

O CANTO GREGORIANO

A ORAÇÃO DA IGREJA TRANSFORMADA EM CANTO

OBJECTIVOS

- Reconhecer a importância do Canto Gregoriano como referência da prática musical e litúrgica da Igreja;
- Interpretar correctamente os elementos básicos da notação gregoriana;
- Identificar as principais “formas” e de Canto gregoriano e a sua integração na liturgia;
- Compreender os géneros de Canto gregoriano como expressão de uma contextualização ritual;
- Utilizar as diferentes formas de canto litúrgico na sua relação com a participação da assembleia;

I – “MÍSTICA IN CANTO”

[por Giacomo Baroffio]¹

“Canto gregoriano” é a expressão com que, de há séculos, se designa um particular repertório de música vocal em língua latina, executado durante as celebrações litúrgicas do rito romano. Substancialmente, o canto gregoriano é a oração litúrgica posta em música. Este repertório distingue-se das outras músicas vocais – por exemplo, os motetes polifónicos ou as missas com ou sem orquestra – porque hoje é habitualmente cantado a uma só voz. Será necessário precisar de imediato que já desde o séc. VII o canto litúrgico nas celebrações papais era acompanhado com uma voz mais grave de apoio, cuja execução

¹ in GIACOMO BAROFFIO e EUN JU KIM, *Cantemus Domino Glorioso*, Cremona, 2003 (pro ms.) p. 5-10.

era confiada a alguns cantores chamados “parafonistas”. Tal prática, como referiremos adiante, não foi codificada senão alguns séculos depois, mas foi sempre difundida dando origem ao *cantus planus binatim* ou à prática que um códice de Pádua, do séc. XIII, recorda com o verbo *secundare*, quer dizer, cantar ou acompanhar um canto com uma segunda voz. Transmitido por meio de milhares de códices litúrgico-musicais, a partir do séc. IX, ainda hoje cantado em todas as partes do mundo, o canto gregoriano coloca uma série de problemas históricos até agora não resolvidos, muitos dos quais provavelmente nunca poderão ter uma resposta certa e que esgote o assunto. As questões históricas mais importantes relativamente à génese e ao desenvolvimento do repertório, encontram quando muito respostas hipotéticas. Uma primeira questão tem a ver com a época de composição ou redacção do canto gregoriano. De facto, as fontes manuscritas, do séc. IX ao séc. XIX, transmitem-nos certamente peças compostas no espaço de tempo que vai do século IX ao século passado. É por isso certo que há trechos mais antigos, alguns dos quais pertencem a culturas musicais arcaicas da bacia do Mediterrâneo. Além do mais é também evidente que muitos trechos – e mesmo secções completas do repertório – não nos foram transmitidos na sua roupagem originária, mas são o resultado de modificações intervaladas e de revisões sistemáticas, de adaptações a estilos musicais peculiares de particulares regiões ou de determinados períodos. O resultado deste longo processo criativo e redaccional é evidente: o repertório gregoriano consiste numa recolha de materiais heterogéneos muito diferentes quer pela idade quer pela sua proveniência. De qualquer modo ele foi normalizado de acordo com um estilo que se consolidou antes da época carolíngia tendo sucessivamente sofrido imitações e reelaborações.

Outro problema complexo mas habitualmente ignorado tem a ver com o material musical na sua estrutura fundamental, constituída por sons e notas que formam a escala das melodias gregorianas. Na cultura ocidental actual, domina a chamada escala temperada. Ela prevê, grosso modo, duas medidas na distância entre uma nota e outra, o tom e a sua metade, quer dizer o meio-tom. De acordo com este sistema afinam-se e tocam-se instrumentos como o piano, o órgão e o acordeão. No entanto, na Idade Média e muito mais tarde ainda, havia vários tipos de escala e de afinação. Alguns desses sistemas previam micro-intervalos, quer dizer, intervalos maiores do que o actual tom ou mais

pequenos do que o actual meio-tom. Com base na prática musical corrente, hoje em dia, o canto gregoriano é mais ou menos executada com base na escala temperada, que certamente não se praticava na tarda antiguidade, nem sequer na Idade Média. Dito isto, porém, não sabemos ainda que escala era usada naqueles tempos e nos diferentes centros onde eram executadas as melodias litúrgicas. O actual uso da escala temperada é tacitamente aceite mas não corresponde para nada à realidade histórica. Outro problema tem a ver com o ritmo e com tantas particularidades expressivas que conotam toda e qualquer execução musical. Eis algumas perguntas que exigiriam uma resposta precisa: que notas devem ser ralentadas ou aceleradas, com que intensidade, com um som ligado ou destacado? Veremos que algumas indicações emergem da escrita musical dos antigos testemunhos, mas a sua interpretação nem sempre é clara e, em todos o caso, permanece imprecisa. Infelizmente não nos ficou nenhuma gravação de há mil ou mais anos, que permita controlar a aceitação das execuções hodiernas, muitas vezes artificiosas e de vez em quando mesmo feias, tal é a obsessão pela ideia de querer apresentar um produto autêntico. Faltam no mundo gregoriano critérios inatacáveis e seguros para um certificado de autenticidade. Movemo-nos numa teia de hipóteses à deriva num oceano do desconhecido.

Deixando de parte outros aspectos, devemos recordar ainda, pelo menos, um ponto problemático de capital importância. Trata-se do tipo de emissão de voz. Escutando muitas pessoas a cantar, damos-nos conta de que a voz é emitida de modo natural ou apresenta particulares cambiantes: voz de cabeça, de garganta, nasal, etc. Quem escuta, por exemplo, muitas gravações francesas, imediatamente se dá conta de há uma forte tendência a nasalizar as execuções gregorianas, ao passo que os cançonetistas franceses cantam com uma límpida emissão natural. Também noutras regiões ou situações – por exemplo em muitos mosteiros femininos onde mais do que cantar se pia – constata-se uma discrepância entre o timbre da voz dos cantos litúrgicos e das cantigas executadas noutras circunstâncias. Na origem destas discrepâncias não está uma opção meramente musical, mas um facto ideológico vivido muitas vezes de forma inconsciente. Naquelas culturas onde se coloca o acento na continuidade entre a experiência quotidiana e a vida litúrgica, canta-se sempre com a mesma emissão de voz, que pode ser perfeitamente natural ou de

outro tipo. Onde, pelo contrário se acentua a distinção, se não mesmo a separação nítida entre o “sacro” e o “profano”, a voz revela uma tal concepção. De facto, ela adapta-se – conscientemente ou não – às diferentes situações, ora com um tipo de emissão ora com uma cor claramente diferente. Uma execução que hoje quisesse reproduzir de um modo conforma ao original as melodias gregorianas, não deveria deixar de lado a qualidade emissão vocal. Mas também a este propósito, seria necessário saber que tipo de emissão vocal era praticado pelos primeiros cantores e compositores das nossas melodias.

