

# CANTO SACRO

D. PAULA LOEBENSTEIN, O.S.B.

TIPOGRAFIA BENEDITINA LTDA.

B A H I A - B R A S I L

1 9 5 1



840,52

CANTO SACRO

D. PAULA LOEBENSTEIN, O. S. B.

# CANTO SACRO

TIPOGRAFIA BENEDITINA — BAHIA — 1951

DIREITOS RESERVADOS

*À Virgem Imaculada, Mãe e Padroeira da Abadia  
de Santa Maria e à Mãe Fundadora do mesmo  
Cenóbio, Madre Gertrudes Cecília da Silva Prado,  
homenagem filial.*

## PREFÁCIO

O espírito humano unge de tal maneira a materialidade humana; que forma com ela uma comunidade pessoal, um centro único de atribuição das realizações humanas.

Até os atos humanos que jorram mais imediatamente das faculdades humanas, até as faculdades vegetativas e sensitivas, que aprofundam as suas raízes nesta natureza singular e perfeita, senhora de si mesma, e por isto tem na personalidade a sua perfeição, o seu acabamento, a sua corôa, tudo isto leva consigo a marca do espírito, tudo isto é portador da unção do espírito humano. Tudo o que homem faz, mesmo em comum com os animais, todos os seus atos podem ser humanos, podem levar consigo o caráter da sua humanidade. Tudo pode ser feito, com inteligência, com afeto, espiritualmente, ou, resumindo, tudo pode ser realizado humanamente.

Até o mais simples operário pode colocar no seu trabalho, ainda o mais humilde e obscuro, um lampejo do seu espírito, uma transfiguração da sua alma.

Na sua ciência, na sua política, na sua técnica, na sua arte, nos seus esportes, o homem pode e deve colocar o sinêto do espírito.

Há uma atividade inteligente do homem, um olhar, uma audição, um trabalho inteligente, enfim o intelecto humano pode refletir-se em tudo o que o homem faz.

No campo natural, encontraríamos nesta visão antropológica do homem a perfeição da sua natureza.

Mas, o homem transcende do homem, sobe além da natureza humana. A vida humana não comporta, apenas, uma perfeição humana.

A natureza humana, a vida humana, para ser perfeita, tem que transbordar de si mesma, tem que exceder-se, tem que ultrapassar-se.

Sabemos que o plano sapientíssimo do Autor da natureza, que é, igualmente, o Autor da graça, como é o Doador da glória futura, estabeleceu, de modo misterioso, mas real, que o homem natural somente se complete no cristão, no santo, como êste floresça e frutifique no bem-aventurado da glória!

Não basta que os atos humanos sejam portadores da marca do espírito humano, como não basta que o corpo humano seja apenas o portador do espírito humano. É necessário que os atos humanos conduzam consigo a marca do Espírito de Deus; é preciso que o homem seja o templo vivo do Espírito Santo.

Assim sobrenaturalizada totalmente a pessoa humana, sobrenaturalizada tôda a estruturação natural humana, estarão, conseqüentemente, sobrenaturalizadas tôdas as realizações, todos os atos humanos. Não basta que os atos humanos sejam apenas humanos. Devem êles ser cristãos.

Tudo o que faz o cristão há de estar imbuído da graça, embebido da vida divina.

Há um aspecto sobrenatural em tudo. Há uma visão teológica de tudo.

Êste é o supremo ideal humano: transfigurar-se o homem no cristão, para que tôdas as realizações humanas se transfigurem nas ações de Cristo Senhor Nosso.

Oh! si compreendessem e, sobretudo, si vivessem isto os sábios, os cientistas, os filósofos, os sociólogos, os estadistas, os políticos, os técnicos, os artistas e até os esportistas humanos! Estaria tudo, então, restaurado em Cristo! Estaria realizado o voto ardente do apóstolo da gentildade, estaria concretizado o lema glorioso de Pio X, estaria atingido o grande ideal da Ação Católica e da Igreja de Cristo: "Instaurare omnia in Christo".



Existe, pois, na arte, como em tudo, um aspecto cristão, um aspecto teológico.

Existe, pois, também um canto sacro, que, sem dispensar ou destruir os recursos naturais do homem, unge tôdas as potencialidades, tôdas as virtualidades artísticas humanas, nos recursos sobrenaturais. E êstes são tanto mais belos e simples, quanto mais profundos e perfeitos e tocantes.

Depois da palavra autorizada do Santo Padre Pio X, fundamentada na realidade sobrenatural, confessada até, quase instintivamente, pelos maiores mestres da arte profana — não pode sofrer dúvida — o canto-chão é a expressão mais alta do canto sacro, embora não seja a única.

Mas as outras são tanto mais perfeitas, quanto mais se aproximam dêle, quanto mais remontam à fonte, à origem.

O que aconteceu, no curso dos séculos, com as outras<sup>1</sup> manifestações do espírito humano, por exemplo, a literatura, a ciência, tinha que acontecer também com a arte.

Aquí, como ali, houve lamentável obliteração do sentido sobrenatural, do sentido teológico, em tudo o que o homem realiza. E a razão profunda e radical é a mesma. É que, mergulhado o homem no naturalismo, em tôdas as suas modalidades, desde o racionalismo ultra-espiritualista, até o materialismo mais grosseiro, claro está que as realizações humanas teriam que conduzir em si mesmas o ranço de naturalismo, na hierarquia variada dos seus desvalôres. Nem poderia ser de outro modo: "Omne agens agit simile sibi". Houve uma repulsa ao essencial, pelo apêgo ao acessório.

Graças a Deus, porém, já se experimenta a alegria do retôrno às fontes. Recristianizado o homem, estarão recristianizadas tôdas as suas manifestações. E permita Deus que isto se verifique até nas suas diversões, tão precisadas e, infelizmente, tão carecidas também, de espírito cristão.

E como a arte não pode deixar de refletir as fases, da história humana, tanto no seu afastamento do ideal quanto no seu retôrno à genese, ao ideal da sua perfeição, é evidente que na arte também se verificam os sinais promissores e consoladores da volta do filho pródigo.

Graças a Nosso Senhor, já se verifica, sobretudo em nossos jovens (em geral os mais vorazes, os mais ávidos da verdade) já se nota um certo repúdio, uma certa antipatia às mediocridades, em todos os terrenos... Já não se contentam mais com os adjetivos em literatura, como não se deliciam mais com as vulgaridades em ciência, assim como não aceitam mais, com tanta facilidade, as sonoridades sem sentido em arte. O gosto do substancial já começa a ser uma realidade.

Verdade é que o estrago do paladar do espírito humano, pelo uso demorado de uma espécie de alcoolismo inebriante e de tabagismo do espírito, ainda é também realidade.

Mas ninguém contesta a realidade de um retorno lento, talvez, mas seguro, às fontes verdadeiras.

E isto ainda, ninguém o pode contestar, até porque Pio XI o afirmou categòricamente, e mais de uma vez, é um dos frutos do movimento bendito da Ação Católica. Não ousaríamos dizer que a Ação Católica seja a única raiz deste retorno. E pode mesmo ser que, em alguns lugares outras causas tenham até maior influxo. Mas é indiscutível o contingente do seu concurso.

E como surgem várias obras, em todos os ramos da atividade humana, visando a recristianização de tôdas as realizações do homem, era necessário que, em arte e também em canto aparecessem cousas ótimas.

Por isto foi que tivemos a alegria de insistir com D. Paula Lœbenstein, beneditina da Abadia de Santa Maria, em São Paulo, para que escrevesse êste livro.

Por isto, ainda, é que, à guiza de prólogo, segundo o seu desejo aqui vão estas nossas considerações, inexplicáveis de outra maneira.

Antes de ser escrita, esta obra de D. Paula foi realizada, foi vivida! Trata-se de mestra autêntica, professora durante vários anos no Conservatório de Berlim.

Com experiências tão ricas e com frutos, que são realidades antecipadas e não apenas esperanças para o futuro, o seu livro fará grande bem. Muito concorrerá para a edificação dos fiéis e para a glorificação do Senhor.

A sua clareza e segurança, a sua simplicidade, a sua verdadeira ingenuidade (no sentido positivo e autêntico da palavra, não na sua tonalidade pejorativa habitualmente empregada), a sua naturalidade, ou antes, a sua sobrenaturalidade — tudo isto torna a obra acessível e eficiente.

Quanto mais profundos e seguros são os seus conhecimentos artísticos, tanto mais revestida de simplicidade, tanto mais rica de sobrenaturalidade é a sua exposição.

E êste testemunho, que damos também por gratidão e com bastante conhecimento de causa, porque recebemos pessoalmente os benefícios do seu método, é o mesmo que pode ser dado por numerosos alunos de D. Paula, mesmo sacerdotes e seminaristas, até de diferentes Ordens e Congregações Religiosas de São Paulo, como, por exemplo, os Dominicanos, os Capuchinhos, os Franciscanos e outros, que receberam as suas aulas na Abadia de Santa Maria.

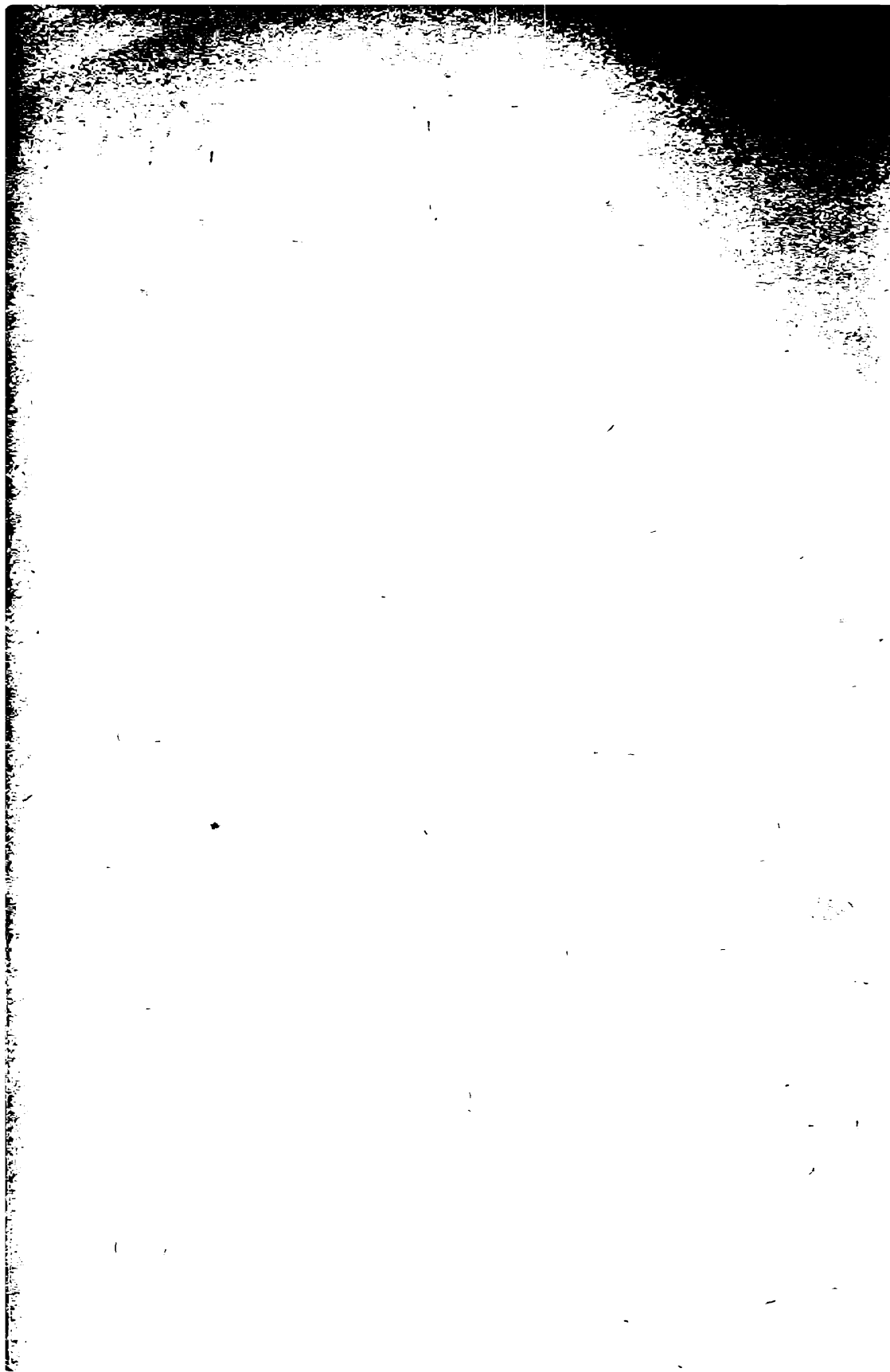
Para que êste livro tão precioso e tão necessário realize o seu fim, é que estamos pedindo a Nosso Senhor as melhores bênçãos.

Abençoe muito a obra, a autora e os leitores, Deus Onipotente, Padre, Filho e Espírito Santo.

Assim seja! Assim o desejamos muito cordialmente!

Bahia — S. Salvador — Festa de Cristo-Rei, 30 de Outubro de 1949 —  
Encerramento do 1.º Congresso Nacional das Vocações Sacerdotais.

† ALEXANDRE,  
Bispo diocesano de Uberaba — Minas Gerais.



## INTRODUÇÃO

O presente livro foi escrito com o intuito de auxiliar a compreensão do sublime Canto Gregoriano.

O afastamento do materialismo e do positivismo em todos os setores da ciência só lentamente se vai desenvolvendo na esfera da música.

Só é possível penetrar a própria essência do movimento musical, com os recursos oriundos de uma ciência livre de todo materialismo.

A "matéria" da música, o som, o intervalo, o acorde são fenômenos acústicos cujo conhecimento se adquire por meio de cálculos matemáticos. Mas não é bastante para uma verdadeira teoria musical. A essência da música é o *movimento*.

Apoderando-se dessas formas exteriores, diríamos quase inertes, o movimento é que lhes dá a vida. A inteligência dêsse movimento é a missão mais nobre da teoria musical.

Devem, portanto, os métodos de música adaptar-se às exigências oriundas da noção de um estudo orgânico de tão sublime arte.

O elemento matemático deve passar para o segundo plano e dar lugar a um estudo vivo de ciência musical.

O presente método ambiciona conduzir o aluno diretamente à fonte geradora da força melódica do Canto Gregoriano, a essa riqueza incalculável e prodigiosa do movimento melódico. Adota os recursos metódicos usados na época mais florescente do Canto Gregoriano.

Sendo assim, é de capital importância o fato de não estarem os elementos musicais baseados num sistema de cálculos matemáticos, porém apreendidos e assimilados em primeiro lugar pelo ouvido musical.

Muitas vezes, observamos o fenômeno pelo qual, opostos aos do raciocínio se mostram os resultados alcançados pelo ouvido interior. O movimento propriamente dito, o raciocínio poderá apenas constatá-lo. O ouvido musical, pelo contrário, é capaz de penetrar esse movimento até a sua plenitude e profunda espiritualidade.

Neste método, por conseguinte, tomamos como centro de gravidade a formação do ouvido musical. As demais partes básicas, a "Formação da consciência rítmica" e a "Formação da voz" procedem organicamente dessa formação do ouvido.

Tratadas que sejam essas três partes fundamentais, disporá o aluno de sólida base.

As forças construtivas do Canto-Chão serão matéria de um estudo especial, objeto do curso suplementar.

Cada parte é acompanhada de muitos exercícios. Estes estudam o movimento até em suas mais delicadas cambiantes, para vencer-lhes tôdas as dificuldades. São resultados de longa experiência. Aos que desejam possuir domínio perfeito da melodia Gregoriana aconselhamos o estudo minucioso desses exercícios.

Àqueles todos que se interessam pelo Canto Gregoriano é dirigido este método: aos seminários, mosteiros, paróquias, Ação Católica, Congregações marianas, etc.

Os três cursos sucessivamente se desenvolvem em círculos concêntricos.

Já no "Curso elementar" se possibilita a digna execução do Canto da Igreja. No "Curso médio" se adquirem novos conhecimentos teóricos.

O "Curso superior" vem aperfeiçoar o fundamento teórico.

As análises que se sucedem a estes três grandes cursos darão maior interesse ao estudo aprofundado da melodia sacra, tirando dela quase inesgotáveis riquezas.

Cada cântico encerra novos horizontes, exibindo valores novos. O conhecimento exato das forças intrínsecas tôdas da melodia Gregoriana vem explicar a razão de ser do lugar preponderante que o Canto Gregoriano ocupa no vasto campo da música religiosa.

As qualidades exigidas pelo “Motu proprio” de Pio X — a “Santidade no melhor grau”, a “bondade das formas,” a “universalidade” — a melodia Gregoriana as realiza na sua cabal perfeição.

A Santa Igreja vê no Canto Gregoriano a música essencial adequada ao serviço do Senhor.





# FORMAÇÃO DO OUVIDO MUSICAL

## CURSO ELEMENTAR

Falando de ouvido musical, entendemos a capacidade de reconhecer a eficiência dos tons no decorrer de uma composição. Não se trata, portanto, de concepção meramente acústica do tom como fenômeno sonoro, o que é possível a todo ouvido normal.

Quanto ao som musical, êsse deve ser logo entendido na sua significação de fator do movimento, função dêsse movimento e, mais ainda, parte essencial do mesmo.

Assim compreendido o som, encontramos nêle duas formas essenciais: 1. O som, como realidade absoluta. 2. O som, na sua tendência para os outros sons.

Nessas duas formas reconhecemos a totalidade da existência: **individual** e **genérica**.

A individual se manifesta na primeira forma: som como realidade absoluta. Aparece êle neste caso em altura fixa e imutável.

A existência genérica manifesta-se na segunda forma: som entre outros sons, com os quais se estabelece uma relação para êsse som ocupar a sua ordem no movimento total da música.

## 1. O SOM COMO FATO ABSOLUTO: EXISTÊNCIA INDIVIDUAL

O som é produzido pela vibração de um corpo. As vibrações sucedem-se no ar e atingem o nosso ouvido. Tais vibrações devem ser regulares e contáveis.

A altura do som é determinada pelo número de vibrações num segundo. Quanto mais alto o número das vibrações, tanto mais alto é o som. Quanto mais baixo o número das vibrações, tanto mais grave é o som. (1)

## 2. O SOM EM SUA RELAÇÃO “TENDENCIAL” PARA COM OS OUTROS SONS: EXISTÊNCIA GENÉRICA.

Para compreender as relações “tendenciais” que se operam num som, deve-se antes de qualquer outra explicação estabelecer o princípio:

### MÚSICA É MOVIMENTO

No fato acústico — o som perceptível — vibra o movimento musical propriamente dito.

Esse movimento é de variedade por assim dizer insondável e possui a sua forma típica nas diversas culturas e, dentro dessas, em cada um de seus períodos.

O som, como expressão do movimento musical, não existe, portanto, como unidade isolada, nem tampouco — realidade de valor categórico para a melodia Gregoriana — numa altura fixa. É muito mais ainda membro necessário das ondulações sonoras, semelhante à superfície do oceano, cujo movimento é visível em cada uma de suas vagas.

---

1) As expressões “alto” e “grave” ou denominações análogas de outras línguas não compreendem a essência de tais diferenças. O som, na verdade, não é nem alto, nem grave. As denominações usuais têm de conformar-se em certa maneira com a capacidade humana de distinguir.

## O MODO

Um espaço tonal fixo e invariável limita a capacidade de informar dêsse movimento ondulante. A estrutura do espaço tonal caracteriza o estilo e o impulso que o informa.

Quanto à forma exterior, trata-se apenas de uma escala composta de tons inteiros e semi-tons. A ordem dêsses tons inteiros e semi-tons determina o **modo**.

Contudo, essa consideração exterior não dá a compreensão da essência própria e íntima do modo. O seguimento dos tons, — a escala, é uma construção adequada ao intelecto sômente. Quanto à melodia Gregoriana, ela é mero auxílio técnico, insuficiente e incapaz de fazer a qualidade específica do modo atingir o ouvido musical.

O que dá ao modo o valor característico, são antes as relações específicas dos tons entre si, resultantes da sucessão momentânea dos tons inteiros e semi-tons, visto os tons se acharem em relação e atração mútua.

Lógico, portanto, será procurar antes de tudo conhecer e caracterizar essa relação e tensão recíproca, a fim de que o ouvido musical possa encontrar e utilizar as melodias na esfera específica de seu movimento.

**Método** quer dizer caminho. Deve-se, por conseguinte, achar um caminho que leve segura e adequadamente ao desejado termo.

No modo operam **duas tendências motrizes**. Ora os tons se relacionam com a Tónica, chamada “Finalis”, ora todos os tons entram em relações mútuas.

A primeira tendência motriz, a de todos os tons com a Tónica, “Finalis”, é a essencial; a outra é apenas secundária.

### PRIMEIRA TENDÊNCIA MOTRIZ

Nas relações de todos os tons com a Tónica dá-se um fato ontológico, no qual se efetua a relação recíproca do progenitor com a sua prole.

Encontramos no fenômeno acústico da **série harmônica** a base natural desse fato ontológico. Da produção de um som fundamental surge a série harmônica. Esse som único é, pois, gerador de infundável sucessão de sons. (2)

### SEGUNDA TENDÊNCIA MOTRIZ

Nas relações motrizes de todos os tons entre si, são em primeiro lugar salientados os semi-tons. Entre eles opera-se uma atração particular. Esta atração é, no entanto, unilateral: ou, o semi-ton mais alto tende para o mais grave, ou, pelo contrário, o mais grave tende para o mais alto.

#### Exemplo 1

Fá  $\rightarrow$  Mi                      Si  $\rightarrow$  Dó

A FORMAÇÃO DO OUVIDO, NO CURSO ELEMENTAR, trata: a) **Do material**; b) **Da técnica**.

a) **O material a ser assimilado é a melodia.**

A inconcebível multiplicidade das possibilidades melódicas concentra-se em fórmulas típicas melódicas.

b) **A técnica da formação do ouvido.**

Automatização do processo auditivo para apropriação das fórmulas típicas.

### EXERCÍCIOS PRÁTICOS

Só a analogia pode fornecer os meios para aprendermos a essência das relações do movimento. É na família que se encontra o intercâmbio vital e sempre flutuante entre os membros de um todo.

A família baseia-se como que entre dois polos, na relação de “pai” e “mãe”. O “pai”, como procriador, impõe-se na sua

---

2) Qualquer compêndio de física estuda o fenômeno acústico da série harmônica.

vida qual centro firme e estável. (**Finalis**). A “mãe” que constitui o elemento receptivo, domina-a. (**Dominante**). Ela sempre espalha na casa a sua luz. “Non extinguetur lucerna ejus”. (Prov. 21).

Para mais clareza e vivacidade usaremos em tôdas as explicações e exercícios que se seguirem, as palavras “pai” e “mãe” em vez de “Finalis” e “Dominante”.

Distinguimos, no Canto Gregoriano, oito modos. Dos “**Toni speciales**” e da “**Pentatônica**” falaremos no decorrer da explanação.

O “pai”, gerando os sons, cria o modo. A ordem dos semitons e dos tons inteiros caracteriza os vários modos. O movimento melódico tende para a “mãe” e depois, num movimento, ou simples ou elaborado, volta para o “pai”.

## PERCEPÇÃO AUDITIVA DOS SONS

Devemos agora aprender cada um dos tons. Porque, já o dissemos, o tom, como tom simples e isolado, como simples fenômeno acústico, não tem justificativa alguma no transcorrer da melodia. Só na sua tendência ao “pai” — é que pode ser reconhecido.

Essa tendência motriz pode, destarte, exprimir-se apenas em movimento melódico.

A cada tom segue uma série de tons, exprimindo a sua tendência interior de movimento.

