tempos simples, só há a unidade de duração - a que chamamos tempo primeiro e nos conduz à análise (3).

Além de três tempos simples, os grupos melódicos são reduzíveis a tempos compostos binários ou ternários. Noutros termos, os grupos melódicos que compreendam mais de três tempos simples são subdivisíveis em tempos compostos binários ou ternários, intimamente ligados uns aos outros na emissão vocal, a fim de serem cantados legato.

(1)- Cf. pág. 42, nºs. 30-31 e nota 1.

(2)- Veja-se a nota 1 da pág. 45.

(3)- Num inciso melódico, os tempos simples que se encontram só na aparência estão isolados. Na realidade, constituem, seja com um

silêncio (subentendido), seja com o grupo precedente, seja com um ou dois tempos simples igualmente isolados, tempos compostos binários ou ternários.



(Sanctus IV)



Ex. 54

(Transcrição musical e análise melódica por tempos compostos.)



287.- As subdivisões binárias e ternárias (tempos compostos) não são uma invenção da Escola de Solesmes. Aqueles mesmos que não aceitam os seus princípios, como o Rev. Padre Antonino LHOUMEAU, não tiveram nenhuma dificuldade em reconhecer que toda a melodia, qualquer que seja, é necessária e fundamentalmente tributária destas pequenas células métricas, que constituem a base material da sua organização rítmica (1).

"Existem, com efeito, - diz D. MOCQUEREAU - leis de rítmica livre e natural, às quais nem a palavra nem a música ou a dança se podem subtrair; por exemplo: esta lei fundamental que exige para base de toda a composição rítmica uma série de tempos primeiros (divisíveis ou indivisíveis, pouco importa aqui) agrupados em tempos binários ou ternários que se distinguem pela existência de íctus ou apoios ou, para empregar a linguagem moderna, agrupados em compassos binários e ternários.

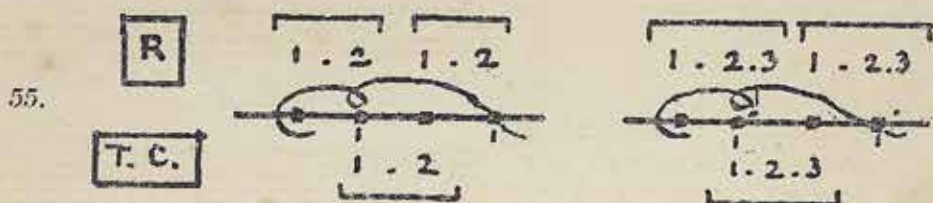
"É certo que o canto litúrgico pertence ao género rítmico livre; mas até este género, cujo tipo clássico é a prosa ciceroniana, está submetido à lei" (2).

288.- Se dizemos que os tempos compostos são necessariamente binários ou ternários, - se consideramos os números 2 e 3, irredutivelmente, como os números divisores do movimento sonoro, é porque os ritmos, que, pela sua fusão, dão origem aos tempos compostos, são considerados também, na sua síntese, binários ou ternários exclusivamente. (Vd. Ex. 55)

É, pois, o ritmo, aqui como em tudo, que dá a explicação das coisas em definitivo.

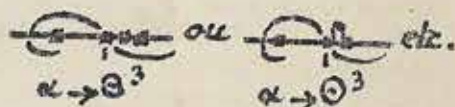
(1)- Rev. Padre LHOUMEAU, "Os cantos métricos".

(2)- "Número Musical", I, Introdução, págs. 8 e 9.



§6. - A última etapa do ritmo simples monoíctico.
(Esquema III)

289. - O ritmo monoíctico ternário (Esquema III) obtem-se pela substituição dum thésis ternária pela thésis binária do esquema II.



Não nos alongaremos demasiado sobre esta forma rítmica que não é senão a amplificação do monoíctico binário, tal como este era já a amplificação do monoíctico elementar.

Tudo o que foi dito no presente capítulo (§1) a propósito do ritmo monoíctico binário aplica-se também ao seu congénere: não o vamos repetir.

Faremos somente notar:

1º. que somos chegados ao limite possível do desenvolvimento da thésis num ritmo simples, pois que o número de tempos simples contidos num tempo composto não pode ser superior a três;

2º. que, não sendo a thésis susceptível de extensão, o ritmo monoíctico ternário não pode dar origem a qualquer outra forma métrica nova, pois que a união dum monoíctico ternário com um dos monoícticos precedentes, qualquer que seja, subordinaria ao íctus de junção quatro tempos simples, necessariamente redutíveis a dois tempos compostos binários (nº. 286).

290. - Por meio do tempo composto, pudémos sair do beco a que nos havia conduzido o ritmo monoíctico elementar (nºs. 238-239).

Com o monoíctico ternário, atingimos o término do caminho que temos percorrido até agora.

Esgotado o desenvolvimento da thésis, vamos ocupar-nos, agora, da amplificação da ársis no ritmo simples.

Todavia, antes de abordar o assunto, convém fazer uma

curta paragem para examinar atentamente as relações recíprocas da Célula Rítmica Fundamental e do tempo composto; porque a estreita conexão duma e doutra, renovando-se em cada íctus, desempenhará um papel importante no desenvolvimento do ritmo, permitindo a este conservar entre os elementos que influencia a coesão e a plasticidade indispensáveis, tanto à continuidade como à leveza da sua marcha.

CAPITULO XIV

A CÉLULA RÍTMICA FUNDAMENTAL E O TEMPO COMPOSTO

291.- Algumas das observações consignadas neste capítulo serão simples lembrança de definições anteriores.

Um certo número de outras serão novas e poderão ser válidamente comparadas a corolários deduzidos logicamente dum teorema já demonstrado.

Aconselhamos a que se procure assimilar perfeitamente uns e outros.

Encontramo-nos precisamente no centro de toda a questão rítmica, no ponto de bifurcação donde partem as vias que conduzem quer à clareza quer ao equívoco e portanto à confusão: importa escolher a boa.

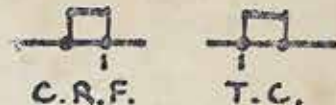
Na realidade, ela já está traçada e sinalizada: um pouco de atenção bastará para a reconhecer e não se perderem por becos sem saída.

292.- Não faltará muito para que vençamos agora a etapa do ritmo composto.

Antes, no entanto, é prudente dispor as coisas em boa ordem no nosso espírito e, em particular, ter ideias absolutamente nítidas e precisas sobre as relações entre a Célula Rítmica Fundamental (1) e o Tempo Composto.

Se, com efeito, se confundisse, - para dar uma base concreta às observações que precedem - as duas formas musicais representadas pelas figuras juntas, a situação seria bastante clara: ter-se-ia que voltar ao princípio e recomeçar tudo...

Daqui se pode avaliar a importância excepcional do presente capítulo.



(1)- Cf. pág. 164, nota 2.

I

293.- A nossa percepção dos sons associa dois elementos que, embora de facto não separáveis (1), são contudo susceptíveis de variar, um em relação ao outro: a sua altura relativa - quer dizer, a sua localização num ponto mais ou menos elevado da escala musical - e a sua duração - quer dizer, o tempo que decorre entre o momento da sua emissão e o da sua passagem a outro som ou do seu regresso ao silêncio.

O que nós chamamos um tempo, por consequência, não é a duração, mas uma certa fracção dela (2), produzida em condições tais que possa ser apreciada pelos nossos sentidos.

Isto supõe que um tempo se insere necessariamente entre dois pontos - limites de que temos consciência. Em música, a nossa percepção do tempo assenta principalmente em elementos auditivos e também em elementos visuais (quando se observa, por exemplo, um mestre de coro que bate o compasso) e até tacteis (se se trata dum executante).

294.- O tempo é a medida da duração.

Chama-se simples se não é divisível de novo (3) e composto quando, pelo contrário, é redutível a vários tempos simples (4).

295.- O que em canto gregoriano denominamos tempo composto é, portanto, um pequeno compasso, formado por dois ou três tempos simples compreendidos entre dois íctus rítmicos consecutivos.

Ou, se se preferir, é um grupo de dois ou três tempos simples, distintamente expressos ou não, em que o primeiro tem o íctus rítmico (5).

Se se transcrever uma melodia gregoriana em notação moderna, à base duma colcheia por tempo simples (6), obter-se-á uma série - regular ou irregular, segundo a natureza binária ou ternária dos tempos compostos - de compassos de $2/8$ e de $3/8$, colocando-se a barra do compasso imediatamente antes da nota íctica de cada um deles, em consequência do que

(1)- Cf. n.º III.

(2)- Cf. n.º 22.

(3)- Cf. n.º 23.

(4)- Cf. pag. 39, nota 1.

(5)- Sobre a confusão que se não deve fazer entre tempo simples ou primeiro e primeiro tempo, ver os n.ºs. 25 e 26.

(6)- Cf. pag. 42, nota 1.

acaba de se expor no parágrafo precedente.



Ex. 56 - (Kyrie XI) e (Kyrie XII)

II

296.- Um tempo aprecia-se, pois, em si próprio, pelo qual é e tal como é, ou seja, como divisão, mais ou menos importante, da duração.

A sua natureza nada tem que ver com a do ritmo, que supõe uma relação (ársis-thésis) entre dois tempos, sejam estes simples ou compostos (1).

297.- Não é menos certo que existem relações estreitas entre o ritmo (2) e o tempo composto (ou compasso). Este provém, com efeito, do ritmo, no sentido em que é o resultado da conjunção, sobre o íctus da primeira, de duas Células Rítmicas Fundamentais.

Noutros termos: o tempo composto não existe forçosamente, e se nos limitarmos a criar um ritmo, nada se segue no plano métrico.

Mas, se se justapõem duas Células Rítmicas Fundamentais (3), a formação de um tempo composto deriva daí automaticamente (4).

É preciso compreender isto bem. É preciso convencermos-nos de que o tempo composto não é qualquer coisa de artifi-

(1)- Vê-se bem, por aqui, a distinção importante que é preciso estabelecer entre um tempo, em geral, e um tempo rítmico, em particular, de que falaremos mais adiante.

(2)- Entenda-se por tal palavra, em todo este capítulo, a CÉLULA RÍTMICA FUNDAMENTAL.

(3)- Lembremos que os dois estados da Célula Rítmica Fundamental correspondem às duas primeiras formas do ritmo simples monoíctico (nº 233): é a mesma coisa sob duas etiquetas diferentes.

(4)- Cf. nº 258.

cial, de criação de todas as peças por uma operação da nossa inteligência, sem qualquer ligação com o que quer que seja.

É a conjugação de várias células rítmicas fundamentais, encadeando-se umas nas outras por meio do íctus de cada uma delas num movimento contínuo, que dá origem aos tempos compostos: aí, e aí somente, se encontra a explicação do duplo carácter do íctus no tempo composto (n.ºs. 255 e 256).

Este não pode ser separado dos ritmos que lhe deram existência senão por uma abstracção do espírito, em hipótese e não na realidade. Por conseguinte, mesmo se o considerarmos isoladamente, um tempo composto permanece dependente dos ritmos que o originaram (1); são estes ritmos que, pela sua fusão, lhe dão a sua forma própria, fazem que ele seja um compasso e não um ritmo: a análise do tempo composto permitirá, sempre, distingui-los facilmente.

Na organização duma melodia, o agrupamento por tempos compostos refere-se, portanto, a um estado secundário do movimento sonoro, em comparação com o agrupamento rítmico que é o seu estado primeiro, natural.

III

298. — Esta dependência do tempo composto perante a Célula Rítmica Fundamental produz uma consequência imediata: não se pode confundir a célula rítmica fundamental e o tempo composto sem provocar, num só momento, a assimilação ilógica de dois contrários (2).

Com efeito:

1.º. A célula rítmica fundamental goza, como todas as formas rítmicas sem excepção, duma unidade que lhe é essencial (3), ao passo que o tempo composto só possui uma unidade condicional (n.º 297) e derivada, se bem que incontestavelmente real: esta unidade é-lhe dada no momento da fusão das células rítmicas geradoras do íctus-eixo; tem, portanto, a sua origem no movimento rítmico.

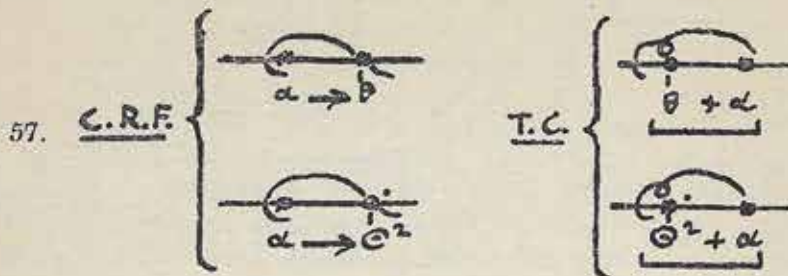
2.º. Mas essa unidade não conduz à formação duma forma rítmica; porque as fases componentes do movimento estão invertidas na célula rítmica fundamental e no tempo composto, de tal maneira que o íctus ocupa, neste, um lugar que não permite considerar aí o movimento como conforme à ordem natural das coisas em questão (4).

(1) - Cf. exemplo à margem do n.º 258.

(2) - Cf. n.ºs. 155 e 156.

(3) - Cf. n.ºs. 78 a 80 e 138 a 142.

(4) - Cf. n.ºs. 53 e 54.



299.- Por conseguinte:

a) a Célula Rítmica Fundamental "galga a barra do compasso (1), enquanto o tempo composto está entre duas barras de compasso (2).

Tornar-se-à facilmente claro, pela transcrição do seguinte fragmento melódico em notação moderna:



Ex. 58

b) A Célula Rítmica Fundamental é conclusiva (3), pois termina por uma thésis.

(1)- Referimo-nos, bem entendido, ao verdadeiro compasso: ou seja, o que deriva da fusão rítmica e não o quase sempre convencional, do solfejo.

(2)- D. GAJARD, *op. cit.*, pág. 29, b.

(3)- Referimo-nos ao ritmo considerado em geral, independentemente da modificação accidental que sofre, a este respeito, quando a sua cadência é feminina (n.ºs. 266 e 267). Esta modificação é, de resto, resultante do tempo composto, pois, neste caso, a thésis é constituída por um tempo composto distinto.

O tempo composto, pelo contrário, não é conclusivo, pois termina por uma ársis (1), à qual falta o ponto de apoio indispensável à conclusão de todo o movimento natural.

c) A Célula Rítmica Fundamental é uma síntese, e isto essencialmente (2); é, portanto, indivisível.

O tempo composto, pelo contrário, é analítico em relação ao ritmo, pois toma os seus elementos de duas células rítmicas fundamentais diferentes (3). É, portanto, divisível por definição. Isto não quer dizer que seja sempre dividido (4), mas que pode sê-lo: o que não é concebível para o ritmo.

IV

300. — A sobreposição desencontrada das células rítmicas fundamentais sobre os tempos compostos tem consequências muito importantes para a execução duma melodia gregoriana, tal como a devemos desejar sob o ponto de vista musical (5). Vol taremos ao assunto mais adiante.

Limitemo-nos a assinalar, por agora, que a análise duma melodia por células rítmicas fundamentais e por tempos compostos é apenas um jogo de criança se se tiver compreendido bem, por um lado, que na célula rítmica fundamental, seja qual for o estado em que se apresente, a ársis é sempre elementar (6), e se estiverem bem sabidas, por outro lado, as regras da distribuição dos íctus nos cantos ornados.

The image shows a musical staff with a treble clef and a 7/8 time signature. Above the staff, there are rhythmic markings: "Sch." followed by vertical lines and double bars. Below the staff, there are two rows of rhythmic markings: "C.R.F." and "T.C.". The "C.R.F." row shows a sequence of vertical lines and double bars. The "T.C." row shows a sequence of numbers: 7, 1-2, 1.2, 1.2.3, 1.2.3, 1.2, 1.2, 1.2, 1.2, 1.2.3, 1-2, 1.2.

Ex. 59. (Kyrie XVII)

(1) - Cf. nº 138.

(2) - Cf. nº 140.

(3) - "Número Musical", I, 1ª parte, nº 211.

(4) - Com efeito, não o é a partir da síntese rítmica do segundo grau, à qual chegaremos em breve. Neste momento ainda nos encontramos na síntese do primeiro grau, baseada na Célula Rítmica Fundamental.

(5) - Cf. Introdução, pág. 15.

(6) - Cf. nºs. 233 e 235.

301. — Se bem que opostos por natureza, a Célula Rítmica Fundamental e o Tempo Composto podem, no entanto, ser encarados, em certos aspectos, sob o mesmo ângulo:

19. A intensidade, que não é obrigatoriamente localizada no ritmo (1), não o é, também, no Tempo Composto.

O primeiro tempo do compasso gregoriano não é forçosamente um tempo forte como o não é, forçosamente, o primeiro tempo do compasso moderno.

Entre cem exemplos que poderíamos citar, seria admissível que se applicasse o princípio do "tempo forte" a temas como estes, cuja organização expressiva depende exclusivamente do ritmo?



BEETHOVEN - Sinfonia Pastoral, 19 andamento.



SCHUBERT - Sinfonia Incompleta, Introdução.

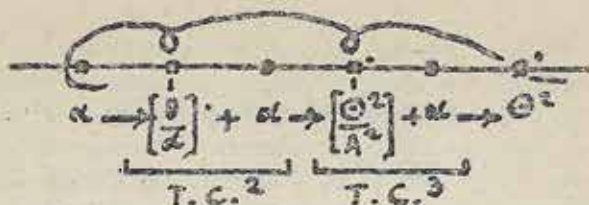
Ex. 60

20. Embora condicional, a unidade do tempo composto é real, já o dissemos acima. Tal unidade não é sòmente material como se se tivessem feito entrar à força, comprimindo-os, dois ou três tempos simples na de dois íctus consecutivos. É também formal, quer dizer: resulta do modo de formação do tempo composto.

Este, pelo seu íctus inicial, goza da continuidade de movimento que é essencial ao ritmo e que lhe é transmitido, no seu ponto de fusão, pelos dois ritmos donde procede:

(1)- Cf. Capítulo VI, §3.

Ex. 61



Existe, por conseguinte, uma indiscutível coesão entre os elementos constitutivos (tempos simples) dum tempo composto: pois recebem no íctus-eixo uma impulsão única que os atrai, todos ao mesmo tempo, para um outro íctus que os atrai.

Os tempos compostos podem, portanto, ser separados dos ritmos geradores, desde que considerados como agrupamentos métricos (1); e assim como dizemos: um ritmo, podemos dizer também: um tempo composto, um compasso, o que é perfeitamente compatível com a natureza oposta dum e doutros.

A unidade do tempo composto é a base do desenvolvimento do ritmo, pela relação dos tempos compostos uns com os outros (2): veremos isso em breve.

VI

302.- Entretanto, e se os considerarmos isoladamente, estes tempos compostos, separados dos ritmos de que, portrans fusão, recebem a vida, não são mais do que materiais de construção (3), padronizados (4), tão inertes como um tempo simples.

Deste àqueles há apenas um ponto de comparação puramente aritmético: do simples ao duplo no tempo composto binário, e do simples ao triplo no tempo composto ternário.



VII

303.- Mas, em consequência desta assimilação, na inércia, entre o tempo simples e o tempo composto, nada se opõe a

-
- (1)- Cf. nº 259.
 (2)- Cf. nº 242.
 (3)- Cf. nº 260.
 (4)- Cf. nº 273, in fine.

que este seja enformado pelo ritmo, como tempo composto: quer dizer, a que uma relação de impulso a repouso se estabeleça entre os tempos compostos e não somente, como no ritmo especificamente elementar, entre os tempos simples.

Esta integração do tempo composto na ordem rítmica, num plano de síntese superior àquela em que se moviam os pequenos ritmos que lhe deram origem, faz-se pelo ictus que afecta o seu primeiro elemento (1).

Este ictus não obriga o tempo composto a um estado de dependência e de servitude perpétuos, pois é o princípio e o agente da sua libertação, permitindo-lhe tornar-se um TEMPO RÍTMICO.

VIII

304.- É preciso esclarecer bem o que se entende por isso.

Um TEMPO RÍTMICO é a ársis ou a thésis dum ritmo qualquer; assim, por exemplo, a arsis e a thesis dum ritmo monoiótico elementar (esquema I), por muito simples que sejam uma e outra, são tempos rítmicos.