Todas as problemáticas de ordem musical e histórica são certamente interessantes e merecem ser enfrentadas com a metodologia apropriada e com os adequados instrumentos de análise. A atenção unilateral prestada à história e à música – sobretudo quando limitada a sectores restritos e fechados em si mesmos – arrisca-se a falsear a perspectiva necessária para compreender o canto gregoriano. A melodia litúrgica ganha corpo por meio das notas cantadas, mas é muito mais do que mera música vocal. O canto gregoriano é o ícone sonoro por meio do qual Deus e a Igreja falam ao coração dos crentes no contexto bem preciso e articulado da celebração litúrgica. Então o canto não pode esgotar-se na linha melódica e no ritmo musical, antes emerge progressivamente da compreensão existencial da Palavra de Deus que tem o seu ritmo e a sua dinâmica própria. É a Palavra que se expande numa ampla respiração exigindo momentos de apoio – fluido ou arrastado, leve ou fortemente incisivo – que colocam em evidência vocábulos concretos que constituem o núcleo central e inovador – um verdadeiro *euangelion* – da proclamação litúrgica. É preciso não esquecer porém, que a realidade musical do canto litúrgico pode ainda viver da Palavra de Deus, mas sem que alguma palavra humana lha sirva de suporte material. A música torna-se então puro som em plena expansão que possibilita à Palavra ressoar sem ser limitada pela compreensão racional dos vocábulos. É o caso dos vocalizos (melismas) e das longas elaborações vocais que nascem de uma particular experiência de fé, brotam do coração em oração e conduzem às profundezas do espaço interior. A Palavra ressoa num determinado contexto vital que é a acção litúrgica: esta é pontuada pelos ritmos do ano litúrgico e articula-se numa série de momentos harmonicamente estruturados entre si, seja no interior da mesma celebração eucarística seja no decurso das diferentes horas do *opus dei* ou noutros âmbitos como acontece por exemplo na liturgia de defuntos. O confronto

entre o repertório gregoriano e outras tradições musicais da Igreja latina permite admirar o longo esforço redaccional e a audaz maestria dos cantores romanos que – provavelmente na segunda metade do séc. VII – chegaram ao fim de uma obra radical de revisão do canto romano primitivo para redigir o actual tesouro das melodias gregorianas. Pode também supor-se que estas melodias tenham recebido a sua última e definitiva elaboração redaccional em terras francas pela metade do séc. VIII. Relativamente aos outros repertórios (romano, milanês, galicano) o canto gregoriano ou romano-franco diferencia-se sob vários aspectos que vão de uma mais precisa e clara fisionomia modal a uma arquitectura mais harmónica do edifício sonoro bem equilibrado nas diferentes partes constitutivas. O que merece maior consideração é a rica tipologia das formas musicais. Estas mostram como o material sonoro foi repensado em vista de uma precisa linguagem celebrativa. Cada momento da acção litúrgica apresenta, de facto, os textos que lhe são próprios por conteúdo teológico e espiritual. Os textos, por sua vez, encontram a sua específica expressão musical que é diferente de acção para acção litúrgica, de momento a momento celebrativo. Graças a este grandioso projecto, os mestres compositores do canto gregoriano souberam fazer ressoar nas notas das melodias a mensagem da celebração litúrgica, prestando a máxima atenção não apenas às cambiantes do texto, mas também à tradição viva que, através dos mesmos textos, fizera uma particular experiência espiritual. É importante notar como o mundo gregoriano, dos compositores aos executantes, esteja completamente alheio a qualquer forma de protagonismo mundano. No acto da composição recorre-se frequentemente a material já presente no repertório (formas melódicas com várias funções, segmentos centónicos, estruturas modais e melodias tipo) e respeita-se com veneração o estilo inconfundível de cada trecho. Não nos podemos admirar de constatar que a inventiva e a marca pessoal que caracteriza as melodias gregorianas não se tenha deixado viciar pela pretensão de encontrar sempre coisas novas e originais. Movemo-nos num clima de oração semelhante ao que distingue os piedosos pintores dedicados a pintar os ícones sagrados: o verdadeiro mestre é aquele que sabe conjugar, de modo excelente, a novidade da própria experiência pessoal e os esquemas fixos transmitidos do passado. No desenvolvimento da sagrada liturgia, a execução do canto enquanto tal, desaparece ou é, de qualquer forma, totalmente subordinada ao emergir absolutamente prioritário da

Palavra. Ela atravessa a música e consegue revelar significados e ressonâncias que, de outro modo, ficariam escondidas. Mas isto implica – e os mosteiros foram, durante séculos, fiéis testemunhas disso – que a palavra exerça, de facto, o próprio domínio em toda a extensão da vida cristã. No caso contrário, abusar-se-á da Palavra que será miseravelmente instrumentalizada no interior e fora da acção litúrgica, com e sem música. Como recorda Abraham Joshua Heschel, uma correcta e fascinante celebração musical da Palavra não suscita em primeiro lugar reacções entusiásticas no plano do prazer estético: “Que bonito! Como cantastes bem!”. A Palavra que, no canto, atinge a sua plena dilatação num autêntico prazer do espírito, conduz o orante no silêncio da adoração, à presença de Deus. Também nesta perspectiva, as liturgias monásticas, foram durante séculos mestras da arte ao serviço da Palavra, escolas de fé na procura de uma beleza não efémera.

O canto gregoriano afirma-se na vida quotidiana das comunidades orantes enquanto oração apaixonada. O canto produzido pelo aparelho fonador (língua) nasce, na realidade, das profundezas do coração, como afirma um Tropo antigo dos monges de Nonântola: *língua cor simul ad te clamitet Christe*. Isto explica como é que na oração a música se deva dissolver para deixar transparecer a realidade transcendente. O evento musical, no interior da acção litúrgica, está completamente ao serviço da epifania do Nome. A finalidade da música não é o entretenimento social e a gratificação emotiva, mas antes uma experiência de fé vivida. Ao cantor gregoriano pede-se em primeiro lugar a capacidade de orar em adoração, no esquecimento do facto musical. Quando se entra no âmbito da liturgia, é preciso saber que estão ali em vigor categorias diferentes das que respeitam ao mundo social, seja ele laico ou eclesiástico. Colocamo-nos explicitamente na presença de um Deus que, no fim de contas, poderia parecer ausente, mas que está ali: interpela e provoca o crente com a sua Palavra e o seu silêncio, ambos profundamente entrelaçados, e conjuntamente enigmáticos, força envolvente que penetra no coração orante enchendo-o de paz depois de o ter esvaziado e purificado com o tormento da procura e da escuta contínua. Nesta situação não há qualquer tipo de lugar para o “profano”, nem sequer para o banal, para o artificioso, para tudo o que não tenha a ver como o toque da Presença. O não perceber o eco do Nome não autoriza minimamente o caos de ruídos e notas que se esforçam para preencher o abismo do coração: estas manifestações “anárquicas” não são,

por outro lado, totalmente negativas, porque na realidade dão voz ao grito desesperada de quem procura a libertação – salvação, nota a sua carência extrema, mas não sabe a quem se dirigir ou com que meios solicitar a atenção.