### Exemplo 2

Ré	Dó	Ré	
Dó	Ré		
Si	Dó	Ré	
Lá	Fá	Ré	
Sol	Fá	Mi	Ré
Fá	Mi	Ré	
Mi	Ré	Dó	Ré
Ré	Dó	Ré	

O exemplo mostra uma série de tons no primeiro modo. Esta vai de Ré a Ré. O “pai” é Ré, a “mãe” é Lá. Cada tom da série entra num movimento melódico, que, tendo-o caracterizado, executa simultâneamente a sua direção ao alvo do movimento — ao “pai”. Chamamos estas melodias de “**provas**”, porque dão uma prova inequívoca para garantia do reconhecimento dos tons.

## COMO APRENDER NOTAS

### Exercício 1

Os tons com as melodias que os acompanham, as “provas”, devem ser aprendidos de cor. Tenha-se cuidado, para que os tons não sejam falados, porém **cantados**.

Os alunos hão, outrossim, de exercitar-se nos tons, não em série gradativa, isto é, da escala, mas variando-os à vontade.

No entanto, deve-se principiar sempre da maneira seguinte:

1. “pai”: Ré-Dó-Ré
2. “mãe”: Lá-Fá-Ré

Em seguida o aluno pode escolher os tons como quiser. É preciso ter cuidado para que os tons sejam emitidos diretamente, em sua forma especial e própria, resultante das “provas”. Se, por exemplo, depois de cantar o Ré, o aluno desejar alcançar o Lá por meio dos tons intermediários — Mi, Fá, Sol — o resultado seria forçosamente prejudicado. Saltos desta espécie o aluno deve dá-los com inteira decisão.

Alunos que tenham ouvido pouco seguro, ajudar-se-ão de um instrumento (piano, harmônio). Com êste ponto de apoio terão certeza da melodia.

### Proceder-se-á como segue:

O aluno toca Ré-Dó-Ré e, cantando-a, repete a “prova”. Depois canta Lá-Fá-Ré. Toca em seguida o Ré, para certificar-se de ter alcançado a altura exata. E assim por diante com tôdas as outras “provas”.

Para os alunos que não tiverem bom ouvido, será útil tocar a melodia inteira da “prova”, antes de cantar. Tendo progressivamente a certeza devida, cantem primeiro a “prova”. Comparem depois os resultados, tocando o que cantaram.

Os alunos incapazes de repetir exatamente o tom ouvido ou até de diferenciar dois tons, devem insistir no estudo acompanhado de instrumento. A perseverança nesse exercício dará por fim resultado satisfatório. Continuam assim até que possam dispensar a ajuda do instrumento.

O fato é concludente: todos, sem exceção, podem vir a cantar convenientemente.

Mas importa acentuar, que só deve ser procurado o instrumento em necessidade absoluta. O aluno de talento normal não precisa de tal auxílio para os seus exercícios.

O ouvido musical deve desenvolver-se livremente e à sua própria custa.

### MUTABILIDADE NA ALTURA DOS TONS

A melodia pode ser executada em diferentes alturas. A diferença da altura absoluta não muda em absoluto a melodia. O homem possui a maravilhosa faculdade, chamada na teoria musical “transposição”, de executar êsse processo sem o perigo de não aprender o tom exato. Todavia, usando-se um instrumento, nota-se a necessidade de conhecimentos musicais teóricos, para que se execute êste processo com uma facilidade semelhante.

Enquanto na composição musical houve apenas música a uma só voz, a altura absoluta teve pouca importância. A altura mudou com a necessidade e condição dos coros.

A esta praxe correspondia também a nomenclatura das notas. Os nomes: Dó, Ré, Mi etc. foram estabelecidos pelo monge beneditino Guido de Arezzo (pelo ano 1000). (3)

---

3) Guido de Arezzo aproveitou, para formar sua nomenclatura, a primeira estrofe do hino de São João Baptista: Brev. Rom. 24 de junho. “Ut queant laxis” etc. A sílaba “Ut” foi mudada em “Dó”, a nota “Si” foi adicionada mais tarde.

Não fixavam uma altura determinada, mas indicavam a altura das notas segundo as exigências do canto. (Mutatio).

A altura absoluta era, entretanto, indicada com as letras c, d, e, etc.

Assim, tal nomenclatura distinguia as duas formas de existência dos tons, a individual e a genérica.

A denominação pelas letras — c, d, e, etc. — constituía o respectivo sentido subordinado. A denominação por sílabas, ao invés, exprimia o nome essencial, isto é, as sílabas identificavam-se melhor com as tensões do movimento melódico.

Por infeliz mecanização da teoria musical é que se adotou, em muitos países, a denominação das notas Dó, Ré etc., para indicar a altura absoluta.

O resultado dêste processo, ainda não reconhecido em tôda a sua extensão, é a perda da compreensão das forças motorizes e a predominância do elemento matemático (numero, grau, intervalo etc.) na teoria musical em geral, e especialmente na formação do ouvido.

Voltamos à significação original da nomenclatura silábica do tom, pois nosso estudo visa apenas o Canto Gregoriano, no qual o Dó, o Ré, etc. não se acham estabelecidos em altura absoluta. Cada tom pode ser Dó, Ré etc.

### EXERCÍCIO DE TRANSPOSIÇÃO

Na escala natural, nossa tonalidade maior, temos a seguinte estrutura:

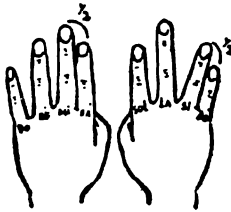
Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó

$\overset{\frac{1}{2}}{\text{Mi}} \quad \overset{\frac{1}{2}}{\text{Fá}}$

Consiste em duas partes igualmente formadas que, segundo a denominação da música grega, se chamam “tetrachordo”. Ambas as partes têm no fim um semi-tom. Os outros intervalos são tons inteiros.



### Exemplo 3

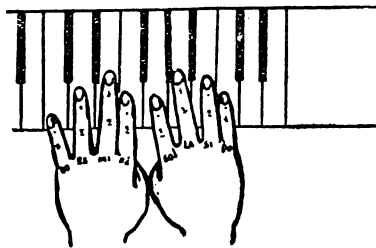


Os dedos de ambas as mãos, com exeção do polegar, mostram aqui a escala natural.

### Exercício 2

O aluno deve colocar as mãos nas teclas brancas, sem abaixá-las, principiando pelo Dó. Tocarà em seguida com os dedos correspondentes cada nota da “prova”.

### Exemplo 4



### Exercício 3

O aluno coloca as mãos nas teclas brancas. Toca então Ré-Dó-Ré. Canta em seguida outras “provas”, sempre variando a ordem. Para verificá-las, toca novamente depois de cantar.

### Exercício 4

Coloque o discípulo sôbre uma mesa as duas mãos, em forma de escala natural. Execute uma “prova” com os dedos correspondentes, cantando-a ao mesmo tempo.

### Exercício 5

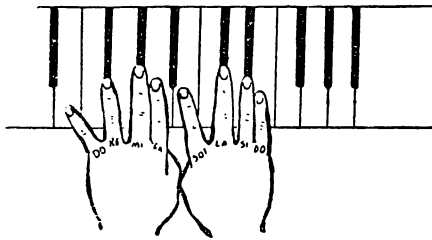
Coloque o discípulo o dedo de Dó em qualquer tecla e complete a escala na série certa de semi-tons e tons inteiros, sem

abaixar a tecla. Toque depois Ré-Dó-Ré e cante, na altura correspondente, as outras “provas”.

Esse exercício é executado facilmente em qualquer tonalidade. O aluno não precisa, para desempenhá-lo, conhecer os nomes absolutos de cada tom.

Trata-se somente, na procura das teclas, de uma ação puramente visual. As teclas nem chegam a ser tocadas.

### Exemplo 5



## ESTRUTURA DO OUVIDO MUSICAL

A ação do ouvido musical não é puramente psicofisiológica. Para aprendermos o movimento musical, o fenómeno deve realizar-se mais no campo da memória e da concentração. Ouvir música não é mero ato auditivo, porém o reconhecer **do que são**.

No momento em que o ouvido — como órgão fisiológico — percebe a música, já se realizam atos de concentração, que entregam essa melodia à memória.

Ouvindo o princípio de uma antífona conhecida, por exemplo a “Salve Regina”, é possível, além do puro ressoar, aprehender imediatamente o movimento da melodia. A memória, não só preserva a série de tons, mas de seu tesouro interno, onde se achava adormecida, faz vir à luz da consciência aquela mesma série.

Os atos de concentração e de memória — por conseguinte os do ouvido musical — apresentam dupla estrutura:

### São atos produtivos ou receptivos.

Produtivos são aqueles nos quais o ouvido musical, por si mesmo, produz uma série de tons, melodias conhecidas ou melodias novas.

Receptivos são os atos, nos quais ao ressoar uma série de tons, o ouvido os penetra e assimila.

#### Exercício 6

##### Para o ouvido produtivo:

O professor mostra uma das “provas”, escritas no quadro negro. O aluno deve guardá-la no ouvido interior e depois cantar o que guardou.

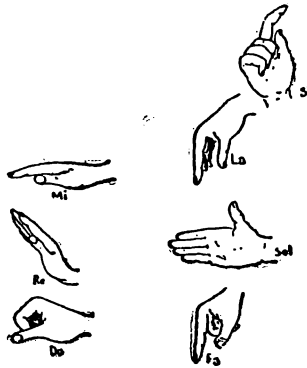
#### Exercício 7

##### Para o ouvido receptivo:

O professor canta uma “prova”, sem “sílabas sonoras”. (4)

O aluno repete a “prova” com as respectivas “sílabas sonoras”. Convem mencionar aqui os sinais com a mão, a “manusolfa”, a qual presta serviço inestimável nas aulas em grupos. (5)

#### Exemplo 6



4) Assim chamaremos as sílabas estabelecidas por Guido de Arezzo (cf. pg. 23) na nomenclatura para a altura relativa dos tons.

5) O “Método Tonic-Solfa”, inventado pela professora inglesa Elisabeth Glover, aperfeiçoado pelo Pastor Curwen. Agnes Hundoeegger elaborou-o para a Alemanha com o nome de “Tonika-Do-Methode”.

Inventados para a escala natural, isto é, escala maior, êstes sinais lhe caracterizam os movimentos principais.

Os movimentos principais dos tons da escala maior podem ser resumidos nas seguintes características:

O Dó tem fôrça de fim.

O Sol forma a contra-fôrça ao tom básico Dó, como tensão aberta.

O Mi preenche o espaço vazio entre o tom básico Dó e a quinta Sol. Êle fica como que suspenso entre Dó e Sol.

O Lá paira sôbre o Sol.

O Ré serve de passadiço entre o Dó e o Mi.

O Fá e o Si, tom sensível, já naturalmente mostram sua tendência.

Pode ser fâcilmente refutada a objeção de que os sinais da mão são característicos apenas da tonalidade maior, perdendo, por conseguinte, o proprio vigor metódico para outros modos de estilo. O Dó, por exemplo, mesmo na escala maior, nem sempre é repleto de uma fôrça conclusiva. Frequentemente o Dó aparece como tom de passagem, retôrno ou mesmo retardo.

Os sinais da mão não perdem, contudo, seu sentido melódico. Ao lado da significação original, efetiva sòmente nos exercícos elementares, êles têm ainda um valor muito mais extenso.

Indicam os movimentos melódicos ascendentes e descendentes, pois são executados de acôrdo com a direção dos tons, pelo elevar e baixar da mão. A distância entre cada grau é a da largura de uma mão.

A mão, que se fechará para indicar o Dó, abre-se agora em direção oblíqua sem elevação do antebraço. Esta posição mostra o Ré. Para indicar o Mi eleva-se o antebraço, colocando a mão em posição horizontal.

A indicação das "sílabas sonoras" até ao Ré superior obedece às mesmas normas.

Por êste sistema — a “manusolfa” — são as séries de tons reconhecidas também externamente em suas tensões. Por causa da variedade dos sinais da mão, as “sílabas sonoras” distinguem-se cada uma de per si, clara e imediatamente, o que não seria possível com o simples elevar e abaixar da mão na mesma posição. Aliás, nos intervalos maiores, não se poderia calcular a altura certa de cada tom.

Os sinais da mão têm, a mais, significação especial para a disciplina externa e interna do côro. Para disciplina externa: tornam supérfluas as palavras. Fazendo-se os sinais da mão, o côro realiza, no ouvido musical, o tom mostrado. Reina então tranquilidade completa, o que é, em nossa época ruidosa, de valor inestimável. A experiência ensina que, não raro se encontra aí caminho para a concentração interior e a oração.

### **Exercício 8**

O professor dá os sinais da mão. É preciso sempre principiar com “pai” e “mãe”.

Os alunos cantam as sílabas sonoras, seguindo os sinais da mão e sempre adicionam as “provas”. Ao cantarem, fazem os alunos os sinais da mão da mesma forma que o professor, sòmente para o tom principal.

### **Exercício 9**

O professor canta uma “prova” numa sílaba neutra, “To”, por exemplo. Os alunos respondem, sem cantar, apenas com o sinal da mão do tom principal.

## **DITADO MUSICAL**

O ditado musical é executado da maneira seguinte:

O professor canta o exercício. Os alunos escutam o exercício com tôda a tranquilidade e calma. Depois o professor dá um sinal, os alunos tomam um lápis e escrevem de cor o que ouvirem.

É mistér observar o que segue: o professor canta o texto só uma vez. Os alunos escreverão sòmente quando tiverem certeza de haverem percebido exatamente o exercício. Assim es-

creverão sem êrro. Quem não entender o texto fará só um sinal, continuando com os demais exercícios. O professor deve conseguir que todos os alunos escrevam sem êrro com exceção naturalmente de alunos cujo ouvido musical não funciona ainda. Dêste modo é alcançada grande certeza e prontidão; os nervos repousam, o que é de valor inestimável para a execução do canto.

### **Exercício 10**

O professor canta uma ou várias “provas” e fá-las escrever da maneira indicada.

## **IMPROVISAÇÃO**

Já neste grau elementar, precisa despertar a ação pessoal do aluno. As “provas” de estilo Gregoriano dão possibilidade de despertar desde cedo a consciência constructiva da forma.

De uma série de duas ou mais “provas”, já resultam construções musicais, onde se dá a reconhecer uma vontade constructiva formal.

### **Exercício 11**

#### **Exemplo: de duas formas iguais:**

Dó-Ré Dó-Ré

Aqui a repetição da “prova” serve de afirmação, de resposta a uma pergunta.

Dó-Ré Dó-Ré

Neste caso, pelo contrário, a repetição da “prova” serve de pergunta.

Dó-Ré Dó-Ré

Desta vez, a repetição da “prova” serve de refôrço, etc. etc.

Nestas formações primitivas já se reconhece que o movimento, a fôrça construtiva, representa o elemento decisivo e que o fato exterior da repetição do motivo perde em grande parte a sua importância.

**Exemplo 7: de duas formas diferentes:**

Ré-Dó-Ré      Mi-Ré-Dó-Ré

Tal resposta deve ser considerada como afirmação.

Sol-Fá-Mi-Ré      Fá-Mi-Ré

Nesta resposta vemos diminuído o vigor da frase.

Ré-Dó-Ré      Si-Dó-Ré (ascendente)

Resposta inteiramente desprovida de segmento orgânico.

**EXERCÍCIOS COMPOSTOS PELO ALUNO**

**Composição de "provas" aplicadas a um texto.**

**Exemplo 8**

Ré-Dó-Ré   Fá-Mi-Ré   Ré-Dó-Ré   Dó-Ré   Si-Dó-Ré   Mi-Ré-Dó-Ré  
al —      le —      lu —      ia,      A —      men.

**ANOTAÇÃO GREGORIANA.**

O discípulo começa a aprender as notas, depois de ter assimilado perfeitamente os exercícios precedentes. É prejudicial principiar pelas notas o estudo da música. Não é possível ensinar a uma criança a ler sem que ela tenha primeiramente compreendido a significação das palavras. De outro modo nunca aprenderia.


Na música, pelo contrário, geralmente se procede assim. A consequência é um treino mais ou menos mecânico. A execução da música com tal método denota incerteza e dificuldade que não correspondem ao tempo e esforço empregados no estudo da música.

Poucas pessoas são capazes, por conseguinte, de cantar à primeira vista. Não são também numerosas as que, mesmo após longos anos de estudo de um instrumento, conseguem tocar de ouvido, acompanhar uma melodia, improvisar etc. É possível só para pessoas especialmente dotadas, cujo talento as habilita para essa livre execução da música. Mas um método adaptado à essência da música o alcança de modo orgânico, como o ensina a experiência.







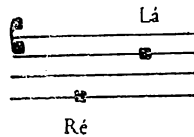
A clave de Fá  abrange uma das linhas, dando-lhe o nome de Fá.

Aqui também um Fá de altura variável e não absoluta.

Quando a clave Dó está na quarta linha, encontra-se, por conseguinte, o “pai” das “provas”, neste caso o Ré, na primeira. Os alunos acham-no, se enumerarem as notas de cima para baixo, principiando com o Dó alto.

O professor deve, em seguida, explicar, que há notas que estão sobre as linhas e outras, no espaço entre as linhas. Quando o Ré está na primeira linha, o Lá, a “mãe”, ocupa a terceira.

### Exemplo 10



### Exercício 13

O professor escreve, no quadro negro, a clave de Dó sobre a quarta linha. Acrescenta, em seguida, as notas “pai” e “mãe”. Depois faz cantar exercícios para êstes dois tons, com suas “provas”. Portanto: Ré-Dó-Ré e Lá-Fá-Ré. Os alunos cantam acompanhando exclusivamente os tons principais com os sinais da mão. Assim encontram também os lugares dos demais tons e devem cantar cada tom com sua “prova”.

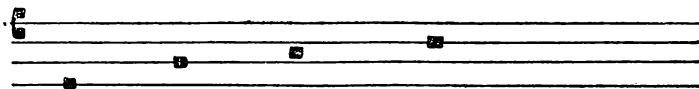
Acrescentam os exercícios já feitos, executados agora sobre a pauta.

O ditado musical é escrito agora em notas. É aconselhável adiar ainda os exercícios práticos com as claves restantes.

### EXERCÍCIO DE LEITURA.

Procuram-se, nos livros corais, cantos com a clave Dó na quarta linha e pertencentes ao primeiro modo. O exercício deve ser executado de maneira que se cante cada tom com sua “prova”.

### Exemplo 11. Kyrie IX.



Rê (Dó-Ré) Fá (Mi-Ré) Sol (Fa-Mi-Ré) Lá (Fá-Ré) etc.

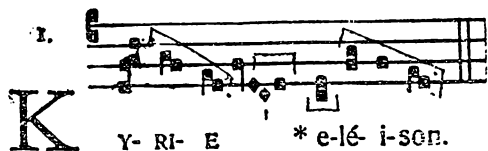
### Exercício 14

O mesmo exercício é executado com a seguinte modificação. Cada vez que se encontra na leitura um intervalo de semitom, cantam-se ambos os tons sem ser separados pelas “provas”. O motivo é que a força específica entre os semitons precisa alcançar o seu efeito, sem que êles sejam separados pelas “provas”. Trata-se, pois, da série de semitons: Mi-Fá, Si-Dó, Sá-Lá, (6) em cada direção.

### Exercício 15

Ainda há outra ocasião em que se omitem as “provas”: todas as vêzes que uma dessas “provas” aparece integralmente no trecho a ser lido, é de grande utilidade reconhecê-la imediatamente e cantá-la como unidade.

### Exemplo 12 Kyrie IX.



Dáí resultam amiúde longas partes nas quais as “provas” não são mais cantadas, o que atesta serem estas “provas” típicas para a melodia Gregoriana.

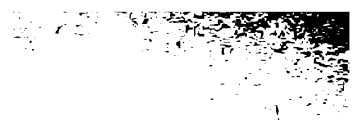
Além disso a anotação torna-se cheia de vida; facilmente se poderá compreender então, como melodia é movimento.

Outrossim se acostumará o aluno a descobrir em tempo os semitons e as “provas”. Destarte aprenderá logo a abranger com o olhar frases inteiras, faculdade esta que lhe será mais tarde de grande vantagem para a execução dos vários gêneros dos cantos Gregorianos.

6) Si bemol será chamado Sá.

100

100



100

100

100

100

100

100

100

# FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA RÍTMICA

## CURSO ELEMENTAR

O ritmo, segundo a expressão de Santo Agostinho, é “ars bene movendi”.

No capítulo precedente: “**Formação do ouvido musical**”, já salientamos o movimento como fator fundamental para a música.

É o ritmo que regula o movimento musical.

A rítmica é, no Canto Gregoriano, de importância decisiva. O fato de ser melodia a uma só voz, deixa aparentemente a máxima liberdade à execução. Tôda restrição parece mesmo obstar ao livre surto da melodia.

Agrava-se a dificuldade, por não terem ainda recebido até hoje interpretação unânime os antigos manuscritos. Como o nosso trabalho é meramente prático, não entraremos na exposição dos resultados das pesquisas.

### O TEMPO FUNDAMENTAL.

No curso elementar da “ars bene movendi” ensina-se o movimento do tempo fundamental. Para a música o tempo fundamental é o mesmo que a pulsação do coração é para a vida física do homem. Através da música, também pulsam sempre iguais as pancadas no tempo.

O tempo fundamental encontra-se em qualquer música de todos os países, em todos os estilos.

No Canto Gregoriano todos os tons têm a mesma duração. A duração dos tons é, portanto, idêntica ao tempo fundamental.

A unidade do tom, o tempo fundamental, é indivisível na música Gregoriana.

Desde o início se encontra grande dificuldade na execução de uma série de tempos fundamentais. A experiência mostra, ser muito mais fácil e mais simples acelerar ou retardar o tempo do que mantê-lo no mesmo andamento. Quem acompanha o movimento de um relógio ou de um metrônomo, nota em si mesmo a tendência de abandonar o andamento igual. Não obstante, a "ars bene movendi" exige a estabilidade exata no andamento dos tempos.

#### **Exercício 16**

Os alunos executam um cântico bem conhecido. Cantando, batem o tempo fundamental. O ruído que produzem, especialmente se é executado por um grupo, ajuda a conservar o igual andamento.

#### **Exercício 17**

A mesma melodia deve ser acompanhada pelo ouvido interior. Deve-se bater o tempo fundamental como no exercício precedente.

#### **Exercício 18**

Para os exercícios seguintes, é preferível trabalhar num caderno de páginas quadriculadas. Todos os cadernos devem ter o mesmo número de quadriculos.

Repete-se agora o mesmo cântico. Em vez de continuarem a marcar o tempo fundamental, batendo com as mãos — esse ruído facilitava a união no exercício — os alunos marcam, bem de leve, um ponto nos quadrados de cada caderno.

### **Exercício 19**

A mesma melodia deve ressoar só no ouvido interior, enquanto todos escrevem os pontos, sem o menor ruído. Se for idêntico o resultado de todos os exercícios, terá sido alcançada completa igualdade no andamento.

### **FORMAÇÃO DE GRUPOS.**

É próprio do pensamento humano reunir em grupos uma série de unidades. De igual modo, o ouvido une automaticamente em grupos tons da mesma força e duração.

Tôdas as séries de grupos se reduzem a duas unidades primárias:

#### **GRUPOS BINARIOS E GRUPOS TERNARIOS.**

São êles o fundamento de tôdas as unidades métricas, pois os grupos de mais de três unidades são subdivididos e reduzidos aos grupos primários de duas ou três unidades.

#### **Exemplo 13**

Conjunto de quatro unidades em grupos primários de **dois** e **dois**.

Conjunto de cinco unidades em grupos primários de **dois** e **três** ou em grupos primários de **três** e **dois**.

Conjunto de seis unidades em grupos primários de **três** e **três** ou em grupos primários de **dois** e **dois** e **dois** etc, etc.

Na ordem dos grupos distinguem-se dois gêneros fundamentais de estilo:

**Grupos rítmicos em série simétrica e grupos rítmicos em série assimétrica.**

Encontram-se grupos simétricos em toda música “mensurada”, isto é, em música que consiste numa série regular de unidades iguais. Essas unidades são denominadas “compasso”.