Não é a estrutura interna do tempo - simples, binário ou ternário - que se deve considerar aqui, mas, unicamente, a função atribuída a esse tempo na síntese rítmica.

305.- Um tempo composto torna-se portanto um tempo rítmico a partir do momento em que, escolhendo entre as duas tendências opostas do seu ictus inicial, decide ser uma arsis composta ou uma thesis composta.

É preciso notar bem que, ao integrar-se assim na ordem rítmica, o tempo composto não muda de natureza (2). Não se converte, por esse facto, num ritmo, e não vira a sê-lo nunca, pois as noções de ritmo e de compasso são contraditórias (3).

Mas, mantendo-se o que é, vê atribuir-se-lhe um papel a desempenhar na síntese rítmica, de que se torna uma fase componente - ársis ou thésis - desenvolvida, concorrendo assim para a criação das formas novas que vão ser tratadas nos capítulos seguintes e que vencerão, graças a ele, a primeira fase da ordenação do movimento.

(1)- Cf. nº 257.

(2)- Já dissemos atrás (nº 295) que é um pequeno compasso.

(3)- Cf. nºs. 155 e 156.

306. - Esta determinação rítmica do tempo composto supõe, evidentemente - abstracção feita, por agora, ao plano literário - um contexto melódico: isto é, a função rítmica dum tempo composto depende da sua posição em relação aos que o rodeiam, de tal maneira que um tempo composto melódicamente mais elevado será normalmente ársico em relação com um tempo composto melódicamente mais grave e que, por esta razão, será tético (1).

Devemos, sem dúvida, abster-nos de dar a isto um caracter absoluto. Veremos, mais tarde, que importantes correções devem ser aplicadas a um princípio cujo fundamento não é, para mais, discutível, e ao qual só nos referimos presentemente, enunciando-o duma forma bastante sumária, para fazer compreender claramente o que é um tempo rítmico.

Uma vez definida esta noção, devemos quedar-nos por aqui; pois o exemplo seguinte, no qual se poderá observar que tempos compostos de estrutura idêntica podem ter, na síntese, uma significação rítmica diferente, antecipa, com efeito, os nossos estudos posteriores (2).

I. 1.2 1.2 1.2.3 1.2 1.2.3 1.2 1.2.3 1.2

II. A² B² A³ C² A³ C² C³ C²

Ex. 62 - I - Estrutura (binária ou ternária dos tempos compostos). II - Função rítmica de cada tempo composto (tempo rítmico).

(Cada tempo composto é representado em II pelo seu íctus inicial: procederemos sempre desta maneira, para simplificar as coisas, nas demonstrações de caracter esquemático. - É evidente que os tempos compostos 1, 3 e 5 são aqui ársicos,

- (1) - Explicar-nos-emos acerca deste ponto quando do estudo do ritmo composto (Capítulo XVII, §2).
- (2) - Julgamos util, para a clareza da demonstração, apresentar o exemplo 62, de preferência, em notação moderna.

devido à sua posição em relação aos que os rodeiam.)

IX

307.- De tudo o que se disse até ao momento neste capítulo, ressalta que o estudo duma melodia gregoriana por tempos compostos é absolutamente legítimo e que estamos no pleno direito de cantar, por exemplo:



Ex. 63 - (Kyrie XI).

O estudo duma peça gregoriana deve começar por aqui. É absolutamente necessário e já chamamos a atenção para este ponto (1).

Somente, é preciso não se ficar por aí na interpretação pois disso só resultaria o desmembramento da linha melódica.

Neste plano puramente material, devemos elevar-nos até à síntese expressiva, a qual, necessariamente de ordem rítmica (2), ultrapassa, embora apoiando-se nela, a organização melódica por tempos compostos. (Vd. ex. 63 bis)

(1)- Cf. n.ºs. 168 e 169 - Os cantores devem bater o compasso a 2/8 ou a 3/8, conforme os casos, com os gestos usados em música moderna para os compassos a dois ou a três tempos. Evita-se, por outro lado, martelar o canto, respirar ao acaso; e não dissociar os tempos compostos uns dos outros, cortando a linha melódica no momento da passagem dum tempo composto ao seguinte: é aí precisamente que é preciso evitar a respiração, para tomar consciência do elo rítmico de que falámos nos n.ºs. 311-313. Numa palavra, deve-se fazer este exercício da maneira mais musical possível.

(2)- Cf. n.º 297, in fine.

I

A -> O -> O -> O + A -> A -> O -> O -> O

II

1. 2, 1. 2, 1. 2, 1. 2, 1. 2. 3, 1. 2. 3, 1. 2. 3, 1. 2, 1. 2.

Ex. 63 bis - I - PLANO RÍTMICO. Relação intensiva dos tempos rítmicos na síntese do ritmo-frase. II - PLANO MÉTRICO. Agrupamento dos tempos simples em tempos compostos binários ou ternários.

X

308.- Isto leva-nos naturalmente a consignar aqui uma observação importante que apenas esboçamos anteriormente notando, no começo do nº 300, a necessidade duma interpretação musical do canto gregoriano.

309.- Está entendido que nos exemplos 63 e 63 bis - os quais, repetimos, estão adiantados em relação ao ponto em que nos encontramos - os tempos compostos não são, rítmicamente, divisíveis.

Não serão mais considerados no pormenor da sua constituição interna, mas na sua síntese (1). Cada um destes tempos compostos forma um todo, uma espécie de bloco, em que todas as partes são coerentes. A propulsão rítmica vai de íctus a íctus, arrastando no seu movimento tempos rítmicos que são ou inteiramente ársicos ou inteiramente téticos (2).

310.- Mas isto já não é síntese rítmica do primeiro grau, tendo simplesmente, como base, a célula rítmica fundamental.

Ora, se convém não esquecer que a síntese rítmica é progressiva, que tem vários planos, é preciso também lembrar que o mecanismo dos planos superiores supõe o funcionamento regular dos inferiores (3), exactamente como, num relógio, o mo-

(1)- Cf. nºs. 259 e 273.

(2)- Cf. nº 301, 2º.

(3)- Cf. Introdução.

vimento que faz girar os dois ponteiros em volta do mostrador, não anula o movimento do ponteiro dos segundos, mas depende, pelo contrário, da marcha normal das pequenas rodas que accionam este último.

Está-se sempre, por mais que se faça, diante da impossibilidade prática de separar completamente a síntese da análise (1).

311.- Fazendo dum tempo composto um tempo rítmico, não se modifica nem a sua natureza - já o dissemos atrás (2) - nem o seu modo de formação, em virtude do qual o tempo composto, seja binário ou ternário, termina por uma ársis elementar (3): fica, portanto, no ar, por assim dizer, sem conclusão, sem apoio duma thésis.

312.- Este ponto de apoio não o encontrará senão no íctus do tempo composto seguinte; nesse mesmo momento, estabelece-se um elo rítmico entre os dois tempos compostos.



Por outras palavras: se se põem em relação tempos compostos uns com os outros, recompõem-se, automaticamente, a vida rítmica das células fundamentais geradoras que, se bem que ultrapassadas aqui, não cessam, no

entanto, de existir.

313.- Há, portanto, dum tempo rítmico a outro, uma vida rítmica elementar subjacente, constantemente renovada pe-la pequena ársis que, segundo a acertada expressão de D. GAJARD, "se move na penumbra do íctus que precede".

314.- A influência desta ársis elementar no fraseado, no desenho da linha melódica, é capital.

É ela que dá aos tempos rítmicos aquela elasticidade, aquela leveza e aquela vida, sem os quais uma execução não po-

(1)- Cf. nº 241.

(2)- Cf. nº 305.

(3)- Cf. nºs. 245 e 275.

deria ser considerada verdadeiramente musical.

É ela, em grande parte, que confere à matéria sonora aquela fluidez, aquela imponderabilidade que, tão nitidamente, nos impressiona, ao ouvir cantar o coro de Solesmes.

315.- Sem dúvida que se deve pretender dar ao grande ritmo duma frase a sua plenitude de expressão.

Mas não a atingiremos nunca se desprezarmos a atracção que as thésis exercem sobre as ársis, na síntese rítmica elementar: impulsos e repousos alternados, de amplitude não muito considerável, mas donde resulta um ritmo contínuo, bastante comparável às pulsações do nosso coração.

É nisso que o grande ritmo tem a sua fonte, e é por tal, somente, que se tornarão flexíveis as articulações que, soldando uns aos outros, os tempos rítmicos, fazem de cada um deles um dos anéis da cadeia melódica (1).

316.- Quanto a nós, pensamos que o que mais falta faz aos cantores é o sentido da continuidade melódica, a que os gregos chamavam o melos; - as condições do fraseado vocal e do fraseado instrumental são as mesmas, quanto ao essencial (2), e, por conseguinte, as curvas ársicas e téticas da quironomia solesmiana, que tão bem desenham as articulações rítmicas de que falávamos há instantes, assemelham-se, em certos aspectos, às ligaduras ou arcadas (3) que os compositores

(1)- Cf. nº 258.

(2)- Era também a opinião de D. MOCQUEREAU que, não o esqueçamos, era um excelente violoncelista.

(3)- Trata-se, evidentemente, duma simples comparação. A quironomia solesmiana é rítmica por definição, ao passo que as ligaduras de expressão visam sobretudo a constituir agrupamentos melódicos, embora o ponto de vista rítmico não seja estranho à sua colocação. Não se deve portanto comparar absolutamente; mas creio que se pode legitimamente fazê-lo. Recordo-me duma reflexão que um dia Charles BORDES fez a um jovem violinista da Schola cantorum que tocava um Adagio de HANDEL: "O seu fraseado não é bom - disse-lhe ele - aconselho-o, para o melhorar, a ir buscar o Gradual e a tocar no seu instrumento peças gregorianas orçadas, regulando as suas arcadas pelos grupos neumáticos!"
Só mais tarde compreendi a importância desta observação e o proveito que dela se podia tirar. Embora o fraseado gregoriano não tenha sempre como fundamento os neumas - é preciso melhor - não deixa de ser verdadeiro que BORDES via

notam habitualmente, e com grande cuidado, nas partituras de orquestra, especialmente para os instrumentos de cordas (1).

317.— Assim, pois, como o desejo da expressão justa obriga o violinista não só a ter em conta essas arcadas mas ainda a variar, no interior destas, a pressão do arco sobre as cordas que faz vibrar, assim também o cantor deve modificar de momento a momento a sua pressão vocal, afim de tornar sensível, na interpretação, o que D. MOCQUEREAU chamava "os mil cambiantes do fraseado".

É nestas condições que o canto gregoriano atingirá simultaneamente todo o seu valor musical e todo o seu valor de oração (2).

XI

318.— É quase supérfluo notar, para terminar, que a composição interna do tempo composto (binário ou ternário, pouco importa) não lhe permite ter dois íctus seguidos. Na análise duma melodia por células rítmicas fundamentais, o íctus é tético, pois é o ponto de chegada da ársis elementar que o precede.

Entre dois íctus existe, pois, um impulso intermediário, tão necessariamente como, ao andar, se torna preciso levantar um pé antes de o pousar de novo.

319.— No caso de duas longas consecutivas (3) - caso frequente - a justaposição dos íctus só é aparente: porque a ársis elementar não desapareceu.

acertadamente e que a música vocal e a música instrumental têm interesse, uma e outra, de se prestarem mútua assistência.

(1)- Os antigos faziam-no sempre. Os modernos fazem-no menos: impõe-se então supri-lo que falta, no pormenor, por indicações complementares precisas; seja o chefe de orquestra a fazê-lo ele próprio ou que encarregue desse cuidado, de acôrdo com ele, o chefe de estante dos primeiros violinos.

(2)- "O canto gregoriano é, pela sua beleza, tanto oração como canto" - disse um dia, em Nôtre-Dame de Paris (1941), o Cardeal SUHARD. Afirmação profunda e de longo alcance, pois que pondo-se ao serviço da oração, a música acaba por se confundir com ela, pois que o mesmo é dispor-se a melhor rezar ou aplicar-se a melhor cantar.

(3)- No exemplo 64, cada longa vale dois tempos simples; é,

Por muito confundida que esteja, vocalmente, com a tésis inicial dos tempos compostos, nem por isso deixa de ser menos, rítmicamente, o elemento activo que não só une une entre si as duas longas, mas ainda a segunda longa ao que a segue.

Ex. 64

C.R.F.

T.C.

1.2.3 1.2 1.2 1.2 1.2 1.2.3 1.2

320.- O ritmo continúa o seu fluxo regular (1) sobre as longas que estão, realmente, em movimento. É por isso que convém não as tornar pesadas, não dar a impressão duma paragem em cada uma delas, respeitando embora estrictamente o seu valor quantitativo.

Em semelhante caso, a análise não faz mais do que restituir ao ritmo um elemento que lhe é essencial, embora não expresso distintamente, e indispensável à composição do tempo binário formado por cada uma das longas.

APLICAÇÃO DO CAPÍTULO XIV

Fazer a análise, por células rítmicas fundamentais e tempos compostos, dos fragmentos melódicos abaixo indicados:

- 1º.- 1º Kyrie da Missa II (fons bonitatis).
- 2º.- 1º Agnus da Missa IV (cunctipotens genitor Deus).
- 3º.- 1º Kyrie da Missa V (Magnae Deus potentiae).
- 4º.- Sanctus da Missa VI (rector cosmi pie), até à primeira grande barra.
- 5º.- Sanctus da Missa IX (Cum jubilo), até à primeira grande barra.
- 6º.- 1º Agnus da Missa X (alme pater).
- 7º.- 1º Agnus da Missa XI (orbis factor).
- 8º.- Credo nº 1, até Deum de Deo.

portanto, um tempo composto e, conseqüentemente, está pro vida dum ictus rítmico.

(1)- Cf. nº 52.

*

I - Restringir-se ao exemplo do nº 300.

II - Não se preocupar com o texto, que nada tem a ver com um exercício desta natureza. Transcrever somente a melodia.

III - Para maior facilidade e clareza, transcrever os trechos em notação moderna (clave de sol), mas sem alterar os grupos de notas, tal como se apresentam na notação neumática, salvo impossibilidade de os respeitar.

IV - Cantar esses fragmentos batendo o compasso, como foi indicado (Nota do nº 307).

CAPITULO XV

O NEUMA E O TEMPO COMPOSTO

321.- Depois de ter estudado as relações da célula rítmica fundamental e do tempo composto na síntese rítmica, examinemos rapidamente as do neuma e do tempo composto que é preciso distinguir cuidadosamente um do outro.

I

322.- Se se examina uma melodia gregoriana sob o ponto de vista linear, e sob o ângulo da sua unidade gráfica, verifica-se que é composta de neumas, ou seja: de sinais cujas diversas combinações constituem todo um sistema de escrita musical (1).



Ex. 65 - (Aleluia do IX Domingo depois do Pentecostes, jubilus).

Encontram-se neste fragmento 11 neumas, a saber: punctum - climacus - punctum - climacus formando pressus com uma clivis, cuja última nota é pontuada - punctum - climacus - punctum - dístrofe - climacus resupinus (repercussão na virga) formando pressus com uma clivis, cuja última nota é pontuada.

323.- É conhecida a proveniência dos neumas actuais, derivados simultaneamente dos neumas-acentos, os mais antigos, e dos neumas-pontos ligados aos primeiros por "estreitos laços de filiação" (2).

Os neumas "pertencem assim, pela sua origem, tanto à gramática como à música, tanto à arte de falar como à arte de cantar" (3); e o caracter commum aos acentos agudo e grave que

(1)- Cf. Capítulo X.

(2)- "Paleografia musical", tomo I, pág. 125.

(3)- Ibidem, tomo II, pág. 37.

lhes permite "transportar-se do domínio oratório ao domínio musical, é a melodia" (1).

324. — A notação dos nossos livros de coro actual é portanto de ordem melódica; porque o desenvolvimento dos sistemas primitivos de notação neumática (2) não lhes tirou este carácter original, permanente, independente dos aperfeiçoamentos de que vieram a beneficiar - sob o aspecto rítmico, especialmente - no decurso da sua evolução no sentido da maior precisão e clareza.

325. — Por consequência, o legato deve ser absoluto não somente no interior do próprio neuma, se este tem várias notas, mas ainda no momento da passagem ao neuma seguinte, de maneira a que não haja na linha melódica qualquer solução de continuidade (3).

II

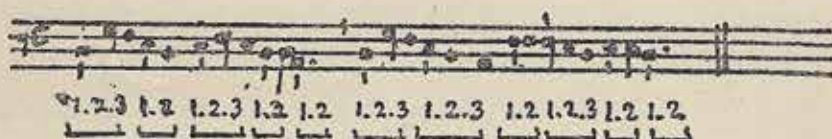
326. — No entanto, pode-se também considerar uma melodia gregoriana sob o ponto de vista da sua organização métrica: sob este aspecto, ela subdivide-se em tempos compostos, os quais fornecem a matéria da sua enformação rítmica com vista à sua síntese expressiva (4).

(1) - Ibidem, tomo I, pag. 103.

(2) - A origem e desenvolvimento da notação neumática são objecto do Capítulo VI, do tomo I, da "Paleografia musical". D. MOCQUEREAU volta ao assunto no tomo II - prefácio, pag. 23 - e resume rapidamente a questão nestes termos: "Lembram-se que nós sintetizamos em dois grandes sistemas todas as fases desta longa evolução: 1º - o sistema quironómico, o mais antigo dos dois, que tem a sua expressão gráfica nos neumas-acentos; 2º - o sistema diastemático, que substitui parcialmente o primeiro e que representa os sons por meio de neumas em forma de pontos ligados ou separados. A invenção da pauta, a feliz adição das letras-chaves, deram a este sistema uma perfeição que não foi mais ultra-passada.

(3) - Para obter este legato, é muito útil fazer exercícios vocalizados sobre diferentes vogais, análogos aos que D. MOCQUEREAU dá no 1º volume do "Numero Musical", ao mesmo tempo que indica (pag. 182-184) o método a seguir para tirar disso o maior proveito.

(4) - Cf. nº 307.



Ex. 65 bis - (O mesmo inciso melódico do ex. 65).

327. - Basta comparar, entre si, estes dois agrupamentos, um neumático (ex. 65), outro métrico (ex. 65 bis), para observar que as notas da melodia estão repartidas diferentemente num e noutro: o que a quironomia torna ainda mais directamente sensível:



Ex. 65 ter.

Daqui se conclui:

1º - que o neuma e o tempo composto subordinam-se respectivamente a duas concepções distintas do movimento, se bem que complementares uma da outra na síntese;

2º.- que a indivisibilidade sonora do neuma, real, de certo, mas exclusivamente de ordem vocal, não se opõe de maneira alguma à dissociação dos seus elementos no plano métrico e não tem, por conseguinte, nenhuma influência na sua determinação rítmica.

III

328. - "Muito bem! - dir-se-à - Mas não convirá levar mais longe o exame do problema?

"Que nos exemplos precedentes haja incompatibilidade quase absoluta - salvo na dístrofe - entre o agrupamento neumático e o agrupamento métrico, não há dúvida, pois que se impunha forçosamente incorporar num tempo composto os punctus isolados e subdividir os neumas compostos (1).

"Que acontecerá, porém, no caso de neumas simples: podatus, clivis, torculus, porrectus, etc...?

"Noutros termos: um neuma simples é um ritmo ou um tempo composto?"

(1)- Cf. nº 286.

329.- A resposta é fácil.

1º. Teoricamente, por si - quer dizer: em virtude da sua origem, do seu modo de formação e do papel que lhe é atribuído - um neuma simples não é nem um ritmo, nem um tempo composto. É alheio a um e a outro.

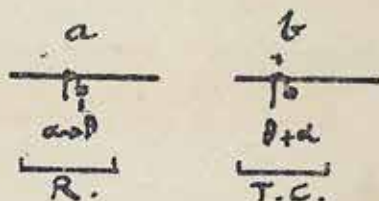
2º. Praticamente, pode ser um ou outro, e é, com efeito, normalmente, um tempo composto.

Se marcarmos com um íctus a segunda nota duma clivis (ex. 66, a), determinamos por esse mesmo facto uma função tética a esta nota, e a nossa clivis passará a ser uma célula rítmica fundamental; se, pelo contrario, marcarmos com um íctus a sua primeira nota, obteremos um tempo composto binário (ex. 66 b).