Isto explica porque é que o canto gregoriano não é um monólito uniforme, mas um fenómeno diversificado e tenha uma conotação essencial que é espiritual. Deus fala ao seu povo que procura de qualquer modo reagir com uma resposta o menos inadequada possível. Desde sempre o canto da comunidade é sustentado e intercalado por melodias de cantores solistas. A tonalidade, o timbre, os claro-escuros da voz não são um facto de talento inato, e/ou de formação profissional, no plano técnico. A Palavra, o momento concreto do ano litúrgico e as vicissitudes concretas com que se debate uma comunidade em escuta orante determinam o canto nas suas subtilidades que vão da voz clara e gritante dos *Alleluia* à recolhida oração da salmodia. Aqueles que oram com o canto gregoriano conseguem dar uma fluidez calorosa à própria voz após lutas e resistências interiores. Não por atenção pedante às sílabas ou às palavras isoladas – tal atitude acabaria apenas com o destroçar e anular a Palavra – mas no sofrimento e pela consciência da própria pobreza, a voz balbucia, faz-se em pedaços no pranto e desvanece-se no silêncio para retomar novo vigor e se lançar no grito entusiástico do aleluia. Decisivo no canto gregoriano, marcando o tempo no ano litúrgico, é o respeito pelo género literário próprio de cada página das Escrituras: elas não só dizem que texto cantar, mas também o modo de o fazer (em palavras simples: forte, piano, rápido, lento). A leitura do *Liber Usualis* ou de outros subsídios segue necessariamente a *lectio divina* na humildade de uma procura que sabemos não ter fim. Só nestas condições a voz brota do coração com a vibração justa, com o ritmo adequado, com o som que é próprio desta ou daquela Palavra. O canto ou a simples escuta orante do gregoriano introduz então no silêncio orante da oração, os arcos melódicos elevam a cúpula do templo interior. A voz do cantor dissolve-se na adoração. Delicado, qual nova brisa de Elias, começa-se a dar conta da Palavra.

II - ALGUNS ASPECTOS TÉCNICOS:

1. A notação musical

O repertório chamado "gregoriano" chegou até nós através de manuscritos de diferentes proveniências e num amplo leque de tipos de notação musical, quase uma para cada tradição musical, ao ponto de só na região italiana haver mais de setenta tipos de notação. De uma forma abreviada apresentamos aqui algumas das mais importantes e numa classificação sumária:

1.1 - Notação sem linha ou “adiastemática”

Privada de qualquer linha como ponto de referência, este tipo de notação chama-se "em campo aberto" ou seja, os neumas estão dispersos pelo pergaminho, normalmente por cima do texto, mas ocupando o espaço disponível, sujeitando-se por vezes a disposições quase absurdas. Pode corresponder a vários tipos:

a) Notação rítmica: Trata-se de notação de tipo neumático, onde os sons musicais são representados por pequenos sinais ou "neumas", correspondentes a uma ou várias notas, mas sem qualquer relação intervalar. Quer dizer: por exemplo, o neuma "pes" ou “podatus” diz-nos que há duas notas em que a segunda é mais elevada que a primeira, mas não nos diz que notas são e portanto o intervalo entre elas. Em compensação, este tipo de notação apresenta um grau elevadíssimo de rigor quanto ao ritmo e à expressividade dos cantos, na medida em que o modo como o neuma é desenhado varia de acordo com a duração das notas e o seu valor expressivo e modal.² É o caso da notação de Saint Gall (ou a de Einsiedeln), de Laon, ambas transcritas no *Graduale Triplex*, é o caso da notação Visigótica

² O estudo comparativo das diferentes formas de um mesmo neuma foi o trabalho que preencheu a vida do monge beneditino D. Eugène Cardine, trabalho resumido a um pequeno manual que é referência para qualquer estudioso da semiologia e interpretação gregoriana: *Sémiologie Gregorienne* (Ed. PIMS, Roma).

(*Antifonário de Leon*, séc. X, ainda hoje indecifrável), ou da notação bolonhesa ("Roma Angélico 123").

b) Notação melódica: Ainda sem linha, há outro tipo de notação, normalmente por pontos, simples ou combinados (notação mista), que já apresenta uma relação intervalar mais ou menos definida. Quer dizer: os pontos distribuem-se no espaço do pergaminho conforme os intervalos melódicos, de tal modo que, havendo um ponto de partida como referência, se pode decifrar a melodia. Esta notação tem, em muitos casos, como referência uma linha imaginária (para a descortinar utiliza-se uma régua) ou então uma linha marcada a seco, com estilete, no pergaminho e por isso invisível nas fotografias ou edições facsimiladas. É o caso do *Gradual de Albi* (notação aquitana do séc. X);

1.2 - Notação com linha ou "diastemática"

A utilização da linha desenhada no pergaminho permite uma clarificação mais rigorosa do aspecto melódico. Começa por ser uma linha única como referência para a colocação dos pontos ou dos neumas. Assim, com uma linha e em notação por pontos simples ou combinados, encontramos, entre outras, as notações aquitanas do *Gradual de Saint Yrieix* e dos manuscritos de Braga; com uma linha ou duas e com neumas, sendo o exemplo mais conhecido e importante o da notação beneventana (Ben 34, séc. XI-XII) e ainda o caso do *Manuscrito de Graz* ou Klosterneuburg (séc. XII) que utiliza a notação neumática de Laon distribuída de forma diastemática e com a indicação das alturas dos sons através de letras correspondentes às linhas de re, fá, lá e dó... Outro tipo de notação menos conhecida é a de Nonantola que utiliza "traços" que se erguem como colunas, a partir do texto, e com a referência às linhas de fá e dó.

O número de linhas que começou por ser uma correspondente a Fá³ (normalmente traçada a encarnado) e Dó (de cor amarela) vai aumentando, fixando-se no caso das melodias gregorianas em quatro. No entanto este aumento das linhas não é uniforme nem se pode

³ Isto em geral, porque nem sempre é assim. A notação aquitana, por exemplo, tem regras próprias para o significado da linha: indica a "terceira" do modo, nos autênticos e a tónica do modo nos plagais

dizer que se progrida para um numero mais elevado de linhas pois quando algumas tradições adoptam o tetragrama, há outras que ainda no séc. XIV quando o tetragrama está mais ou menos estabilizado bem como a notação quadrada, utilizam uma linha apenas e notação quadrada como é o caso da notação portuguesa, que depois apresenta a particularidade de utilizar com a nota em forma de losango para a identificação do meio tom (mi-fá; lá-sib e si-dó, sendo a mais grave a nota em forma de losango).