Na melodia Gregoriana temos séries de grupos assimétricos, isto é, grupos de duas ou três unidades sucedendo-se livremente. É sobre este princípio original que a Escola de Solesmes baseia a sua rítmica.

Sendo o ouvido então privado do apoio firme, dado por uma música de compasso simétrico, surge nova dificuldade para a conservação da igualdade do andamento nos tempos fundamentais.

Os exercícios que se seguem farão conhecer a diferença entre o ritmo simétrico e assimétrico.

### **Exercício 20**

#### **Série de grupos de compassos iguais:**

Os alunos batem vários compassos de duas unidades. Para distinguir os grupos, acentuar-se-á o primeiro tempo de cada compasso.

Do mesmo modo baterão os alunos compassos de três unidades.

### **Exercício 21**

O professor bate uma série de dois a três compassos de estrutura diversa. Os alunos devem reconhecer cada uma das formas do compasso.

### **Exercício 22**

O professor indica uma série de quatro compassos diferentes.

Os alunos reproduzem-nos batendo ou fazendo os pontos nos quadrados do caderno. A divisão dos compassos será feita por meio de linhas verticais.

### **A PAUSA.**

A pausa pode ser considerada como respiração da melodia. A pausa não é, de modo algum, interrupção do movimento musical. Não existe pausa na qual o movimento musical seja simplesmente suspenso, pois mesmo na pausa efetua-se ainda o movimento musical.



Na pausa podem encontrar-se duas tendências opostas: uma **negativa** e uma **positiva**.

Na pausa negativa, extinto já o som, ainda continua, aos poucos, a diminuir o movimento.

Quanta à pausa positiva, a fim de continuar a melodia, ela se enche gradualmente de forças preparatórias.

Nas pausas maiores efetuam-se ambas as tensões, de forma que uma se transforma na outra. As menores só terão uma dessas tensões, conforme exigir a melodia.

### **Exercício 23**

Um aluno bate uma série de grupos de dois ou três tempos fundamentais. Em seguida, o professor escolhe um dos grupos, no qual, em vez de marcar com pancada, o aluno faz a pausa.

#### **Série simétrica de grupos:**

dois, dois  $\overline{\quad}$ , dois (o traço com os pontos indica a pausa).  
três, três,  $\overline{\quad}$ , três

#### **Série assimétrica de grupos:**

dois,  $\overline{\quad}$  três, três

três, três,  $\overline{\quad}$ , dois e outros semelhantes.

É preciso ter cuidado para que todos os alunos, ao mesmo tempo, comecem a bater o grupo que segue à pausa.

Dora em diante todos os exercícios precedentes podem ser executados, com intercalação de pausas.

### **ESTRUTURA DOS GRUPOS BINARIOS E TERNARIOS.**

O seguimento de grupos assimétricos dá à rítmica Gregoriana um quê de imaterial, um movimento sem pêso. A diferença de valor de cada tempo fundamental, dentro do grupo, vem intensificar mais essa impressão.

O grupo ternário é o grupo perfeito. Nêle efetuam-se simbolicamente os três fenômenos básicos de todo ser. Lembra a fórmula de São Gregorio de Nyssa:

“Tres sunt modi conversorum: inchoatio, medietas atque **perfectio**”. (7)

O primeiro tempo do grupo ternário contém o impulso do movimento: “inchoatio”.

O segundo tempo dilata a força da “inchoatio”, fazendo-a alcançar o auge do desenvolvimento: “medietas”.

O terceiro tempo leva o movimento à sua consumação: “perfectio”.

O movimento do grupo binário se desenvolve de modo idêntico: a única diferença é que o segundo e o terceiro tempos se fundem num só. Por conseguinte, o segundo tempo contém em si a dupla força da dilatação (medietas) e da perfeição (perfectio).

Com a sucessão dos grupos, realiza-se o encadeamento das forças. Imediatamente depois da resolução, no último tempo do grupo binário ou ternário, efetua-se o impulso para o novo movimento.

Sunol compara este processo com o andar. No mesmo instante, em que o pé toca a terra, (o que vem a ser, quando o movimento atinge o termo), já prepara o novo passo.

Na melodia, sempre se trata de um encadeamento de grupos, até que o movimento atinja o termo, no último grupo. (8)

#### **Exercício 24**

Os alunos reúnem grupos rítmicos, que eles cantam em tom de Lá e de Sol. O comêço do grupo, como impulso, é cantado em Lá; os tons restantes em Sol.

#### **Exemplo 14**

Lá-Sol, Lá-Sol-Sol, Lá-Sol etc.

Nestes exercícios devem ser nitidamente realizados os vários graus da intensidade de cada tempo.

Com a repetição dos exercícios aqui apresentados e também com o ditado de música terminamos o nosso Curso elementar para a consciência rítmica.

7) Morales. Lib. 24. cap. 7.

8) Os sinais de Solesmes, a quironomia, prestam ótimos serviços para a efetuação das várias fases do movimento.

# FORMAÇÃO DA VOZ

## CURSO ELEMENTAR

Colocamos, intencionalmente, em último lugar o Curso de Formação da Voz, isto é, depois da “Formação do Ouvido” e da “Consciência Rítmica”. Os exercícios destes dois cursos constituem condição psicológica para a formação da voz.

Neste livro, tratamos apenas da formação da voz do corista, e exclusivamente no campo da melodia Gregoriana.

Os exercícios, que forneceremos para a formação da voz do cantor, o farão contudo, executar digna e seguramente até as partes melismáticas do Canto Gregoriano, como sejam o Gradual, o Alleluia, etc...

A formação do corista é educação para o canto em comum. Esta educação pressupõe atitude interior diferente do solista. Sem dúvida terá o cantor, nas melodias do Canto Gregoriano, de executar certos trechos como solista. Ainda assim êle não se separa propriamente do Côro. Entoando o texto musical, prepara a entrada e o movimento para o Côro.

O cantor deve realmente servir ao Côro, função esta que há de ser percebida até na execução do canto. Assim como em Côro uma voz jamais deve superar as outras, do mesmo modo o cantor dos solos guardará sempre a linha do corista.

Os trechos Gradual, Alleluia, etc., já por si, devido à própria estrutura, como solos se destacam. A atitude íntima do

cantor continua a ser a de um corista que desempenha a sua função dentro da Comunidade e em união com ela, visto o Côro exercer também sua parte em cada solo.

Apresentaremos, prèviamente para elucidar a técnica do canto por nós adotada, algumas noções teóricas.

Talvez em nenhum setor da pedagogia sejam tão diversos os sistemas, até mesmo contraditórios, como no método do canto. Razão disso poderá ser o fato de se cantar sem se sentir quais sejam as condições fisiológicas necessárias à produção do som. Sim, a função pròpriamente dita de alguns órgãos, as cordas vocais, por exemplo, quem canta não as sente.

Não é, pois, necessário, como em geral se pensa, conhecer a fundo o aparelho fisiológico e suas funções.

Tal preocupação poderia até mesmo desviar a emissão da voz de sua naturalidade e simplicidade, visto como no ato de cantar a atividade do aparelho fisiológico não é sensível, nem pode ser controlado em tôdas as suas operações.

Os exercícios para a formação da voz não devem ser considerados mera formação técnica. Antes pelo contrário, a base mesma da formação da voz é função do ouvido musical. Assim como o intelecto dirige a linguagem do homem em tôdas as modalidades da expressão oral, assim também o ouvido musical, em sentido lato, encaminha a operação técnica da voz.

Ensina a experiência que tôda emoção, até a mínima distração, imediatamente se faz sentir na voz. Altera-se logo a respiração, impedindo sua livre operação.

Começa aqui o papel da técnica vocal. De um lado é necessário evitar, quanto possível, tudo o que pudesse prejudicar a livre respiração e emissão da voz. De outro lado, contra êsses inevitáveis obstáculos deve-se reagir por meio de uma técnica segura quanto à respiração e à emissão da voz.

## A RESPIRAÇÃO

De pé, tomam os cantores a atitude do “descanso”, os braços naturalmente caídos. Deve reinar inteira calma. Pelas janelas, bem abertas, o ar fresco penetrará nos pulmões. A calma não deve ser artificial, mas assenhorear-se por si mesma do aposento e das pessoas.

Só então se começarão os exercícios respiratórios. Todos os alunos devem observar a sua própria respiração. Aspira-se profunda e lentamente, e os braços levantam-se um pouco, por si mesmos. O ar desce até o diafragma, de sorte que todo o corpo se estica sensivelmente.

Tendo-se aspirado, plena e perfeitamente, até o fim, a expiração inicia-se repentinamente e, ao mesmo tempo, pronuncia-se a consoante “F”.

O corpo “afrouxa” notoriamente.

Inteiramente acabada a expiração, não se comece nova aspiração, até se tornar absolutamente necessário. Será um intervalo, uma expectativa. As forças então se renovam, até que se tornem capazes de realizar nova aspiração.

Neste tempo de expectativa prepara-se nova aspiração; é o ponto de partida para um treino técnico. Esse treino visa prolongar sempre mais o tempo de expectativa. Para alcançar a duração máxima, procede-se do modo seguinte:

Após o intervalo, no instante em que se aspira novamente, marca-se quantos segundos podem ser esperados até nova aspiração.

Cada um dos cantores fará sozinho o treino. Exercitando-se desta maneira, diariamente e à mesma hora, na mesma posição — deitado ou de pé — poderão constatar os progressos com maior segurança. Se depois de algum tempo não aumentar o número de segundos é prova de não ter sido executado o exercício na forma de treino, mas sem esforço até às últimas possibilidades. A média de segundos a serem alcançados é de quarenta a cinquenta.

O treino perseverante pode atingir a duração de dois minutos ou mais.

De par com tais exercícios, continuar-se-ão os exercícios respiratórios em Côro, mas sem o treino pròpriamente dito.

Não mais se dará a expiração bruscamente. Produzir-se-á pelo contrário devagar, como que um sôpro, tendo-se a bôca ligeiramente aberta.

Sem dúvida, cada fase da respiração não será realizada por todos ao mesmo tempo; cada um fará como pode e aguenta.

Em vez do sôpro, far-se-á a expiração com um tom. Os tons Ré-Lá, Ré-Fá-Lá são mais propícios a êsse efeito. Êsses tons serão distribuidos pelo Côro. Quando êsse exercício é devidamente executado, não se interrompe o som, devido ao conjunto do Côro, porquanto nas diversas fases cada cantor respira em lugar diferente.

Além dos exercícios para a formação da voz feitos no Côro, cada cantor fará em particular o mesmo estudo. Aplicará em seguida o fruto de sua experiência, quando cantar no Côro.

Desde os primeiros exercícios de vocalizes começa a função do ouvido. Êle opera já ao ser cantado um só tom. O cantor prestará ouvido atento à qualidade da própria voz, comparando-a com as outras vozes.

O tom deve ser cheio, redondo e aveludado: "semper cum facultate vocum rotunde suavi melodia peragamus" (Huebald, Instituta Patrum. — De Ratione Editionis Vaticanae Cantus Romani).

O ouvido observa se a voz possui tais qualidades. Por via de regra, a voz sai a princípio comprimida, o timbre é metálico, nasal ou gutural. O cantor examina, pois, a colocação de sua voz e como êle a emite.

Articula apenas, sem ser ouvida, a consoante "T"; depois fará o mesmo com a consoante "K". Observará a diferença de ataque nas duas consoantes. Verificará que o "K", bem pronunciado, é principiado na garganta, ao passo que o "T" é pronunciado na frente da boca.

Depois canta-se tanto o "T" como o "K" com a vogal "o", de preferência; portanto, "To" ou "Ko". Ter-se-á cuidado em fazer soar a vogal no lugar onde é pronunciada a consoante.

O “T” possibilita o som na frente da boca. O “K”, pelo contrário, dificulta a emissão na frente.

Os primeiros exercícios de vocalizes que damos a seguir, serão por conseguinte executados com a sílaba “To”.

Cantar-se-á a sílaba “To” em diversos tons. Ter-se-á o máximo cuidado, em atacar o tom bem de cima, terminada a aspiração, e apoiando-se, por assim dizer, no ar aspirado. Esse processo pode ser comparado a um repuxo sôbre o qual dança constantemente uma bola, sustentada apenas pela força da água a jorrar para o alto.

Resulta daí um som cheio, puro, com um timbre que só neste lugar se pode realizar. Mesmo cantando baixinho, tem mui grande alcance e não causa fadiga absolutamente.

Entretanto, os exercícios devem ser feitos a tôda voz, isto é, com o volume inteiro. Uma voz bem colocada jamais pode, mesmo se dando tôda a força, ter som estridente ou metálico.

#### OS REGISTOS.

Se cantarmos em várias alturas de voz a sílaba “To”, nosso ouvido perceberá não só a diversidade de altura, como ainda uma diferença na qualidade dos sons. Essa observação nos leva a tratar dos assim chamados “registos”.

Quanto à essência e ao número dos registos de voz, são êles dos mais variados aspectos. Todavia, alguns mestres do Canto chegam a negar a existência mesma dos vários registos. Outros são de opinião que os há até em número de sete.

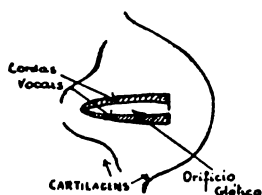
Quanto a nós, damos aqui uma solução de terreno exclusivamente prático, aproveitando a experiência de muitos anos.

Como já dissemos, percebe o ouvido não só a diferença de altura dos sons, como também a do timbre da voz.

Nós distinguiremos apenas três tipos com seus diferentes coloridos, que denominaremos registos, em razão da simplicidade. Registro é o termo técnico para os diversos timbres.

O seguinte desenho evidencia a ação das cordas vocais nos vários registos.

## Exemplo 15



As cordas vocais vibram em toda sua extensão atingindo as posições em pontilhado.



As cordas vocais vibram somente numa parte de sua extensão.

### Chamam-se os três registros:

O registo grave ou: registo inferior

O registo médio ou: registo de peito

O registo agudo ou: registo superior, ou alto, ou de cabeça.

### CARACTERÍSTICAS DOS TRÊS REGISTOS:

#### Para voz de homem:

Registo grave: sonoro e possante

Registo médio: cheio e redondo

Registo agudo: suave, quase sem a típica vibração da voz de homem.

#### Para voz de mulher:

Registo grave: vibrante e sonoro

Registo médio: claro e redondo

Registo agudo: claro e leve

### Exercício 25

Emita o aluno um som em cada registo, com a sílaba "To". Ao fazê-lo, deve esforçar-se em produzir o timbre escolhido, visto ser possível cantar o mesmo som em registos vários.

Evite ultrapassar o âmbito de cada registo, o que viria com o tempo a estragar-lhe a voz.

Para o registo médio, que é o registo central na emissão da voz, não existe semelhante perigo. Contudo, sucede facilmente não se usar como há mister o registo médio, estendendo



pelo contrário em demasia o registo superior. Cuide-se, pois, em desenvolver com segurança, para o alto, o registo médio. Atacando o som do alto, garante-se êsse resultado.

O registo médio deve alcançar mais ou menos o Mi <sup>4</sup>.

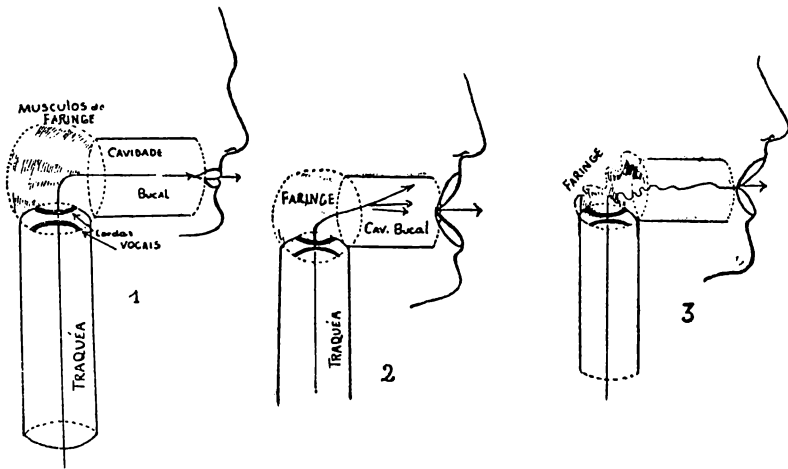
O registo baixo pode começar no Dó <sup>3</sup> ou Si <sup>2</sup>, mais ou menos, estendendo-se para baixo. (9)

### EXERCÍCIOS PARA A BOA COLOCAÇÃO DA VOZ.

O desenho abaixo mostra claramente o processo de emissão da voz.

Quando a voz é bem colocada, tôda a musculatura da faringe se acha livre e desembaraçada, ao passo que, prendendo-se a voz na garganta, a faringe se contrai e endurece, a sua extensão normal fica reduzida à metade.

#### Exemplo 16



Faringe relaxado voz colocada

Faringe contraído voz de garganta

9) Esta observação refere-se unicamente ao âmbito limitado do Canto Gregoriano.

### **Exercício 26**

O aluno canta o “**To**” em diversos tons. Terá cuidado em colocar a voz bem na frente e atacar o som do alto (cf. pg. 47). O tom desce apoiando-se na respiração. Em seguida o ouvido determinará o timbre de cada registo.

#### **PASSAGEM DE UM REGISTO PARA O OUTRO.**

a) **Com grandes intervalos.**

### **Exercício 27**

O aluno canta Sol no registo médio, passando depois para o registo alto, por exemplo, Mi. Usará sempre a sílaba “**To**”. Na transição de um tom para outro não deve mudar a colocação, conservando igualmente a sua fôrça e volume.

Do mesmo modo será executada a passagem do registo médio para o grave, (de Mi a Lá).

b) **com intervalos menores.**

### **Exercício 28**

Depois cantará o aluno, do mesmo modo, segundas e terças.

c) **no mesmo tom.**

### **Exercício 29**

Este exercício, naturalmente, só poderá ser feito nos limites dos registos, onde existe a possibilidade de cantar um som nos dois registos.

Em todos êstes exercícios entrará o principiante em conhecimento de causa dos diversos timbres de voz. Aperfeiçoando ao mesmo tempo a emissão da voz, será finalmente alcançado o equilíbrio dos registos.

Êsse equilíbrio consiste na maior fusão possível das diferenças, muitas vezes por demais notórias, do timbre da voz.

#### **PRONÚNCIA DAS OUTRAS VOGAIS**

As vogais requerem maior ou menor abertura da bôca.

### **Exercício 30**

Os alunos cantarão em Coro a sílaba “Ta”. É claro que esteja a boca bem aberta. Os alunos vão, aos poucos, fechando-a de modo que se segue, como por si mesmo, a série das vogais a-e-i-o-u. Fechar a boca, será sua única operação; a emissão da voz não deve ser interrompida por nenhum impulso novo.

Também na vocalização, a atividade do ouvido é o único fator que regula. Ensina a experiência que um desvio qualquer da atenção do aluno, por exemplo, para a posição da língua, impede a espontânea emissão da voz e torna difícil manter a sua boa colocação. Todavia, é preciso ter consciência da correspondente posição da boca, ao pronunciar cada vogal. Fica assim garantida a pureza de emissão da vogal, prevenindo-se o erro frequente de mudar a vogal nos grandes melismas.

Os exercícios que seguem devem ser executados em cada um dos três registros.

### **Exercício 31**

O aluno canta um som qualquer com a sílaba “To” Tendo-se assegurado que está o som bem colocado, passa para o “i”, sem no entanto perder a colocação da voz. Em seguida volta para o “o”.

### **Exemplo 17**

To - i - o

Nos princípios, acontecerá talvez que o aluno não possa conservar a voz bem colocada na frente da boca. Aos poucos, todavia, conseguirá guardar o “i” nessa mesma posição. Voltando ao “o”, ser-lhe-á possível o controle.

### **Exercício 32**

Execute-se o mesmo exercício com as outras vogais:

### **Exemplo 18**

To-e-o To-a-o To-u-o

Nas eventuais dificuldades para a colocação do “i” começará o aluno a emití-lo como “u” da palavra “tu” do francês, mudando em seguida o som para o “i”.

O “e” deve ser suave e cheio.

O “a” para alcançar a devida colocação, deve ter um ligeiro colorido de “o”.

O “u” não oferece dificuldade alguma.

### **Exercício 33**

Conseguida que seja a correta colocação da voz nos exercícios To-i-o, To-e-o, To-a-o, To-u-o, deve inverter-se a ordem começando pelas vogais mais difíceis. A vogal “o” no meio serve para verificar-se a devida colocação.

### **Exemplo 19**

**Ti-o-i, Te-o-e, Ta-o-a, Tu-o-u.**

# FORMAÇÃO DO OUVIDO MUSICAL

## CURSO MÉDIO

No Curso elementar, o ouvido musical chegou ao conhecimento seguro dos movimentos fundamentais, realizados no primeiro modo.

No Curso médio, tratamos da maneira de aprender com o ouvido os outros modos.

Daremos antes de mais nada uma enumeração dos modos:

### Exemplo 20

Pai (Finalis)	Mãe (Dominante)
I Ré	Lá
2 Ré	Fá
III Mi	Dó (Si no novo "Antiphonale monasticum")
4 Mi	Lá
V Fá	Dó
6 Fá	Lá
VII Sol	Ré
8 Sol	Dó

Distinguem-se os modos em modos autênticos e plagais.

Os autênticos são os dos números ímpares.

I III V VII

Os plagais, os dos números pares

2 4 6 8

A relação entre “pai” e “mãe” é a de uma Quinta nos modos autênticos. Conserva-se, portanto, a natural tendência de relação entre a Tônica e a Dominante. (cf. pg. 20). (10)

Os modos plagais são derivações dos modos autênticos. Falta-lhes destarte a força primitiva da tendência motriz. Como se vê, a Dominante não tem a força de elevar-se até à quinta. Chega apenas à quarta - no quarto e no oitavo modo —, ou só à terça — no segundo e no sexto modo.

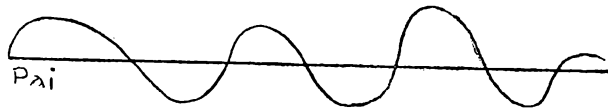
Dá-se ainda outra diferença estrutural entre os modos autênticos e plagais. Nos modos autênticos, o “pai” é verdadeiramente a base. Sobre êle se forma o pêso do desenvolvimento melódico. Forma o tom mais grave, cujo carater fundamental, abaixo dêle, unicamente a segunda sói por vêzes reforçar. O plano do movimento melódico - o “ambitus” - tem nos modos autênticos a curva seguinte:

#### Exemplo 21



Essencialmente diverso é o “ambitus” dos modos plagais. Nestes o “pai” é o centro do movimento, cujos arcos melódicos se realizam em redor dêle.

#### Exemplo 22



A curva acima corresponde plenamente à essência do modo plagal, cujo tom fundamental perde também a força básica, e assim fica suspenso no meio do movimento.

---

10) Também o terceiro modo tem no novo “Antiphonale monasticum” a quinta Si como Dominante.

## A "PENTATÔNICA".

Antes de começarmos o estudo de formação do ouvido, devemos mencionar ainda uma família de tons, precursora dos modos na época mais remota da cultura musical dos gregos. É a "Pentatônica". Como indica o nome, compõe-se de cinco tons.

Na "Pentatônica", baseiam-se por sua vez certas melodias das mais antigas do Canto Gregoriano.

Os cinco tons da "Pentatônica" são:

Dó - Rê - Fá - Sol - Lá (Dó) ou: Rê - Mi - Sol - Lá - Si (Rê)


Antes de tudo chama a atenção, nesta escala, a falta de semi-tons. Daí a fôrça viril, a beleza de tôdas as melodias fundadas na "Pentatônica".

No meio da escala, acha-se a assim chamada "**Intensidade melódica**" Fá-Sol-Lá ou Sol-Lá-Si, série de dois tons inteiros. A "intensidade melódica" enquadra-se em duas terças menores. Essa série melódica Fá-Sol-Lá ou Sol-Lá-Si forma exteriormente o centro da melodia pentatônica. Não é, porém, simples agrupamento externo, mas o centro verdadeiro e, como o nome tão claramente o exprime, "intensidade melódica".