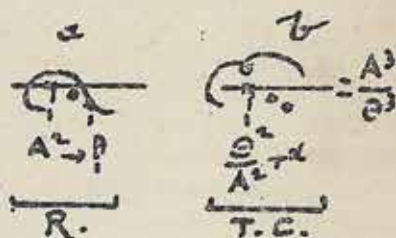
Se marcarmos com um íctus a primeira e a terceira nota de um climacus, faremos deste neuma um ritmo simples desenvolvido (1),

com dois íctus, um ar-sico e o outro tético (ex. 67, a); mas se, pelo contrario, supri-mirmos o segundo íc-tus e conservarmos apenas o primeiro, o nosso climacus conver-te-se simplesmente num tempo composto ternário (ex. 67, b) (2).

Ex.
66



Ex.
67



330.- Por conseguinte, querer ligar, em todos os casos, a organização rítmica ao agrupamento neumatico, querer fazer derivar aquela deste, seria cometer um grave erro; aliás, ser

- (1)- O ritmo simples desenvolvido será objecto do cap. XVI. Presentemente, apenas lhe fazemos uma simples alusão, por imperativo da nossa demonstração, e sem esquecer que o cli-macus poderia ser tratado, rítmicamente, doutra maneira.
- (2)- As combinações a dos ex. 66 e 67 são designadas por D. MOC-QUEREAU por neumas-ritmos, e as combinações b por neumas-tempos. Aqui o notamos sem qualquer comentário. Porque se estas qualificações podem apresentar um certo interesse na análise, não o têm nenhum na síntese.

-se-à levado a praticar outro, e tão grave, erigindo em sistema a independência absoluta do neuma e do tempo composto.

331.- Nenhuma razão existe, teoricamente, para afectar com íctus a primeira nota dum neuma simples, em vez da segunda ou da terceira: isto deriva do carácter original do neuma que é melódico e não rítmico.

Se se afirma que, na síntese, um neuma é, normalmente, um tempo composto, é porque, 1º ele não o é sempre e, 2º a sua condição normal de tempo composto deriva de observações posteriores, experimentais, donde se verifica que, na maior parte dos casos, o íctus recai sobre a primeira nota do neuma e não sobre qualquer outra. O neuma, esse, não impõe obrigatoriamente tal lugar ao íctus, enquanto considerado como neuma.

332.- É por isso que a regra nº III, tal como foi formulada no nº 179, tem um carácter empírico, salvo a reserva que aí se faz e que tem por objecto, entre outros, os casos em que a intenção rítmica, acrescentada ao neuma e complementar da sua significação melódica, resulta de indicações fornecidas pelos documentos paleográficos.

333.- Nas suas "Noções sobre a rítmica gregoriana" (1), D. GAJARD explica muito claramente o mecanismo da equação neuma = tempo composto.

"Tome-se - diz ele - a entonação da comunhão Memento verbi tui, do XX domingo depois do Pentecostes:



"Se se cantar lentamente esta pequena palavra, analisando bem a sequência dos passos rítmicos, verificar-se-à que o podatus sol-lá, da sílaba men, é composto de duas partes: a primeira nota, sol, é na realidade a deposição do impulso que parte do fá precedente, - e a segunda nota, lá, é na realidade um novo impulso que

recai sobre o lá da última sílaba. Em suma, encontramos aqui dois ritmos elementares (2): Memén... e énto. É impossível cantar de outra maneira.

(1)- 2ª edição, pág. 44 e 45.

(2)- Ou duas células rítmicas fundamentais: é a mesma coisa.
(Nota do autor).

"O podatus sol-lá não é, pois, um ritmo (quer dizer: um movimento completo, com começo e fim), mas um agregado de duas partes de ritmos: começa num apoio e acaba em pleno impulso; por isso não é conclusivo e reclama imperiosamente, depois de si, um repouso (1) - o lá da sílaba to. É só a marcha rítmica que fundirá praticamente estas duas notas, apoiando-as sobre o sol. O podatus aqui é bem um tempo composto e tem o seu ictus na primeira nota.

"Não se colocando senão sob o ponto de vista puramente rítmico, poder-se-à substituir as duas notas sol-lá do podatus por um duplo sol, ou seja: por uma longa: o efeito seria exactamente o mesmo. Como se vê, o neuma não é outra coisa, em suma, do que a desagregação duma longa; esta é ainda uma das razões pelas quais o neuma figura normalmente como o ictus na primeira nota."

334. - Tendo desenvolvido largamente o seu pensamento sobre este ponto, D. GAJARD conclui com estes termos:

"Mas - dir-me-ão - se o neuma não acusava primitivamente intenção rítmica, por que o considera normalmente como um tempo composto, com ictus no começo?

"Primeiro, porque o neuma é ordinariamente, salvo excepção devidamente controlada, tempo composto no canto quase-silábico, o das antífonas, por exemplo, ou das peças do kyrial. Não é senão nos vocalizos, ou sequência de neumas sobre uma mesma sílaba, que os escribas usavam de toda a liberdade na disposição dos seus neumas.

"Depois, porque é preciso haver um princípio, claro e

(1) - É esta a razão principal por que, como o dissemos mais acima (n.º 297), o tempo composto não pode ser isolado da síntese rítmica senão por abstracção. O que D. GAJARD diz aqui do carácter não conclusivo do tempo composto, já o havíamos sublinhado nós mesmos anteriormente (n.ºs. 311 e 312) a propósito das relações do tempo composto com a célula rítmica fundamental. De cada vez que se encara o tempo composto em função da síntese rítmica, é-se levado, por mais que se faça, a voltar ao seu modo de formação, ou seja, a compor o ritmo no plano elementar (Cf. n.º 242). O facto de D. GAJARD ser obrigado a falar no assunto a propósito das relações do neuma e do tempo composto prova bem que, na síntese, tudo se compenetra e se ordena ao mesmo tempo, e que o tempo composto desempenha aí um papel que não se poderá ignorar ou desprezar: temo-lo acentuado por várias vezes.

fácil, de interpretação. Ora, considerando que a maior parte das vezes, como acabo de dizer, o neuma acrescenta, de facto uma significação rítmica à sua significação melódica essencial, a regra que seguimos em Solesmes na preparação das nossas edições é: sempre que nos manuscritos deparamos com indicações que venham modificar a fisionomia rítmica do neuma são essas indicações que seguimos e não receamos, de forma nenhuma, colocar o íctus na segunda nota dum neuma; ao invés, sempre que não encontramos indicações paleográficas especiais, respeitamos o neuma e pomos o íctus sobre a primeira nota."

335. — Tal é a posição da Escola de Solesmes sobre a questão do neuma, considerado em relação ao tempo composto.

Apesar da identificação que, de facto, se dá muitas vezes entre um e outro, existe entre o neuma e o tempo composto uma diferença fundamental que não permite confundir as suas noções.

CAPÍTULO XVI

O RITMO SIMPLES DESENVOLVIDO

(Esquema IV - Quadros esquemáticos, I, C.)

336.- Retomemos agora o nosso caminho e sigamos adiante...

A nossa marcha será, daqui em diante, bastante mais rápida; pois, tendo à nossa disposição o tempo composto, poderemos abordar o estudo da síntese rítmica do segundo grau.

337.- No primeiro grau, esta síntese conduzia apenas à criação de formas monoicticas - entre as quais se deve, sobretudo, reter a célula rítmica fundamental, nos seus dois estados - que, se bem que perfeitas (1), só podem ter um íctus e não mais, sendo a sua ársis sempre elementar.

No segundo grau, estamos num plano de síntese superior ao precedente.

As células rítmicas fundamentais são ultrapassadas, já o dissemos (2), e são tempos compostos que o ritmo põe em relação uns com os outros, formando cada um deles um todo (3) que, graças à dupla tendência do seu íctus inicial, pode vir a ser uma ársis composta ou uma tésis composta.

338.- As formas rítmicas que se nos vão apresentar agora terão, pois, necessariamente, pelo menos, dois íctus (4), o primeiro ársico e o segundo tético (5): Vamos, para começar, encontrar-nos em face do que chamaremos ritmo simples desenvolvido:

(1)- Cf. nº 237.

(2)- Cf. nº 312.

(3)- Cf. nº 309.

(4)- Com três íctus, o ritmo torna-se composto.

(5)- Condições absolutamente indispensáveis à unidade rítmica, sem a qual não seria possível forma rítmica (nºs. 81 a 83).

Ex. 68



339. — O ritmo simples desenvolvido tem uma só ársis e uma só thésis, sem o que não seria simples (1).

Mas chamamo-lo desenvolvido porque, por um lado, a ársis e a thésis não são já elementares e, por outro, as formas que é susceptível de revestir levam-nos até ao limite da extensão possível do ritmo simples.

340. — O elemento novo é, aqui, o íctus ársico, característica essencial do ritmo simples desenvolvido.

O íctus tético, com efeito, encontra-se tanto nele como nas outras formas já estudadas, pois pertence a todos os ritmos perfeitos (2).

Pouco importa, por consequência, que a thésis do ritmo simples desenvolvido seja elementar ou composta: teoricamente, pelo menos, e na análise; com efeito, na síntese rítmica do segundo grau, não há, em relação uns aos outros, senão tem pos compostos.

341. — A ársis do ritmo simples desenvolvido é, pois, obrigatoriamente um tempo composto.

Ora o íctus ársico inicial constitui para muitos, no início dos seus estudos gregorianos, uma dificuldade: não somente em virtude do seu carácter ársico, mas também, e principalmente, em virtude da sua própria existência.

- "Como - dizem eles - pode o íctus encontrar-se aí, se nada há que o preceda?"

342. — Não há nisso qualquer dificuldade e é fácil dar solução a este pequeno problema que, para mais, nem se levantaria se não se confundissem dois planos diferentes da síntese rítmica.

O ritmo simples desenvolvido já não é um ritmo embrionário; é já uma forma complexa, evoluída, para cuja explicação analítica é preciso recorrer à célula rítmica fundamental e à

(1)- Cf. nº 150.

(2)- Cf. nºs. 138 e 139.

operação de síntese que conduz à criação do tempo composto.
(1)

19. Num ritmo simples desenvolvido considerado isoladamente, o íctus inicial é o ponto de chegada duma ársis elementar subentendida (2) ou, se se preferir, a thésis duma célula fundamental de arsis subentendida (3) que, por não sonorizada, se move no silêncio do nosso ritmo vital (4).

20. Por outro lado, o tempo composto, na origem do qual se encontra este íctus, provém necessariamente da conjunção de duas células rítmicas fundamentais. Não é por a ársis da primeira destas células estar subentendida que o íctus-eixo não há-de ter, aqui como sempre, o duplo carácter tético e ársico de que é dotado em virtude do próprio modo de formação do tempo composto (5).

É o que há na análise.

Quanto à operação de síntese, consiste simplesmente em determinar, pela eliminação lógica duma das duas tendências do íctus, a função - ársica, neste caso - dum tempo composto cujos elementos não são nunca rítmicamente dissociáveis (6).

ANALYSE



SYNTHÈSE

Não é mais, em suma, do que a aplicação a uma forma rítmica precisa do que dissemos do tempo rítmico no Cap. XIV.

343. - O ritmo simples desenvolvido pode apresentar-se-nos de seis maneiras, cada uma das quais constitui um ritmo individual (7), não se diferenciando umas das outras senão

(1) - Cf. n.ºs. 253 e 254.

(2) - Cf. n.º 143 - Não sabemos por que não se há-de subentender a ársis na célula rítmica fundamental, tal como nas formas rítmicas mais evoluídas (n.º 144).

(3) - Cf. n.º 164 - 19.

(4) - Ver a citação que demos de D. MOCQUEREAU, no fim do n.º 144.

(5) - Cf. n.ºs. 255 e 256 - Cf. também o n.º 297.

(6) - Cf. n.ºs. 301, 29, 305 e 309 a 314.

(7) - Cf. Cap. V, § 2.

pelo número de tempos simples que contém a sua ársis ou a sua thésis.

Eis a seguir o quadro esquemático, com algumas realizações melódicas que provém indistintamente dum esquema dado:

(1)

Ex. 69.

The image displays six musical staves, each representing a different rhythmic scheme. Each staff begins with a diagrammatic notation: a circled letter 'A' with a superscript (2 or 3) followed by an arrow pointing to a circled letter 'R' or 'Q' with a superscript (2 or 3). The musical notation consists of a single staff with a treble clef and a common time signature 'C'. The notes are grouped with beams and slurs, illustrating the rhythmic patterns corresponding to the diagrammatic notations.

344. — As combinações 1 e 4, por possíveis que sejam, não são de reter na prática e não as notamos aqui senão para se saber que existem.

Tal como são, ou seja: com thésis elementar, não as encontraremos na síntese rítmica do segundo grau que tem por fundamento o tempo composto (nº 340): relativamente ao plano em que estamos presentemente, estas combinações dizem respeito não à síntese mas à análise.

(1) — As realizações melódicas dum esquema dado são, bem entendido, duma extrema variedade e este quadro não pretende senão dar algumas delas. — Notar-se-á, aqui e ali, a presença de silêncios: lembremos, a este respeito, que os silêncios são elementos de composição rítmica tal como os sons de que eles ocupam o lugar (Cf. nºs. 147 e 148).

Em todas as outras combinações, a ársis e a thésis são tempos compostos, sejam condensados, distintos ou mistos (1).

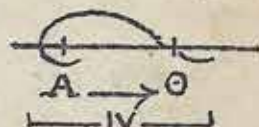
345.- O tempo composto desempenha aqui, portanto, pela primeira vez, a dupla função (2) para a qual foi criado e, desde o princípio, ordenado (3).

Pelo ritmo simples desenvolvido, é definitivamente incorporado na ordem rítmica, em função da qual passará a ser considerado sempre.

346.- E como, por outro lado, é indiferente à síntese do ritmo simples desenvolvido (4) - que é a mesma em todos os casos - em que as fases que o compõem sejam binárias ou ternárias (5), não notaremos daqui em diante senão por A e por @ as ársis e as thésis compostas, desprezando, como não tendo importância, o detalhe da sua estrutura interna.

Também não indicaremos mais o íctus rítmico nos esquemas, pois, por definição, há sempre um na origem de todo o tempo composto (6).

A partir deste momento, o esquema IV tomará, portanto, nas nossas demonstrações, a forma única que se vê junto.



347.- Frizemos, antes de concluir este capítulo, que a relação duma ársis e duma thésis ternárias - nº 6 do exemplo 69 - marca o limite da extensão possível dum ritmo simples, considerado na sua síntese.

Com efeito, ele só pode comportar o máximo de seis tempos simples - sons, sílabas ou silêncios - repartidos em dois tempos rítmicos, em dois tempos rítmicos somente. Já indiretamente demos a razão disso, quando estudámos o tempo compos

(1)- Cf. n.ºs. 263 e 274, 3.º.

(2)- A função dum tempo rítmico ársico ou tético (Cap. XIV, § VIII).

(3)- Em virtude da dupla tendência do seu íctus inicial (n.ºs. 254 e 255). Já observámos, de resto, - nº 259 - o que era um tempo rítmico em potência.

(4)- E, à fortiori, no ritmo composto, de que o ritmo simples desenvolvido - vê-lo-emos - não é, para falar propriamente, senão uma subdivisão.

(5)- Pode facilmente aperceber-se que assim é comparando entre si as realizações melódicas do exemplo 69.

(6)- Cf. nº 295.

to ternário (1).

CONCLUSÃO DO CAPÍTULO XVI

348.— O ritmo simples desenvolvido não é uma construção creada por si mesmo. A escolha e a reunião dos seus elementos nada têm de facultativo ou de convencional. É o resultado lógico de tudo o que precedeu e pode bem comparar-se a um ribeiro que, a partir da nascente, vai engrossando ao longo do seu curso com a entrada dos seus afluentes.

349.— Todas as formas rítmicas ou métricas anteriores ao ritmo simples desenvolvido são analíticas em relação a ele.

Numa progressão lenta mas contínua, elas convergiram para ele; cada uma contribue, directa ou indirectamente, para a sua síntese, vindo a encontrar nesta a justificação de ordem particular que a rege.

350.— Partindo do menor ritmo possível - o monoictico elementar - fomos subindo gradualmente até ao ritmo simples verdadeiramente perfeito em todas as suas partes, e para lá do qual aparecem já muito próximas as formas do ritmo composto. (Vide exemplo 70).

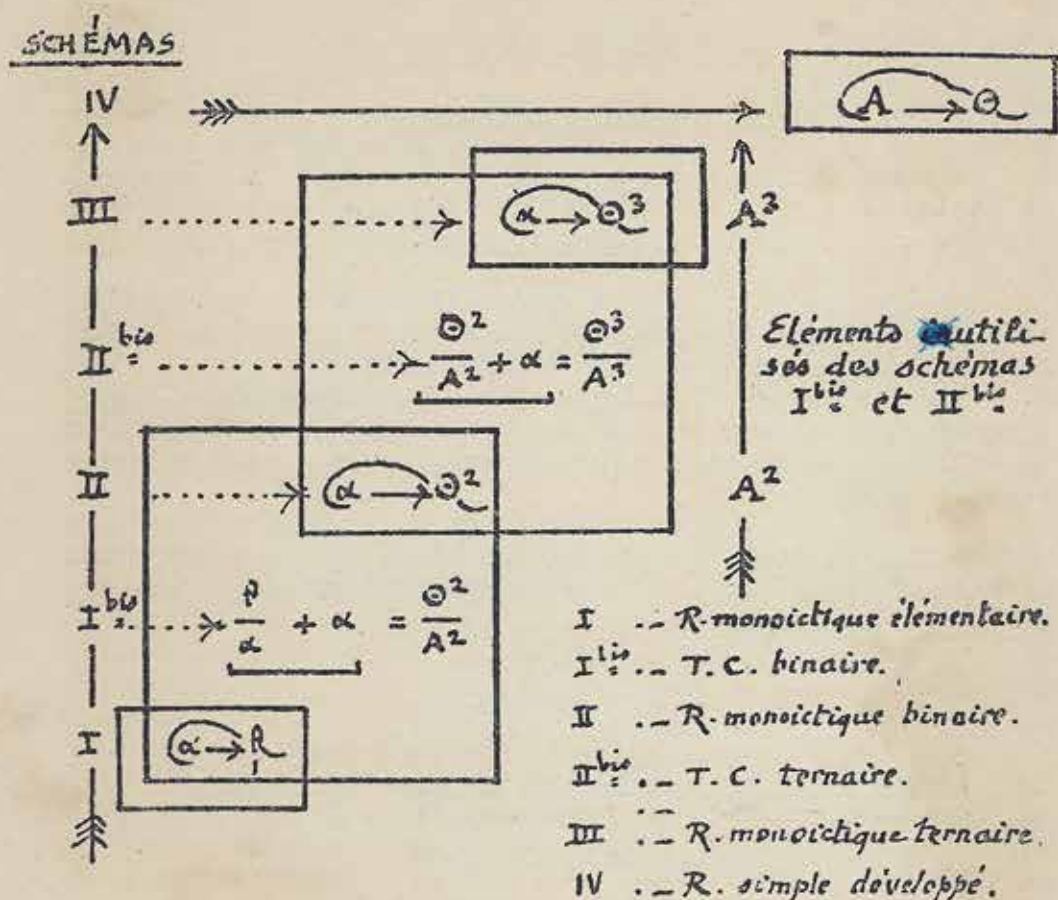
351.— Tal como o alpinista que escala uma montanha de cujo cume a pouco e pouco se vai aproximando, eis-nos chegados, na nossa ascensão para o grande ritmo do incisivo melódico, a uma espécie de planalto, donde podemos desfrutarmos no seu conjunto, se olharmos para trás, uma paisagem de que os pormenores nos são agora familiares.

Não teremos que nos demorar aí nem que para lá voltar, salvo para nos orientarmos no caminho se, por acaso, nos perdermos um instante.

Vamos, portanto, partir do ponto em que nos encontramos em busca de novas perspectivas, até aos cumes donde todas as coisas nos aparecerão, enfim, na sua perfeita harmonia.