1.3 - Notação rítmico-melódica

Um documento fundamental para a transcrição da música gregoriana é sem dúvida o *Códice de Montpellier* que tem a particularidade de apresentar dois tipos de notação: a notação rítmica francesa e a notação melódica alfabética. Trata-se de um caso único, mas de capital importância para a interpretação de manuscritos como os de Saint Gall e outros de notação neumática ritmicamente rica, mas de impossível decifragem intervalar.

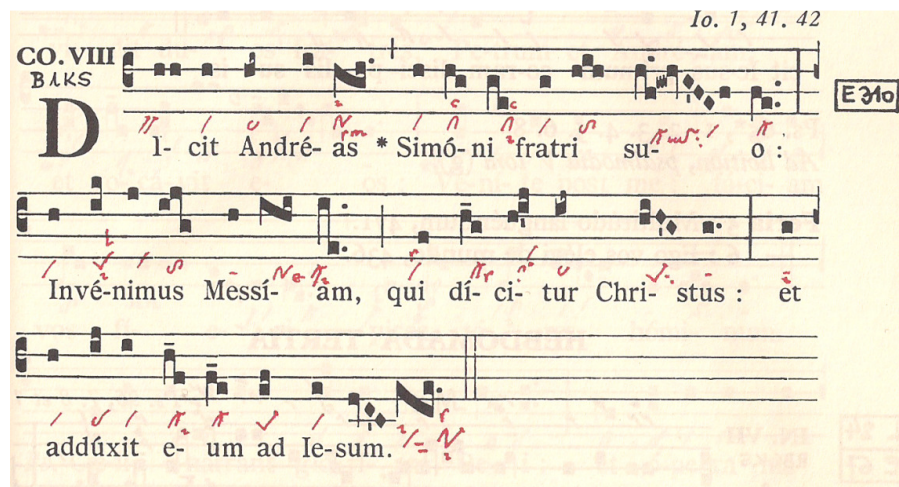
2. Formas de composição gregoriana

São muito diversificadas as formas de composição musical gregoriana, apesar de, pelo menos aparentemente, parecerem revestir uma certa uniformidade. Colocando já de lado a questão histórica das origens e das possíveis influências, uma análise mais directa do repertório que chegou até nós dá-nos conta de uma série de elementos comuns aos diversos cantos que permite uma organização e uma série de hipóteses sobre o modo de elaboração das melodias que, como dissemos, não eram simplesmente improvisadas a partir do nada, como por vezes se pretende fazer crer, mas obedeciam a padrões quer quanto à base ou ponto de partida quer quanto ao modo de desenvolvimento da mesma estrutura melódica.⁴

⁴ Cfr. PAOLO FERRETTI, *Estetica Gregoriana*, p. 96 ss.

2.1 "Idiomelos" ou melodias originais:

Com o termo "idiomelo" (de gr. "idios" próprio + "melos" melodia), originário do canto bizantino, classificam-se aquelas melodias que aparecem num só texto e que por isso terão sido elaboradas para esse mesmo texto de uma forma original, tendo em conta o seu particular sentido, a sua estrutura literária, ritmo da palavra, significado do texto e mesmo de alguma palavra em particular. Estão neste caso a maior parte dos cantos de Intróito, de Ofertório e de Comunhão da missa ao lado de muitos cantos do Ofício.



2.2 Melodias-tipo:

Trata-se de melodias que se foram tornando célebres, como certas canções tradicionais a que se vão adaptando textos novos. Baseando-se num conhecimento muito claro da estrutura da melodia e das características do texto a adaptar, os compositores revelam tal habilidade que por vezes é difícil perceber qual a original. Esta forma de composição permite estabelecer tabelas que nos mostram de uma forma "sinóptica" várias melodias. Aliás é esse o método de trabalho que mais frutos tem dado na estética gregoriana. Como exemplo de melodia-tipo, citamos o Grad. "Christus factus est" que aparece noutros graduais como "Timebunt gentes", "Misit Dominus" e "Discerne causam", etc.



Grad. "Timebunt gentes"



Grad. "Misit Dominus"

2.3 *Maqam ou "modo":*

É uma forma particular de composição utilizada na música judaica e árabe ("Tab") e descoberta recentemente por influência dos estudiosos das mesmas tradições musicais. Consiste na utilização de uma pequena fórmula melódica que depois se vai variando e desenvolvendo a partir da estrutura original. Não são muito frequentes e só um cuidado e experimentado estudo consegue identificá-los. Veja-se a Ant. "Amen dico vobis", ou o Grad. "Cognovi Domine".

2.4 *Composição centónica:*

É uma das mais interessantes e mais características formas de composição musical gregoriana. Trata-se de uma espécie de "collage" de diferentes elementos melódicos característicos de uma determinado modo a que se chama "centões". "Centonus" era uma espécie de manta ou capa de farrapos de diferentes tipos e cores, mais concretamente, o que entre nós se chamava de "pano de amostras" e que servia para cobrir o leito ou mesmo o corpo dos pobres. Este processo - composição em mosaico - que se usou também na poesia passou para a música. Muitos Responsórios, Antífonas, Graduais, etc. são composições centónicas. Em muitos casos o próprio texto litúrgico é tirado de vários sítios e encaixado com sentido num estilo a que Kenneth Levi chama de "canto libretto"; no mesmo sentido os compositores de melodias conseguiam encaixar fórmulas melódicas interessantes, segundo

regras bem rigorosas que não especificamos aqui, que exigiam do compositor o conhecimento perfeito da arte gregoriana clássica, um gosto apurado e uma grande familiaridade com a linguagem e o estilo litúrgicos. No repertório do Ofício são as Antífonas e na Missa os Graduais em Fá que representam os melhores exemplos de composição centónica.

GR. V
MRBCKS

L 97
C 96

Phil. 2, 8, V. 9

C Hri-stus * factus est pro no-bis ob-e-di-ens us-que ad mor-tē, mor-tē au-tem cru-cis. : V. Propter quod [et] De-us exal-tá-vit il-lum, et dê-dit il-li no-men quod est sup̄er-o-mne no-men.

3. Estilos na composição gregoriana

No Canto gregoriano encontramos três estilos fundamentais de canto, mais ou menos característicos de um repertório especificado segundo os cantores a que se destinava. Cantos mais simples para a assembleia dos fiéis, mais elaborados um pouco para o coro ou *schola* e finalmente os cantos de solista que para além de muito elaborados melodicamente permitiriam uma grande dose de improvisação.