Outro ponto a notar na estrutura da "Pentatônica", em relação à estrutura dos modos mais recentes, é a falta do dualismo entre a tônica e a dominante ("pai" e "mãe"). A "intensidade melódica" é, pois, verdadeira intensidade.

A melodia concentra-se em si mesma, sem tendência recíproca entre tônica e dominante.

**Exemplo 23:**



**P** ER ómni- a saécu-la saecu-ló- rum.

O sexto modo, no qual a relação entre “pai” e “mãe” é justamente a terça pentatônica, tem a máxima semelhança com a “pentatônica”. Por conseguinte, em muitas melodias do sexto modo não se realiza a tendência entre “pai” e “mãe”, pelo fato mesmo de ser mais poderosa a força da “intensidade melódica”.

#### **Exercício 34**

Como o âmbito dos vários modos se encerra em diversas claves, convém fazer agora os exercícios de leitura em tôdas essas claves. Proceder-se-á da maneira indicada para os exercícios pag. 34 s.

No primeiro modo usa-se a clave de Dó na quarta linha.

No segundo modo usa-se a clave de Fá na terceira linha.

No terceiro modo, usa-se a clave de Dó na quarta linha.

No quarto modo, usa-se a clave de Dó na quarta ou na terceira linha.

No quinto modo, usa-se a clave de Dó na terceira linha.

No sexto modo, usa-se a clave de Dó na quarta linha.

No sétimo modo, usa-se a clave de Dó na terceira e às vezes na segunda linha.

No oitavo modo, usa-se a clave de Dó na terceira ou na quarta linha.

Esta colocação sofre ainda certas modificações. Mas trata-se em geral de transposições das melodias.

Em todos os modos se usam as mesmas “provas”, apesar de originariamente haverem sido feitas exclusivamente para o primeiro modo. Escolher para cada modo nova série de “provas”, seria contraditório à idéia da automatização. Temos aqui uma analogia com a “manusolfa”. Os sinais da mão foram também, primeiramente, estabelecidos só para a tonalidade maior (cf. pg. 27ss.)

Assim como os sinais da mão, não importa o estilo da melodia, põem automaticamente em atividade o processo auditivo, assim também, ao cantar-se um tom, automaticamente,







**Pentatônica: Sanctus da Missa XVIII (11) Agnus Dei da Missa XVIII.**

“Intensidade melódica” Sol-Lá-Si.

**Responsórios da Missa e Tonus antiquior do Evangelho e das lições.**

“Intensidade melódica” Fá-Sol-Lá.

Os exercícios da “pentatônica” cantar-se-ão com todos os tons.

### **Exercício 37**

Todos êstes exercícios sejam praticados com o ouvido interior unicamente, isto é, sem emissão da voz.

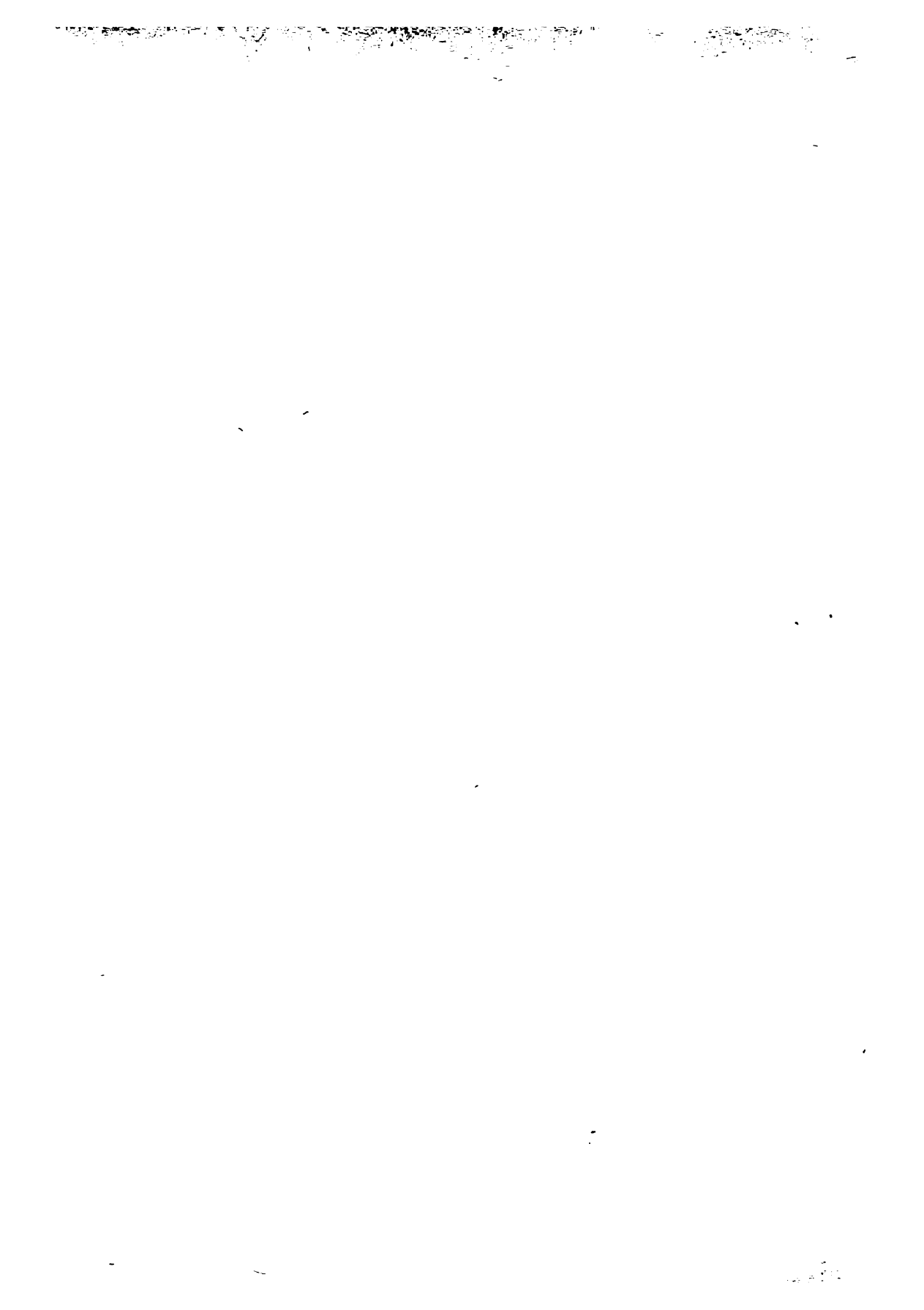
### **Exercício 38**

Depois de bem assimilados os exercícios dados até agora, todos os tons podem ser cantados sem as respectivas provas. Far-se-ão tais exercícios na ordem natural dos modos. De tal sorte deve o aluno possuir conhecimento modal, que lhe baste ouvir uma melodia, para reconhecer o modo.

E’ muito para recomendar o exercitar-se na composição de trabalhos pessoais nos diversos modos.

---

11) O Dó não pertence pròpriamente à “Pentatônica”; desempenha apenas o papel de um tom estranho, como o sá (si **b**) nos outros modos.



# FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA RÍTMICA

## CURSO MÉDIO

Tendo já, no curso elementar, tratado da natureza dos grupos, passamos a ocupar-nos, no presente Curso, da sua aplicação aos textos litúrgicos.

Temos por ponto de partida o fato de que a simples recitação, a qual se desenvolve “recto tono”, isto é, numa altura invariável, pertence também ao domínio da música.

O “recto tono”, por si mesmo, já nos leva à música, da qual o som é o material. Embora o “recto tono” conserve invariável a altura, o seu ambiente já não é o de simples “prosa”, mas o reino da música. O ritmo, no entanto, é o elemento decisivo, para a recitação pertencer à música.

Bela a idéia expressa por Sunol no seu livro: **“Méthode complète de Chant Grégorien”**: “La langue latine, qu’il (Le Chant Grégorien) accompagne et dont il a épousé le rythme, diffère des langues modernes par des caractères bien distincts.”

Ao tratarmos mais minuciosamente do ritmo na melodia, falaremos ainda da relação íntima do texto com a música (cf. pag. 77). A palavra “épousé” é característica da indissolúvel união entre o texto e a música, conquanto operem ambos segundo a sua própria essência.

Convém, pois, tratar também do ritmo da língua como propriedade intrínseca da recitação.

A divisão do texto em grupos tem valor básico. Apoiase inteiramente nela a praxe da oração litúrgica. Vê-lo-emos mais claramente quando tratarmos de cada uma das peças litúrgicas: Evangelhos, Leituras, salmodia cantada etc. (cf. pg. 99 ss).

Aplicada ao texto latino, a divisão dos grupos em binários e ternários, deve obedecer às seguintes regras:

O acento marca sempre comêço de grupo.

Tôdas as palavras de duas sílabas têm o acento tônico na primeira. Por conseguinte na maior parte dos livros litúrgicos as palavras de duas sílabas não trazem acento indicado.

As palavras de mais de duas sílabas têm o acento tônico na penúltima ou na antepenúltima sílaba.

Nos livros litúrgicos, para facilitar a execução, vêm as palavras de três ou mais sílabas indicadas por um acento.

Pode o grupo ter no máximo três sílabas. No entanto, muitas vêzes se encontram mais de três sílabas entre dois acentos tônicos; dá-se então a necessidade de colocar um ou mais acentos secundários.

Para garantir a uniformidade na colocação dos acentos secundários estabeleceu-se a seguinte regra:

“In prolixioribus verbis, **secunda syllaba** tonicum antecedens secundario afficitur accentu: **Redèptionem**.”

O acento secundário é colocado **duas sílabas** antes do acento tônico... “Antiphonale monasticum” (pg. 1224).

Esta regra comprova de maneira bem significativa o nosso ponto de vista e ainda uma vez afirma a tese: a recitação pertence à esfera musical (cf. pg. 61). Os grupos da palavra “Redèptionem” teriam na divisão lógica da palavra a seguinte partição: Redempti-onem. A palavra conservaria então, mau grado a divisão, a sua unidade perfeita. Entretanto, esta consideração não se leva em conta na palavra em questão, nem noutros casos semelhantes. A música age com tôda a independência, deslocando a sílaba “Ré”, embora comêço de palavra.

A plena atuação desta regra, bem como a sua justificação, se tornará mais clara, quando se tratar da salmodia cantada (cf. pg. 79 ss.).

Destarte, para a formação dos grupos, teremos simplesmente de contar as sílabas, sem nos ocuparmos com a integridade da palavra.

Esta regra abrange também as palavras monossílabas.

Uma sílaba isolada no comêço do verso ou depois do asterisco, que não se encadeia, portanto, em grupos, tem fôrça de impulso para o movimento seguinte. A esta sílaba isolada denominamos **anacrusa**, sem com isso desconhecer a diferença entre o impulso do ritmo livre e o da música mensurada, de compasso.

**Na divisão do texto em grupos, proceder-se-á como segue:**

Começa-se a contagem dos grupos com o acento; contam-se as sílabas até ao acento seguinte exclusive, pois êsse já é por sua vez comêço do próximo grupo.

Se o número de sílabas ultrapassa os limites de um grupo, isto é, três sílabas, torna-se necessário colocar um ou mais acentos secundários. Para êsse fim conta-se de modo inverso, começando na sílaba antes do acento seguinte, sempre de duas em duas sílabas, a contar dêsse acento.

#### **Exemplo 25**

Fiant aures tuae intendéntes.

Entre “tu” da palavra tuae e “den” da palavra “intendentes” há quatro sílabas. Consequentemente o acento secundário repousa duas sílabas antes da sílaba “den”.

#### **Exemplo 26**

In vocem dêprecatiônis meae.

Entre “vo” da palavra “vocem” e “o” da palavra “dêprecatiônis” há seis sílabas.

Consequentemente os acentos secundários serão colocados de duas em duas sílabas antes do acento tônico da sílaba “o”.

### **Exemplo 27**

Sì iniquitátes òserváveris Dómine.

Ao “ta” na palavra “iniquitátes” antepõem-se quatro sílabas. Resultam daí, por conseguinte, dois grupos, a contar de “ta” para trás.

### **Exemplo 28**

Dóminè quis sùstinébit.

Entre “Do” da palavra “Domine” e “ne” da palavra “sustinébit” temos seis sílabas. Colocam-se, pois, a contar de “ne” para trás, os acentos secundários em grupos binários.

Destarte corta-se a palavra “Domine” para formar um grupo binário com o monossílabo “quis”.

### **Exemplo 29**

Cújus màledictióne os plénum est, èt amàritúdinè et dólo.

Os grupos marcados com: \, são grupos de acento secundário.

### **Exercício 39**

Os alunos farão por escrito trabalhos dêste gênero até que possam fazê-los sem êrro.

Mais uma vez se deve insistir, que a unidade da recitação só poderá ser alcançada por meio da divisão em grupos.

O acento possui uma fôrça imperiosa. Atrai, por assim dizer, as demais sílabas, diminuindo-lhes a fôrça vital. Essa violência do acento é causa de tantas imperfeições na pronúncia do texto sagrado.

O estudo da recitação visa portanto a devida conservação até das menores sílabas, contra a fôrça do acento.



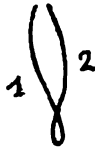
### Exercício 40

Os alunos cantam da maneira indicada no Exercício 24, pg. 42, os textos marcados com as duas espécies de acentos, fazendo ao mesmo tempo a regência (11) dos grupos:

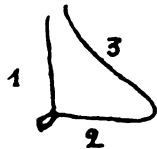
Sédet in insídiis cùm divítibus in occúltis.

### Exemplo 30

grupos binários:



grupos ternários:



■

Do mesmo modo cantarão os alunos o texto impresso. Antes de começar formarão mentalmente os grupos de cada parte de versículo, para poderem cantar sem interrupção.

### Exercício 41

Os alunos recitarão “recto tono”, regendo cada um dos grupos.

Após êstes exercícios preparatórios podemos começar o método da recitação pròpriamente dita. Divide-se o método em duas partes principais. A primeira parte já abrange todos os elementos de uma recitação perfeita. Contudo, ficam ainda muitas possibilidades de incorreção na pronúncia do texto.

A segunda parte visa pois eliminar tôda causa de falha.

\_\_\_\_\_

11) A regência pode ser feita de dois modos: ou com a “quironomia” da Escola de Solesmes (cf. pg. 28); ou com os movimentos usados ordinariamente.

## MÉTODO DE ESTUDO DA RECITAÇÃO

### PRIMEIRA PARTE.

#### Ponto I

##### **Andamento lento.**

Pronuncia-se cada sílaba, marcando-a ao mesmo tempo com uma pancada de mão, de modo bem perceptível.

**Finalidade dêste ponto:** Pronúncia clara de cada uma das vogais. Duração igual de cada pancada.

#### Ponto II

Reduz-se à metade a duração do tempo.

Recitam-se os versículos "recto tono", guardando-se a divisão dos grupos e fazendo-se a regência.

**Finalidade deste ponto:** Caracterização dos vários valores inerentes aos grupos (cf. pg. 28).

#### Ponto III

Reduz-se mais uma vez à metade a duração do tempo. Destarte é atingido o tempo em que deve recitar o Côro.

Êste ponto só se exercita em dependência dos dois primeiros, dos quais é resultado. Nêle se observam já no andamento exato a clara pronúncia das vogais, a igualdade no andamento (ponto I) e os diversos valores de cada sílaba, inerentes aos grupos (Ponto II).

### SEGUNDA PARTE

**Todos os exercícios serão feitos no devido tempo do Côro.**

#### Ponto I

Pronúncia clara das vogais.

Esforçar-se para levar cada vogal à clareza perfeita de pronúncia. Executar, portanto, no tempo ligeiro um movimento desusado dos lábios.

## Ponto II

Prolongar um tanto as sílabas cujas vogais não são entrecortadas de consoantes. Supera-se por êste meio a tendência de suprimir tais sílabas ou pronunciar ambas as vogais como ditongo.

### Exemplo 31

Di-es di-é-i- erúctat verbum

## Ponto III

Nos grupos de três sílabas seja a segunda sílaba algo salientada e prolongada. Êste ponto tem por fim vencer a tendência de suprimir a segunda sílaba, que, em geral, se pronuncia indistintamente e até quase se articula sem fazer soar a vogal.

### Exemplo 32

A-ni-ma mea.      O-cu-los meos.

## Ponto IV

Tôdas as sílabas que precedem o início de um grupo devem ser pronunciadas com impulso de anacrusa.

Para mais claramente compreendermos tal movimento, podemos pensar no que fazem as crianças, tocando uma roda com uma varinha. Andam ao lado da roda e fazem-na correr, dando-lhe sempre novo impulso com essa vara. O impulso dado pela criança exprime a força anacrúsica, o toque com a vara representa-nos o acento.

## Ponto V

Clara pronúncia das consoantes (cf. a tabela das consoantes, pg. 74).

## Ponto VI

Nas palavras de mais de três sílabas pronuncia-se com muita clareza o acento secundário.

Devido à força de atração a qual, já dissemos, o acento tônico exerce sobre as sílabas átonas, chega-se, sem o perceber, a apressar o tempo. Até se suprimem sílabas. A observação do ponto VI elimina a causa dessas falhas.

### Exemplo 33

pòtestáti

plènítúdine

inìmicórum

misèricórdia

gèneràtiónem

póstea àccèlèravérunt etc. etc.

Como todos êstes pontos visam o mesmo fim, isto é, manter a igual duração das sílabas, convém exercitar-se no mesmo exemplo, aplicando-o aos diferentes pontos.

### Exemplo 34

di - es di - é - i erúctat verbum (Ponto I e II)

di - es - di - é - i - e-rúctat verbum (Ponto III)

Todavia, tal igualdade não deve ser absoluta nem maquinal, devido à diversidade de extensão das sílabas que o número desigual de letras ocasiona. A igualdade levaria a uma mecanização árida e sem vida. Justamente as diferenças estruturais é que dão vida à duração das sílabas pela delicadeza das nuances. Tais diferenças impedem a impressão de um suceder martelado de sílabas.

A observação dos pontos da Segunda Parte evitará o perigo de encurtar de tal forma as sílabas, que elas não chegassem a ter o “minimum” de existência.

## Ponto VII

Exercitar cada versículo na estrutura do IV modo. A estrutura modelar dêsse modo serve de base para o desenvolvimento dos versículos mesmo recitados. Tornar-se-á evidente, quando mais adiante minuciosamente estudarmos a estrutura de cada modo, (cf. pg. 81 ss).

## FORMAÇÃO DE GRUPOS DA MELODIA GREGORIANA

### REGRAS PARA A DIVISÃO DA MELODIA EM GRUPOS.

#### O grupo começa:

1. Com a virga: ¶
2. Com a Bistropa: ■■ Tristropa: ■■■ Bivirga: ¶¶  
Trivirga: ¶¶¶
3. Com tôda e qualquer neuma.
4. Com a nota pontuada: ■.

#### Dois casos anulam estas regras:

1. O "ictus", onde quer que se ache, é sempre comêço do grupo.
2. No "Pressus", o comêço do grupo é aprimeira das duas notas iguais.

#### As melodias têm duas formas estilísticas:

1. **Melodia melismática.** É a melodia que tem numa sílaba uma ou mais neumas.
2. **Melodia silábica.** É a melodia cujas sílabas só têm, cada uma, um único tom.

#### Exercício 42

Fazer a divisão, em grupos; de um canto melismático. Cantá-lo em seguida com regência, nas "sílabas sonoras": Dó, Ré etc.

### **Exercício 43**

Executar um canto silábico com a regência dos grupos da melodia. Neste exercício não são tomados em consideração os grupos do texto. (Comparar, em oposição, no Curso Superior, os exercícios do mesmo gênero, pg. 118 ss).

# FORMAÇÃO DA VOZ

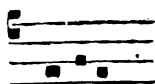
## CURSO MÉDIO

A colocação da voz e a formação das vogais já se tornaram, no Curso elementar, familiares ao aluno.

O método dos exercícios vocais tem por fim, neste Curso, a compreensão do **movimento** da música.

Começaremos com o intervalo menor, isto é, o **semi-tom**.

### Exemplo 35



### Exercício 44

O aluno canta: To

Tenha êle cuidado de não alterar a posição da bôca ao mudar o tom, porque se trata de pronunciar uma mesma vogal.

Êste exercício, e todos os seguintes, serão sempre feitos nos três registros.

Além disso, tais exercícios devem ser feitos em ritmo determinado.

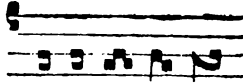
Para êsse fim escolham-se dois tempos:

**Primeiro tempo:** muito devagar, mas de modo que possam três tons ser executados com uma só respiração, conservando-se o mesmo andamento.

**Segundo tempo:** Tempo do côro.

Devem ser cantados os tons em sucessão de grupos binários e ternários à escolha do aluno. Seja executado êste exercício com regência dos grupos.

**Exemplo 36**



**Exercício 45**

Executam-se todos os demais exercícios, seguindo estas mesmas normas:

**Exemplo 37**

Movimento: semi-tom.

to-i-o

to-e-o

to-a-o

to-u-o

Executar separadamente cada série de vogais, ao menos durante uma semana. Por êste meio deve o aluno, uma vez por todas, tornar-se senhor da formação das vogais. Resultará daí a automatização em sentido técnico.

**Exercício 46**

Os mesmos exercícios para o tom inteiro.

**Exercício 47**

Os mesmos exercícios para o intervalo da terça menor.



### **Exercício 48**

Os mesmos exercícios para o intervalo da terça maior.

### **Exercício 49**

Os mesmos exercícios para o intervalo da quarta justa.

### **Exercício 50**

Os mesmos exercícios para o intervalo da quinta justa.

É o ouvido musical que impulsiona o movimento em todos êstes exercícios. Portanto, apenas se comecem (do Exercício 44 em diante), deve o ouvido musical dirigir a formação dos sons e controlar incessantemente o resultado quanto à sua colocação e pureza.

A expressão modal assumida pelo semi-tom poderá ser uma das três seguintes:

Mi  $\swarrow$  Fá - Mi, Si  $\nearrow$  Dó - Si, Lá -  $\searrow$  Lá

Para verificar a ação do ouvido interior, pode ser acrescentada a “prova”, a saber: Mi-Fá-Mi (Ré-Dó-Ré) etc.

Canta-se o tom inteiro com a expressão modal seguinte:

Dó-Ré, Ré-Mi, Fá-Sol, Sol-Lá, Lá-Si.

Canta-se a terça menor com a expressão modal seguinte:

Ré-Fá, Mi-Sol, Lá-Dó, Si-Ré.

Canta-se a terça maior com a expressão modal seguinte:

Dó-Mi, Fá-Lá, Sol-Si.

Canta-se a quarta justa com a expressão modal seguinte:

Dó-Fá, Ré-Sol, Mi-Lá, Sol-Dó, Lá-Ré, Si-Mi.

Canta-se a quinta justa com a expressão modal seguinte:

Dó-Sol, Ré-Lá, Mi-Si, Fá-Dó, Sol-Ré, Lá-Mi.

Na formação destes conjuntos tonais deve-se observar, antes de tudo, a força modal. Secundariamente apenas se cuidará da distância material dos intervalos.

Estando já os alunos bem seguros do modo de colocar as vogais, cantem os mesmos exercícios com as várias espécies de consoantes. A vogal dá à sílaba a existência. A consoante torna a pronúncia viva, plástica.

### TABELA QUE INDICA A QUALIDADE DAS CONSOANTES

	Explosivas	Constritas				Semi-vogais
		Expirantes f, v	Sibilantes	Líquidas	Nasais m	
Labiais	p (ph) b					
Dentais	t (th) d		s	r, l	z	n
Guturais	g (ng) c (ck) k) q					
Palatais					x	j

#### Exercício 51

**Antepor a consoante aos exercícios feitos até aqui.**

Bo, Po, etc.