352.— Em virtude do seu carácter sintético - que acabamos de sublinhar - e da sua importância, designaremos doravante por RITMO-SIMPLES, sem mais nada, o ritmo simples desenvolvido, para o distinguir do RITMO COMPOSTO que anuncia e prepara, pois é a sua prefiguração, a sua representação sumaria, poder-se-ia dizer.

Ex. 70 (1)



Todavia, em consequência dos limites conferidos às suas possibilidades de extensão (2), o ritmo simples permanece, apesar de tudo, uma forma menor da ordenação do movimento. A sua forma maior é o ritmo composto que nos levará aos planos superiores da síntese, directamente dependentes do grande ritmo.

(1)- Este exemplo reproduz, sob outro aspecto, o quadro I (A, B e C) das págs.106 a 109.
 (2)- Cf. nº 347.

CAPITULO XVII

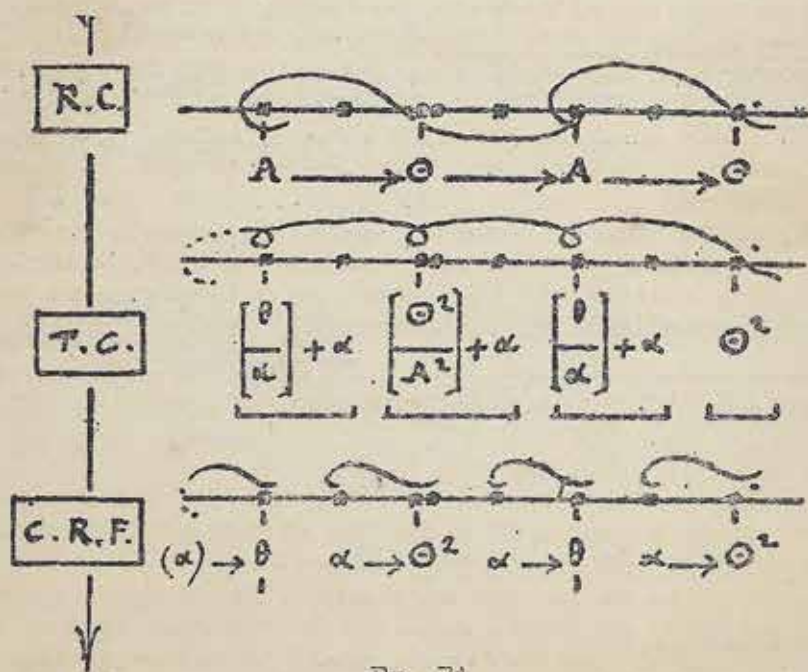
O RITMO COMPOSTO

§1.- Posição do problema.

353.- Não há diferença essencial entre o ritmo SIMPLES - no sentido que lhe atribuímos no nº 352 - e o ritmo COMPOSTO (1). (Vide esta nota na página seguinte)

1º. A síntese dum e doutro tem como fundamento o tempo composto que, segundo a acertada observação de D. GAJARD, é "a transição necessária e suficiente", entre o ritmo elementar e o composto.

Na síntese rítmica do segundo grau, a análise conduzir-nos-á, de qualquer maneira que nos coloquemos e seja o ritmo simples ou composto, à célula rítmica fundamental por intermédio do tempo composto:



Ex. 71

20. As condições da unidade rítmica, tal como foram determinadas anteriormente (2), são as mesmas num e noutra. A única diferença que há entre um e outro é que a relação entre a ársis inicial e a thésis terminal é directa no ritmo simples e indirecta no ritmo composto (3).

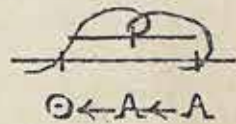
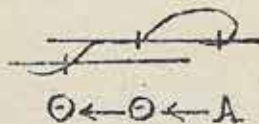
354.- O ritmo simples só tem dois tempos rítmicos, dois íctus, o primeiro ársico e o segundo tético (nº 338).



O ritmo composto tem, pelo menos, três tempos rítmicos, três íctus, dos quais o primeiro e o terceiro têm o mesmo carácter que no ritmo simples - sem o que não haveria forma rítmica - e o segundo, que pode ser ársico ou tético,

conforme os casos - permanece, pelo menos em princípio, indeterminado.

Por consequência, o ritmo composto baseia-se em três íctus só pode depender exclusivamente dos seguintes esquemas.



355.- Deve considerar-se, de facto, o ritmo simples como uma subdivisão do ritmo composto ou, se se preferir, o ritmo composto como uma ampliação, uma dilatação do ritmo simples.

Para fazer uma comparação, o ritmo simples parece-se com uma ponte dum só arco, e o ritmo composto com uma ponte de vários arcos.

Mas, assim como o número de arcos vem somente possibilitar o desenvolvimento da ponte sobre uma extensão maior ou menor segundo a distância que separa os dois pontos em que se apoiam as extremidades do tabuleiro (4), também o número de

(1)- Para a definição do ritmo composto, cf. nº 151.

(2)- Cf. nºs. 78 a 80.

(3)- Cf. nºs. 81 e 82, exemplo II.

(4)- Poder-se-ia dizer com igual razão que é o intervalo que separa os dois pontos de apoio que obriga o engenheiro a multiplicar o número de arcos da ponte. Tudo depende do ponto de vista em que nos colocarmos. Daí o mesmo para o tempo composto que tanto pode ser considerado como o factor do desenvolvimento rítmico, como a consequência desse desenvolvimento. Já o dissemos (nº 242). Mas não é inútil re-

íctus intercalares é um caso de importância secundária no problema do ritmo composto que se põe de igual maneira com três ou x íctus e que se reduz ao seguinte:

Dado o carácter forçosamente ársico do primeiro íctus, por um lado, e o carácter não menos forçosamente tético do último íctus, por outro, qual será a função rítmica do íctus ou íctus intercalares?

356. — Será só à melodia que, de momento, pediremos a solução do problema (1), enquanto esperamos que se lhe juntem outros elementos de apreciação tirados tanto do texto latino, cujos direitos são, bem entendido, particulares, com da conjugação da melodia e do texto, na ocasião em que certos casos especiais deverão receber um tratamento particular.

Algumas considerações gerais ajudar-nos-ão, primeiramente, a precisar o fundamento lógico dos esquemas fundamentais do ritmo composto.

§2. — A forma melódica e a síntese do ritmo composto.

357. — A música é, como já o dissemos, uma arte tributária do sentimento humano. Está ligada às nossas faculdades afectivas e procura traduzir variações mais ou menos rápidas, mais ou menos intensas do nosso potencial emotivo (2); e os meios que utiliza para consegui-lo resumem-se, no campo melódico, que é o do canto gregoriano, "às subidas e descidas do som, às suas elevações e repousos" (3).

"As curvas da melodia, diz Hugo RIEHMANN (4), podem ser relacionadas com os movimentos da alma, nas suas diversas emoções.

"O movimento positivo (ascendente) é a expressão do desejo, da ambição, do esforço, do querer, do impulso; o movimento negativo (descendente) é o da renúncia, do abatimento, do regresso a si próprio, da tranquilidade."

358. — Se se ligarem umas às outras por um traço contínuo, as notas duma melodia um pouco desenvolvida e se suprirem em seguida as notas intermediárias para conservar ape-

lembrá-lo no momento em que, com o ritmo composto, vamos encontrar-nos deante de formas consideravelmente evoluídas.

(1) — Cf. nº 306.

(2) — Cf. pág. 31, nota 1.

(3) — Pierre MELINE, "Tratado de Estética".

(4) — "Dicionário de Música", no termo MELODIA.

nas as que, no agudo ou no grave, se encontram nos pontos em que a linha melódica muda de direcção, obter-se-á um gráfico bastante semelhante ao que traça a agulha dum barómetro no cilindro devido às variações da pressão atmosférica.

359.- No canto gregoriano, profundamente impregnado da quela paz divina, que por meio dele nos é transmitida, e que traduz somente sentimentos simples, colectivos, universais, não se encontrarão melodias apaixonadas que, esquematicamente, darão lugar a gráficos atormentados.

Não é mais verdade que a observação de RIEMANN se aplica tanto mais naturalmente ao canto gregoriano, que é exclusivamente homófono (1) e as suas variações expressivas não se podem manifestar senão por meio de combinações puramente lineares.

360.- Aumenta, portanto, a excitabilidade do compositor (2) e o ritmo aquecerá ao mesmo tempo que a melodia se eleva: é a fase activa do movimento sonoro, na qual a tendência ársica dos ictus prevalecerá naturalmente sobre a outra.

Pelo contrario: diminua esta excitabilidade e o ritmo esfriará, deter-se-á, esgotando pouco a pouco as suas reservas vitais; a linha melódica inflectir-se-á tendendo progressivamente para o repouso; é a fase passiva do movimento sonoro, na qual a tendência tética dos ictus, cada vez mais acentuada à medida que estes se multiplicam, conduz pouco a pouco o ritmo até ao seu ponto de conclusão (Vidé exemplo 72).

Se as variações do potencial emotivo, em + ou em -, são alternativas - correspondem então a um estado de calma e são em geral pouco acentuadas - resultando daí uma espécie de plataforma melódica em que se opõem, alternativamente, as ársis e as thesis: simples balanço rítmico, movimento de vai-e-vem bastante comparável às oscilações dum pêndulo em voltado seu eixo (Vidé exemplo 73).

(1)- Sobre o sentido do termo homófono, cf. nº 90.

(2)- Cf. nº 97 - Lembremos que em canto gregoriano a melodia está ao serviço do texto, no qual - dum modo geral e ressaltando adaptações feitas - se encontra a origem das suas variações expressivas - Cf. Capítulo I, §1.

A musical staff with a treble clef containing a sequence of notes. Below the staff, a series of arrows and circles represents a rhythmic pattern: A → A → A → A → ○ → ○ → ○. A bracket under the first four 'A's is labeled '7 ictus'. Below this, a bracket under the first four 'A's is labeled 'fusion arsique', and a bracket under the three '○'s is labeled 'fusion thétique'. At the bottom, a horizontal line with a vertical bar in the middle has a '+' sign to the left and a '-' sign to the right.

Ex. 72

(7)

A musical staff with a treble clef containing a sequence of notes. Below the staff, a series of arrows and circles represents a rhythmic pattern: A → ○ → A → ○ → A → ○. A bracket under the entire sequence is labeled '6 ictus'. At the bottom, a horizontal line with a vertical bar in the middle has a '+' sign to the left and a '-' sign to the right.

Ex. 73

361.- Nada há em tudo isto que esteja em contradição com o que dissemos anteriormente sobre a independência do ritmo e da melodia (2). Esta independência não é só em princípio: é real e teremos ocasião de verificá-la.

Mas quem diz independência não diz, por esse facto, incompatibilidade.

A concordância da melodia e do ritmo (3) é tão frequente, mesmo no pormenor das formas rítmicas individuais, que se pode afirmar - não em absoluto, repetimos, mas relativamente

-
- (1)- Em semelhante caso, as variações da corrente intensiva são, evidentemente, de pouca importância se as não considerarmos senão em função do ritmo individual que as anima.
 - (2)- Cf. Capítulo VI, §2.
 - (3)- Esta concordância é o próprio fundamento da síntese rítmica do inciso melódico, onde a dissociação do ritmo da melodia e da dinâmica já não é concebível (Cf. nº 92).

(1) - que o desenho melódico tem uma significação rítmica, devido à qual se multiplicam as arsis nos movimentos ascendentes e as thésis nos movimentos descendentes.

362.- E se pode dizer-se também - como consequência de tudo o que precede - que um ritmo musical perfeito (2), qualquer que seja, é expressivo por natureza, ou seja, que é necessariamente atravessado por uma corrente intensiva que faz dele qualquer coisa de vivo, isso deve entender-se à fortiori do ritmo composto, em cujas formas, devido ao seu desenvolvimento, este carácter é mais directamente perceptível.

363.- O polo intensivo dum ritmo composto coincide pois normalmente com o tempo composto mais elevado (3).

do Sanctus IX

The musical notation for Sanctus IX shows a melodic line on a staff with a treble clef. The notes are connected by a slur, indicating a continuous melodic flow. Below the staff is a rhythmic diagram consisting of a horizontal line with a vertical bar in the middle. To the left of the bar is a '+' sign, and to the right is a '-' sign. Above the line, the sequence 'A → A → A → O → O → O' is written, where 'A' represents an arsis and 'O' represents a thesis.

do Sanctus III

The musical notation for Sanctus III shows a melodic line on a staff with a treble clef. The notes are connected by a slur. Below the staff is a rhythmic diagram similar to the one for Sanctus IX, with a '+' sign on the left and a '-' sign on the right, and the sequence 'A → A → O → O → O' written above the line.

Ex. 74

(1)- Cf. nº 306.

(2)- Empregamos aqui esta palavra no sentido que lhe dá D. MOCQUEREAU quando classifica a dinâmica como o factor vital do ritmo (Cf. nºs. 96 e 97).

(3)- As partes melódicas quase horizontais podem prestar-se, a tal respeito, a interpretações diferentes segundo os casos particulares: nalguns há liberdade quanto à escolha do polo intensivo.

CAPITULO XVIII

A QUIRONOMIA

364.- Em todos os exemplos anteriores, temos usado a quironomia solesmiana, cujo conhecimento é indispensável ao mestre de coro.

Chegou o momento de parar aqui um instante e de falarmos dela com algum detalhe, antes de abordar o estudo das formas do ritmo composto.

365.- Etimologicamente, a palavra quironomia vem de $\chi\epsilon\iota\mu$ (mão) e $\nu\acute{o}\mu\omicron\varsigma$ (regra). Tomada no seu sentido geral, aplica-se a todos os gestos da mão que visam regular, sincronizar os movimentos, seja dum conjunto vocal ou instrumental, seja dum corpo de baile; quando um regente de orquestra bate o compasso, por exemplo, faz a quironomia.

366.- Mas Solesmes dá à palavra quironomia um sentido mais particular, aplicando-a especialmente à tradução plástica do ritmo, encarado não em relação à análise mas relativamente à síntese das suas formas.

"Indicar o ritmo por meio da mão" (1), diz D. MOCQUE-REAU, reproduzir pelo gesto "não somente a marcha rítmica e melódica da frase gregoriana, mas ainda os seus cambiantes dinâmicos" (2), tal é a finalidade da quironomia.

367.- A quironomia tem dois aspectos:

1º. Um aspecto material, inerte, o que se lhe dá, traçado no papel, por meio de sinais convencionais que se enleiam em volta do texto musical (3), as diversas flutuações do movimento sonoro:

(1)- "Número Musical", I, nº 174.

(2)- Ibidem, II, nº 1138.

(3)- Sobrepõe-se, também, algumas vezes, o traçado quironómico ao texto melódico. Nada se opõe, para mais, a que a melodia gregoriana seja traduzida em notação moderna se esta transcrição tornar mais fácil e claro o traçado quironómico: é feita, lembremo-lo, na base duma colcheia por tempo simples gregoriano, e procurando respeitar, sempre, o agn-

Ex. 75



29. Um aspecto imaterial, móvel, resultante dos gestos que o mestre de coro desenha no espaço para obter dos seus cantores uma execução não somente correcta, mas viva.

Na realidade, estes dois aspectos da quironomia são apenas um: o primeiro prepara o segundo. É este, unicamente, que corresponde ao fim desejado.

Com efeito, diz D. GAJARD, "a quironomia é essencialmente ritmo e este essencialmente movimento e vida; o que está fixado no papel é só o gráfico morto" (1). Pelo menos, se vida existe neste é em estado latente e como em potência, sob as curvas estilizadas do movimento sonoro.

368. — Não deixa de ser menos verdade que é preciso ligar extrema importância ao traçado quironómico, de que nos ocuparemos exclusivamente neste Építome (2): pois os gestos não se formarão convenientemente no espaço, quando se tratar de dirigir um coro, se não tiverem sido desenhados com muito cuidado no papel ou no quadro preto.

369. — O gráfico quironómico pode parecer complicado à primeira vista: é, na realidade, bastante simples.

Tem como elementos fundamentais duas curvas de sentido oposto: uma curva ascendente para os tempos compostos ársi-

pamento neumático, o que nem sempre é possível, temos de convir.

(1) - Notas Inéditas.

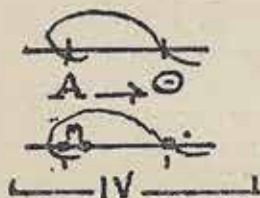
(2) - Não é que negligenciemos o outro aspecto do problema.

Já dissemos atrás (nº 84) que se tornava imperioso dar maior lugar, no ensino, à quironomia. Mas não podemos estender-nos aqui sobre a quironomia aplicada à direcção de um coro, assunto que tratámos, pelo menos nas suas grandes linhas, na nossa brochura intitulada: "Notas para servir à direcção duma schola gregoriana".

cos e uma curva descendente para os tempos compostos téticos.
A unidade do movimento, de que a ársis e a thésis são



fases componentes, implica que estas duas curvas sejam ligadas uma à outra por um traço contínuo: pois a quironomia é sintética, como o próprio ritmo, do qual pretende ser uma representação tão perfeita quanto possível.



É por isso que, se vários ritmos individuais se justapõem, para formar um ritmo-inciso, a unidade deste opõe-se a que o traçado quironómico seja interrompido à passagem dum ritmo para o outro: deve, pelo contrário, ser a imagem da sua ligação real, da sua coordenação recíproca sob a influência do polo intensivo do in-

ciso (cf. ex. 75).

Não é mesmo de admitir um corte do traçado quironómico no fim das frases, se o trecho comporta várias (cf. nº 147).

370.- A quironomia segue o ritmo passo a passo (1). Quer dizer que vai de íctus a íctus, e isto logicamente, pois que a partir do momento em que as formas primitivas do ritmo foram ultrapassadas, a progressão faz-se de tempo composto a tempo composto (2).

Há, portanto, tantas modificações no traçado quironómico quantos os íctus, marcando estes o ponto em que cada tempo composto se liga ao precedente (3), mude ou não de caracter.

É muito importante que as curvas ársicas e téticas pas-

(1)- O que não quer dizer que não avance, nem o ritmo, de resto. Quantas vezes temos lembrado que já não se pode fazer síntese senão apoiando-nos na análise? A quironomia não pode reconhecer o caminho percorrido pelo ritmo nas suas diversas flutuações senão seguindo o traço dos seus passos. No entanto, ela visa mais alto do que marcar a organização fragmentária: tende à representação viva do ritmo -inciso, do ritmo-membro, e, no cimo, do ritmo-frase.

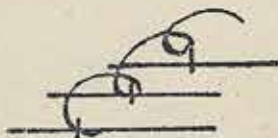
(2)- Cf. nº 337.

(3)- Cf. nº 258.

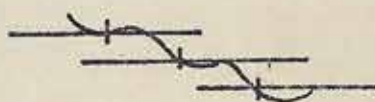
sem bem exactamente na sua origem - tanto quanto possível - pelo ictus de cada tempo composto, (1): a quironomia não será exacta nem a direcção será clara e eficaz senão nestas condições (2).

371.- Sobre tais bases, eis os gráficos correspondentes às três combinações do ictus que se podem apresentar:

A - Progressão ascendente de ictus ársicos (fusão ársica contínua);



B - Progressão descendente de ictus téticos (fusão tética contínua);



C - Alternância regular de ictus ársicos e de ictus téticos.



São estes os gráficos que aplicaremos às formas do ritmo composto.

-
- (1)- O que nem sempre é fácil, num traçado quironómico, ou por causa da proximidade dos neumas na unidade dum vocalizo ou por causa da configuração dalgum deles. Mas é muito fácil - e indispensável - na direcção prática dum coro. - Cf. "Notas para servir à direcção duma schola gregoriana", pag. 14, nº 28.
- (2)- Na prática, a precisão do gesto é perfeitamente compatível com a sua leveza. Dirigir claramente não é dirigir secamente, mecânicamente. Mas a exactidão do gesto é o que se deve procurar, de princípio: o resto vem depois com o hábito. Uma direcção vaga, hesitante, sem ponto de apoio definido, não pode conduzir a nada de artístico ou de expressivo, e não corresponde, de maneira nenhuma, ao sentido que se deve dar à palavra dirigir. Quando os músicos de orquestra dizem que um maestro tem mau braço julgavam-no definitivamente não como músico - o que é outra coisa - mas como chefe: já então não estão mais atentos à sua direcção e a qualidade da execução ressentir-se-à fatalmente.