3.1 *Estilo silábico*: caracteriza-se pelo uso de uma nota ou pouco mais para cada sílaba. É o mais simples e encontra-se particularmente nos Hinos e Sequências;



3.2 *Estilo neumático*: usa mais de uma nota para cada sílaba do texto, isto de modo geral. Trata-se pois de um canto semi-ornado, exigindo já alguns conhecimentos musicais para além da simples memória do texto. Encontra-se particularmente nos cantos de Intróito e Comunhão.



3.3 Estilo melismático:

Utiliza, em geral, muitas notas para cada sílaba. É o que representa a ideia tradicional que temos do Canto Gregoriano, onde por vezes sentimos cantar indefinidamente sobre uma simples vogal. Usa-se nos cantos solísticos particularmente nos cantos de Gradual e Alleluia. O número de notas de um melisma podia variar e o desenvolvimento maior ou menor dos melismas dependia e definia um pouco os estilos das diversas tradições litúrgicas. O canto "romano antigo" (das Igrejas de Roma) desenvolve bastante os melismas; o canto ambrosiano chega a ter melismas com mais de uma centena de notas. A "reforma" do canto gregoriano, levada a efeito no século XVI haveria de conduzir à supressão ou redução considerável dos melismas, truncando o canto gregoriano de algo que lhe era essencial e transformando-o na sensaboria do "cantochoão". Foi, no entanto restaurado no séc. XIX-XX pela reforma de Solesmes sendo de salientar os desenvolvidos Versículos de Gradual e Ofertório.

The image shows a handwritten musical score for a Gradual. The title is "L-le-lú-ia." and the lyrics are in Latin. The score is written on six staves. The first staff has a large initial "A" and the text "L-le-lú-ia." below it. The second staff has the text "es sancti-fi-cá-tus il-lú-xit no-bis :". The third staff has the text "ve-ní-te gentes, et ado-rá-te Dómi-nūm : qui- a hó-di-e descēdit lux ma-gnā su-per ter-ram." The score is written in a style that is characteristic of the 19th or 20th century, with many notes and rests. There are also some markings like "MRBCKS" and "L 167 C 40" in the top right corner. The handwriting is in ink on aged paper.

4. Livros litúrgicos com Canto

1. *Antifonário da Missa*: contém todos os textos da Missa com canto embora sem a respectiva notação musical; apresenta contido referências fundamentais para sabermos as origens e a prática musical mais antiga.

2. *Gradual*: contém os cânticos do Próprio da Missa com notação musical: Introito, Gradual, Ofertório Comunhão. Alguns códices contêm ainda cânticos de formação mais recente como Tropos e Sequências.

3. *Cantatorium*: contém os cantos solísticos, nomeadamente os graduais e alleluias. Apresenta uma forma mais alongada como é o caso do *Cantatorium* de Saint Gall porque a capa é de marfim.

4. *Kyriale*: contém os cânticos do Ordinário da Missa; Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei. Mais tarde estes formulários são adaptados aos tempos litúrgicos e organizados em “missas” que aparecem depois numeradas. Devido aos tropos intercalados, estas “missas” ganham ainda nomes pelos quais são conhecidas: ex. Missa IX, “Cum júbilo” ou Missa IV, “Cunctipotens”.

5. *Tropário e Sequenciário*: são colecções da produção musical posterior à composição e organização do repertório gregoriano

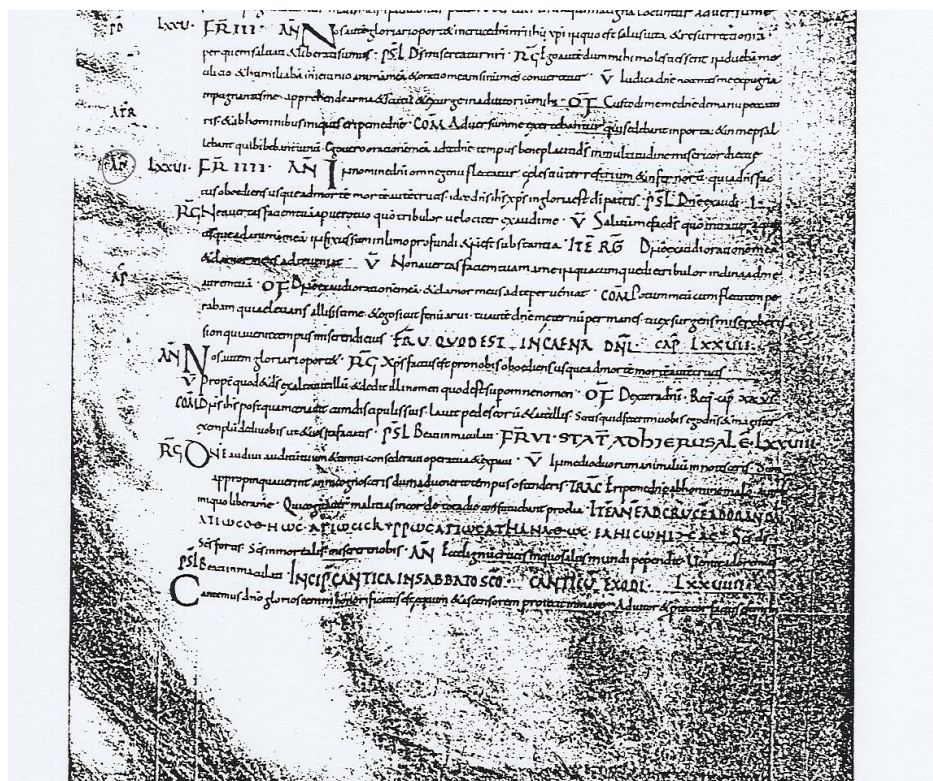
Estes livros podem manter a sua independência ou individualidade ou podem ser organizados em livros únicos como os “missais plenários” muito em voga em tempos posteriores por serem mais práticos. Pode haver ainda outras combinações al ponto de haver, nos tempos modernos um livro que continha os cânticos de quase todos os livros de canto da Missa e da Liturgia das Horas: o *Liber Usualis*. Actualmente são usado, para os cânticos da missa gregoriana fundamentalmente três livros: *Graduale Romanum*, com notação quadrada com os cânticos do Ordinário e do Próprio da Missa, o *Graduale Triplex*, o mesmo livro anterior, a que foi acrescentada a transcrição da notação “sangalense” (manuscritos de Siant Gall e Einsiedeln) e “metense” (manuscritos de Laon) e o *Graduale Simplex* para os cânticos mais simples da liturgia.