**Colocar a consoante depois da vogal.**

Ob, Op, etc.

### EXERCÍCIOS PARA ESTENDER O AMBITO DA VOZ.

Tôda voz é susceptível de aumento do âmbito. Sendo limitado o espaço tonal no Canto Gregoriano, não se trata aqui de classificação da voz em Soprano, Contralto, Tenor e Baixo. Em nosso canto faz-se mister que o cantor se torne perfeitamente senhor do aludido espaço tonal.

Para êsse fim o cantor há de praticar, no andamento lento, exercícios cujo tom inicial suba ou desça cromaticamente.

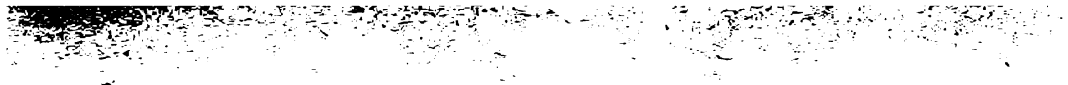
#### Exemplo 38



Segundo a altura máxima por êle alcançada, escreverá o aluno essa nota. Dentro de pouco tempo, já se notarão progressos.

O espaço tonal em que se desenvolve a melodia Gregoriana, vai do Sol<sup>2</sup> ou Fá<sup>2</sup> até ao Fá<sup>4</sup> (no máximo ao Lá<sup>4</sup>).

Embora raras vêzes, ou mesmo nunca, se usem os tons extremos dêsse limite, contudo importa dominá-los. Os tons usuais cantar-se-ão com mais liberdade, pela segurança de não serem êsses os últimos limites atingíveis.



# FORMAÇÃO DO OUVIDO MUSICAL

## CURSO SUPERIOR

São conhecidas as regras da formação de grupos no texto e na música.

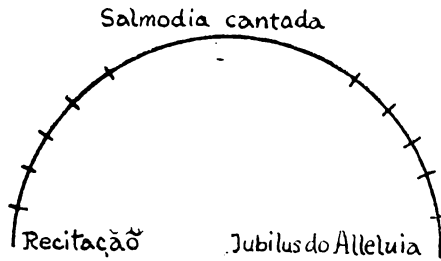
Trata-se neste Curso de aprender como se ajustam as forças desses dois elementos.

Em si mesmos, formam o texto e a melodia duas categorias independentes. Pode subsistir um sem o outro. Todavia, êles vêm a formar, no Canto Gregoriano, uma união íntima e indissolúvel (cf. pg. 61). União indissolúvel, no sentido de que a melodia sem a palavra perde em substância. Por outro lado, textos diferentes e até mesmo opostos, comportam a mesma melodia. Neste caso despe-se ela — por assim dizer — das características próprias, a fim de entrar plenamente no texto.

Varia contudo a relação quantitativa de ambos os elementos. Nos cantos melismáticos tem mais quantidade o elemento melódico, nos cantos silábicos o texto.

Os vários graus da relação quantitativa de ambos os elementos podem representar-se por uma linha curva, em cujas

extremidades, semelhantes a dois polos opostos, o movimento é dirigido ora por um ora por outro elemento.



Num dos polos temos a **recitação**, a qual se desenvolve num só tom, "recto tono". Por conseguinte, a melodia é reduzida a um único tom, enquanto o texto chega a seu pleno desenvolvimento.

No outro polo, temos o "**Jubilus**" do Alleluia. Aqui o texto se contrai numa só vogal, "a". A melodia constrói sôbre êle os seus grandes arcos.

Partindo-se de ambos os polos, e passando-se pelos diferentes graus intermediários, chega-se ao ponto culminante, à salmodia cantada. Nessa salmodia cantada é que se dá o equilíbrio perfeito das fôrças. Ela mostra a relação essencial dos dois elementos — música e texto — em maravilhosa harmonia. A salmodia cantada é, por assim dizer, a gramática do Canto-Chão, é o fundamento de tôdas as suas formas.

## RECITATIVOS LITÚRGICOS

A sagrada Liturgia consta em grande parte de recitativos. Diferenciam-se êles essencialmente dos textos de composição musical inteiramente escrita.

Só o texto é que o cantor tem diante dos olhos nos recitativos. Canta segundo determinadas regras, que aplica nos lugares competentes.

Claro é que o processo referido tem certas dificuldades. Daí resulta que frequentemente cometem-se muitos erros no canto dêesses textos litúrgicos.

Indo de encontro a êsse mal, apresentamos alguns princípios fundamentais no estudo dos recitativos litúrgicos.

Já falamos das relações entre os dois elementos — música e texto — (cf pg. 61). As relações recíprocas entre ambos os elementos estão sempre flutuantes. Dir-se-ia uma luta pacífica. É uma luta que pode travar-se quanto à forma inteira; dá-se também relativamente às formas menores ou mesmo aos grupos. Nos próprios grupos, pode realmente ter mais pêsso ora a fôrça melódica, ora a do texto.

**Os recitativos serão executados do seguinte modo:**

A parte mais extensa canta-se em altura fixa e invariável, a Dominante (“mãe”).

No comêço, no meio e no fim das frases ou membros de frases, pode a melodia fazer valer os seus direitos.

Veremos, portanto, onde precisamente colocará o cantor tais fórmulas melódicas.

**Doas possibilidades:**

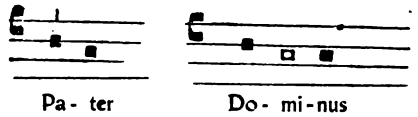
Caso I: A melodia leva em consideração o acento da palavra.

Caso II: A melodia não considera o acento da palavra.

**CASO I: TEXTO COM GRUPOS DE DUAS OU TRÊS SÍLABAS**

A melodia oferece, segundo o número das sílabas, número correspondente de notas. Por conseguinte ela muda, conforme exige o texto, ocupando duas ou três sílabas para a fórmula estabelecida.

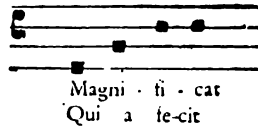
### Exemplo 39



### CASO II: MELODIA INVARIÁVEL, NÃO CUIDA DA ESTRUTURA DOS GRUPOS

Todavia, como nessa mesma melodia invariável entram diversas espécies de grupos, modificação existe. Dada a variedade de acentuação rítmica dos grupos, produz-se então uma força vital decisiva.

### Exemplo 40



De acôrdo com a imagem da "luta pacífica", estabelecemos o seguinte:

#### Caso I

O texto tem a preponderância. A música inclina-se diante dêle, acrescentando ou suprimindo notas, para obedecer ao acento da palavra.

#### Caso II

A música tem preponderância. Faz valer seus direitos, desprezando o acento. A melodia não muda.



No caso I vê-se a música ceder pela nota *vasia* — **nota excavata** □ acrescentada à fórmula melódica. Essa nota é preenchida quando acontece serem os grupos de três sílabas.

Estas regras, vamos primeiramente aplicá-las à salmodia cantada.

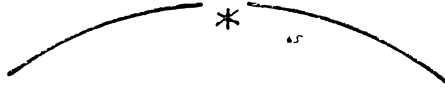
## SALMODIA CANTADA

Os modos distinguem-se, já ouvimos (cf pg. 19), pela diversidade de sua estrutura exterior: a ordem dos tons e semitons. Além disso e essencialmente, pela relação entre “pai” e “mãe”, e pela formação do âmbito (cf. pg. 53 s.).

Nessa estrutura fundamental ajustam-se, com as regras peculiares de cada modo, as fórmulas melódicas fixas.

Os salmos compõem-se de uma série de versos. Cada verso divide-se em duas partes, separadas pelo \*.

## FORMA DOS VERSOS DA SALMODIA CANTADA



O “**Initium**” é observado no princípio do salmo ou, como no “Magnificat”, “Benedictus” e “Nunc dimittis”, no comêço de cada versículo.

A “**Mediatio**” termina a primeira parte do versículo; encontra-se, portanto, no meio do versículo.

A “**Terminatio**” conclui a segunda parte do versículo; é, por conseguinte, a conclusão do versículo inteiro.

As fórmulas melódicas encontram-se na salmodia cantada sob a forma do Caso I ou Caso II (cf. pg. 79).

## **Caso I**

### **O acento — “Accentus”.**

Acha-se na “mediatio” como na “terminatio”. Essas fórmulas podem ter um ou dois acentos. O acento acompanha-se sempre da nota **excavata**.

A sua característica é ultrapassar a Dominante.

O termo “acento” deve ser tomado com restrição; explica-se apenas pela relação da melodia com o acento da palavra. Em si a melodia não tem acento.

## **Caso II**

### **“Initium” ou “Inchoatio”.**

Caracteriza-se o “Initium” pelo movimento ascendente. Consta de notas isoladas ou de neumas e ocupa sempre o mesmo número de sílabas, sem levar em consideração o acento da palavra.

### **Notas preparatórias (Notula praeparationis).**

As notas preparatórias encontram-se **antes** do acento. Podem ter de um até três tons. É sua característica descer da altura da Dominante. Ocupam sempre o mesmo número de sílabas, sem levar em consideração o acento da palavra.

## **MODOS DA SALMODIA**

### **Estrutura teórica.**

1. Conhecimento do “pai” e da “mãe”.
2. Initium.
3. Regra da Mediatio.
4. Regra da Terminatio.
5. Cantar nas “sílabas sonoras”.

### **Primeiro modo**

1. “Pai” — Ré “mãe” — Lá.
2. Initium — uma nota e uma neuma de duas notas (duas sílabas no texto).

3. Mediatio — dois acentos.
4. Terminatio — duas notas preparatórias e um acento.
5. O modo a ser cantado:

**Exemplo 41**

The musical score for Example 41 is divided into five sections: **Initium**, **Dominante**, **Mediatio**, **Dominante**, and **Terminatio**. The notation includes a vocal line and ten lute tablatures. The tablatures are labeled with letters and superscripts: D, D<sup>2</sup>, G, G<sup>2</sup>, G<sup>3</sup>, a, a<sup>2</sup>, and a<sup>3</sup>. Dynamics are indicated by 'p' (piano) and 'f' (forte). The score shows rhythmic patterns and accidentals (sharps and flats) for each part.

### Segundo modo

1. "Pai" — Ré "mãe" — Lá.
2. Initium — três notas
3. Mediatio — um acento
4. Terminatio — uma nota preparatória, um acento.
5. O modo a ser cantado:

#### Exemplo 42



### Terceiro modo

1. "Pai" — Mi "mãe" — Dó (Antiphonale monasticum: Si).
2. Initium — uma nota e uma neuma de duas notas (duas sílabas no texto).
3. Mediatio — dois acentos
4. Terminatio — uma nota, resp. duas neumas ou notas preparatórias, ou três notas preparatórias, e um acento (Antiphonale monasticum: dois acentos).
5. O modo a ser cantado:

#### Exemplo 43

### Quarto modo

1. "Pai" — Mi "mãe" — Lá
2. Initium — uma nota e uma neuma de duas notas (duas sílabas no texto).
3. Mediatio — duas notas preparatórias e um acento.
4. Terminatio — três notas preparatórias e um acento.
5. O modo a ser cantado:

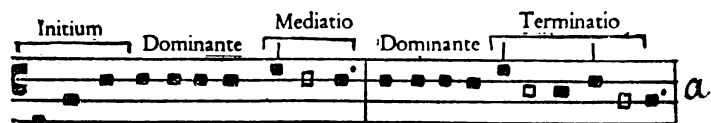
#### Exemplo 44

The image displays two systems of musical notation for the Fourth Mode (Quarto modo). Each system consists of a vocal line and a lute line. The vocal line is divided into four sections: Initium, Dominante, Mediatio, and Terminatio. The lute line shows the corresponding chords and fingerings. The first system uses a G-clef and a G-clef, while the second system uses a C-clef and a C-clef. The lute line in the second system is marked with 'A' and 'A\*'.

### Quinto modo

1. "Pai" — Fá "mãe" — Dó
2. Initium — três notas
3. Mediatio — um acento
4. Terminatio — dois acentos
5. O modo a ser cantado:

### Exemplo 45

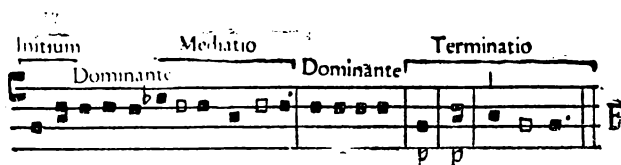


### Sexto modo

#### Forma A.

1. "Pai" — Fá "mãe" — Lá
2. Initium — uma nota e uma neuma de duas notas (duas sílabas no texto).
3. Mediatio — dois acentos.
4. Terminatio — duas notas preparatórias, uma nota e uma neuma, e um acento.
5. O modo a ser cantado.

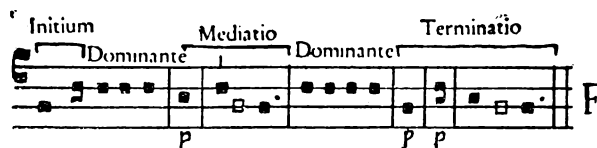
### Exemplo 46



#### Forma B.

3. Mediatio — uma nota preparatória e um acento.
5. O modo a ser cantado.

### Exemplo 47



### Sétimo modo

1. "Pai" — Sol "mãe." — Ré
2. Initium — duas neumas, cada uma de duas notas (duas sílabas no texto)
3. Mediatio — dois acentos.
4. Terminatio — dois acentos.
5. O modo a ser cantado.

### Exemplo 48

The musical notation for the Seventh Mode (Sétimo modo) is presented in four staves, labeled a, b, c, and d. The notation is organized into four sections: Initium, Dominante, Mediatio, and Terminatio. The top staff (a) shows the melodic line with square neumes. Below it are four staves (b, c, c2, d) showing the corresponding organum or accompaniment. The notation uses square neumes on a four-line staff, with some neumes having a vertical line above them indicating an accent. The sections are marked with brackets and labels above the staff.

### Oitavo modo

1. "Pai" — Sol "mãe" — Dó.
2. Initium — três notas.
3. Mediatio — um acento.
4. Terminatio — duas notas preparatórias e um acento.
5. O modo a ser cantado:

### Exemplo 49

Além desses oito modos há também, para certos salmos, mais três modos especiais: “Toni speciales”. Não se usam para outras melodias. Falta-lhes, além de outras particularidades, o essencial, a tensão entre “pai” e “mãe”.

#### 1. Tonus Peregrinus

2. Initium — uma neuma de duas notas (uma sílaba do texto).
3. Mediatio — três notas preparatórias e um acento.
4. Terminatio — uma nota preparatória e um acento.
5. O modo a ser cantado.

### Exemplo 50

A característica deste modo é que a Dominante não se conserva na mesma altura, porém, depois da “Mediatio” desce do



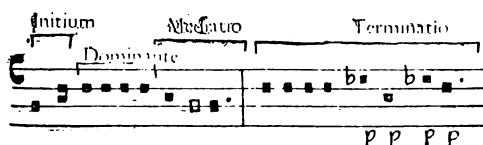
Lá para o Sol. Cabe-lhe bem o nome de “Peregrino”. Não tem ambiente fixo.

## 2. Tonus irregularis

(Só usado no “Antiphonale Monasticum”).

2. Initium — uma nota e uma neuma de duas notas (duas sílabas no texto).
3. Mediatio — um acento.
4. Terminatio — quatro sílabas separadas, não levando em consideração o acento. Como nenhum acento segue estas sílabas, não podem ser chamadas “notas preparatórias”, embora tenham tal estrutura. Todavia, a terminação pode cantar-se também com dois acentos; mas êste modo perderia então o seu cunho peculiar.
5. O modo a ser cantado:

### Exemplo 51



## 3. Tonus in Directum

Este modo só se usa em salmos cantados sem antifona. Falta-lhe o Initium.

3. Mediatio — duas notas preparatórias e um acento.
4. Terminatio — um acento.
5. O modo a ser cantado:

### Exemplo 52

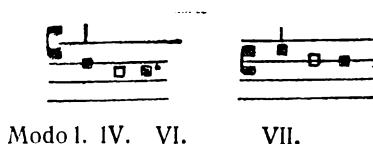


### A "Flexa".

Quando se encontra uma flexa † na primeira parte do versículo, a melodia desce, levando em consideração o acento, ocupando respectivamente duas ou três sílabas.

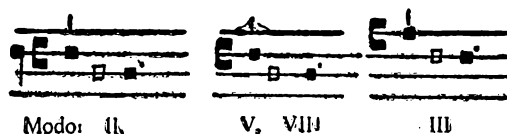
Essa flexa pode ser de um tom inteiro, se o intervalo abaixo da Dominante é de um tom inteiro:

#### Exemplo 53



A flexa será de uma terça menor, quando o intervalo abaixo da Dominante é de um semi-tom:

#### Exemplo 54



## EXERCÍCIOS PARA A APREENSÃO AUDITIVA E PLENO DOMÍNIO DOS MODOS NA SALMODIA

### Exercício 52

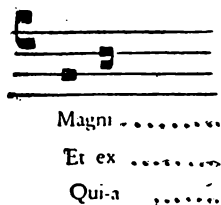
#### Primeiro modo.

#### O INITIUM

O initium Fá-Sol-Lá canta-se da seguinte maneira no "Magnificat", no "Benedictus" e no "Nunc dimittis":

Visto ocupar êle apenas duas sílabas (uma nota e uma neuma), só duas sílabas do texto serão também cantadas.

### Exemplo 55



Neste exercício e em outros semelhantes, se manifesta, de maneira especial e bem claramente, a soberania da música. Ela se porta para com a palavra com grande independência sem atender-lhe à integridade. Assim o faz, até quando se trata do acento da palavra, o qual a melodia do initium jamais leva em conta.

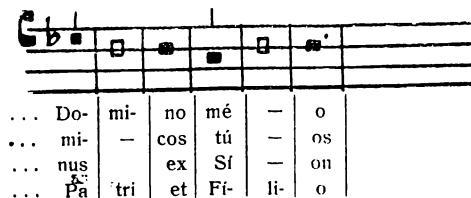
### Exercício 53

#### A MEDIATIO

Tem no primeiro modo dois acentos.

**Salmo: Dixit Dominus . . .**

### Exemplo 56



### Exercício 54

#### A TERMINATIO

Tem no primeiro modo duas notas preparatórias e um acento.

**Exemplo 57**

dex-	tris	me	—	is
dum	tu-	o	—	-rum <sup>20</sup>
rum	tu	o	—	-rium
ge-	nu	i	—	te
nem	Mel	chi-	se-	dech

A terminatio pode ter várias formas, como já vimos. Daí o nome “Differentiae”. Entretanto, só raramente essas diferenças alteram a regra das notas preparatórias e dos acentos.

A variedade das terminações origina-se na estrutura das antífonas. De fato, a terminação adapta-se de tal forma à melodia da Antífona que, terminando o salmo, ela se amolda orgânicamente à antífona que vai ser repetida.

**Exemplo 58**

**Festa de São Rafael: 24 de outubro.**

**Quinta antífona das Vesperas.**

8 c

“E u o u a e. Comêço da antífona— PAX vo- bis.

A terminação do salmo é indicada da maneira seguinte, depois de cada antífona:

E u o u a e

São as vogais das palavras: Saeculorum. Amen.

As letras que seguem o número do modo 8 c., p. ex., são tiradas da primitiva nomenclatura (cf. pg. 24).

São elas:

c d e f g a b

Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si

Uma letra maiúscula, colocada após o número do salmo, por exemplo 3 E, indica que essa final é ao mesmo tempo o

“pai”. Acontece, por exemplo, no terceiro e no quarto modos: 3 E ou 4 E, sendo Mi a nota final da terminatio.

O mesmo se dá no primeiro e no segundo modo: 1 D ou 2 D, sendo Ré a nota final da terminatio, etc.

As outras terminações indicam-se por letras minúsculas.

Os exercícios apresentados para o primeiro modo servem igualmente para todos os outros.

**Exercício 55: Ditado de música:**

Escolha o professor o cântico “Benedictus”, por exemplo.

Escreva, no quadro negro, as sílabas do texto correspondente ao initium.

**Por exemplo:**

**Versículo 2. Initium para duas sílabas:**

**Et e . . .**

Escolham os alunos, um depois do outro, um modo com o initium.

Cantarão com os tons correspondentes. Os demais alunos anotarão por escrito qual foi o modo iniciado.

**Ou: initium para três sílabas:**

Para o initium de três sílabas o professor deve escrever no quadro negro três sílabas do texto, a saber:

**Et ere . . .**

Far-se-á o mesmo exercício também com a mediatio e a terminatio.

**Exercício 56**

O professor escreve no quadro negro um versículo de salmo, por exemplo:

**Dixit Dóminus Dómino meo \* Sede a dextris meis.**

Tendo, em seguida indicado o número de um modo, o aluno cantará como segue:

Ao cantarem as “sílabas sonoras” do modo, os alunos apontarão no quadro as sílabas do texto:

Exemplo: quinto modo.

Fa Lá Dó Dó Dó Dó Dó Dó Rê Dó Dó Dó Dó Ré Si Dó Lá  
Dixit Dó-mi-nus Dó-mi-no me-o \* Se-de a dextris mē-is.

Este exercício continuará a ser feito até que os alunos adquiram o conhecimento perfeito dos modos e possam juntar com segurança os versos do texto e as correspondentes “sílabas sonoras”.

### **Exercício 57: Ditado de música.**

O professor canta a melodia de um modo na sílaba neutra: “To”. Os alunos escrevem o número do modo.

### **Exercício 58**

O professor canta o texto de um verso até o asterisco, isto é, com a mediatio. Um dos alunos deverá reconhecer o modo e acabar de cantar o versículo.

Tais exercícios devem ser continuados até que todos os alunos os possam fazer sem erro.

## **OS RECITATIVOS LITÚRGICOS.**

Os recitativos litúrgicos submetem-se às mesmas regras da salmodia. Por conseguinte, reduzem-se à relação entre o texto e música, já expostas no Caso I e no Caso II (cf. pg. 79).

Toni Versiculorum (Liber usualis pg. 118). (12)

a) **fórmula solene:**

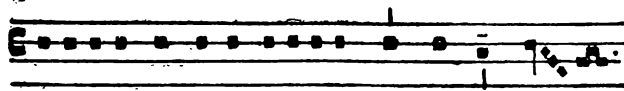
### **Caso I**

A “mãe” é Dó. Começa a fórmula melódica com o último acento.

---

12) Tomamos para os exemplos seguintes o “Liber usualis”. As modificações de outras edições facilmente se adaptarão às regras fundamentais aqui apresentadas.

### Exemplo 59



Di - ri ga tur Do mi ne O ra ti o me - a  
Ou Do mi nus re - git me et ni hil mi hi de - e - rto

A fórmula mais adornada sujeita-se à mesma lei.

b) fórmula simples:

Caso I.

### Exemplo 60



Virgo sacra - ta  
De-i Ge-nitrix

A mesma regra acima dada.

Nos seguintes recitativos litúrgicos encontramos as fórmulas diversas:

Flexa, Metrum, Punctum, Conclusio, Interrogatio.

Flexa — Caso I

Metrum — Caso I

Punctum — Caso I e Caso II

Conclusio — Caso I

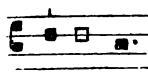
Interrogatio — Caso II.

### A FLEXA

A flexa tem as formas seguintes:

flexa A

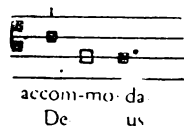
### Exemplo 61



accom - mo - da  
De - us

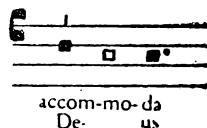
**flexa B**

**Exemplo 62**



**flexa C**

**Exemplo 63**



### Aplicação da flexa

**Tonus Orationum** (tom das orações): tonus simplex (tom simples) — **flexa A**

**Tonus Orationum**: tonus festivus (tom festivo) — **flexa B**

**Tonus Orationum**: tonus solemnus antiquus (tom solene antigo) — **flexa C**

**Tonus Prophetiae** (tom de profecia): **flexa B**

**Tonus Lectionum** (tom de lição): **flexa B**

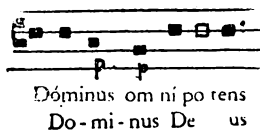
**Tonus Capituli** (tom de capítulo): **flexa A**

### O METRUM

**O metrum tem as formas seguintes:**

**metrum A**

**Exemplo 64**

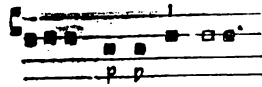


Consta de duas notas preparatórias e de um acento.