CAPITULO XIX

AS TRÊS FORMAS FUNDAMENTAIS DO RITMO COMPOSTO

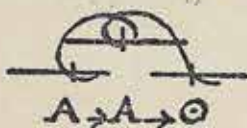
(Quadro II, pág. 110 - Esquemas V, VI e VII)

§1. - Características gerais.

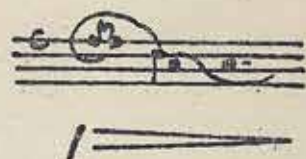
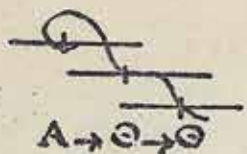
372.- Se há o mínimo de íctus indispensáveis para a sua separação do ritmo simples (1), o ritmo composto não pode revestir senão as três formas seguintes, que classificaremos de fundamentais por três motivos:

Ex. 76.

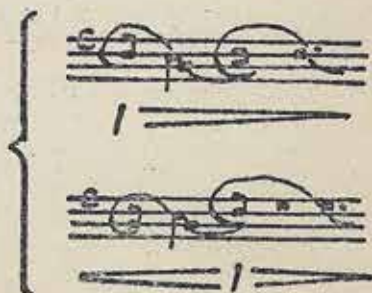
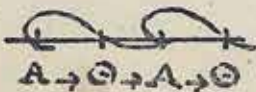
Esquema V
(duas arsis,
uma thésis)
3 íctus.



Esquema VI
(uma arsis,
duas thésis)
3 íctus



Esquema VII
(uma arsis,
uma thésis,
uma ársis,
uma thésis)
4 íctus (2)



(1) - Cf. nº 354.

(2) - No esquema VII, o polo intensivo pode ser diferentemente-

1º. porque em virtude da sua estrutura interna, estas formas pertencem necessariamente ao ritmo composto de que constituem os tipos característicos essenciais;

2º. porque, nos limites fixados ao seu desenvolvimento, a disposição possível das ársis e das thésis não permite conceber outras além delas;

3º. porque dão origem, ao combinarem-se umas com as outras, às formas evoluídas do ritmo composto de que nos vamos ocupar em breve.

373.- Os três esquemas da página anterior (1) possuem um elemento comum: a sua thésis final. Trata-se, efectivamente, de ritmos individuais, de formas rítmicas completas, acabadas; é portanto indispensável que, como já vimos, terminassem por uma thésis (2) que fecha obrigatoriamente todos os ritmos.

Por consequência, o esquema VII compreende forçosamente quatro íctus, pelo menos, enquanto que bastam três íctus para constituir os esquemas V e VI.

374.- Convém lembrar, todavia, que não é o número de íctus que caracteriza um esquema, mas a ordem da sua disposição no interior desse esquema.

De modo que os íctus podem, sem inconveniente, multiplicar-se num tipo determinado, desde que a sua ordem rítmica recíproca não sofra modificação (3): a este respeito, cada um dos esquemas é organizado ne varietur e constitui um sistema fechado cuja estrutura, de resto, permite bem uma dilatação que, pelo menos em princípio, não é limitada.

te localizado segundo a posição relativa dos tempos compostos no desenho melódico.

(1)- Encontrar-nos-emos em breve em face de formas rítmicas extremamente complexas. Ver-se-á então, pela prática, quanto os esquemas facilitarão tanto a análise como a síntese, permitindo reduzir todos os casos à forma-tipo de que procedem.

(2)- Cf. nºs. 138 e 139.

(3)- Cf. nº 153.

Ex. 77.

Esquema V
Cinco ictus:
quatro ársis,
uma thésis.



Esquema VI
Cinco ictus
uma ársis,
quatro thésis.



Esquema VII
Seis ictus
ársis e thésis
alternadas.



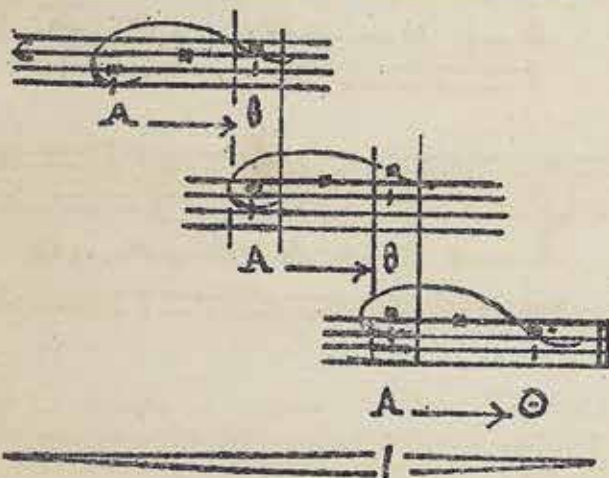
375. — Não insistiremos demasiado sobre as formas fundamentais do ritmo composto. Por um lado, com efeito, as características gerais de cada uma delas derivam lógicamente das considerações que desenvolvemos no Capítulo XVII (1); e por outro lado, estas formas não ganharão verdadeiramente todo o seu sentido senão na síntese do inciso que é o seu meio natural e onde poderão receber eventualmente algumas modificações acidentais, de ordem expressiva, devido às exigências do grande ritmo em cujo movimento serão então abrangidas.

376. — Limitar-nos-emos, por agora, a notar a particularidade da sua organização técnica e a relação desta com a corrente intensiva, nos limites do ritmo individual que cada uma destas formas constitui.

(1)- Cf. §2, nºs. 357 a 363.

§2. - Estudo do esquema V.

377. - É a persistência da tendência ársica do ictus, em resultado duma subida melódica ou de qualquer outra causa que



determine na melodia um polo de atracção rítmica (1), que dá origem às formas do ritmo composto a que corresponde o esquema V.

378. - Técnica-mente, este ritmo composto é formado por três ritmos simples encadeando-se por fusão ársica. (2)

Partindo do lá, o primeiro destes ritmos simples (3) vai apoiar-se no re que é a sua thesis. (4) Mas, nesta mesma nota, o segundo ritmo simples põe-se em movimento, neutralizando assim o repouso do primeiro ritmo e

substituindo-o pelo seu próprio impulso.

A operação repete-se à partida do terceiro ritmo simples

(1) - Um acento tónico no agudo, por exemplo.

(2) - Sobre o sentido exacto a dar a estes termos, cf. nº 257.

(3) - Se formos bem ao fundo das coisas, pode-se dizer que há também fusão ársica sobre o ictus inicial, se se tiver em conta a sua ligação com o movimento preliminar motor. - Cf. "Notas para servir à direcção duma schola gregoriana", § IV, nºs. 56 a 63.

(4) - Encontramos aqui, na análise, a primeira forma do ritmo simples desenvolvido, com a thesis elementar (Cf. número 344).

que chega ao repouso definitivo do ritmo composto.

Sobre as notas ré e fá há portanto "junção, fusão, entrelaçamento, cruzamento, ligação, contracção - escolham o termo que desejarem -", diz D. MOCQUEREAU (1), de três ritmos simples.

379.- A multiplicação das ársis - cuja importância cresce e se traduz por sucessivas curvas ascendentes no traçado quironómico - é devida ao facto da melodia se encontrar numa fase activa, consequência dum aumento do seu fluxo vital: por causa disso a tendência ársica dos ictus sucessivos predomina sobre a sua tendência tética; o ritmo ordena-se por fusão ársica e todos os tempos rítmicos ascendentes são abrangidos num crescendo cujo termo coincide com a última ársis, que marca assim o lugar do acento melódico, do polo intensivo do ritmo composto.

380.- É, de resto, a presença deste polo que determina, de facto, em todos os casos similares, as modalidades da formação rítmica.

O polo age como um íman sobre todos os tempos rítmicos que o precedem: atrai-os para ele, progressivamente, e quanto mais numerosos forem os ictus ársicos, mais importante também é a fase positiva - a PRÓTASE - da corrente intensiva.

Convém ainda fazer notar que o crescendo que deriva da propulsão ársica não deve ser exagerado: corresponde a um cambiante dinâmico mais espiritual que material, no entanto devidamente doseado e proporcionado à amplitude do movimento ascendente, através do qual a vida se difunde, desenvolvendo-se.

381.- Quanto ao acento melódico, não há que sublinhá-lo especialmente por um reforço súbito de intensidade.

É preciso não esquecer que este acento "é ordinariamente o cume duma curva intensiva" (2) que pertence ao mesmo tempo à prótase e à apódose da corrente que anima a forma rítmica e que tem na realidade duas vertentes: o acento é o elo que as une e que permite, além disso, passar facilmente duma para outra.

"Deve ter-se cuidado - diz D. MOCQUEREAU - no encontro das duas vertentes que não devem formar ângulo agudo mas uma curva sonora, ligeira, graciosamente arredondada" (3).

(1)- "Número Musical", II, 3ª parte, Cap. XIII, nº 1190.

(2)- "Número Musical", II, 3ª parte, Cap. XIII, nº 1191.

(3)- Ibidem, II, 3ª parte, cap. XIII, nº 1191.

382.- Não atacando duramente o acento melódico mas, antes, retendo ligeiramente a intensidade no momento de contacto com a ársis mais elevada, em nada se prejudica, antes pelo contrário, o carácter expressivo deste acento, preparado e valorizado pelo crescendo que o precede e se resolve no decrecendo que o seguirá. E teremos aceitado, por outro lado, uma das leis essenciais do melos, a que já aludimos anteriormente (1): o modelado gracioso, a continuidade da linha melódica que não constituem senão uma só e a mesma coisa, na síntese, com a própria forma rítmica.

383.- O caso dos três ictus ársicos é muito frequente em canto gregoriano. Poder-se-ão mesmo encontrar quatro e até cinco ictus ársicos, em caso de maior impulsão da seiva rítmica (2).

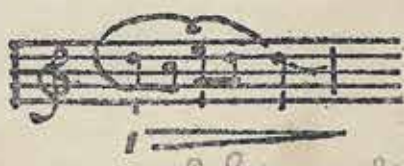
384.- Relativamente ao lugar que atribuímos ao polo intensivo (nº 379) nas formas rítmicas ordenadas por fusão ársica, devemos consignar aqui uma excepção que se dá com alguns grupos ascendentes conjuntos e, em particular, o scandicus de quatro notas (dois podatus conjuntos) que se encontra com frequência, principalmente, nas formas de entonação ou no princípio das frases.

D. GAJARD faz notar, com razão, que neste caso não há senão uma única ársis com dois anéis, uma ársis desdobrada, e que, musicalmente (3), o polo intensivo deve ser colocado no começo da curva ársica e não sobre o ictus do segundo podatus.

É fácil indicá-lo no traçado quironómico.

Estamos absolutamente de acordo com D. GAJARD e somos da opinião que se deve aplicar o mesmo tratamento a fórmulas como esta que a análise reduz a um grupo de ornamento (duplo or

1.º caso de excepção



2.º caso de excepção

(1)- Cf. nº 316.

(2)- Cf. pag. 75, nota 3.

(3)- É por esta razão que Vincent D'INDY, citando no seu "Cur

nato do ré).

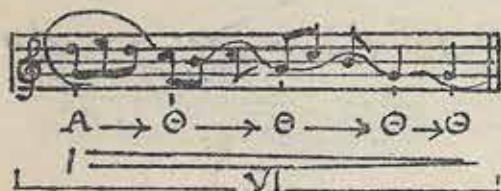
Não há dúvida que seria um erro reforçar o segundo áris sob o pretexto de que é a mais elevada das duas: não há aí senão uma relação puramente gráfica, sendo preciso ir além dela para descobrir que, modal e rítmicamente, a fórmula acima tem como pontos de apoio essenciais os dois rés que lhe marcam o princípio e o fim.

§3. - Estudo do esquema VI.

385. - O esquema VI opõe-se completamente, no pormenor da sua organização interna, ao esquema V.

Este é caracterizado pela predominância da prótase rítmica, quer dizer da fase activa do movimento, onde a elevação melódica é acompanhada por um aumento de intensidade.

O esquema VI, pelo contrário, é caracterizado pela predominância da APÓDOSE. Os ritmos que ele representa são com-



postos por fusão tética: são a consequência duma diminuição do fluxo vital da melodia que, uma vez transposto o polo da corrente intensiva, entra na fase passiva, ou negativa, da ordem do seu movimento.

386. - Isto não significa que todos os íctus téticos o sejam aqui da mesma meneira.

O último marca o ponto de chegada, a descida definitiva da curva rítmica.

O primeiro, pelo contrário, marca simplesmente a mudança de vertente da corrente intensiva, o ponto em que o acento melódico deixa de exercer uma influência activa sobre o ritmo; a sucessão tética prossegue a sua marcha a partir desse ponto, em resultado do movimento adquirido.

Por outras palavras: os íctus intermediários entre a áris inicial e a thésis terminal estão ainda dotados de movimento. Mas, não se renovando a impulsão dada ao ritmo, o seu potencial esgota-se progressivamente e, em certos casos, mui

so de Composição" o tema inicial da Sinfonia Pastoral, coloca o acento sobre o lá e não sobre o si bemol.



to rapidamente; a tendência tética dos íctus sobrepõe-se à tendência ársica - e isto desde o primeiro da série tética -, para se afirmar cada vez mais, à medida que se afastam da ársis, onde se encontrava unicamente a fonte de energia motriz.

387.- Quando um maquinista fecha o regulador que dá entrada ao vapor nos cilindros da locomotiva, nenhum viajante se apercebeu disso e o comboio continua a sua rota a uma velocidade igual à que tinha antes. Não é menos verdade que, a partir desse momento, o fim previsto para o movimento do comboio não pode ser senão a paragem (1): esta dar-se-á fatalmente com mais ou menos demora, após um afrouxamento progressivo, se um novo afluxo de energia não vier impulsionar o comboio e fazê-lo retomar a velocidade perdida.

388.- Como todas as comparações, esta peça, evidentemente, por algum lado. Porque se é exacto, como diz D. GAJARD, que "certos íctus lançam o movimento" e que "certos outros o retêm", a progressão rítmica - quer se trate da prótase ou da apódose - nunca obedece a leis mecânicas. Esta progressão está submetida, em todas as suas fases, a uma ordem definida mas ao mesmo tempo maleável, determinada pela inteligência no momento da criação da forma rítmica: a manifestação dessa ordem não é automática e é ao intérprete que compete torná-la sensível.

389.- O esquema VI corresponde, pois, a uma distensão rítmica que, se se considerar isoladamente, apresenta um carácter definitivo que pode não ter na síntese do inciso.

A corrente dinâmica dum ritmo composto por fusão tética é negativa; por consequência, o seu polo intensivo não pode encontrar-se nunca na parte tética do ritmo e a interpretação conveniente aqui é o decrecendo (2).

390.- Mas o que acontece à prótase nas formas rítmicas dependentes do esquema VI? Está lá simplesmente subentendida e depende do nosso ritmo interior (3): de modo que tudo o que dissemos anteriormente, quanto à maneira de tratar o acento

(1)- Na condição, claro, de que a via seja plana, ou, com maior razão, se for uma rampa.

(2)- A síntese do inciso levar-nos-á eventualmente a corrigir em parte esta afirmação.

(3)- Cf. a citação de D. MOCQUEREAU que inserimos no nº 144.
- Cf. também a pág. 82, nota 1.

melódico (1), mantém-se válido no caso.

391. - A quironomia do esquema VI deriva do carácter tético dos tempos rítmicos intercalares que não são mais, em suma, do que a justaposição de várias células rítmicas fundamentais (2) a partir do segundo deles.

Entre estes íctus téticos - que não a absorvem como quando se trata dum íctus ársico - a ársis elementar de cada célula move-se senão independentemente dos dois íctus que a enquadrane que liga entre si (3) pelo menos livremente em relação a um e outro.

Deve-se registar, portanto, no traçado quironómico, o pequeno impulso que existe, por esse facto, entre as deposições rítmicas. Lembramos, a este respeito, que - salvo excepções devidamente justificadas - o gráfico só deve envolver o último tempo simples dum tempo composto ternário (4).



392. - A melhor imagem que se pode evocar, para bem traduzir a harmoniosa flexibilidade do movimento em fusão tética, é a das vagas de pequena amplitude que, quando está bom tempo, animam com as suas graciosas ondulações a superfície do mar tranquilo.

§4. - Estudo do esquema VII.

393. - A quironomia do esquema VII é bastante clara, como a própria forma rítmica, e não insistiremos muito nela.

Faremos simplesmente a seguinte pergunta:

Deve-se considerar o esquema VII constituído pela justaposição de ritmos simples (esquema IV) - portanto separáveis na análise - ou como uma alternancia regular de ársis e de thésis cuja união é tão íntima que não se poderá introdu-

(1) - Cf. n.ºs. 381 e 382.

(2) - Cf. n.º 272.

(3) - Cf. n.ºs. 311 a 316.

(4) - Cf. n.º 281.

zir-lhe qualquer subdivisão sem que a forma rítmica cesse, si multaneamente, de existir?

Por outras palavras: das duas maneiras de encarar o problema, qual é a que melhor convem à análise do esquema VII?



394. - Não se pode dar a este problema uma solução a priori que convenha indistintamente a todos os casos particulares, tão numerosos e variados são os elementos de apreciação que entram aqui em jogo: nitidez maior ou menor do desenho musical, simetria ou assimetria dos grupos melódicos, cadência masculina ou feminina das subdivisões rítmicas, ligações lógicas entre as palavras, divisão do ritmo musical, na sua síntese, sobre uma só palavra ou sobre várias, etc.

Example 1: Musical staff with four notes. A bracket below the staff is labeled 'VII'. Below the bracket, the sequence is A → ⊙ → A → ⊙.

Example 2: Musical staff with four notes. A bracket below the staff is labeled 'IV'. Below the bracket, the sequence is A → ⊙ + A → ⊙ + A → ⊙.

Example 3: Musical staff with four notes. Below the staff, the text 'Tu man. dá - sti *' is written. A bracket below the text is labeled 'VII'. Below the bracket, the sequence is A → ⊙ → A → ⊙.

395. - É evidente, por exemplo, que a fórmula melódica junta, em que a oscilação do sol e do si bemol à volta do lá, na verdade simples notas de ornamento, não é susceptível senão duma só interpretação.

Mas é também evidente que se pode encarar o processo de justaposição num desenho melódico como este que contém ritmos simétricos de de sinência masculina.

Não há nenhuma razão aqui para romper a unidade da palavra mandasti.

Noutros casos, há liberdade de interpretação.

396. — No fundo, tudo isto tem apenas uma importância secundária e só interessa à análise; porque, mesmo que nos ativessemos, para um determinado fragmento, a justaposição de ritmos simples, o reagrupamento destes operar-se-ia automaticamente na síntese do inciso.

397. — Quanto ao polo intensivo do esquema VII, acontece muitas vezes que não se impõe absolutamente por ele próprio: quando, por exemplo, o desenho melódico é pouco acentuado, haverá então interesse em fazê-lo coincidir com o acento tónico da palavra mais importante.

CAPITULO XX

EXTENSÃO DO RITMO COMPOSTO

(Quadro III, pág. 111 - Esquema VIII).

§1. - Mobilidade das formas rítmicas.

398. - É raro que o emprêgo duma mesma forma rítmica se prolongue muito, no canto gregoriano. A flexibilidade da linha melódica, caprichosa às vezes, sempre extremamente móvel, tem como consequência uma perpétua renovação na ordem do movimento sonoro.

399. - Assim, a variedade vem juntar-se à liberdade rítmica para dar ao canto gregoriano aquela leveza e liberdade que D. MOCQUEREAU se esforçou em nos fazer sentir por meio de diversas comparações, das quais nenhuma, aliás, o satisfizes completamente. Referiu-se ao "voo das aves", às "flutuações do ténus floco de neve" e acrescenta:

"O movimento vocal, especialmente o da melodia gregoriana, tira o menos que pode à matéria. Move-se, mas invisivelmente; avança, mas com ligeireza. "O Belo é ligeiro, diz NIETZSCHE; tudo o que é divino anda sobre pés delicados"; e que há de mais puro, de mais divino que a arte gregoriana? Seria mais exacto dizer que voa com um lento e gracioso bater de asas; mas todas estas expressões estão abaixada realidade porque são demasiado materiais" (1)

400. - Não deveremos crer, digamo-lo de passagem, que esta imponderabilidade sonora, esta elasticidade rítmica sejam privilégio exclusivo do canto gregoriano.