IMAGENS

Alguns exemplos da evolução da escrita musical litúrgica

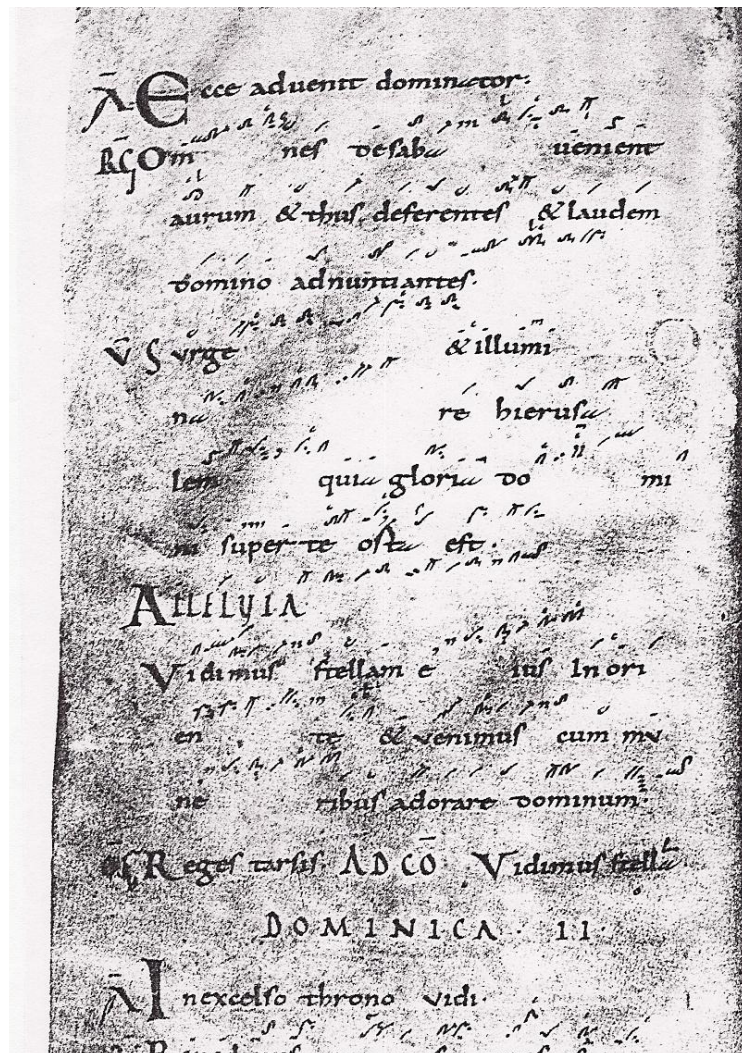
Antifonário de Corbie

Indicação das fórmulas musicais



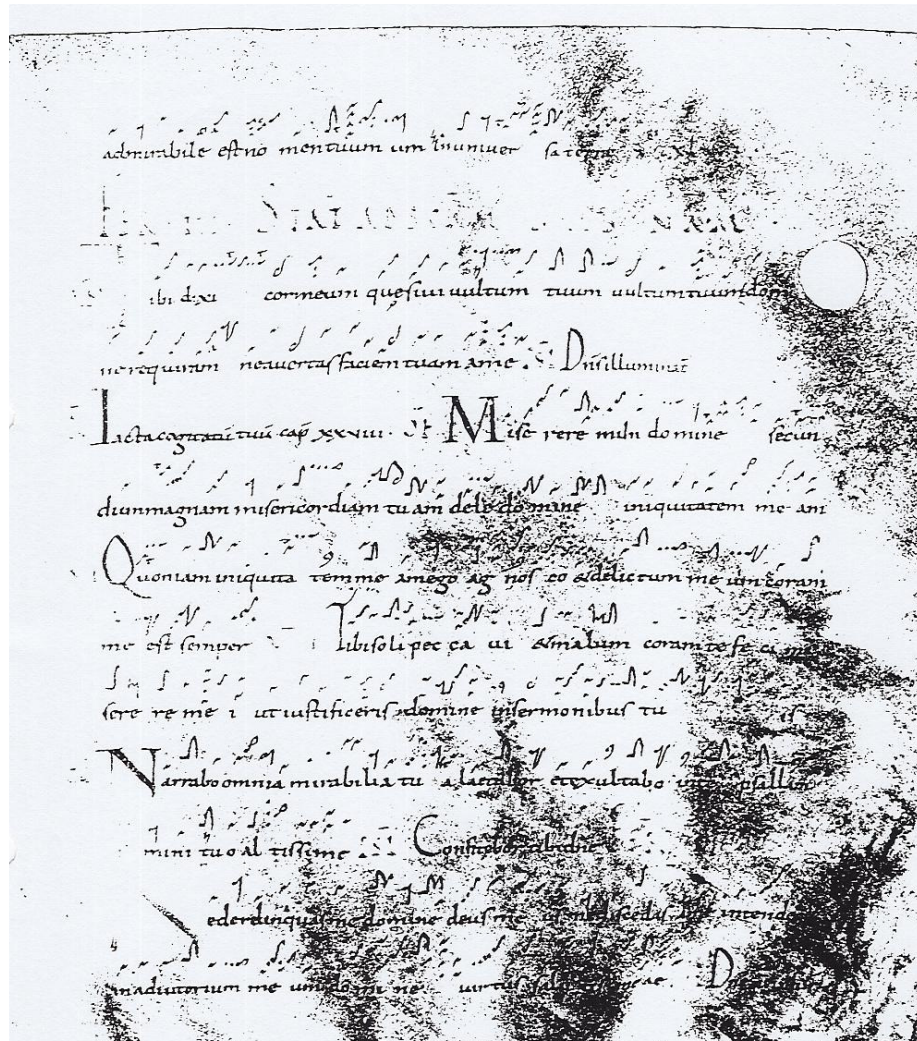
Cantatorium de Saint Gall

Notação adiaستمática ou em campo aberto

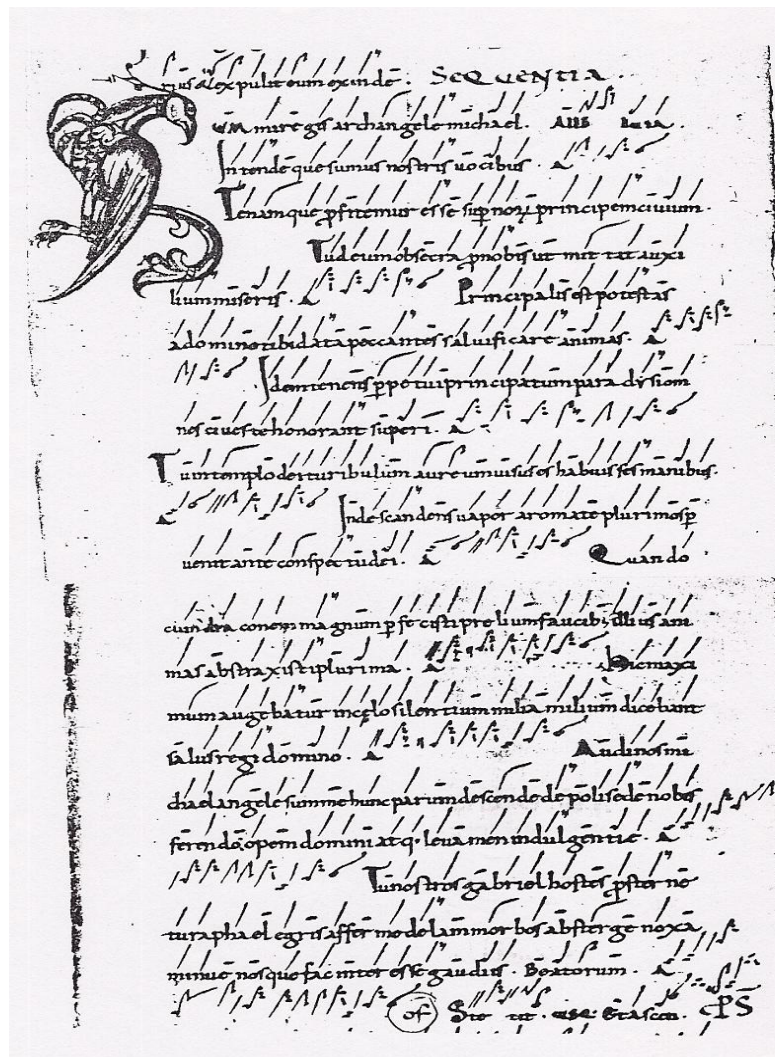


Antifonário de Laon

Notação adiaستمática ou em campo aberto



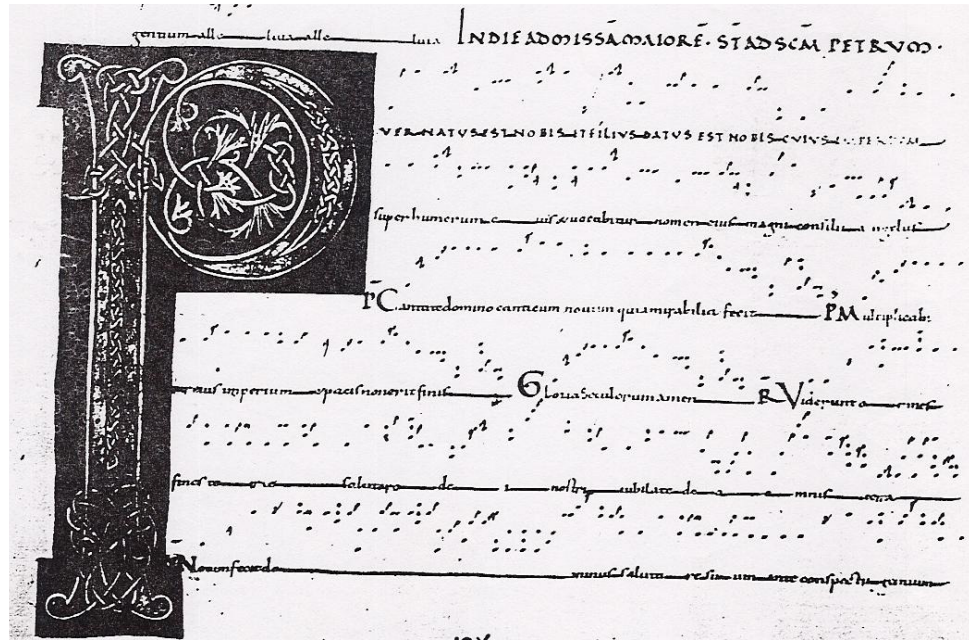
Notação adiaستمática ou em campo aberto



us d' ex pulit eum exinde. **Sequentia**
 et m' m' g' archang'le michael. **Aus** laus
 m' t'nde que sumus n'ost'is uocibus
Tenamque p'fitemur esse sup' nos principem ciuium
 T'ud cum obsecra p' nobis ut mit' tat auxi
 lum miseris. **Principalis est potestas**
 a domino tributa peccatis saluificare animas
 et m' m' g' archang'le michael. **Principis est potestas**
 nos ciues te honorant superi.
Tu in templo desit t'ribulum aureum uisus et habuit ses manibus
 Inde scandens uapor aromate plurimos
 uenit ante conspectu dei. **Quando**
 cuncta conep' magna p' se cuncta p' lium faucibus illis am
 mas abstraxit plurima. **Quem**
 munus augebatur in celo silentium multa milium dicebant
 salus regi domano. **Audino**
 diad' ang'le summe hunc parum de scende de polio de nobis
 ferenda opem domini atq' leuamen indulgentie
Tu n'ost'is gabriel hostes p'fiteri
 turaphael eg'it affert mod' lam morbos abstrige noxa
 m' m' g' archang'le michael. **Boatorum**
 m' m' g' archang'le michael. **Ps**