**metrum B**

**Exemplo 65**

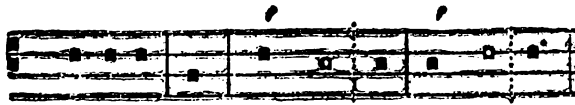


Spi-ri-tus San-cti De- us  
Confi-tur Domi-no

Consta de duas notas preparatórias e de um acento.

**metrum C**

**Exemplo 66**



pro-pi-or est no-stra sa-lus.  
con-fi-te-tur Do-mi-no,

Consta de uma nota preparatória e de dois acentos.

**Aplicação do metrum**

**Toni Orationum** (tons das orações).

**Tonus festivus** (tom festivo) — **metrum A**

**Tonus solemnus antiquus** (tom solene antigo) — **metrum B**

**Tonus simplex** (tom simples) — **metrum B**

**Tonus Epistolae** (tom de epístola) **metrum C**

**Tonus Evangelii** (tom de evangelho) **metrum C.**

**Tonus Lectionis** (tom de lição)

**Tonus solemnior et tonus antiquior** (tom mais solene e tom mais antigo) — **metrum A.**

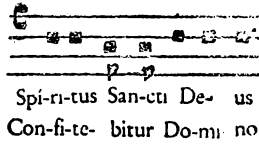
**Tonus Capituli** (tom de capítulo) **Metrum A.**

## PUNCTUM

O Punctum tem as seguintes formas:

punctum A

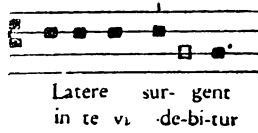
Exemplo 67



Compõe-se, como o metrum B, de duas notas preparatórias e de um acento.

punctum B

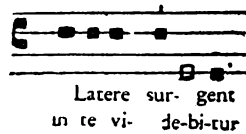
Exemplo 68



Consta, como a flexa B, de um acento.

punctum C

Exemplo 69



Consta de um acento.

**punctum D**

**Exemplo 70**

Splendore or- tus tu- i  
con-fi- te- bi- tur Do-mi-no

Consta de dois acentos.

**punctum E Caso II**

**Exemplo 71**

Super te orta est  
Splendore or- tus tu i

Começa com as quatro últimas sílabas do texto, não levando em consideração o acento da palavra.

**punctum F**

**Exemplo 72**

Latere sur- gent  
in te vi- de- bi- tur

Consta de um acento.

**punctum G**

**Exemplo 73**

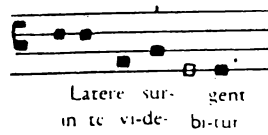
Latere sur- gent  
in te vi- de- bi- tur

Consta de um acento.

**punctum H**

a)

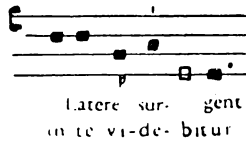
**Exemplo 74**



Consta de uma nota preparatória e de um acento.  
ou: **Tonus antiquior**

b)

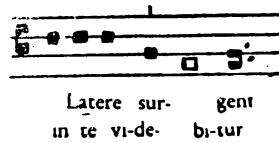
**Exemplo 75**



Regra igual<sup>a</sup> de a)

**punctum J**

**Exemplo 76**



consta de um acento.

**Aplicação do punctum**

**Toni Oratorum**

tonus festivus — recto tono

tonus sollemnis — punctum A

tonus simplex — punctum B

**Tonus prophetiae** — punctum C

**Tonus epistolae** — punctum D

**Tonus Evangelii — punctum E**  
 alter tonus — punctum F  
 tonus antiquior — punctum G

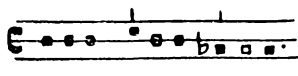
**Toni Lectionum**

tonus communis — punctum C  
 tonus sollemnis — punctum H a  
 tonus antiquus Lectionis — punctum H b  
 Tonus Capituli — punctum J

Alguns recitativos litúrgicos têm ainda fórmulas conclusivas peculiares:

**Tonus Prophetiae — Caso I**

**Exemplo 77**



Splendore or- tus tu- i  
 confi- te- bitur Domino

consta de dois acentos.

**Tonus Epistolae**

**Exemplo 78**

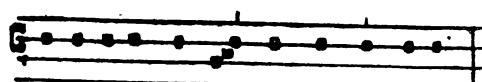


re-pro- bá- re ma- lum et e-li-ge-re bo- num.  
 sed in- du- í- mi- ni Dóminum Jesum Chri- stum.  
 ó- mni- bus di- é- bus... consummationem saé- cu- li.

Consta de dois acentos. Mas a melodia, depois do primeiro acento, desce de Dó para Si, e termina depois no segundo acento.

## Tonus Evangelii — Caso I

### Exemplo 79



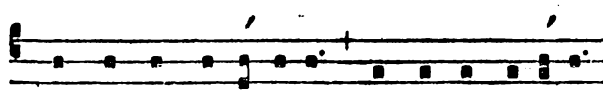
Vocabitur in reg-no cae-ló- rum  
humili-at ex al-ta- bitur

consta de dois acentos.

**Alter tonus ad libitum** (outro tom à escolha).

Conclusio igual à da epístola.

### Exemplo 80



### Tonus antiquior

cf. **Ex. 78**: mesma regra, porém com outra clave.

INTERROGATIO (Interrogação).

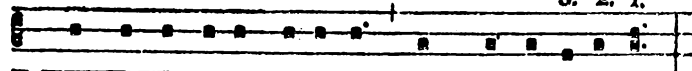
Em todos os recitativos litúrgicos segue a interrogatio as mesmas regras. Pertence ao **Caso II**.

A recitação conserva a altura da dominante, até a última vírgula antes da pergunta. Desce então para o Si, onde fica até a antepenúltima sílaba. As últimas três sílabas não levam em consideração o acento e têm a fórmula melódica seguinte:

### Exemplo 81

Dó Dó Dó Sí Sí Sí La Sí Sí

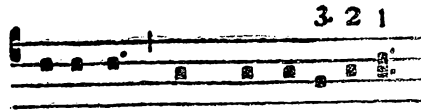
3. 2. 1.



Quod si sal eva- nú- e- rit, in quo sa- li- é- tur?

**Exemplo 82**

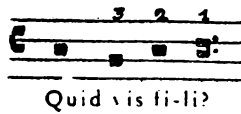
Tonus antiquior



**Quod si sal e-vanú-e-rit, in quo sa-li-é-tur?**

Sendo tão curta a frase que não haja lugar para descer ao Si, deve-se começar logo a frase com o Si:

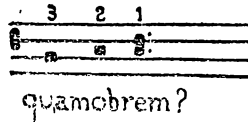
**Exemplo 83**



Quid vis fi-li?

Ou: havendo só três sílabas:

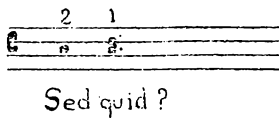
**Exemplo 84**



quamobrem?

Ou: havendo só duas sílabas:

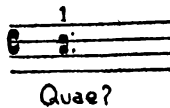
**Exemplo 85**



Sed quid?

Ou: havendo só uma sílaba:

**Exemplo 86**



Quae?

Devem os alunos saber de cór todas as “sílabas sonoras” destas fórmulas e conhecer com segurança, se pertencem ao **Caso I** ou ao **Caso II**. (13)

### **Exercício 59**

Pergunte o professor: Como é a flexa da lectio do **tonus solemnis**?

O aluno deve responder: Dó, Dó, Dó Dó-Lá ou: Dó, Dó, Dó[Lá]-Lá. Pertence ao **Caso I** e tem um **acento**.

#### **O professor:**

Como se faz a conclusio no Evangelho?

O aluno: Dó Dó, Dó ou: Dó [Dó] Dó, Dó [Dó] Dó

Si Si

Lá Lá

Pertence ao **Caso I** e tem dois **acentos**.

E assim por diante, com as demais fórmulas melódicas, conforme o uso do lugar.

### **Exercício 60**

Os mesmos exercícios far-se-ão para o ditado musical, escrito em notas.

### **Exercícios de leitura.**

Sempre que se haja explicado uma fórmula de recitativo, far-se-ão os seguintes exercícios:

LECTIO DO DOMINGO DA RESSURREIÇÃO.

#### **Exemplo 87: Tonus Epistolae.**

1. **Exercício 61: para o metrum.**

#### **Fórmula melódica:**

Lá Dó [Si] Si, Si [Dó] Dó. **Caso I; uma nota preparatória e dois acentos.**

---

13) Dado o grande número destas fórmulas, é lógico que o aluno aprenderá somente as que forem precisas conforme o uso do lugar. Destarte já não serão muitas.



Coloca-se o metrum em todos os sinais de pontuação, quando o número de sílabas o permitir.

Dó Dó Dó Dó Dó Lá Dó[Si] Si Si Dó Dó Dó Lá Dó[Si]  
 Fratres: Expur - gá - te vétus ferméntum, ut sitis nova  
 Si Si [Dó]Dó Dó Lá Dó Si Si [Dó]Dó  
 conspérsi - o, sicut estis á - zy - mi etc.

Tendo todos os alunos o texto diante de si, cante um deles as “sílabas sonoras”, como indicamos acima. Os demais alunos seguirão atentamente o texto. Todos devem terminar, ao mesmo tempo, texto e “sílabas sonoras”.

## 2 Exercício 62: para o punctum.

### Fórmula melódica:

[Ré  
 Dó [Si] Si Lá [Si] Si **Caso I. Dois acentos.**

Dó Dó Dó Dó Dó Dó Ré Si Si Lá Si, Dó Dó Dó Dó Ré Si  
 Fratres: Expur - ga - te vetus fer - men - tum, ut si - tis no - va  
 Si Lá Si Si Dó Dó Ré Dó Si Lá Si Si.  
 conspér - si - o, sicut éstis á - zy - mí etc.

## 3. Exercício 63. para a conclusio.

### Fórmula melódica:

Dó Dó  
 Lá Dó Dó, Si Si Si Si Dó Dó **Caso I. Dois acentos.**

Dó Dó Dó Dó Dó Dó Dó Dó Dó Lá Dó Sí Si Si Si Si  
 Fratres: Ex - purgá - te ve - tus ferméntum, ut si - tis no - va  
 Dó  
 Si Si Dó Dó  
 con - spérsi - o etc.

4. De igual modo, a saber em "sílabas sonoras", cantar-se-á agora a lectio com a devida partição das fórmulas melódicas.

5. A lectio será cantada com o texto.

Percorridos todos êstes exercícios com muita consciência, o aluno estará capaz de cantar sem êrro algum os textos litúrgicos.

### FORMAÇÃO MAIS COMPLETA DO OUVIDO MUSICAL

Todos os exercícios que até agora se realizaram, devidamente, sempre se faziam no ambiente de um só modo.

A tendência para o "pai", que se dá em cada modo e o caracteriza, foi realçada e pelo ouvido reconhecida.

Contudo, a execução dos cantos litúrgicos requer ainda outra série de exercícios. Trata-se de adquirir maior prontidão na percepção dos tons e, com isso, a máxima rapidez no processo auditivo. Essa rapidez torna-se em dois casos indispensável.

#### I. PARA DETERMINAR A ALTURA ABSOLUTA PARA OS CANTOS.

A altura absoluta deve ser determinada, a fim de que os cantos possam ser executados num âmbito em que o tom mais alto e o mais baixo não ofereçam demasiada dificuldade.

#### II. MODULAÇÃO.

Acontece com frequência, dentro do mesmo canto, mudar o modo. O aluno deve reconhecer essa mudança, pronta e claramente.

#### I. DETERMINAÇÃO DA ALTURA ABSOLUTA PARA OS CANTOS.

A melodia Gregoriana não indica altura absoluta de tom. O Dó da clave de Dó não é idêntico ao Dó absoluto, nem o Fá da clave de Fá ao Fá absoluto (cf. pag. 23).

O diretor do côro, porém, deve escolher a altura absoluta, para ser cantada a melodia, e transmitir aos cantores o tom ini-

cial. Os cantores devem ser capazes de estabelecer as relações “tendencias” dêsse tom, logo que o ouvirem.

Duplas são essas relações: uma com o “pai”, outra com o modo (cf. pg. 19).

A determinação da altura absoluta do tom será feita, segundo a forma da peça, de acôrdo com as leis estabelecidas.

**Distinguem-se dois tipos de forma:**

**1. Antífonas seguidas por um salmo ou cântico.**

Também: responsos cantados, precedidos de lição cantada.

**2. Todas as outras espécies de cantos.**

**1. Antífonas seguidas de salmo cantado, bem como responsos precedidos de lição cantada.**

Mister se faz uniformidade na altura da dominante. Os salmos e as lições, mesmo quando os modos são diferentes, devem conservar igual a altura absoluta da dominante (“mãe”). A altura absoluta da dominante nas antífonas e nos responsos deve pois ser escolhida de acôrdo com as exigências desta lei.

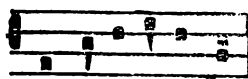
**Exemplo 88**

**Primeiras Vésperas de Natal:**

**1. Antífona:**

8. G   
REX pa-ci-fi-cus

**2. Antífona:**

7. a   
MAgni-fi-cá-tus es

Tomemos o “Lá” absoluto para a dominante.

**REGRAS PARA ENCONTRAR A ALTURA ABSOLUTA DA DOMINANTE**

1. Declarar a “sílaba sonora” da “mãe”.
2. Colocar sobre o “Lá” absoluto do teclado o dedo que pertence a esta “sílaba sonora” (cf. pg. 25).
3. Completar a escala.

4. **Tocar a entoação da antífona.**

**Exercício 64: Primeira antífona de Natal.**

1. A “mãe” é Dó.
2. O dedo do “Dó” é o quinto da mão direita.
3. A escala é de Lá-maior.
4. A antífona começa portanto da maneira seguinte:

**Exemplo 89**



**Segunda antífona de Natal.**

1. A “mãe” é Ré.
2. O dedo do “Ré” é o quarto dedo da mão esquerda. (14)
3. A escala é de Sol-maior.
4. A antífona começa portanto da maneira seguinte:

**Exemplo 90**



As demais antífonas executar-se-ão da mesma maneira.

**2. Cantos sem salmos.**

O diretor do côro percorre com a vista a melodia: o centro, o tom mais elevado e o tom baixo. Marca então a altura absoluta. Convém pôr o centro da melodia na altura média da voz do côro. Escolher a altura absoluta, tendo em mira só um tom ou demasiado alto, ou demasiado baixo, seria deslocar todo o canto. Pode-se geralmente procurar a “mãe” na altura da dominante dos salmos, fazendo então as devidas modificações.

---

14) Aqui será melhor escolher a oitava baixa e chegar o quinto dedo até o “RÉ” superior.

1. Determinar a altura absoluta da primeira nota.
2. Colocar o dedo da "sílaba sonora" da primeira nota sobre a respectiva tecla.
3. e 4. como na regra precedente.

**Exercício 65: Glória do Ordinarium XI.**

1. O tom inicial é o Sol absoluto.
2. O dedo da primeira "sílaba sonora" Ré, por conseguinte o quarto dedo da mão esquerda, coloca-se sobre a tecla Sol.
3. A escala é de Fá-maior.
4. Tocar a entoação (cf. Exemplo 89):

**Exemplo 91:**



O ouvido musical deve ser treinado de maneira, que possa, em cada altura absoluta, estabelecer com a máxima prontidão a tendência motriz peculiar a cada "sílaba sonora".

**Exercícios para agilidade do processo auditivo.**

**Exercício 66**

**Fórmula constante: Fá-Mi-Ré**

O professor dá um tom inicial. Cada aluno, ou mesmo o grupo, deve cantar: Fá-Mi-Ré.

O professor muda a altura do tom inicial; os alunos cantam: Fá-Mi-Ré.

Mas só se deve cantar a resposta, estando o ouvido interior certo da fórmula. Destarte não se cantarão tons errados. Quando a percepção interior não se pode realizar, ou só imperfeitamente se dá, é melhor calar, do que cantar errado. Esse proceder conduz a uma disciplina interior de valor inestimável, não só para cada um dos cantores, como para todo o côro.

Faça-se também êste exercício, dando a resposta só interiormente. De quando em quando o professor poderá certificar-se de que os alunos trabalham devidamente, fazendo-os dar a última nota da melodia.

Com o tempo as respostas devem ser bem prontas. Supõe-se naturalmente que o processo esteja automatizado.

## II. MODULAÇÃO

Modulação é a transição de um modo para outro pela transformação da tendência motriz dentro de um tom.

### Exemplo 92: Feira IV Cinerum. Offertorium (15)

Offert.  
2.

**E** X-altá-bo te \*Dómi-ne, quó-ni-am  
sus-ce-pí-sti me, nec de-le-ctá-  
sti in-imí-cos me-os su-per  
me: Dó-mi-ne clamá-vi ad te, et sa-  
ná-sti me.

15) Para maior clareza do processo de transformação, escrevemos a melodia na clave própria do modo, a saber, como na verdade deve ser ouvida.

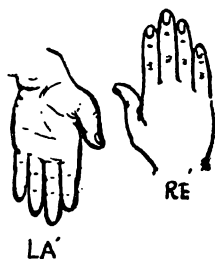
Começa a melodia muito claro no segundo modo. No fim da palavra “quoniam” o modo é trocado do segundo para o quinto. O tom Ré assume a tendência motriz do Lá do quinto modo. O quinto modo permanece até a palavra “me” com a base característica (“pai”) de Fá para o quinto modo. Na sílaba seguinte “nec”, que se canta com Lá no quinto modo, reaparece o segundo modo. Lá transforma-se em Ré; a peça continua nitidamente no segundo modo.

### Exercícios de Modulação

#### Exercício 67

O professor dá uma melodia com os sinais da mão. Num lugar apropriado à modulação, põe a mão esquerda na altura da direita, fazendo ao mesmo tempo, com aquela, o sinal do novo tom.

#### Exemplo 93



Os alunos que haviam chegado ao Ré, fazem com o ouvido interior a transformação do Ré em Lá. Depois continuam a cantar no novo modo, seguindo sempre os sinais da mão. Em seguida realizar-se-á, de igual maneira, a volta ao modo inicial.

#### Exercício 68

Fixe o professor uma altura de tom. Cantarão os alunos nesta mesma altura as diferentes “provas”, uma após outra.

**Exemplo 94:**



**Exercício 69**

Cadeias de fórmulas melódicas iguais. (16).

**Exemplo 95: Fá-Mi-Ré.**



Este exercício será feito por um só aluno ou, se fôr possível, pelo grupo inteiro.

Se o exercício for feito só com o ouvido interior, dar-se-á o tom inicial e, ao terminar, o tom final. Tendo chegado todos ao mesmo tom, o exercício estará certo.

**Exercício 70**

Cadeias de fórmulas melódicas diferentes.

**Exemplo 96**



Execução como no exercício anterior.

**Exercício 71**

Tornar-se-ão os exercícios mais difíceis ainda, quando os dois tons limites se fundirem na forma elíptica. É o caso quando a concatenação se dá num só ato ao ressoar o primeiro tom. Com

16) Utilizamos aqui as "provas" para êste e os demais exercícios. Todavia, podem ser feitos com qualquer melodia.



o processo da transformação dá-se portanto a fusão dos dois tons num só tom.

**Exemplo 97**



O fim primário desses exercícios é dar agilidade ao ouvido interior. Havendo devidamente assimilado os exercícios, o aluno será capaz de cumular cada altura de tom com a força modal que desejar.

Ha ainda outra vantagem. Os tons não devem ser produzidos apenas com a significação peculiar. Devem ser cantados também com absoluta pureza. O ouvido interior é o primeiro responsável pela pureza da entoação.

Sabe-se que o sistema moderno dos tons, a escala de dōze semi-tons, é uma divisão artificial da oitava. Com exceção do intervalo de oitava, são todos os sons, por assim dizer, desafinados, pois desviam da afinação natural. (17)

Realmente, o fato da “afinação temperada”, isto é, artificial, é a primeira causa de desafinação no côro. Os instrumentos de teclado, usados sempre nos exercícios corais, não satisfazem às exigências de uma entoação pura. São por natureza “desafinados”. Por conseguinte é melhor, sem falar das outras vantagens já mencionadas (cf. pg. 23), logo que o ouvido já esteja educado, estudar sem auxílio de instrumentos de teclado.

Para ilustrar o fenômeno da “côma” de Pitágoras, damos alguns exemplos:

**Exemplo 98**



17) Quanto à afinação natural, assim como ao fenômeno acústico da “côma” de Pitágoras, os compêndios de física tratam do assunto.

A segunda Dó-Ré (altura absoluta) é fixa nos instrumentos de teclado.

Na afinação natural, isto é, na afinação pura, o intervalo Dó-Ré — em Dó-maior — o qual coincide neste caso com as “sílabas sonoras” Dó-Ré (primeiro e segundo tom da escala) — é maior do que o intervalo Dó-Ré, em “sílabas sonoras” Ré-Mi (segundo e terceiro tom da escala), em Si b maior. O mesmo se dá com a segunda Fá-Sol. O intervalo Fá-Sol — em Dó-maior — o qual coincide neste caso com as “sílabas sonoras” Fá-Sol (quarto e quinto tom da escala) — é maior do que o intervalo Fá-Sol, em “sílabas sonoras” Sol-Lá (quinto e sexto tom da escala), em Si b maior.

No canto, devem verificar-se as diferenças bem subtís do fenômeno da “côma”. Só assim poder-se-á guardar a altura do som em tôda a pureza.

A dificuldade em estabelecer as mencionadas diferenças desaparecerá, cantando-se os tons em sua plena fôrça motriz. Portanto, Dó-Ré há de ser cantado na sua tendência motriz decisiva para o “pai”, e Ré-Mi, numa tendência motriz, que não se confundirá com Dó-Ré.

O ouvido que percebe as várias tendências modais, reconhece então as diferenças dos intervalos de segunda. Já não haverá perigo de entoação desafinada.

# FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA RÍTMICA

## CURSO SUPERIOR

Acha-se ligada a assimilação dos exercícios seguintes à compreensão da estrutura da melodia Gregoriana como “**melodia pura**”.

A melodia Gregoriana é a única “melodia pura” que resta ainda dos antigos povos cultos.

“Melodia pura” quer dizer melodia de uma só voz própria-mente dita, melodia bastando-se a si mesma e de nenhum modo necessitando do apoio de acordes.

Durante milhares de anos a “melodia pura” era a única que se conhecia. Ainda hoje a melodia a uma só voz encontra-se em muitos povos.

A polifonia aparece pelos fins do primeiro milênio depois de Cristo. A princípio ela se relacionava com outros movimentos melódicos até que, por fim, da simultaneidade desses movimentos sonoros em linha horizontal, surgiram naturalmente as formas sonoras em direção vertical.

A “harmonia” é, pois, assim desenvolvida, uma sucessão orgânica de acordes. Destarte, achando-se o peso sonoro concentrado na forma harmônica vertical, o movimento melódico perde naturalmente em força e independência. A melodia torna-se dependente das outras vozes melódicas e — na subsequen-

te música de acordes — também dependente de sonoridades fixas.

Através do desenvolvimento multissecular da polifonia e da harmonia, perdeu-se aos poucos a inteligência da “melodia pura”. As melodias modernas passaram a ouvir-se tão somente como parte do andamento melódico, seja êle ou não efetuado.

A própria melodia Gregoriana já não é entendida na sua integridade. O acompanhamento, procurando preencher com acordes ou outras vozes contrapontísticas uma indigência aparente, prova o não reconhecimento dessa integridade.