Se são mais sensíveis nele, não estão ausentes, porém, de nenhuma das formas da arte musical, desde que o seu ritmo, fugindo à rigidez métrica, se liberta, por esse motivo, de tudo o que poderia tornar pesada a sua marcha ou limitar o espaço em que aspira mover-se com toda a independência (2).

(1)- "Número Musical", I, nº 166.

(2)- Cf. nºs. 106 a 109.

Sem falar de MOZART, e para não usar senão dum só exemplo, a obra de Órgão de J. S. BACH abunda em páginas inspiradas (1) onde se encontram, aliadas a um profundo sentido da oração, todas as qualidades naturais da melopeia litúrgica, transferidas do plano linear para o plano polifónico ou, segundo a expressão de GÉDALGE, polimelódico.

401.- A passagem duma forma rítmica a outra faz-se mais facilmente no canto gregoriano pois é uma arte plana - planus cantus - absolutamente estranha às combinações harmónicas de efeitos que se fazem sentir na massa, no volume sonoro, vocal ou instrumental. Por isso, os seus meios expressivos são limitados. Mas que se não vá concluir daqui a sua indigência estética, a sua falta de recursos que faria dela uma forma de arte inferior relativamente à polifonia: já nos explicámos a esse respeito noutro lugar (2).

402.- Estas considerações não estão tão afastadas do assunto que tratamos presentemente, como à primeira vista podem parecer. Quanto mais nos vamos aproximando do grande ritmo, melhor observaremos que não há várias maneiras de compor uma melodia, seja litúrgica ou profana, e que num caso ou noutro é preciso partir de células geradoras que, multiplicando-se e ampliando-se graças a certos processos técnicos, acabam por dar origem a uma frase musical.

(1)- Em particular nos Corais, em que se reflecte a alma profundamente crente do grande Cantor.

(2)- "A polifonia exhibe, sem vaidades aliás, uma beleza opulenta que o canto gregoriano não possui. O mesmo sedá com as Virgens do Renascimento comparadas a imagens hieráticas da Idade Média. Não nos iludamos, no entanto; por muito interior que seja e se conserve - gloria ejus ab intus - a beleza do canto gregoriano é mais perfeita por ser mais despojada. A arte gregoriana é um jardim fechado onde não se pode penetrar (se se trata de peças não populares) sem prévia iniciação, aliás rapidamente adquirível e facilitada por um sentido litúrgico advertido. Somente: uma vez ali entrados, a beleza que se descobre é de tão pura e imaterial essência que não mais podemos abandonar e a que se revem, sempre, com uma predilecção particular e uma alegria perpetuamente renovada." - "O canto gregoriano e a polifonia clássica na liturgia solene". LE CORRESPONDENT, nº de 10 de Dezembro de 1931, pag. 729.

§2. - Extensão do ritmo composto.

403. - Quando abordámos o estudo dos esquemas fundamentais do ritmo composto (1), dissemos que estes esquemas constituíam sistemas fechados, espécie de combinações fixas ordenadas de tal maneira que nada nelas se pode mudar sem destruir, ao mesmo tempo, a própria combinação.

404. - O ritmo composto encontrar-se-ia, portanto, limitado a estas três formas fundamentais se elas não tivessem a possibilidade de se compenetrar, de se encaixarem umas nas outras quando certas disposições das ársis e das thésis lhes são comuns.

O exame do ritmo junto, que aparece frequentemente no repertório sob formas melódicas variadas, permitirá ter-se a clara noção do mecanismo da compenetração, cuja análise é muito fácil.



Se, partindo da ársis inicial, agruparmos, apoiando-nos nela, os tempos rítmicos que a seguem, até obtermos um esquema fundamental - neste caso, o esquema

V - observaremos que nos resta uma thésis que não faz parte deste agrupamento.

Ora esta thésis não pode existir sózinha: é necessariamente a conclusão duma ársis de que depende. Recomeçemos agora o nosso agrupamento em sentido inverso do de há pouco, até que formemos um novo esquema fundamental - neste caso, o esquema VI. Verificaremos então: 1º. que os dois ictus intercalares pertencem a um e a outro dos esquemas fundamentais, entre os quais eles fazem a ligação; 2º. que a compenetração dos dois esquemas dá lugar a uma forma rítmica desenvolvida, de unidade perfeita, e cujo polo intensivo se encontra exactamente no mesmo lugar que se os dois esquemas fossem considerados separadamente.

405. - Qualquer que seja o número dos esquemas fundamentais sobre que exerça a sua operação de síntese, a compenetração conduz sempre à criação dum esquemamisto de que dependem, efectiva e indistintamente, todas as complexas formas do ritmo composto,

(1)- Cf. n.ºs. 372 a 374.

que, por esta razão, agruparemos sob a designação única VIII.

Com efeito, se a estrutura interna destas combinações livres pode revelar, na análise, certas diferenças entre umas e outras, o mecanismo da operação que delas faz um ritmo individual não varia.

Nestas formas desenvolvidas, e em consequência da compenetração, a interdependência dos ritmos englobados na sua unidade é absoluta, ao ponto de se tornar impossível, praticamente, dissociá-los.

Segue-se daqui que todos os elementos dum esquema VIII devem ser logicamente agrupados pela chaveta de que, por convenção (1), nos servimos neste Epítome para melhor fazer compreender a maneira como se realiza a unidade dum ritmo individual, quer directamente da ársis inicial à thésis final, no ritmo simples, quer indirectamente, através de tempos rítmicos intercalares, no ritmo composto.

406. - Várias ársis a seguir e várias thésis a seguir são um sinal certo de compenetração. Mas isto não é exclusivo e a compenetração pode perfeitamente ajustar-se à presença do esquema VII - alternância de ársis e de thésis - como se verá pelo exame dos exemplos que se seguirão.

No entanto, certas combinações de ársis e de thésis, tal como nos aparecem nos esquemas fundamentais, não permitem a compenetração em determinados casos: assim não é possível entre os esquemas VI e V - VI e VII - VII e V.

407. - Com o esquema VIII, cuja extensão é teoricamente ilimitada, encaminhamo-nos insensivelmente para a síntese do inciso, quando não a atingimos duma só vez se o inciso for curto.

Demos já, nos Quadros Esquemáticos, que resumem o estudo pormenorizado das formas rítmicas, que acabamos de fazer, alguns exemplos da extensão por compenetração dos esquemas fundamentais do ritmo composto.

Eis alguns mais que bastarão para a demonstração prática do que acabámos de expor.

(1) - Cf. pág. 106 - Quadros Esquemáticos, Observações Preliminares, § IV.

Ex. 78 - Compenetração V + VI = VIII

I

II

III

IV

- I - do Sanctus II.
- II - da Comunhão do IV Domingo do Advento.
- III - do Introito do Domingo da S.S. Trindade.
- IV - do Sanctus da missa IX.

Ex. 79 - Compenetração V + VII = VIII

do Introito do III Domingo depois da Páscoa

da Antífona 5 das II.ªs. Vésperas do Comum de vários mártires (forado T.P.)

Ex. 80 - Compenetração V + VII + VI = VIII

do Introito de Natal (missa do dia)

do Sanctus XVII

Ex. 81 - Compenetração VII + VI = VIII

do Sanctus VII

The musical notation for Sanctus VII consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a style that suggests a specific rhythmic pattern. Below the staff, there are two horizontal lines with a vertical bar at the beginning. Underneath these lines, a diagram shows a sequence of notes: 'A' followed by an arrow pointing to a circled note, then another 'A' followed by an arrow to a circled note, and finally a circled note. Brackets below this sequence indicate two overlapping intervals: 'VII' spans from the first 'A' to the second circled note, and 'VI' spans from the second circled note to the final circled note.

do Sanctus XVII

The musical notation for Sanctus XVII consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a style that suggests a specific rhythmic pattern. Below the staff, there are two horizontal lines with a vertical bar at the beginning. Underneath these lines, a diagram shows a sequence of notes: 'A' followed by an arrow to a circled note, then another 'A' followed by an arrow to a circled note, and finally three circled notes. Brackets below this sequence indicate two overlapping intervals: 'VII' spans from the first 'A' to the second circled note, and 'VI' spans from the second circled note to the final circled note.

CAPITULO XXI

SÍNTESE DO INCISO MELÓDICO

§1. - O ritmo-inciso.

408. - Eis-nos chegados a uma nova bifurcação.

Insensivelmente, a progressão da nossa marcha em frente conduziu-nos ao RITMO-INCISO, com o estudo do qual vamos terminar o primeiro volume deste Epítome.

409. - O esquema VIII fecha, definitivamente, a série de ritmos individuais, ou seja de formas rítmicas que não foram encaradas até agora senão em si mesmas, nos estrictos limites da sua unidade particular: dependem todas, sem excepção, dos esquemas IV, V, VI, VII ou VIII.

Será preciso agora ir mais longe e considerar a relação dos ritmos individuais com esta unidade superior que se designa por ritmo-inciso e que, arrastando aqueles no seu movimento, os submete à influência do seu proprio polo.

410. - Convém notar primeiramente que o ritmo-inciso não é essencialmente diferente dos ritmos individuais. As condições da unidade rítmica, tal como as determinamos definitivamente, são exactamente as mesmas: somente, o seu efeito faz-se sentir a maior distância.

411. - O ritmo-inciso é o movimento ordenado que anima o inciso duma ponta à outra, dum só folego, sem solução de continuidade.

Entre a ársis inicial e a thésis terminal desenvolve-se a corrente intensiva com a sua prótase, o seu polo e a sua apodóse: o polo constitue o foco central donde se repartem, sobre todo o inciso, os matizes expressivos de conjunto e de pormenor que dão ao fraseado a sua elegância e flexibilidade, as modificações eventuais de tempo e, numa palavra, a vida.

O inciso contém em si proprio o princípio, a causa operante da sua unidade.

Ex. 82.

(do Agnus XVII)

Ex. 82
(do Agnus XVII)

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of several notes with slurs and ties. Below the staff are several diagrams illustrating rhythmic divisions and bar lines. The first diagram shows a sequence of notes labeled 'A' and 'Θ' with arrows indicating their relationship. Below this, there are two horizontal lines with vertical bars and slanted lines, representing rhythmic units. The final diagram is a long horizontal line with the text 'Rythme incise' written below it, indicating the overall rhythmic structure.

412.- Mas esta unidade tem também uma outra causa que se dirá extrínseca, porquanto não pode o ritmo-inciso modificá-la, e porque age sobre ele do exterior, estabelecendo o seu desenvolvimento limites precisos que não poderão ser ultrapassados.

Queremos falar de pausas, cortes que dividem a frase em secções senão absolutamente autónomas - pois que se trata das partes dum todo - pelo menos suficientemente distintas umas das outras para que tenham "uma existência própria, uma unidade real, de ordem inferior à unidade da frase" (1) mas superior à unidade do ritmo individual.

413.- A estas pausas correspondem no texto melódico, e segundo a sua importância, as barras, que já dissemos serem verdadeiros sinais de pontuação musical (2).

Os incisos são separados uns dos outros, em princípio, pelo $\frac{1}{4}$ de barra. Dizemos bem: em princípio, porque é preciso não ver nisso senão uma indicação muito relativa. Não há barreira intransponível, lembremo-lo, entre o inciso e o membro, se bem que se possam muitas vezes empregar indistintamente estes dois termos para qualificar uma das divisões da frase (3).

É impossível, em terreno tão movediço, simplificar ao máximo ou sistematizar para lá dum certo limite: pode-se fazê-lo teoricamente mas nunca na prática; e D. MOCQUEREAU assi-

(1)- "Número Musical", II, 3ª parte, capítulo XI, nº 840.

(2)- A propósito do ritmo-inciso, será conveniente reler atentamente o que dissemos das divisões do discurso musical e das barras no capítulo I do Epítome, §2.

(3)- Donde o carácter relativamente impreciso do $\frac{1}{4}$ de barra e da meia-barra. - Cf. nºs. 14 e 15.

nála-o bem, quando especifica que "o inciso é ora membro ora pars membri somente, formando nesse caso uma unidade mais stricta, menos completa que o membro propriamente dito, como que uma espécie de subdivisão dos membros um pouco mais longos" (1)

414. — O que caracteriza essencialmente o inciso é a sua subordinação à frase, literária e musicalmente; é o seu caracter dependente. É o que importa para situar o ritmo-inciso no seu lugar exacto na disposição dos planos sucessivos do grande ritmo, na progressão deste para a síntese total do ritmo-frase.

415. — O ritmo-inciso pertence ao plano arquitectural da peça (2), ao que se pode chamar síntese do terceiro grau: é na ordem geral deste plano que se subordina ao ritmo-frase, sem deixar no entanto de manter aquele estado de perfeição (3) que lhe é natural como ritmo.

O estudo do ritmo-inciso não representa, pois, senão uma étape no caminho que percorremos; mas uma étape importante, e não voltaremos aqui ao que já dissemos a este respeito (4).

416. — Assim definida a função própria do ritmo-inciso, no grande ritmo da frase, não tem que ser especialmente estudado o seu maior ou menor desenvolvimento: este ponto é, para o caso, secundário.

Há pequenos incisos e há-os grandes. Alguns deles não contém senão um só ritmo individual (5), que é assim chamado a desempenhar um papel a que não o destinava especialmente o seu modo de formação, mas a cujas exigências nada impede a que se adapte com extrema facilidade (6).

Na maior parte das vezes, porém, os incisos são bastante desenvolvidos e englobam varios ritmos individuais, concorrendo cada um deles, por sua parte, para a unidade do ritmo-inciso nas condições que veremos mais adiante. É de incisos deste tipo que nos ocuparemos mais especialmente, pois se trata duma síntese superior à dos ritmos individuais que

(1) — "Número Musical", II, 3ª parte, capítulo XI, nº 842.

(2) — Cf. nº 11.

(3) — Cf. nºs. 138-139.

(4) — Cf. nº 19.

(5) — O caso é frequente nas entoações, por exemplo, ou ainda no princípio dos Kyrie e dos Sanctus.

(6) — Porque não há diferença essencial entre um ritmo individual e um ritmo-inciso (cf. nº 410).

se tornam assim analíticos em relação ao ritmo-inciso, da mesma maneira que o ritmo-inciso é analítico em relação ao ritmo-frase.

417.— Como todos os ritmos, os ritmos-incisos são masculinos ou femininos, conforme a maneira como se apresenta a sua cadência (1).

Um ritmo-inciso feminino não é conclusivo por natureza. Existe entre ele e o ritmo-inciso seguinte um elo melódico que não permite a sua disjunção e os liga um ao outro, sob a acção da corrente contínua que, transpondo dum salto o $1/4$ de barra, suprime praticamente este.

Ex. 83
(do Introito
In medio.)



Isto conduz-nos de facto além do ritmo-inciso. É por isso que, não o estudando presentemente senão em si mesmo, para clareza de demonstração, como que encerrando-o nos seus limites teóricos, escolheremos exclusivamente, para os nossos exemplos, ritmos-incisos masculinos (Cf. ex. 48).

§2. — As palavras melódicas.

418.— Uma vez que se admite geralmente, e com razão, que a música é uma espécie de linguagem, não surpreenderá que sejamos levados, a propósito do inciso, a falar de palavras melódicas, de que se nos impõe dar, primeiramente, uma definição precisa, antes de examinar sumariamente (2) a sua maneira de ser em relação às palavras literárias, às quais se sobrepõe a linha sinuosa dos seus arabescos sonoros.

419.— Entendemos por palavra melódica um qualquer dos ritmos individuais - simples ou composto, masculino ou femi-

(1) — Cf. n.ºs. 263-267.

(2) — Limitamo-nos aqui a considerações gerais, ao que é necessário e suficiente para fixar a noção da palavra melódica. Só mais tarde examinaremos, em pormenor, as relações da melodia e do texto na síntese do inciso.

nino, pouco importa - que contribuam para a formação dum ritmo-inciso.

420.- As palavras melódicas são-nos já portanto familiares pelo próprio conhecimento que temos dos ritmos individuais. A ordem dos seus tempos rítmicos - que são nela como que sílabas (1) - permite subordiná-las a um dos cinco esquemas (2) cujas características, tanto sob o ponto de vista técnico como sob o ponto de vista intensivo, têm sido determinadas no decurso dos nossos estudos anteriores.

É fácil, por consequência, distingui-las umas das outras e, assim, podemos contar, no ritmo-inciso do ex. 82 duas palavras melódicas masculinas dependentes respectivamente dos esquemas V e VIII.

421.- O que é exactamente uma palavra melódica? Uma forma musical, nada mais.

Por esta razão, resta apenas notar que a palavra melódica e a palavra literária não têm essencialmente nada de comum. Existe entre as duas uma oposição radical, uma oposição de natureza, como se diz: neste campo, é, pois, impossível a proximá-las uma da outra.

422.- As palavras melódicas, extremamente móveis e variáveis (3), dependem da ordem afectiva. Não significam nada, pelo menos directamente - tanto como pode ter significação uma figura coreográfica, por exemplo - e só interessam ao nosso espírito sob um ponto de vista puramente rítmico, quer dizer, na medida em que elas lhe trazem a revelação e satisfação daquele equilíbrio harmonioso que se estabelece entre as partes e o todo, daquela lógica que presidiu à realização da sua unidade na forma do conjunto (4).

(1)- Os tempos rítmicos de que falamos aqui são tempos compostos (Cf. nº 353). Referir a sílaba literária a seu respeito é, evidentemente, propor uma simples comparação. Não se pretende assimilar a sílaba melódica à sílaba literária, pois que esta é um tempo simples. (Cf. capítulo II, § 3).

(2)- Cf. nº 409.

(3)- Cf. nº 398.

(4)- Não só esta consciência da forma não deve ser menosprezada como tem até grande importância; é por meio dela que a inteligência, prestando a sua ajuda à sensibilidade, nos permite compreender plenamente o que é uma ideia musical. (Cf. Introdução, pág. 17, nota 1).

423.- As palavras literárias, pelo contrário, dependem das nossas faculdades de pensar. Diferentes segundo as línguas, o seu fim é definir; são a representação duma ideia e tributárias da ordem intelectual.

424.- Vê-se, pois, claramente, não só o que distingue mas também o que separa as palavras melódicas das palavras literárias sem que, no entanto, as diferenças de natureza as impeça de contribuir, cada uma por seu lado, para a perfeição da oração cantada.

Certamente que a música não tem que condensar conceitos em formas destinadas a isolar a sua noção: isso compete à palavra literária e é o seu objectivo preciso. A missão da música é outra: transpor o texto no plano poético; responder às nossas mais secretas vibrações; penetrar na nossa alma até aos seus meandros mais inacessíveis; dar, no plano litúrgico, asas à oração que, graças à música, não se apoia, unicamente, nos nossos centros cerebrais mas também nos nossos centros afectivos.

Resumindo: o texto fornece ao homem o alimento necessário ao seu espírito; a música dá-lhe aquilo de que o seu coração precisa. Desta maneira, ambos contribuem em conjunto para a completa expansão do ser humano nas suas relações com Deus.

425.- Mas precisamente, e para cingir os factos mais de perto, como se realiza esta operação de síntese? Como se pode tornar efectiva a união das palavras melódicas e das palavras literárias, depois do que dissemos da opposição radical das suas naturezas?

Duma maneira muito simples: por meio da enformação rítmica.

426.- O que importa, neste caso, não é o que as coisas são, em si mesmas, mas unicamente o seu movimento. É este que o ritmo tem por fim ordenar, o que supõe necessariamente que a operação dispõe duma base concreta, que o ritmo age sobre os elementos materiais das palavras melódicas e das palavras literárias.

Ora, num e noutro caso, é no tempo composto - ele próprio formado de tempos simples, sons ou silabas - que se baseia, pelo menos a partir do segundo grau, a síntese rítmica: não admira, portanto, que se dêem muitas vezes equivalências, que o mesmo esquema se possa aplicar indistintamente a uma forma musical pura e a uma palavra latina isolada, e que se-
ja possível, por consequência, operar a sua conjugação.