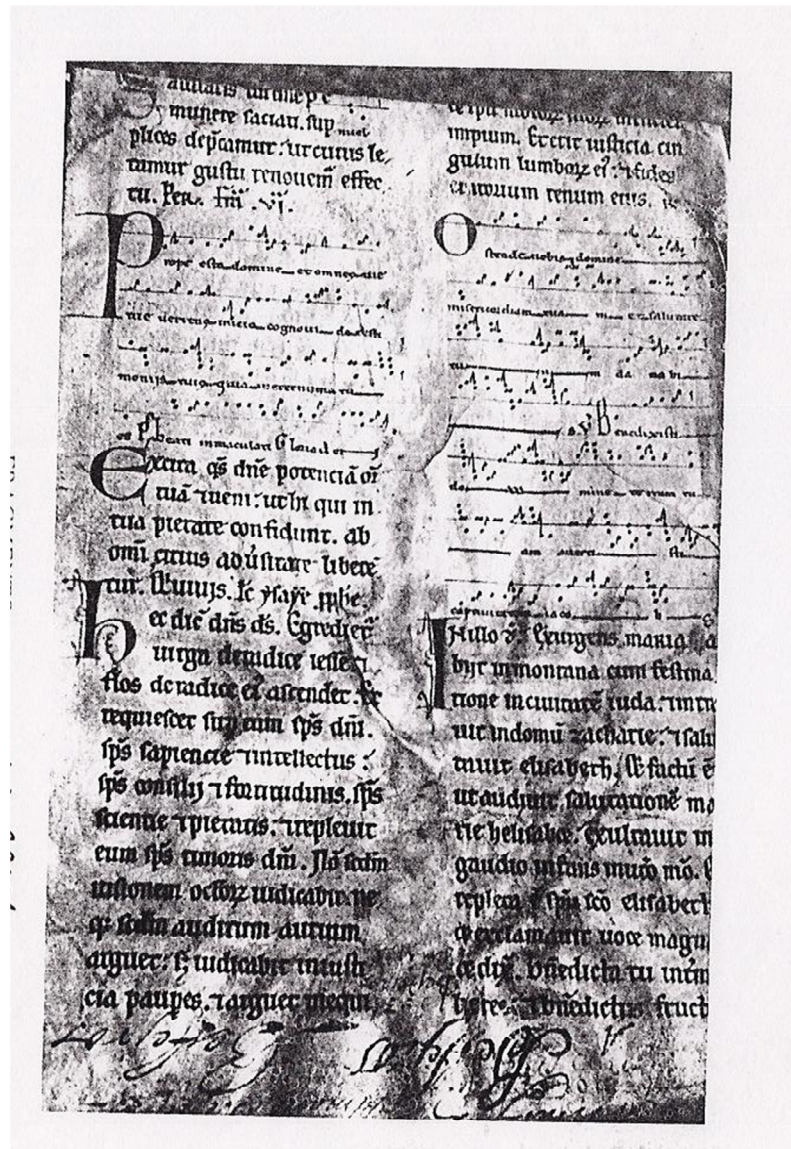
Gradual de Albi

Notação diastemática, mas sem linha visível



Fragmento de Missal de Braga

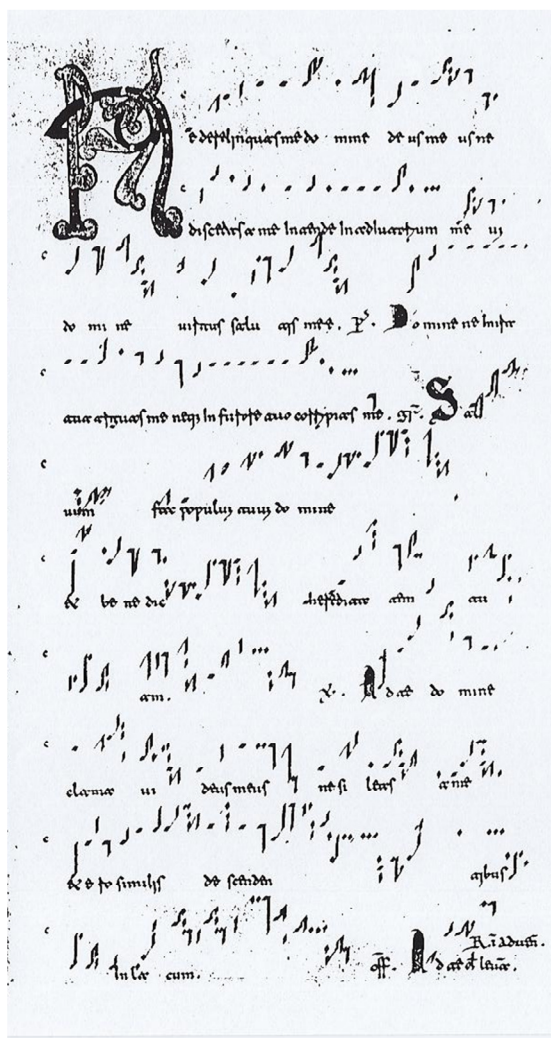
Notação diastemática, mas sem linha visível



Gradual Beneventano 34

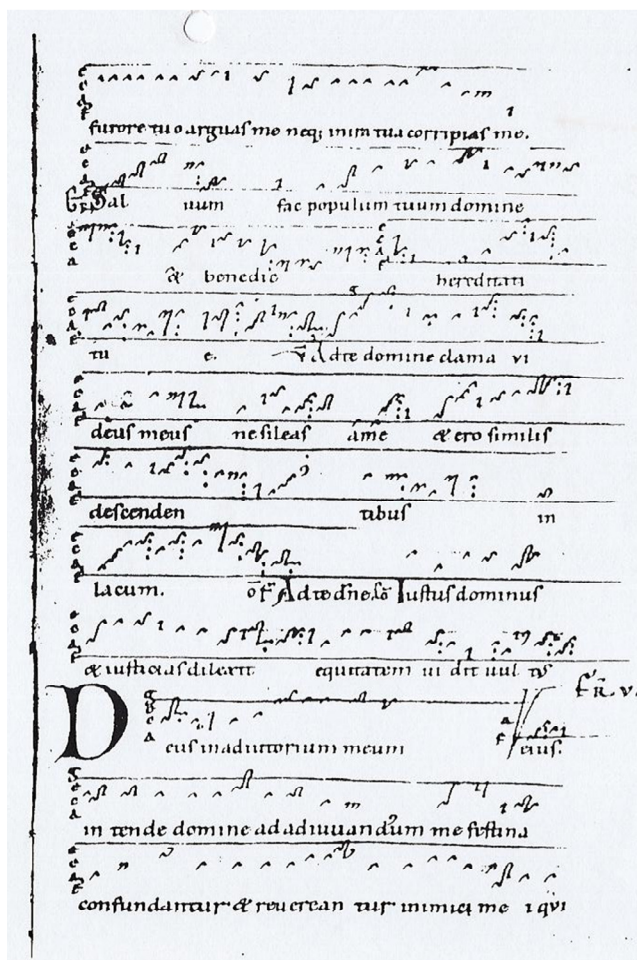
Notação diastemática com duas linhas: Fá e Dó (cores)

Clave de C (Dó)



Gradual de Graz – séc. XII

Notação diastemática: quatro linhas/clave: Fá-Lá-Dó-Mi



Gradual de Montpellier

Notação dupla: neumática e alfabética

120 205

M vlt^a tribula eis nes ius w rum & dehis om nibus
liberauit eos domi nus do minus custo dit om ni a
ossa e e rum u num de his non con te re au
A cet do tes e uis in du ant salu ta ri & sancti
e uis ex ulta ci o ne exul ta bunt p m
cō Narra boom ni a mirabi li a tu a letabor & ex
ul ta bo in te psallam no mini ai o al tiffi me
V o uer a red dite domi no de oues dno om nes
qui meir cu ita ius affe as munera arri bi li & e i
qui au fert spiritum prin ci pum terri
bili a pua omnes re get ar re
cō nes qui in xpi s to bap tiza ti s

*Re Benedicti domini
Re Ecce quia hominum
Re Iusti epulauerunt
Re Gloriamur
Re Ecce hominibus
Re Sacrosancti
Re Exultate in deo
Re Exultate in deo
Re Exultate in deo*

Fragmento de Braga, séc. XIV

Notação quadrada só com uma linha/clave e o losango