O exemplo abaixo facilitará a compreensão da diferença essencial entre o estilo Gregoriano e a polifonia.

Uma fruta, digamos a laranja, encerra várias partes dentro da casca protetora: os gomos nos quais circula o suco. E', por conseguinte, unidade íntegra. Dividindo-se a fruta, embora com muito cuidado para conservar inteiros os gomos, impossível seria depois, restabelecer a integridade primitiva da fruta.

O mesmo fenômeno deu-se com a melodia. As forças a operarem sob a superfície sonora em unidade orgânica, foram desagregadas de tal unidade. Isolaram-se sempre mais e finalmente se tornaram independentes na forma de vozes que resoam simultâneamente.

E' verdade que se unem novamente, impulsionadas por seus próprios movimentos, em unidade sonora. Todavia continua sensível a divisão. Absoluta unidade, como a da “melodia pura”, já não é possível.

E' mister sublimar de novo nossos ouvidos e adaptar nosso sentido espiritual à grandeza da “melodia pura”. Nossa tarefa será, por conseguinte, reconhecer as forças que, unidas intimamente, operam dentro da “melodia pura”.

Trata-se, pois, da compreensão da **polifonia interna**, a ser reconhecida na rítmica, bem como na melodia: vários movimentos rítmicos, respectivamente melódicos (cf. pg. 120 ss) vão de par, tal o valor desta observação.

Exemplo típico da polifonia rítmica encontramos na **recitação "recto tono" dos hinos.**

Os versos dos hinos podem basear-se em vários metros.

Encontram-se nos hinos litúrgicos os seguintes metros:

Arsis ∪ Thesis —

Metro jâmbico: ∪ — /

Metro trocáico: — ∪ /

Metro sáfico: — ∪ / — — / — ∪ ∪ / — ∪ / ∪ / último verso: — ∪ ∪ / — —

Metro asclepiadeu: — — / — ∪ ∪ / — — ∪ ∪ / — ∪ ∪ / » » — — / — ∪ ∪ / — ∪ ∪

**Exemplo 99 Hino jâmbico de quatro pés:**

∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

Jam lúcis orto sídere

∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

Deum precémur súplices

Enquanto no primeiro verso o acento da palavra e a "thesis" do metro coincidem — com excessão da última sílaba — no segundo verso é a "arsis" que recai no acento da palavra Déum: "Dé". A "thesis" cai na sílaba átona "um".

Já temos aqui a polifonia rítmica. As duas formas de acentuação têm sua razão de ser e devem realizar-se. Tomar em consideração apenas o acento métrico, seria recitar mecânicamente.

**Exemplo 100**

Vitám datám per víginém

Pelo contrário, menosprezar de todo o acento métrico, para observar apenas o acento da palavra, seria desapropriar o hino de sua forma característica.

Deve, portanto, a recitação levar em conta ambas as forças: acento da palavra e "thesis" do metro. Guardar os direitos dêstes dois valores, não de modo calculado, traz à recitação dos hinos essa formosura sobrenatural, a espiritualidade pura, característica de todas as formas da prece litúrgica.

### **Exercício 72**

Escolhe-se um hino de metro jâmbico. Recitarão os alunos uma estrofe, marcando levemente o metro com o pé.

### **Exercício 73**

Recitarão a mesma estrofe, marcando com a mão o acento da palavra.

### **Exercício 74**

Divide-se a classe em dois grupos. Um grupo marca as "thesis" com o pé. O outro marca ao mesmo tempo o acento da palavra com a mão.

### **Exercício 75**

Cada aluno marca a "thesis" e o acento da palavra, com o pé, e ao mesmo tempo com a mão.

Pelo movimento corporal e pelo ruído das pancadas, os alunos se capacitam tão plenamente dos múltiplos movimentos rítmicos que, ao recitarem, se acham em condições de dar a expressão característica a cada um desses movimentos.

Assim preparado, o conjunto dos movimentos é desempenhado sem dificuldade, dando à recitação do hino o caráter leve e suspenso que lhe é próprio.

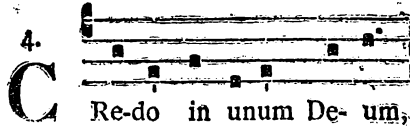
Se, porém, o hino fôr cantado, entram ainda na execução os grupos ícticos da melodia. Verifica-se, por assim dizer, uma nova voz na polifonia.

Destarte, a recitação e o canto dos hinos possuem variedade inexaurível de forças rítmicas. Essa variedade ultrapassa de muito, para um ouvido apurado, a riqueza do côro polifônico ou da partitura de orquestra, em razão talvez de operarem tais forças sob o véu da "melodia pura".

Fora dos hinos, a polifonia rítmica se realiza mormente nos **cantos silábicos**. O motivo é o encontro ininterrupto da palavra e do tom.

### Exemplo 101: Credo I

Seguimos a edição de Solesmes; vemos desde o comêço a diferença do agrupamento e da melodia.




Não queremos tratar aqui da polêmica originada da divergência no modo de colocar acento da palavra e ictus da melodia. Provem ordinariamente a negação de tal diferença da opinião errônea segundo a qual o ictus tem o mesmo caráter que o acento da palavra. (18)

Quer a poesia antiga, quer as antigas melodias Gregorianas contrapõem à predominância do acento outras forças vitais. O acento da palavra de ordinário possui força quasi brutal que essas operações contrárias vêm espiritualizar.

O ictus é, em si, indiferente por completo. Encontrando-se, porém, com o acento da palavra, acrescenta sua própria força à intensidade desse acento. Se recai numa sílaba não acentuada, a sua atividade desenvolve-se livremente, mas sempre em conformidade com o desenvolvimento melódico.

Mocquereau define o ictus: “repos de la voix, ou plus exactement la retombée du mouvement sonore, quelque chose de plus spirituel que matériel”.

O ictus tem seu valor decisivo no ponto onde se concatenam a resolução e o comêço de uma nova tensão. Uma força se transforma na outra, e a melodia recebe o caráter de incessante renovação, de imaterialidade, diríamos sobrenatural.

Tem o ictus a forma de traço vertical, chamado episéma, colocado sôbre a nota ou em baixo dela: 

18) Nas obras: Mocquereau: “Le Nombre musical” e Sunol: “Méthode de Chant Grégorien” acham-se as devidas explicações e diretivas para a colocação do ictus.

O episéma não é necessário e, portanto, não se coloca, onde o agrupamento se faz de per si reconhecer.

A nossa maneira de compreender a melodia, como “melodia pura”, cujas múltiplas fôrças operam dentro dela conjuntamente, confirma ainda mais que a coincidência do acento da palavra e do ictus não é necessária.

Só nessa, por assim dizer inconcebível multiplicidade do encontro de ambos os elementos, pode a melodia Gregoriana chegar à plenitude interior, ou antes à madureza de espiritualidade sobrenatural. Essa perfeição, nenhuma outra música, ainda que da mais elevada arte, poderá atingí-la com a adequada fôrça.

Os exercícios rítmicos de colocação do ictus relativamente ao acento da palavra são os mesmos que os da recitação dos hinos. Os grupos do texto marcam-se com o pé, os da melodia com a mão. Primeiramente executam-se ambas as fôrças separadas. Depois duas turmas de alunos marcam-nas ao mesmo tempo. Finalmente cada um dos alunos marcará ao mesmo tempo as duas espécies de grupos.

**Consta a polifonia rítmica de dois fatores básicos:**

- 1. O fato de duas ou três ordens rítmicas atuarem simultaneamente.**
- 2. O fato de que tais movimentos paralelos se efetuam na incalculável variedade do coincidir e não-coincidir das ordens rítmicas.**

O segundo ponto é mui significativo e não deve ser menosprezado; é fator construtivo da polifonia rítmica, o qual lhe evidencia ainda mais a multiplicidade.



# FORMAÇÃO DA VOZ.

## CURSO SUPERIOR

No Curso médio foi inteirado o estudo simplesmente material da formação da voz.

O aluno acha-se bem formado quanto à requerida emissão de voz. Os intervalos todos que podem sobrevir, êle os coloca devidamente. Já se familiarizou com as vogais, as consoantes e as diversas estruturas modais.

No Curso superior, o objeto são exclusivamente o movimento e o impulso musical. Far-se-ão agora os exercícios em íntima união com o estilo Gregoriano, sua melodia, seu ritmo e harmonia.

### I. EXERCÍCIOS DE VOCALIZAÇÃO BASEADOS NO ELEMENTO MELÓDICO

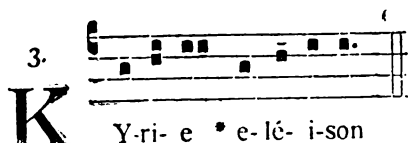
A melodia tem três dimensões: ---

1. Movimento ascendente.
2. Movimento descendente.
3. Movimento em linha horizontal.

## I. MOVIMENTO ASCENDENTE.

### Exemplo 102: Ordinarium XVI

3.



**K** Y-ri- e \* e-lé- i-son

### Exercício 77

1. Tempo lento com a sílaba "To".
2. Tempo lento com as vogais correspondentes.
3. Tempo lento, acrescentando às vogais as respectivas consoantes, isto é, o texto completo.
4. Tempo do côro, observando-se os grupos rítmicos.

Este exercício deve ser feito nos três registos ou nos limites entre dois registos.

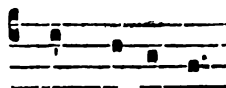
O começo da palavra "Kyrie" com a letra gutural "K" traz grande dificuldade para a colocação logo ao dar-se o ataque do som.

É de vantagem, pois, cantar da seguinte maneira:

Tendo-se emitido o "K", letra gutural, que é, por conseguinte, formada na garganta, deve-se fazer uma curta interrupção. Essa ligeira interrupção, que não deve ser percebida, permitirá cantar o "y" lá na frente da boca. O volume da voz num côro facilitará esse proceder, porquanto aquela pequena lacuna desaparece dentro da sonoridade geral.

## 2. MOVIMENTO DESCENDENTE.

### Exemplo 103: Credo IV



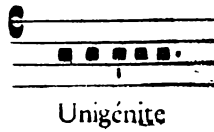
unum baptisma

### Exercício 78

Execução do exercício, como no N.º 77.

### 3. MOVIMENTO EM LINHA HORIZONTAL.

Exemplo 104: Ordinarium V. Glória.



#### Exercício 79

Execução do exercício, como no N.º 77.

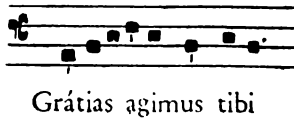
#### Exercício 80

Este exercício e os seguintes far-se-ão apenas com intervalos de segundas.

### EXERCÍCIOS PARA LIGAÇÃO DE DUAS OU TRÊS DIFERENTES DIREÇÕES MELÓDICAS.

#### 1. MOVIMENTO ASCENDENTE E DESCENDENTE

Exemplo 105: Ordinarium XI. Glória.



#### Exercício 81

Execução do exercício, como no N.º 77.

#### 2. EXERCÍCIO PARA A SUCESSÃO DAS TRÊS DIREÇÕES

Exemplo 106: Ordinarium XI. Kyrie.



## **Exercício 82**

Execução do exercício como no N.º 77.

Em todos êstes exercícios deve-se observar rigorosamente a colocação da voz. Seja a voz, nas alturas tôdas do som e em cada vogal, invariavelmente conservada na frente. O ataque seja sempre feito de cima.

## **II EXERCÍCIOS DE VOCALIZAÇÃO BASEADOS NO ELEMENTO RÍTMICO**

A multiplicidade da rítmica Gregoriana não deve ser apreendida só pela inteligência. O impulso pròpriamente dito, o qual movimenta a execução, deve ancorar-se no ouvido musical, e a voz deve ser capaz de executar as delicadas onduações do ritmo. Ao presente, serão, portanto, os exercícios rítmicos exercícios da voz.

### **1. EXECUÇÃO DO ICTUS.**

Na execução do ictus devem ser distinguidas as várias intensidades de tensão, nas quais êle se realiza.

- a) O ictus como impulso do movimento — arsis.
- b) O ictus no correr da frase, na concatenação dos grupos.
- c) O ictus na resolução do movimento — thesis.

### **a) O ICTUS COMO IMPULSO DO MOVIMENTO — ARSIS**

Tranquilo preparar da respiração. O tom intencionado cantar-se-á durante o processo de expiração, com a voz bem colocada e a emissão feita de cima. O tom deve ser cheio e redondo e, mais que tudo, cuide-se em não fazer ataque brusco. O ouvido interior deve preparar uma sonância bem clara das vogais e consoantes.

## b) O ICTUS NO CORRER DA FRASE

Sucedem-se tranquilas as séries de grupos, de acôrdo com a tensão melódica. Seja a respiração devidamente preparada. Evite-se cuidadosamente todo ataque brusco dos grupos melódicos. O último tom de cada grupo fará transição para o novo grupo.

Com atenção especial deve ser observado que o ictus entrosa as fôrças de resolução e de tensão. A voz deve efetuar com clareza ambos os processos. A transição da resolução à tensão produz diminuição e logo depois intensificação do volume de voz. Tudo aqui se passa antes numa concatenação de movimento interior do que em expressão externa.

Mais ainda: êsse processo deve adaptar-se ao grau de intensidade dentro do movimento total, de onde lhe vem modalidades tão sutís e tão delicadas.

## c) O ICTUS NA RESOLUÇÃO DO MOVIMENTO — THESIS

No fim de uma frase, naturalmente, o ictus tem de submeter-se ao movimento da forma, atingindo ao térmo. A fôrça de resolução decide do movimento e a concatenação inicial dos novos grupos está sujeita ao movimento que chega ao repouso. Destarte, em ondulações cada vez menores, vai extinguir-se, aos poucos, o movimento sonoro.

Tôdas estas modalidades, cabe à voz realizá-las. Importa, porém, ser o movimento, até nas suas últimas finezas, regulado pelo ouvido musical.

## 2. EXECUÇÃO DO ACENTO DA PALAVRA

A lei que regula o ictus, rege também o acento da palavra.

O acento da palavra varia, pois, do mesmo modo, conforme a sua colocação no âmbito da forma. O acento da palavra, como indica o nome, distingue-se das demais sílabas por um ataque mais forte. Requer mais extensa preparação, tanto por parte da respiração, como da emissão da voz.

O acento, diríamos, quasi sempre se percebe isolado na sua fôrça. E tanto mais necessário se faz equilibrar essa fôrça por meio dos diversos valores das outras sílabas (cf. pg. 42).

Do preparo da respiração e da atividade do ouvido, provem, como a respeito do ictus, uma acentuação conforme ao estilo Gregoriano. Contudo, o ataque do som há de ser mais firme e mais intenso. Evitar-se-á, no entanto, o assim chamado “golpe de glote”, mormente nas sílabas iniciadas por vogal. Consiste em emitir o som na garganta, ao invéz de colocá-lo na frente da boca.

**Exemplo 107: Ordinarium XVI: Kyrie.**

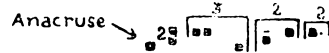
3. 

**K** Y-ri- e \* e-lé- i-son.

**Grupos do texto:**

**Grupos da melodia:**

$\overbrace{2}$  Kyri -  $\overbrace{2}$  e e -  $\overbrace{3}$  léison

Anacruse → 

Ky-ri-e e le-i-son

O primeiro Sol abre todo o movimento rítmico. Tem fôrça de anacruse. Vem em seguida o podatus Lá-Si, que desenvolve a fôrça posta em movimento pela anacruse. A Bistropa Si-Si faz lograr êsse movimento o seu ponto de repouso, porém ao mesmo tempo, o auge da intensidade melódica. O seguinte Sol da sílaba “e” da palavra “eleison” pertence à Bistropa como terceiro tempo. Aparentemente é êste Sol repetição do primeiro Sol anacrúsico. No entanto, é essencialmente diferente a sua fôrça. A palavra “eleison” tem, ao contrário da palavra “Kyrie”, fôrça de resolução na linha melódica, conquanto o movimento seja ascendente. E’, por assim dizer, um reflexo da primeira ascendência melódica. Cada tom deve, pois, conforme a sua ordem rítmica, ser incorporado no movimento de resolução, até alcançar o movimento o repouso definitivo na nota final prolongada.

Para devidamente exprimirmos as finezas tôdas da estrutura total, faz-se mister grande liberdade de emissão da voz. São, portanto, necessários exercícios de vocalização que tornem dócil a voz a respeito de tôdas estas exigências.

### **Exercício 83**

**1. Tempo lento: Cantar com a sílaba "To".**

A distribuição das forças na estrutura total já se manifesta aqui.

**2. Tempo lento: o mesmo, com as respectivas vogais.**

**3. O mesmo no tempo do côro, assinalando bem cada grupo da melodia.**

**4. O mesmo, adicionando o texto e seus grupos.**

Distinguem-se êstes exercícios dos exercícios n.ºs. 77 e seguintes pelo fato de incluírem o elemento rítmico juntamente com o melódico. Produz-se ao mesmo tempo aumento do volume de voz, aumento êsse não tanto puramente material, como principalmente intensificante da força espiritual. Tal inclusão dos elementos musicais é, na formação da voz, um fator, cuja importância não se tem reconhecido bastante até hoje. No realizar-se progressivo das forças elementares, se bem colocada, a voz se abre livremente, desenvolvendo o seu volume e sua elasticidade cada vez maior. Não há que se preocupar dora em diante com a sua técnica. Essa técnica consiste agora em fazer com que os elementos musicais ressoem desembaraçadamente, sem inibição.

### **III. EXERCÍCIOS DE VOCALIZAÇÃO BASEADOS NO ELEMENTO HARMÔNICO**

Parecerá talvez estranho falar em elemento harmônico ao tratar-se da "melodia pura", visto entender-se em geral por harmonia a simultaneidade de tons consoantes.

Na melodia Gregoriana existe o elemento harmônico, em sua mais íntima essência, e tão verdadeiramente, como a polifonia rítmica, da qual já tratamos (cf. pg. 116 ss.).

Cria o elemento harmônico o **espaço** para a melodia que se passa no **tempo**.

Fôrça melódica, em sentido estrito, é a progressão em segundas. Ampliando-se o intervalo da segunda à terça, entra na progressão melódica um novo elemento. É o elemento da sonoridade harmônica. Entre os dois tons da terça, e em intervalos maiores, opera uma força de atração, que conjuga os dois tons em uma sonoridade única.

Na progressão de segundas, sucedem-se os tons de tal maneira que ao soar um tom, extingue-se o precedente.

Na progressão de terças, porém, e em intervalos maiores, perdura a força de um tom, mesmo quando já não vibra o som exterior.

O sucessivo desenvolvimento da música homofônica baseia-se no aludido fenômeno da atração de sons consoantes. No piano é o pedal que evidencia esse fenômeno acústico pelo fato de conservar a sonoridade dos tons, retirados os dedos de sobre as teclas.

A experiência da força harmônica latente descobre na melodia Gregoriana uma plenitude em nada inferior à intensidade de um real complexo sonoro.

**Exemplo 108: Ordinarium IX. Sanctus.**



Os tons Dó e Lá permanecem no ouvido até soar o Fá. Começa o movimento em segundas, onde a sucessão dos sons é independente. O acorde perfeito Dó-Lá-Fá cria, portanto, o espaço para o movimento melódico.

O elemento harmônico é mesmo tão forte que, passando pelos intervalos de segundas, cria o espaço desdobrando sua fôrça peculiar. Essa fôrça agrega os tons susceptíveis de formarem unidades harmônicas.



**Exemplo 109: Ordinarium XI. Sanctus.**



**Ho-sanna**

Adiante estudaremos mais minuciosamente o elemento harmônico na melodia Gregoriana (cf. pg. 144 ss.). As explicações já dadas são suficientes para indicar que o estudo do elemento harmônico pertence ao setor da “Formação da voz”.

Nos exercícios n.ºs. 47-50 foram estudados os intervalos maiores no sentido exclusivamente técnico. Trata-se aqui de cumular os intervalos com tódia a plenitude da tensão harmônica. Será dar-lhes a plena medida da fôrça espiritual. Ter-se-á o máximo cuidado em evitar qualquer “Portamento”, isto é, uma passagem perceptível de um para outro som.

A realização do que acabamos de dizer não chegará a ser perfeita, enquanto não superada qualquer dificuldade de técnica. Não se dá um salto de certa distância, sem calcular com segurança o intervalo e fixar com a vista o térmo a alcançar. A fôrça impulsiva, assim preparada, leva o corpo, fazendo-o chegar ao térmo visado.

Com a mesma segurança será preparado o salto a ser dado pela voz. Tem igual importância, tal preparação.

**Proceder-se-á como segue:**

**Absoluta clareza na função auditiva quanto ao tom inicial e final.**

**Idéia nítida sôbre a qualidade das vogais pertencentes ao tom inicial e ao final.**

**Preparação adequada da respiração correspondente ao tamanho do salto.**

**Ataque de cima, sem violência, com fôrça preparatória e grande tranquilidade.**

Ao iniciar, já deve ser visado o tom final, para que êle possa a seu tempo ser atacado com tódia a calma.

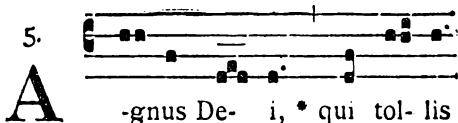
Ainda quando se acha na direção ascendente, o tom deve ser atacado de cima.

Nos intervalos maiores, ralentar-se-á o tempo quasi imperceptivelmente, para que se possam fazer com tôda a tranquilidade e o devido volume.

### Exercício 84

a) terças:

Exemplo 110: Ordinarium XVII. Agnus Dei.

5. 


1. Tempo lento com a sílaba "TO".
2. Tempo lento com as respectivas vogais.
3. No tempo do côro com os grupos rítmicos da melodia.
4. No tempo do côro com o texto e seus grupos.

Cantar-se-ão estes exercícios em diferentes alturas de tom.

### Exercício 85

b) quartas:

Exemplo 111: Ordinarium XIV. Kyrie.

8. 

Execute-se este exercício como o precedente.

## Exercício 86

c) quintas:

Exemplo 112: Dominica Pentecostes. Communio.

Comm.  
7.  
**F**

Actus est \* re-pén-te

Execute-se este exercício como os precedentes.

Será muito útil repetir aqui, como exercícios de formação da voz, os exercícios para a formação do ouvido, n.ºs. 66-71. O processo auditivo já automatizado tornará ainda mais fácil e mais firme a emissão dos tons. Dirigida pelo ouvido interior torna-se a voz maleável, capaz de realizar ainda as menores e mais delicadas nuances de tom.

### IV. FORMAÇÃO DA VOZ E AS NEUMAS

A diferença de forma das neumas traz consigo diferença na execução. Há mister, no entanto, completo domínio da voz, sem o qual não poderá o cantor realizar tôdas estas finezas.

#### NEUMAS DE DOIS TONS. (18)

##### a) Clivis. (19)

A clivis, como grupo de dois tons, obedece às leis rítmicas do grupo binário (cf. pg. 39 s), onde se fundem a força do segundo e a do terceiro tempo. Nessa fusão, prepara o segundo tempo o início do grupo seguinte.

Tranquilamente, firmada na respiração, a voz dilata a força da primeira nota íctica. O movimento descendente da melodia facilita o processo.

##### b) Podatus.

Valem para esta neuma de duas notas as mesmas observações relativas à clivis. Deve, porém, realizar-se a força de

---

18) Damos nesta parte algumas indicações gerais. Conhecimento mais completo exigiria estudo mais aprofundado quanto à essência da melodia.

19) Ver a tabela de tôdas as notas do Canto Gregoriano, pag. 32 ss.

dilatação, conquanto ascendente seja a direção da segunda nota. O ataque de cima é que garantirá tal resultado. A voz há de, por assim dizer, ultrapassar a nota para lhe ser possível vir do alto.

### NEUMAS DE TRÊS TONS

#### a) Torculus.

O torculus forma um grupo de três notas, podendo exprimir os três valores rítmicos. Mas devem ter êsses três tons a mesma duração. E' êrro frequente, cantá-los assim:



Outro êrro, cantar com fôrça a nota mais alta.