Ex. 84 (1)

The image displays two rows of musical notation. The first row features the word 'ju-bi-lá-ti-o' written across three staves. The first staff shows a melodic line with a slur over the first three notes. Below it is a rhythmic diagram with a vertical bar and a 'V' symbol. The second staff shows the same melodic line with a slur over all four notes, and a rhythmic diagram with a vertical bar and a 'V' symbol. The third staff shows the same melodic line with a slur over all four notes, and a rhythmic diagram with a vertical bar. The second row features the word 'Dó-mi-nus' written across three staves. The first staff shows a melodic line with a slur over the first three notes, and a rhythmic diagram with a vertical bar and an 'IV' symbol. The second staff shows the same melodic line with a slur over all four notes, and a rhythmic diagram with a vertical bar and an 'IV' symbol. The third staff shows the same melodic line with a slur over all four notes, and a rhythmic diagram with a vertical bar.

427.- É, simplesmente, o princípio desta conjunção que quisémos estabelecer aqui: não iremos mais longe, por agora.

Mas há que evitar tirar dos exemplos precedentes conclusões apressadas e julgar que há sempre concordância entre o fim dos ritmos melódicos e o fim dos ritmos literários, quando uns e outros vão juntos na síntese do inciso.

Esta concordância é muito frequente e aceita bem, de resto, uma dilatação, por vezes importante, da palavra literária pela palavra melódica.

Mas encontra-se também, e bastantes vezes, a não-concordância, como veremos mais tarde: seja porque varias palavras melódicas se sobreponham a uma só palavra literária, ou, pelo contrário, que uma só palavra melódica englobe varias palavras literárias na unidade da sua própria síntese.

428.- Não só não há aqui motivo para surpresa, mas até, em virtude da diversidade das suas naturezas, é muito normal.

O que ressalta praticamente do exame dos factos é que, no inciso, a palavra melódica move-se livremente em relação à palavra literária. É fatal que haja entre a melodia e o tex-

(1)- Foi intencionalmente que, neste exemplo, não respeitámos a equivalência absoluta, quanto ao número de tempos simples, dos tempos compostos melódicos e dos tempos compostos literários. São apenas variantes de pormenor, sem qualquer importância na síntese. Esta assenta exclusivamente na paridade numérica dos íctus nas formas melódicas e verbais e sobre a identidade do seu character ársico ou tético numas e noutras.

to rupturas de contacto quando, na oração cantada, se afirma a predominância do elemento sensível sobre o elemento intelectual: simples manifestação daquela independência que a música considera como um dos seus privilégios essenciais e à qual, é preciso dizê-lo, não renuncia senão por muito pouco tempo.

Todas as divergências de pormenor se resolvem, afinal, na unidade do ritmo-inciso, que é o lugar de encontro e como que o ponto de convergência dos ritmos individuais.

§3. - As palavras melódicas na síntese do ritmo-inciso.

429. - Quando o ritmo-inciso tem um certo desenvolvimento, é formado ordinariamente (1) pela justaposição de várias palavras melódicas (2), a cada uma das quais corresponde uma articulação mais ou menos importante e, por consequência, mais ou menos expressiva, do fraseado.

Ex. 85 (3)
(do jubilus da
Aleluia Tu es
sacerdos, da
missa I do Co-
mum dum Confes-
sor Pontífice)

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of three phrases, each starting with a half note followed by a quarter note, and ending with a half note. The first phrase is 'A', the second is 'A', and the third is 'A'. Below the staff, there are three rhythmic patterns: the first is a half note followed by a quarter note, the second is a half note followed by a quarter note, and the third is a half note followed by a quarter note. Below these are three horizontal lines with a double bar line in the middle, and a plus sign below the first line.

- (1) - Dizemos: ordinariamente, empregando de propósito este termo tão vago; muitas vezes, o inciso, mesmo desenvolvido, é composto duma só palavra melódica. O Hossana do Sanctus XVII fornece-nos um exemplo disso (Ritmo individual do tipo VIII, por compenetração dos esquemas V, VII, VI). - Cf. ex. nº 80.
- (2) - Lembremos que a palavra melódica e o ritmo individual constituem para nós expressões equivalentes.
- (3) - Transcrevemos este exemplo e os seguintes em notação moderna, para melhor compreensão da quironomia.

430. — Esta justaposição não acontece por acaso; quer se trate da disposição das palavras melódicas no inciso ou da estrutura interna de cada uma delas, é o mesmo princípio de ordem que actua num caso ou noutro; e o estudo dos melismas (1), em particular, mostra bem como os processos de que usamos para construir uma ideia musical foram manejados pelos Antigos como uma arte consumada: amplificação das células geradoras, preocupação frequente de disposição simétrica dos desenhos melódicos, repetição destes ora nos mesmos graus ora em graus diferentes, tudo isto obedece, no canto gregoriano, como noutro qualquer, a regras gerais de composição em que a síntese do ritmo-inciso aparece desde então como o remate lógico.

431. — Para compreender a relação das palavras melódicas com o ritmo-inciso é preciso lembrar:

1º. que a corrente intensiva deste, centralizada no polo, abraça todo o inciso, criando aí um campo magnético no circuito do qual a atracção do polo se faz sentir duma maneira mais ou menos activa, segundo os lugares que ocupariam, em relação a ele, os elementos situados no seu raio de influência;

2º. o que respeita o próprio polo é um verdadeiro acento musical, localizado no tempo composto mais elevado (2): "deste cume de base tripla" (3) - rítmica, melódica e intensiva - ele domina toda a situação e rege, simultaneamente, a

(1) - Acêrca do sentido exacto desta palavra, veja-se nos. 172 e 173.

(2) - Ao escrever isto, temos em mente um inciso melódico algo desenvolvido e apresentando, também, um desenho musical bastante marcado. Acêrca da indeterminação do polo do inciso em certos casos particulares, já fizemos anteriormente as observações necessárias (nº 363, nota 6).

(3) - "Número Musical", II, 3ª parte, Cap. VII, nº 441: "Assim como ha, em cada palavra, uma sílaba principal, mais aguda, mais intensa, mais ársica, que recebe o acento tónico e agrupa à sua volta, sob o seu domínio, todas as outras sílabas: anima vocis, também há em cada membro uma nota ou um tempo composto simultaneamente mais agudo, mais intenso, mais lançado que os outros. É este tempo composto que contém o acento principal do membro; deste cume de base tripla, domina todo o inciso e a ele se subordinam os outros acentos. É a alma do inciso, e espalha sobre este a sua vivificante influência: influência vital: anima incisi".

ordem do ritmo-inciso e o dos ritmos individuais que, em suma, não são mais do que subdivisões daquele.

432.- Mas, precisamente, em que medida as palavras melódicas se subordinam ao ritmo-inciso? Esta subordinação é total, ao ponto de lhes tirar todas as possibilidades de se moverem livremente?

433.- É certo que as palavras melódicas perdem, em proveito do ritmo-inciso, uma parte da sua independência; já não podem então ser consideradas isoladamente, e - diga-se de passagem - não sem vantagem para o ritmicista: porque, em muitas ocasiões, o contexto ajudará a compreender a sua ordenação, exactamente como, numa frase literária, o verdadeiro sentido duma palavra, a subtilidade de pensamento a que ela corresponde, deduzem-se muitas vezes do sentido das palavras que a rodeiam.

Assim, no ex. 85, o primeiro ritmo individual explica-se pelo segundo, de que é a inversão melódica, e, no inciso que publicamos adiante, o tempo composto seguinte à semínima, embora situado no grave, é uma ársis, ou seja, a sílaba inicial duma nova palavra melódica:

A → A → G → G + A → A → G → G → G

VIII VIII

+ -

Ex. 86 - (do jubilus de Aleluia do IV Domingo depois de Pentecostes).

434.- Admitida esta dependência parcial das palavras melódicas em relação ao ritmo-inciso, nem por isso cada uma deixa de conservar no inciso a sua forma própria: é a consequência da sua justaposição e a esse respeito o ritmo-inciso não tem poder sobre elas.

435. - As palavras melódicas possuem também uma corrente intensiva que, embora circunscrita em limites muito mais estreitos que as do ritmo-inciso, não deixam de ter, como ela, a sua prótase, o seu polo e a sua apódose: é uma corrente activa que nada tem de artificial.

Assim sendo, quando num ritmo-inciso entram vários ritmos individuais, como harmonizar as exigências das suas sínteses particulares com as da síntese do inciso - como evitar que as diversas correntes intensivas não se choquem, como realizar, numa palavra, a sua coordenação?

É o que compete ao polo do inciso, cuja importância será aclarada pelas explicações que vão seguir-se.

436. - É preciso primeiramente evitar, ao iniciarem-se estas explicações, que se cometa um erro em consequência do qual todo o resto seria falseado.

Não se julgue que a prótase do inciso comporte um crecendo contínuo que, enquanto dura, exclua tudo o que, no movimento, não interessar ao aumento progressivo e regular da força; ou que, inversamente, a apódose do inciso deva traduzir-se forçosamente por um decrecendo contínuo.

437. - O gráfico de que usámos para mostrar a fase positiva (prótase) e a fase negativa (apódose) da corrente do inciso corresponde bem, com efeito, às variações da intensidade no circuito magnético de que falámos no nº 431.

Mas não se trata aí senão duma indicação muito geral, de uma espécie de sinalização de dois braços: em direcção de... ou proveniente de..., o todo em função do polo do inciso que desempenha o papel de regulador, de agente distribuidor de energia entre os diversos ritmos individuais, na medida que convem as necessidades de cada um deles e tendo em conta a sua importância relativa na síntese do conjunto.

A ordem dos tempos ársicos e téticos no interior dum ritmo individual, que só interessa no pormenor da sua estrutura, não será modificada por esse facto, mesmo se - como veremos em breve - a sua corrente intensiva se encontrar contrariada nalgum ponto pela influência preponderante dum polo vizinho: sabemos já, com efeito, que o ritmo é independente da intensidade (1) e que a unidade do ritmo-inciso tem exigências a satisfazer, às quais os ritmos individuais se devem submeter.

Trata-se, em suma, de realizar o acôrdo de três coisas:

(1) - Cf. Capítulo VI, §3, nºs. 98 a 100.

a flexibilidade do movimento dum íctus a outro, a organização intensiva de cada ritmo individual, e a do ritmo inciso. Tudo isto é perfeitamente conciliável, desde que as não colorem, a umas e a outras, no mesmo plano. 123

438.- Dito isto, se considerarmos apenas os polos individuais, concluímos que o polo do inciso tem por missão hierarquizar-los, isto é, dosear a intensidade daqueles proporcionalmente a sua própria intensidade, segundo a posição que apresentam em relação a ele.

Desde que a sua progressão para o agudo ou para o grave seja, pois, constante (1), eles serão cada vez mais fortes(2) à medida que se aproximarem do polo do inciso, e cada vez menos fortes à medida que se afastarem dele.

O exame dos ex. 87 mostra claramente:

1º. que a corrente intensiva está centralizada no polo III, no primeiro, e no polo I, no segundo;

2º. que foi, de facto, um dos polos individuais que, pela sua posição no inciso, se tornou o polo principal.

(1)- Uma linha melódica muito baixa no meio e subindo de novo para o agudo, pode romper esta regularidade na disposição dos polos individuais em relação ao polo do inciso; somos obrigados, porém, para clareza da demonstração, a simplificar a exposição dos factos, que dá lugar, como sempre em circunstâncias idênticas, a um tratamento diferente de certos casos particulares: destes, daremos um exemplo mais adiante.

(2)- Isto não contradiz a recomendação que fizemos anteriormente de atacar suavemente os cumes melódicos (n.ºs. 381 e 382). Já não estamos no mesmo plano da síntese e, para mais, a atracção exercida pelo polo do inciso sobre os polos individuais não impede a preparação e a resolução destes, tal como forem pedidas pelo contexto. A progressão dos polos individuais para o polo do inciso inscreve-se numa curva melódica ascendente de que se não deve perder de vista a linha geral, para evitar quebrá-la, por um doseamento mal calculado de intensidade, em determinados pontos que são precisamente os polos individuais. É quase desnecessário notar que, no que respeita ao polo do inciso, o que dissemos precedentemente sobre o arredondamento dos pontos elevados lhe é aplicável, a fortiori.

I

II

Ex. 87 - I (da Antífona do Magnificat (2^{as}. Vésperas) da festa do S.S. Sacramento); II - do Sanctus VI).

439. - Assim ligados uns aos outros e gravitando, como satélites, em volta do polo do inciso, os polos individuais completam a acção deste agindo, por seu turno, sobre a cadência da palavra melódica que os antecede e muitas vezes mesmo para lá dessa cadência.

Desta forma, as palavras melódicas encontram-se indiretamente submetidas à influência do polo principal e a síntese do inciso assim completamente realizada.

A justaposição das palavras melódicas no inciso, na verdade, por mais autêntica que seja, não equivale a um enclausuramento absoluto: há entre elas um elo melódico ou um elo dinâmico, ou, a maior parte das vezes, os dois ao mesmo tempo (1), aos quais o inciso não pode ficar indiferente, pois

(1)- A distinção entre a ordem melódica e a ordem dinâmica é

são elementos essenciais à formação da sua unidade, à sua vida.

Experimentemos demonstrar, com alguns exemplos, o mecanismo da operação.

440. - O fragmento melódico abaixo é tirado do Kyrie V. O polo II está, evidentemente, na dependência do polo I e encontra-se abrangido na apódose do inciso. Por esse facto, o pressus com o qual começa a segunda palavra melódica não tem a importância dum pressus culminante; mas, na organização geral duma linha melódica largamente desenvolvida - falamos do conjunto do Kyrie - representa um ponto expressivo que pede para ser sublinhado e que pode sê-lo facilmente, em virtude da atracção que o pressus exerce sobre a cadência que o precede imediatamente.

Ex. 88
(do Kyrie V)

The musical notation shows a single staff with a treble clef. It contains a melodic line with two distinct phrases. The first phrase is marked with a '1' above it, and the second with a 'II' above it. The notes are connected by a long slur. Below the staff, there are several horizontal lines representing rhythmic and structural elements. The first line shows a sequence of notes: A → A → ⊙ + A → ⊙ → A → ⊙. The second line shows a series of horizontal lines with vertical bars, labeled 'V' and 'VII'. The third line shows a series of horizontal lines with vertical bars, labeled 'I' and 'I'. The fourth line shows a series of horizontal lines with vertical bars, labeled 'II'. Below these lines are the symbols '+' and '-'.

Esta atracção traduz-se por um ligeiríssimo reforço da semínima (1): no ponto de repouso que ela marca; este refor-

uma operação de análise. Já frizámos (nº 92) que uma e outra são inseparáveis no grande ritmo, animando-o por meio dos crescendos e decrescendos a que dão origem. "A força é a seiva, o sangue do ritmo - diz D. MOCQUEREAU - ela segue a veia melódica, sobe, desce com ela, espalha a vida, o calor, e criando a beleza". "Número Musical", I, 1ª parte, Cap. V, nº 103, in fine.

- (1) - Notemos, e isto é muito importante, que o reforço da semínima não deve fazer-se no momento em que se toma contacto com ela, mas, somente, na segunda parte da sua duração. Com efeito, antes de ser o elo entre duas palavras melódicas é a cadência da primeira e deve, por consequência,

ço bastará para manter em movimento uma frase extremamente móvel que é preciso evitar dividir em fragmentos indiferentes entre si.

441.- Outro tanto não sucede com o polo II (pressus) do seguinte fragmento que pertence ao Sanctus XI.

Basta considerar o perfil geral deste inciso para deprender que o pressus constitui nele um polo secundário que influencia a cadência precedente duma maneira tanto mais activa quanto é certo ser ele próprio preparado por uma ársis que aumenta o seu poder atractivo.

The image shows a musical staff with two phrases, I and II, connected by a slur. Below the staff are several rhythmic diagrams. The first diagram shows the sequence of notes: A → A → G → G → G, with arrows indicating the flow. Below this are two horizontal lines representing stems, with a double bar line and a plus sign (+) below the first stem, and a minus sign (-) below the second stem. The second diagram shows a similar sequence of notes: A → A → G → G, with arrows and stems, and a double bar line below it.

Ex. 89 - (do Sanctus XI) (1)

442.- E quanto ao fragmento seguinte, a actividade do polo II faz-se sentir com maior energia pois é o polo do inciso. O crescendo importante que resulta engloba na sua progressão a semínima da cadência; e por isso este inciso é bastante dinâmico: basta para o notar lembrarmos-nos da gravação que dele fez Solesmes.

ser apoiada com doçura. Tratá-la doutra maneira seria anti-musical; dever-se-à ter cuidado em não cair neste defeito no caso, muito frequente, em que uma nota dobrada se encontre no ponto de junção de dois ritmos individuais; há aí um subtil cambiante a observar.

- (1)- Para clareza da quironomia, transpusémos esta passagem do Sanctus XI no tom em que habitualmente é cantado. Notemos que, no primeiro ritmo individual, o carácter tético do terceiro tempo composto provém do facto de coincidir com a sílaba final da palavra Hosanna.

A → A → O → O + A → O → A → O

+

-

Ex. 90 - (do Agnus I).

443. - Que se passa, afinal, nos exemplos precedentes? Uma coisa muito simples.

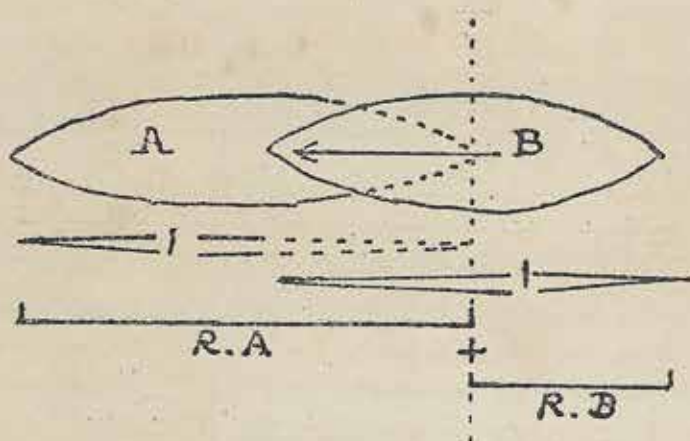
Se os circuitos magnéticos próprios a cada ritmo individual são e permanecem, em princípio, independentes uns dos outros, esta independência está sujeita a sofrer, na síntese do inciso, inevitáveis restrições.

Acontece, muitas vezes, que, na justaposição de dois ritmos individuais, o polo do segundo tem uma actividade suficiente para fazer sentir a sua influência antes da cadência do primeiro.

Resulta daí, o que se vê claramente no esquema abaixo, uma penetração do circuito B no circuito A trazendo, como consequência, o encontro num mesmo ponto de duas correntes opostas: uma negativa, outra positiva, donde a neutralização parcial, perfeitamente normal, da corrente mais fraca, ou seja, a apódose do ritmo A.

Em tal caso, o primeiro ritmo não resiste à atracção do segundo; e isto pode modificar, de maneira não indiferente, a sua forma - já o dissemos - mas a distribuição da intensidade na parte da melodia tornada comum, de qualquer modo, a um e a outro.

Por outras palavras: o crescendo que vai terminar no polo do segundo ritmo começa a manifestar-se a partir da apódose do primeiro, o que pressupõe ser este bastante desenvolvido; mas, em todo o caso, a thésis inicial desta apódose es capará à influência do segundo ritmo e cumprirá o seu papel natural de apoio do primeiro.



Ex. 91

444.- Apliquemos a dois exemplos o que acabamos de dizer.

No primeiro, a actividade do polo II é nula (1); a junção entre os dois ritmos individuais faz-se unicamente por ligação melódica.

Mas o polo III, que é um polo secundário do inciso, influi vigorosamente sobre a depressão melódica que o precede, tanto mais que os dois troços da melodia estão ligados por um intervalo disjunto importante (2).

Ex. 92 - (do Sanctus VIII) (3)

(1)- Foi a este exemplo que nos referimos na nota 1 do nº 438.
(2)- O caso é muito frequente nas Aleluias.
(3)- Evidentemente que neste exemplo há um só inciso e não

No segundo exemplo, a atracção do polo II é muito mais enérgica, por ser o polo do inciso, e faz-se sentir bastante antes dele.

Ex. 93 - (da Alleluia do S.S. Sacramento)

445. - Não se deve julgar, no entanto, que a variação da dinâmica na passagem duma palavra melódica para outra deva traduzir-se forçosamente por um crescendo.

Se assim acontece muitas vezes, há também casos em que, sendo nula ou quase a actividade do segundo polo, e regularmente descendente a curva melódica geral, é o decrescendo que se impõe.

É evidente que não existe então compenetração entre os circuitos magnéticos, pois a compenetração só poderia resultar duma reacção do segundo circuito sobre o primeiro.

Ex. 94 - (do Sanctus II)

dois. A cadência feminina da primeira palavra melódica su prime na verdade o quarto de barra.

The image shows a musical staff with two measures, labeled I and II. The notes are connected by a wavy line, indicating a continuous melodic line. Below the staff, there are two sets of rhythmic patterns, each starting with a half note 'A' followed by four eighth notes. The first set is labeled 'VI' and the second is also labeled 'VI'. Below these are two sets of horizontal lines representing fingerings, with a single slash '/' and a double slash '//' indicating specific fingerings for the notes.

Ex. 94 - (da Comunhão da Epifania)

446. - Estas observações podem e devem ser suficientes para definir as relações entre os ritmos individuais e o ritmo-inciso. Será necessário acrescentar que, em certos casos, estas relações podem ser apreciadas indiferentemente de uma maneira ou doutra e que o mestre de coro tem toda a liberdade para escolher entre várias interpretações igualmente possíveis e racionais duma determinada passagem?

Não só não se pode dizer tudo mas seria vão pretendê-lo, já que a arte, qualquer que seja a sua forma, escapará sempre ao automatismo das fórmulas feitas.

Sem dúvida, tudo está nos sinais, pelo menos em princípio e na intenção do compositor; mas não é menos verdade que o intérprete deverá muitas vezes procurar para além deles a que correspondem as suas figuras simbólicas (1).

Questão de musicalidade e cultura? Sem dúvida. Mas questão também de reflexão e - porque não dizê-lo? - de pensamento interior, de meditação.

Quando um chefe de orquestra quer dar duma obra uma versão não somente conscienciosa mas também, e sobretudo, viva, não se contenta em examinar-lhe superficialmente o plano arquitectural ou a instrumentação. Mesmo se souber a partitura de cor, a sua execução mostrar-se-à fria e apagada se, para lá das combinações ou oposições de timbres, não tiverido até às razões de ordem expressiva que as motivaram e não tiver encontrado o ponto em que a música escrita se identifica com o seu canto interior que os sinais têm por função despertar e sem o recurso do qual a técnica, só por si, seria absolutamente inoperante.

(1)- Cf. nº 7.

Assim sucede com o canto gregoriano, onde um sem número de pormenores de interpretação apenas nos revelarão à luz da suamusicalidade e, no prolongamento desta, da sua espiritualidade.

Porque tudo nele é oração, melodia e texto conjugados. Não é senão por abstracção que se podem distinguir. A música religiosa não é um acessório ou um ornamento exterior; é a vida da própria oração que toma a sua forma completa; ela está ligada à palavra como a palavra ao pensamento, o pensamento à alma e a alma ao Espírito-Santo" (1).

447. — É, portanto, o espírito de oração, cuja origem se encontra na nossa alma, que, para além das palavras e dos sons, deve reger em canto gregoriano as relações destes com aquele.

E se este espírito de oração aceita perfeitamente os magníficos vocalizos, de que o Jubilate Deo do II Domingo depois da Epifania nos dá um exemplo, opõe-se radicalmente a todo o lirismo inútil, a toda a falsificação dos sentimentos naturais, a tudo o que perturbaria aquela paz fora da qual as coisas não poderiam ser estabelecidas na sua ordem própria, no seu ritmo.

448. — Eis-nos, assim, reconduzidos à técnica. Com efeito, como realizar este harmonioso acordo de sons e de palavras na oração, de que fala algures SÃO BERNARDO (2), fora de certos processos, fora dum certo mecanismo cujo funcionamento em tudo o que é melodia acabámos de estudar? Quem não vê que estes meios são necessários e que seria pura ilusão pretender atingir um fim situado para além deles sem, primeiro, os haver utilizado?...

(1) — R. P. SORTILLANGES, Oração e Música, pág. 12.

(2) — "Pelo que respeita à música, deve acompanhar o canto dum maneira doce e grave, de modo que as suas modulações não conquistem o ouvido senão para introduzir mais agradávelemente a piedade no coração. Assim, a música empresta asas às palavras cantadas, incute a paz às almas que amam a paz, confunde-se com a oração sem obscurecer a significação das palavras. Porque privamo-nos dum bem mais considerável do que se pensa quando os ruidos harmoniosos do canto absorvem o sentido das palavras e se está mais atento à variedade dos sons do que à verdade que os sons encerram!"

§4. - Notas complementares acerca do íctus rítmico.

449. - Dissemos já, e demonstrámos, que o íctus pertence exclusivamente à ordem rítmica e não implica, por definição, alongamento ou reforço da nota íctica: nunca será bastante insistir neste ponto.

450. - Todavia, se se passa do abstracto para o concreto, quer dizer: se se encaram as coisas tendo em conta a realidade complexa do ritmo, é certo que o íctus não é indiferente à ordem dinâmica, pois pertence a um todo formado pela união íntima de fenómenos diversos, indissociáveis; faz parte deste todo e dele depende em absoluto; participa forçosamente, portanto, das qualidades rítmicas e expressivas do tempo composto, encontrando-se na sua origem e sendo possível imaginá-lo fora da sua unidade.

Assim, o íctus está ligado às articulações da melodia, numa palavra, ao fraseado; não se pode isolá-lo deste para lhe atribuir sabe-se lá que valor absoluto; mas não se fará sentir nem desempenhará a sua missão se se esquecer que dum articulação a outra - isto é, dum tempo composto a outro - existe uma vida rítmica elementar subjacente, de que já falámos anteriormente e sobre a qual nos permitimos chamar de novo a atenção (1).

451. - Em resumo, o íctus não é somente o elemento divisor do movimento rítmico: seria parar a meio caminho e compreendê-lo mal considerá-lo apenas sob esse ângulo.

O íctus é ainda, e sobretudo, "o grande meio de junção e de fusão dos tempos compostos, dos ritmos, dos incisos, etc. ...; é a cavilha-mestra da síntese que só por meio dele é possível". (2)

Devem estar lembrados de que temos empregado a seu respeito a expressão de íctus-eixo: é a que melhor define a função do íctus, tanto na síntese dos ritmos individuais como na do ritmo-inciso.

452. - Por consequência, a extrema sensibilidade do íctus às reacções da ordem dinâmica ou, se se preferir, o doseamento intensivo do íctus não se explicam senão na síntese e pela síntese. Como todo o resto e com tudo o mais, o íctus é

(1) - Cf. n.ºs. 308 a 318.

(2) - D. GAJARD, notas inéditas.

arrastado na grande corrente vital, que foi objecto deste capítulo, e que anima o inciso - e mais tarde a frase - de uma ponta à outra. Tudo aqui é relativo à função dos tempos compostos no grande ritmo.

Não é de admirar, portanto, que o íctus só tenha, em certos casos, um valor puramente logico, o mais conforme possível à sua natureza ideal (1), ou que, noutras circunstâncias, seja absolutamente inútil imaginar fazê-lo perceptível: a inteligência intervirá sem o menor esforço, seja em virtude da forma melódica que imporá um determinado ritmo com exclusão doutro, seja por outro motivo qualquer: simetria do desenho sonoro, importância modal de certos graus, etc... (2).

453.- As diversas características do íctus na síntese rítmica foram cuidadosamente registadas por D. MOCQUEREAU no fim do primeiro volume do "Número Musical" (3):

"Por vezes - diz ele - o ouvido é advertido da subdivisão rítmica por uma suave e discreta intensidade que marca a nota íctica.

"Outras vezes, o legato é mais unido, mais íntimo; as subdivisões rítmicas, como que veladas, mal se deixam adivinhar.

"Mais frequentemente ainda, em certas passagens rápidas ou lentas, estas subdivisões desaparecem completamente, fundidas num legato contínuo, que apenas permitem aquela ondulação cheia e larga da frase musical. O apoio íctico é então tão suave, tão carinhoso, que se torna imponderável, mais espiritual do que material: o sentimento interior é o único que pode apercebê-lo, quando quer tomar consciência dele, o que, de resto, não é necessário."

454.- Para bem compreender tudo isso, aconselhamos a ouvir atentamente os discos de Solesmes, repetindo muitas vezes de seguida o mesmo trecho. Sem dúvida que a qualidade destes discos não é uniforme do primeiro ao último: D. GAJARD é o primeiro a concordar. Mas há-os excelentes onde é possível verificar que a leveza da interpretação se concilia perfeitamente com a nitidez e muitas vezes com o vigor duma linha melódica em que nenhum pormenor rítmico, por mais fundido que

(1)- Cf. nº 203.

(2)- Cf. H. POTIRON, "Monografia Gregoriana", nº 5, págs. 9 e segs. (exemplos tirados da musica moderna).

(3)- Nº 569.

esteja no conjunto, é desprezado.

O comentário destes discos durante os ensaios revelarão aos cantores muitas subtilezas de interpretação que as explicações mais minuciosas são incapazes de mostrar e sobretudo de fazer sentir.

A recomposição do ritmo musical é impossível - não será nunca demasiado repeti-lo - se ela não passar através da nossa própria vida, quer dizer, se não lhe dermos o concurso activo das nossas faculdades sensíveis e intelectuais (1), postas definitivamente, no plano em que estamos, AO SERVIÇO DA ALMA EM ESTADO DE ORAÇÃO (2).

É este o último ponto de relação entre tudo o que dissemos e tudo o que nos falta dizer. A teoria não serviria de nada se não visasse, de longe ou de perto, a uma aplicação prática constante das suas leis à melodia gregoriana; porque, fora deste contacto com os factos, fora da sua integração no real, ela seria como uma máquina que trabalhasse em falso, e à qual se não desse matéria para produzir: tudo seria perdido...

DEO NOSTRO SIT JUCUNDA

DECORAQUE LAUDATIO

(1)- Cf. pág. 94, nota 1.

(2)- "É vontade de Deus que a tua vida seja um salmo, um cántico que não seja eco dos rumores da terra, mas que, puro e distinto, seja um eco dos cantos do céu". (SÃO GREGÓRIO DE NISSA).

APLICAÇÃO DOS CAPÍTULOS XVI A XXI

I - Ritmos individuais dependentes dos esquemas V, VI e VII.

1º. Determinar a quironomia dos ritmos individuais transcritos na página seguinte, baseando-se unicamente na posição que os tempos compostos ocupam melódicamente em relação uns aos outros - onde podia haver dúvida, definimos em nota - e considerando que o último tempo composto destes fragmentos é, por definição, uma thésis.

2º. Determinar em seguida a corrente intensiva de cada um destes ritmos e indicar o esquema de que depende.

N.B. - Seguir o exemplo que damos.

Transcrever, para maior comodidade, em notação moderna.

II - Ritmos individuais dependentes do esquema VIII.

1º. Determinar a quironomia, como anteriormente.

2º. Indicar o modo de formação de cada um destes ritmos individuais pela compenetração de dois ou três esquemas fundamentais (ver o exemplo dado) (pág. 257).

3º. Indicar a corrente intensiva de cada um.

III - Síntese do inciso melódico (Vd. pág. 258).

Realizar a síntese dos incisos melódicos transcritos na pág. 260, obedecendo aos exemplos do capítulo XXI: determinação dos ritmos individuais - um da corrente intensiva e do polo de cada um - das modificações eventuais desta corrente sob influência quer do polo principal quer do polo secundário do inciso.

The image shows a musical staff with two systems of notes, labeled I and II. Below the staff, there are two rhythmic patterns: $A \rightarrow \textcircled{C} \rightarrow \textcircled{C}$ and $A \rightarrow \textcircled{C} \rightarrow \textcircled{C} \rightarrow \textcircled{C} \rightarrow \textcircled{C} \rightarrow \textcircled{C}$. Underneath these are two horizontal lines representing fingerings, with a double bar line between them. The first line has a dotted line at the start, and the second line has a double bar line at the start.

Ex. 94 - (da Comunhão da Epifania)

446. - Estas observações podem e devem ser suficientes para definir as relações entre os ritmos individuais e o ritmo-inciso. Será necessário acrescentar que, em certos casos, estas relações podem ser apreciadas indiferentemente de uma maneira ou doutra e que o mestre de coro tem toda a liberdade para escolher entre várias interpretações igualmente possíveis e racionais duma determinada passagem?

Não só não se pode dizer tudo mas seria vão pretendê-lo, já que a arte, qualquer que seja a sua forma, escapará sempre ao automatismo das fórmulas feitas.

Sem dúvida, tudo está nos sinais, pelo menos em princípio e na intenção do compositor; mas não é menos verdade que o intérprete deverá muitas vezes procurar para além deles a que correspondem as suas figuras simbólicas (1).

Questão de musicalidade e cultura? Sem dúvida. Mas questão também de reflexão e - porque não dizê-lo? - de pensamento interior, de meditação.

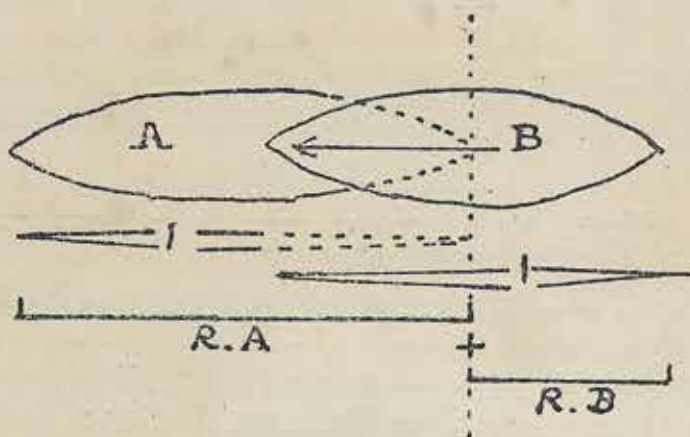
Quando um chefe de orquestra quer dar duma obra uma versão não somente conscienciosa mas também, e sobretudo, viva, não se contenta em examinar-lhe superficialmente o plano arquitectural ou a instrumentação. Mesmo se souber a partitura de cor, a sua execução mostrar-se-à fria e apagada se, para lá das combinações ou oposições de timbres, não tiverido até às razões de ordem expressiva que as motivaram e não tiver encontrado o ponto em que a música escrita se identifica com o seu canto interior que os sinais têm por função despertar e sem o recurso do qual a técnica, só por si, seria absolutamente inoperante.

(1)- Cf. nº 7.

The image displays a musical score for guitar, consisting of two columns of staves. The left column contains ten staves of music, with a chord diagram at the top. The right column contains ten staves of music. The chord diagram at the top left shows a sequence of chords: A, G, A, G, G, G, G, with brackets indicating two measures labeled VII and VI. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Some staves in the right column have a circled '(1)' below them, indicating a first ending or a specific rhythmic pattern.

(1) *thesis.*

II - Ritmos individuais dependentes do esquema VIII.



Ex. 91

444.- Apliquemos a dois exemplos o que acabamos de dizer.

No primeiro, a actividade do polo II é nula (1); a junção entre os dois ritmos individuais faz-se unicamente por ligação melódica.

Mas o polo III, que é um polo secundário do inciso, influi vigorosamente sobre a depressão melódica que o precede, tanto mais que os dois troços da melodia estão ligados por um intervalo disjunto importante (2).

Ex. 92 - (do Sanctus VIII) (3)

(1)- Foi a este exemplo que nos referimos na nota 1 do nº 438.
 (2)- O caso é muito frequente nas Aleluias.
 (3)- Evidentemente que neste exemplo há um só inciso e não

ÍNDICE DO LIVRO I

Palavras prévias.....	5
Prefácio do Rev. P ^o . D. GAJARD.....	7
Introdução.....	13

PRIMEIRA PARTE

A ANÁLISE

Capítulo I - <u>Da Síntese à Análise</u>	25
§1.- Da união da melodia com a palavra.....	25
§2.- As grandes divisões duma peça gregoriana.....	30
Capítulo II - <u>O Tempo Simples ou Primeiro</u>	39
§1.- Definição e caracteres do tempo simples gregoriano.....	39
§2.- O tempo primeiro melódico.....	41
§3.- O tempo primeiro literário.....	45
Capítulo III - <u>Qualidades físicas (ou materiais) dos sons e das sílabas.</u>	47

SEGUNDA PARTE

O RITMO, AGENTE DA SÍNTESE

Capítulo IV - <u>O fundamento da Síntese Rítmica</u>	51
§1.- O conceito rítmico.....	52
§2.- O ritmo sonoro.....	56
§3.- O movimento sonoro.....	57
§4.- A síntese rítmica, operação da inteligência.....	58
Capítulo V - <u>Definição do Ritmo Musical</u>	64
§1.- O factor determinante da unidade rítmica.....	64
§2.- Síntese dos ritmos individuais.....	67
Capítulo VI - <u>Relações da Forma e da Matéria no Ritmo Musical</u>	71
§1.- O ritmo e a ordem fonética.....	71
§2.- O ritmo e a ordem melódica.....	73
§3.- O ritmo e a ordem dinâmica.....	74
§4.- O ritmo e a ordem quantitativa.....	83
Capítulo VII - <u>O Papel da Ársis, da Thésis e dos Silêncios na Síntese Rítmica.</u>	94

TERCEIRA PARTE

AS FORMAS RÍTMICAS

Capítulo VIII - <u>Classificação das Formas Rítmicas. Os esquemas rítmicos.</u>	103
§1.- Os modos rítmicos	103
§2.- Os esquemas rítmicos e métricos.	104
Quadros esquemáticos dos elementos constitutivos da síntese rítmica gregoriana	106
Capítulo IX - <u>O Íctus Rítmico</u>	113
§1.- Definição do ictus rítmico	113
§2.- Os diversos géneros gregorianos	119
§3.- Lugar do ictus nos cantos ornados	122
Capítulo X - <u>Relance sobre a notação gregoriana</u>	128
§1.- A dístrofe e a trístrofe	128
§2.- O oriscus	129
§3.- O pressus	130
§4.- A repercussão	132
§5.- O quilisma	135
§6.- O salicus	137
§7.- Os neumas compostos	141
§8.- O episema horizontal	143
Capítulo XI - <u>O Ritmo Simples Monoíctico</u>	148
Capítulo XII - <u>Formação do tempo composto binário. Extensão do sentido e do papel do ictus</u>	151
Capítulo XIII - <u>O Ritmo Simples Monoíctico (continuação). Formação do tempo composto ternário.</u>	159
§1.- O ritmo monoíctico binário	159
§2.- Formação do tempo composto ternário	161
§3.- Formas melódicas do tempo composto ternário	164
§4.- Irredutibilidade do tempo composto ternário	168
§5.- Limite da extensão do tempo composto	169
§6.- A última etapa do ritmo simples monoíctico	171
Capítulo XIV - <u>A célula rítmica fundamental e o tempo composto</u>	173
Capítulo XV - <u>O neuma e o tempo composto</u>	190
Capítulo XVI - <u>O ritmo simples desenvolvido</u>	197
Capítulo XVII - <u>O ritmo composto</u>	204
§1.- Posição do problema	204
§2.- A forma melódica e a síntese do ritmo composto	206
Capítulo XVIII - <u>A Quironomia</u>	210
Capítulo XIX - <u>As três formas fundamentais do ritmo composto</u>	214
§1.- Características gerais	214
§2.- Estudo do esquema V	217

§3.- Estudo do esquema VI	220
§4.- Estudo do esquema VII	222
Capítulo XX - <u>Extensão do ritmo composto</u>	225
§1.- Mobilidade das formas rítmicas	225
§2.- Extensão do ritmo composto	227
Capítulo XXI - <u>Síntese do Inciso Melódico</u>	232
§1.- O ritmo-inciso	232
§2.- As palavras melódicas	235
§3.- As palavras melódicas na síntese do ritmo- -inciso	239
§4.- Notas complementares sobre o íctus rítmico	252
Índice	259

Gravado e passado a duplicador por J. J. Matos
Lisboa - Novembro de 1955 - Telef. 664672