Será de vantagem, ao executar o torculus, pensar na curva do arco romano. A fim de bem efetuar a uniformidade dessa curva, dirija-se o movimento de um só lance, partindo da primeira nota "íctica" do torculus até a primeira nota "íctica" do grupo seguinte. O "jubilus" do **Alleluia, Feria II post Pascha**, oferece exemplo frisante dêsse movimento ondulante.

#### Exemplo 113



#### b) Porrectus.

Quanto ao valor rítmico dos três tons do porrectus sigam-se as mesmas observações feitas em relação ao torculus. Êsse movimento em direção descendente lembra o processo verificado no encher de um cálice.

Executado como dissemos, o porrectus inicial da palavra "Dicit" do **Introitus do 23.º Domingo depois de Pentecostes**, enche-se de tôda a plenitude espiritual.

#### Exemplo 113-a



Como técnica de voz, far-se-á devidamente soar o espaço harmônico da terça (cf. pg. 127).

**c) e d) Scandicus e Climacus.**

O scandicus e o climacus executar-se-ão como a clivis e o podatus, sendo a única diferença poderem os três valores rítmicos livremente realizar-se.

**e) Salicus.**

O salicus distingue-se do scandicus pelo fato de ter o ictus na segunda nota. Deve esta nota ser um pouco prolongada e cantada com mais força. Quanto à primeira nota, serve de preparação para o grupo binário.

## PROLONGAMENTOS

**Os prolongamentos são indicados:**

- a) pelo episema horizontal.**
- b) pelo ponto.**
- c) pelas notas dobradas ou triplicadas.**

### O EPISEMA HORIZONTAL: $\overline{\quad}$

Prolonga um tanto a nota, sem que todavia o tempo atinja ao dôbro da duração.

### O PONTO

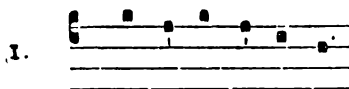
#### **1. O ponto dentro do movimento melódico.**

A voz fará êsse prolongamento por meio de uma ligeira intensificação.

O ponto dobra a duração da nota; adapta-se ao movimento melódico, de acôrdo com o grau da intensidade.

Sendo a intensidade a da linha descendente, será mais suave a emissão de voz na nota prolongada pelo ponto.

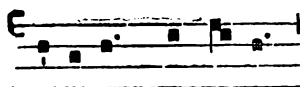
**Exemplo 114: Credo IV.**



Et incarná-tus est

Sendo, porém, a intensidade a da linha ascendente, dar-se-á maior volume de voz na nota que o ponto prolonga.

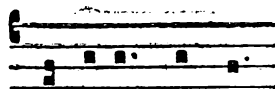
**Exemplo 115: Credo IV.**



Gé-ni-tum, non factum,

Não havendo modificação da intensidade, a função do ponto será apenas o prolongamento da nota.

**Exemplo 116: Credo 1.**



Et unam sanctam

**2. O ponto na fôrça de conclusão.**


Nas edições Solesmenses tôdas as notas finais trazem um ponto. É apenas um sublinhar significativo do processo natural de diminuição no movimento final.


A nota final será dobrada, segundo o andamento do tempo que, ao terminar o movimento melódico, se torna sempre mais lento. Tratando-se, portanto, de duas notas finais pontuadas, . . . a duração da última nota será mais prolongada.



### c) Quilisma

O quilisma tem força retroativa. Prolongar-se-á a nota que o precede, para o quilisma poder suavemente dela emanar. Essa nota há de ser dobrada, quando ao quilisma seguir novo

grupo:  Mas se a nota que segue ao quilisma formar terceiro tempo de grupo, aquela nota que precede o quilisma,

será prolongada somente pelo episema: 

## NEUMAS LIQUESCENTES.

### Epiphonus e Cephalicus.

O epiphonus e o cephalicus aparecem somente na coincidência de certas consoantes ou de ditongos. Essas letras devem ser claramente pronunciadas na nota pequena, cuja duração sonora diminuiu com êste processo.

## AS DIVISÕES

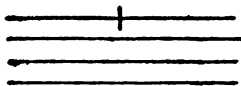
Mencionaremos por fim os sinais indicadores de pausa.

Conforme a maior ou menor extensão dos trechos de uma melodia, terão êsses sinais maior ou menor dimensão, para separar as respectivas frases.

As divisões são de quatro espécies:

#### 1. Divisio mínima:

#### Exemplo 117

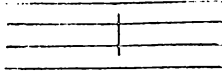


A divisio mínima termina a menor parte da forma, o **inciso**. E' precedida de uma nota ou neuma prolongadas, ou de uma nota pontuada. O prolongamento será executado, sem interrupção do som. Não se respira, por conseguinte, se não fôr absolutamente necessário.



## 2. Divisio minor.

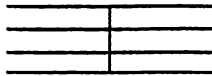
### Exemplo 118



A divisio minor é precedida de uma nota ou neuma prolongadas, ou de uma ou duas notas pontuadas. Distinguem-na da divisio mínima: a respiração que se realiza no último ponto e o ralentar no fim do membro.

## 3. Divisio maior.

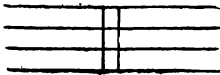
### Exemplo 119



A divisio maior termina a frase. Antes desta divisão, ralenta-se notoriamente o movimento. Esta divisio maior encerra as duas tensões intra-dinâmicas da pausa: o extinguir e a preparação (cf. pg. 40).

## 4. Finalis.

### Exemplo 120



A finalis conclui a forma total. O ralentar é aqui mais extenso e acentuado. A melodia extingue-se num silêncio que pertence ainda à forma, dando-lhe a consumação definitiva.

## V. FORMAÇÃO DA VOZ E A AFINAÇÃO JUSTA.

Baseada no processo auditivo, a formação da voz será isenta de toda desafinação e desvio.

### CONDIÇÕES INDISPENSÁVEIS.

1. **Em toda entrada de côro**, quer depois da entoação, quer ao se alternarem os lados, o ataque da voz deve ser feito de cima. O primeiro som deve emitir-se, intencionalmente, em altura algo mais elevada.

Convem lembrar aqui o princípio geral de afinação bem justa: "Um côro bem disciplinado cantará sempre um quarto de tom acima da altura requerida (20).

2. **Na sucessão direta de dois ou mais tons**, cada tom deve ser emitido sempre um pouquinho mais alto que o precedente.

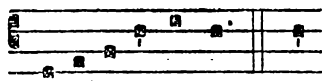
#### Exemplo 121

a) dentro de uma frase: Ordinarium VIII. Kyrie. Sinal: o

5.   
K Y-ri-e \*

b) depois de uma pausa: Ordinarium VIII. Glória.

#### Exemplo 122

5.   
Glo-ri-fi-cámus te Grá-ti-as

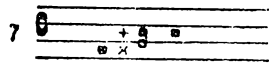
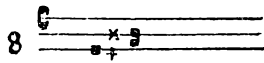
3. O mesmo deve ser observado **na sucessão indireta de tons iguais**. (ver Exemplo a), sinal x ).

20) Kurt Thomas: Lehrbuch der Chorleitung, Breithropf u. Hartel, Leipzig 1935.

#### 4. Movimento ascendente em tons inteiros.

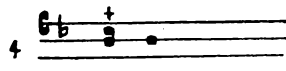
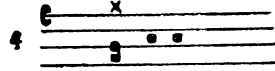
No movimento ascendente em tons inteiros, especialmente Fá-Sol-Lá ou Sol-Lá-Si, cada tom deve ser emitido em altura um pouco mais elevada, e sempre ser atacado de cima. Importa notar, que a diferença da “coma” (cf. pg. 113) será bem realizada.

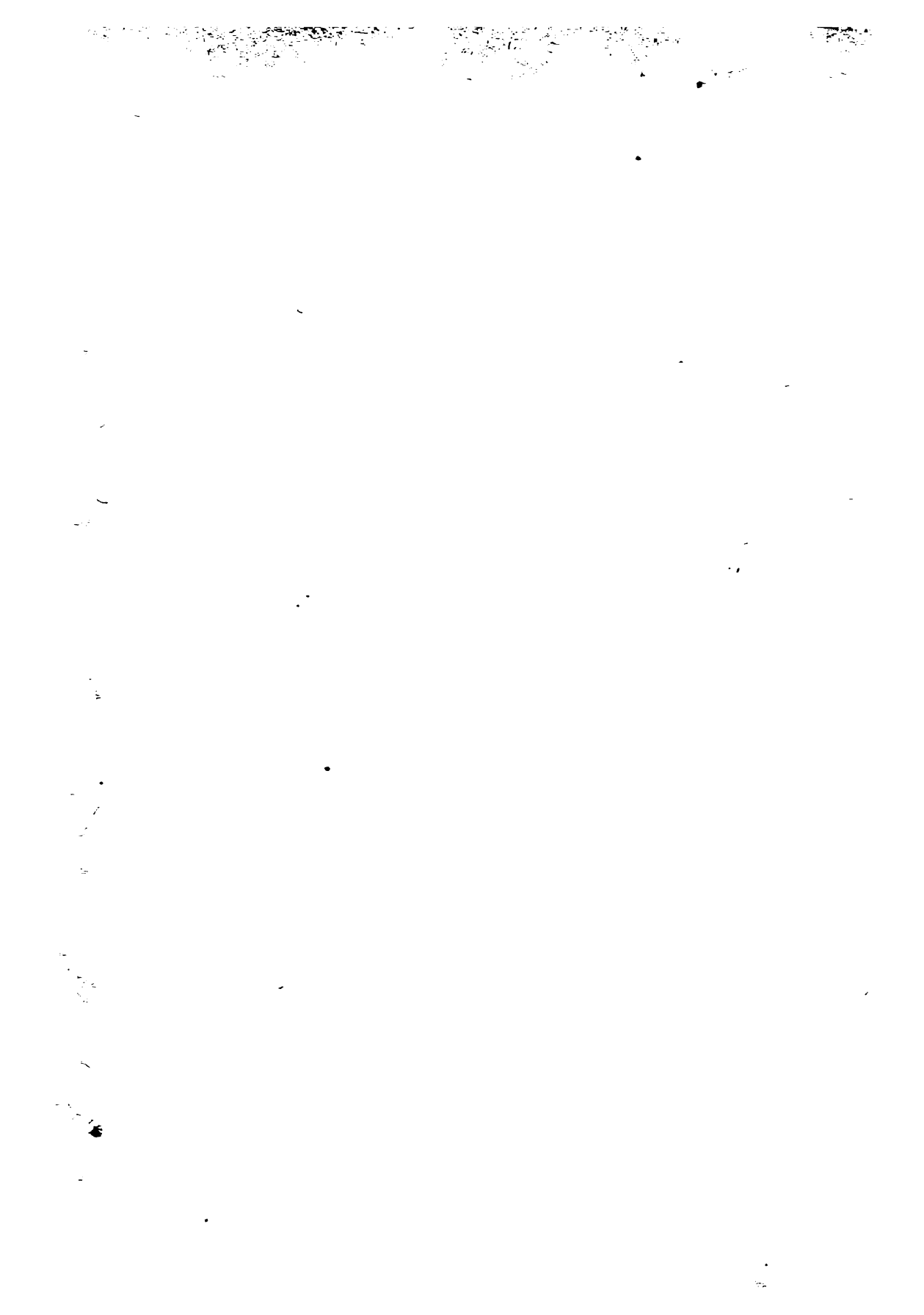
#### Exemplo 123: Ordinarium VI.

<b>Kyrie.</b>	<b>Glória.</b>
	
Ky- ri- e	Gló- ria
Ton inteiro maior: +	Ton inteiro menor: x

5. A mesma observação, feita quanto aos semi-tons.

#### Exemplo 124: Credo I.

	
Semi-ton maior: +	Semi-ton menor: x



## SÍNTESE DOS ELEMENTOS ESTILÍSTICOS

Os três cursos: **Curso elementar**, **Curso médio** e **Curso superior** acham-se agora terminados. Os frutos colhidos nos três setores — **Formação do ouvido musical**, **Formação da consciência rítmica** e **formação da voz** — aparecem claramente.

### RESULTADO DO CURSO DA FORMAÇÃO DO OUVIDO MUSICAL:

**Conhecimento teórico da salmodia em todos os modos e domínio pelo ouvido, até nas mínimas particularidades.**

**Conhecimento de tôdas as fórmulas melódicas dos recitativos e respectivo domínio pelo ouvido.**

**Pleno conhecimento auditivo das notas.**

**Capacidade de representação auditiva das notas e, em consequência, faculdade de leitura das mesmas à primeira vista e com segurança.**

### RESULTADO DO CURSO DA FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA RÍTMICA:

**Guardar inalterado o andamento.**

**Ter segurança na escolha dos vários tempos das formas litúrgicas, sejam elas recitação ou canto.**

**Recitar e cantar os grupos, observando devidamente os valores individuais de cada tempo dentro do grupo, e de cada grupo dentro do movimento geral.**

### RESULTADO DO CURSO DA FORMAÇÃO DA VOZ:

**Boa colocação da voz em todos os registos e intervalos, para a pronúncia das vogais e das consoantes.**

**Afinação justa e conservação da altura do tom.**

Adquiridas estas faculdades o aluno estará ao mesmo tempo em condições de compreender o desenvolvimento musical.

Será capaz de compreender a estrutura específica da composição, a saber:

I. As forças construtivas elementares das diversas partes

II. As forças construtivas do conjunto

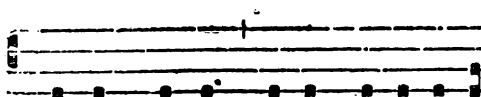
Cada uma dessas forças construtivas será agora, de per si, ilustrada com exemplos.

## I. FÔRÇAS CONSTRUTIVAS DOS ELEMENTOS MUSICAIS

### A. FÔRÇAS CONSTRUTIVAS DO ELEMENTO MELÓDICO

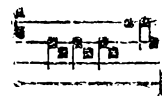
a) Repetição simples do tom:

Exemplo 125: Graduale S. Stephani, Protom.

5.   
salvum me fac propter mi-se-ri-cór-di-am

b) Repetição de segundas:

Exemplo 126: Melodia típica do Tractus no oitavo modo:

8. 



## B. FÔRÇAS CONSTRUTIVAS DO ELEMENTO HARMÔNICO

O elemento harmônico começa com o intervalo da terça (cf. pg. 127). A terça e os intervalos maiores são cumulados pela força harmônica.

**Preparam de dois modos o espaço para a melodia:**

**1. FORMAÇÃO DIRETA DO ESPAÇO:** Intervalos espaciais: terça, quarta e quinta.

**2. FORMAÇÃO INDIRETA DO ESPAÇO:** Seleção sonora no movimento de segundas.

**Exemplo 131:** Ordinarium X. Kyrie.



Intervalos espaciais: —

Seleção sonora no movimento de segundas: ×

**A FORMAÇÃO DIRETA DO ESPAÇO OFERECE DOIS TIPOS:**

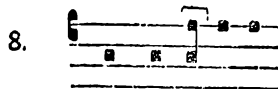
1. Como preparação do espaço para o movimento melódico.

2. Como operação independente.

1. COMO PREPARAÇÃO DO ESPAÇO PARA O MOVIMENTO MELÓDICO:

a) em união com a simples repetição de tons:

**Exemplo 132:** Dominica IV in Quadragesima. Tractus.



in circú- i- tu

b) em união com a repetição em série de segundas:



**Exemplo 133: Jubilus do Alleluia. Feria II post Pascha:**  
em linha descendente:

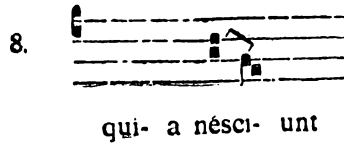


**Exemplo 134: Dominica in Palmis. Introitus:**  
em linha ascendente:



c) em união com a repetição do motivo de segundas em movimento contrário:

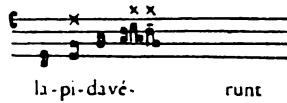
**Exemplo 135: St. Stephani Protomartyris. Communio.**



## 2. COMO OPERAÇÃO INDEPENDENTE.

a) Sonoridade × como força oposta à progressão em segundas:

**Exemplo 136: St. Stephani Protomartyris. Offertorium.**





## Quintas.

a) em relação com a progressão de segundas:

Exemplo 141: Dominica IV Adventus. Introitus.

Intr. I.

R O- rá- te

b) sonoridade independente:

Exemplo 142: In Festo Pentecostes. Communio.

Comm. 7.

F Actus est • re-pente de

Só em grandes linhas é que caracterizamos aqui a operação do elemento harmônico. Um estudo mais minucioso entraria no plano da teoria melódica.

## C. FÔRÇAS CONSTRUTIVAS DO ELEMENTO RÍTMICO

No Curso superior, da Formação da Consciência rítmica, foi caracterizada a essência do elemento rítmico na melodia Gregoriana. (cf. pg. 116 ss.). Entretanto há mister tratarmos ainda de alguns valores construtivos que operam no decorrer do movimento melódico.

Aos três movimentos da melodia — **movimento ascendente**, **movimento descendente**, **movimento em linha horizontal** — correspondem fenômenos paralelos no movimento rítmico.

**AO MOVIMENTO ASCENDENTE CORRESPONDE A INTENSIFICAÇÃO DA TENSÃO RÍTMICA.**

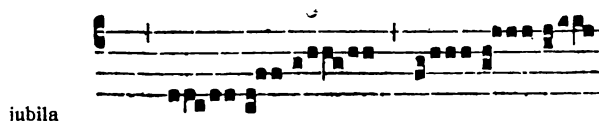
**AO MOVIMENTO DESCENDENTE CORRESPONDE A RESOLUÇÃO DA TENSÃO RÍTMICA.**

AO MOVIMENTO EM LINHA HORIZONTAL CORRESPONDE UM ESTADO NEUTRO, NO QUAL O MOVIMENTO FICA, POR ASSIM DIZER, SUSPENSO POR ALGUM TEMPO.

Todavia, êsse estado de tensão liga-se estreitamente ao processo melódico-harmônico, realizando-se sòmente dentro de ambos os elementos.

### 1. INTENSIFICAÇÃO DA TENSÃO RÍTMICA

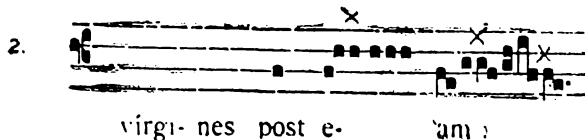
**Exemplo 143: Dominica II post Epiphaniam. Offertorium.**



No exemplo acima a intensificação se realiza desta maneira: Pressus, Bistropa, Pressus, Tristropa e movimento melódico ascendente.

### 2. RESOLUÇÃO DA TENSÃO RÍTMICA

**Exemplo 144: Commune Virginis non Martyris. Tractus.**



Os lugares marcados com X mostram o processo de resolução no movimento descendente.

**Exemplo 145: Commune Virginis et Martyris. Offertorium.**



Resolução rítmica no sinal: X

A melodia descendente, no fim do trecho, intensifica ainda o processo de resolução.



Exemplo 148: Ordinarium XI. Kyrie.

Primeiro modo: "pai": Ré — "mãe": Lá — Terça: Fá.



Ký-ri- e e- lê- i- son.

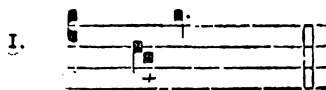
O retôrno passa a uma segunda acima ou abaixo do tom principal, ao qual volta imediatamente. Preenche sempre o tempo fraco.

2. Tons de passagem Sinal  $\zeta$

Servem de passagem entre dois tons principais. Preenchem também o tempo fraco.

3. Notas escapadas. Sinal  $\dagger$

Exemplo 149: Ordinarium XI. Kyrie.



Chri-ste

Segue o mesmo caminho de retôrno, porém, não volta ao tom principal.

4. Antecipação.

O Kyrie precedente : Sinal  $\alpha$

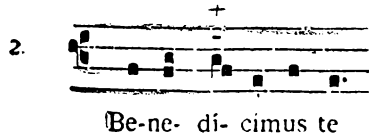
A nota Ré da sílaba "i" de **eleison** é antecipação da nota principal Ré, da sílaba "son" de **eleison**. A antecipação preenche o tempo fraco.

5. Apogiatura.

O Dó da sílaba "le" de **eleison** impede a entrada a tempo do tom principal Ré que é, portanto, retardada. A apogiatura preenche o tempo forte.

6. Retardo. Sinal +

Exemplo 150: Ordinarium XI. Gloria.



Segundo modo. “Pai”: Ré — “mãe”: Fá.

O retardo, preparado por uma nota precedente em altura igual, impede a entrada a tempo do tom principal, Ré, que é, portanto, retardada.

O retardo preenche o tempo forte.

E. FÔRÇAS CONSTRUTIVAS DA MODULAÇÃO

Deixar o modo e passar temporariamente a outro é também força construtiva. Encontra-se neste caso o Ofertório, já mencionado à pg. 110.

Encerram por sua vêz modulação, muitas melodias escritas em clave outra que a própria do modo.

Exemplo típico é ainda o **Graduale: Dominica I Adventus**. A mudança da clave no começo do versículo claramente indica a modulação do segundo modo para o primeiro.

A modulação no decorrer de uma melodia pode ser facilmente reconhecida, quando se acompanha a estrutura interna, o movimento entre “pai” e “mãe”. Não é absolutamente necessário, que algum tom estranho indique a modulação.

F. FÔRÇAS CONSTRUTIVAS NA REUNIÃO DA MELODIA COM O TEXTO.

Na múltipla operação entre o texto e a melodia surgem certos valores construtivos peculiares. Todavia, não se trata aqui do conteúdo do texto, porém da palavra como matéria, da flutuação entre a melodia silábica e a melismática.

As palavras, com a diversidade de vogais, a força do acento da palavra, tudo aqui forma elemento construtivo a operar dentro da melodia.

1. A diversidade das vogais.

Exemplo 151: Ordinarium XI. Gloria.

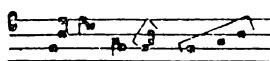


Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris  
Quo - ni - am tu so - lus Sanctus

2. Passagem da melodia silábica para a melismática.

Exemplo 152: Festum Septem Dolorum. Offertorium.

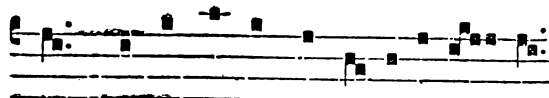
a) na mesma melodia:



ui loquá - ris pro nobis

Exemplo 153: Festum Sanctissimi Nominis Jesu. Introitus.

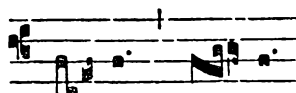
b) em melodia diferente:



et omnis lingua con - fi - te - á - tur,

3. O acento da palavra com maior número de notas.

Exemplo 154: Ordinarium XI. Sanctus.

2.  
**S**   
Anctus, \* San - ctus,

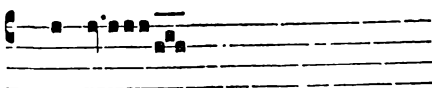
4. O acento da palavra com os maiores intervalos da melodia.

Ver o exemplo acima



5. O acento da palavra com uma única nota, em ligações com maiores melismas.

Exemplo 155: Dominica I Adventus. Introitus.

8.   
neque irri- de- ant me

### G. FÔRÇAS CONSTRUTIVAS POR MEIO DE POLIFONIA LATENTE

Já tratamos do elemento harmônico na melodia Gregoriana (cf. pg. 127 ss.).

O elemento harmônico possui também força construtiva.

**Essa fôrça aparece de três modos:**

1. **A fôrça de acorde, isto é, relação consonante dos tons que sucedem.**

(Na música, tal como posteriormente se desenvolveu, aparece a simultaneidade dos tons consonantes).

2. **O movimento paralelo de diversas vozes.**

(Na música subsequente, é o Contraponto.)

3. **O movimento paralelo de uma voz em linha horizontal e de diversas vozes em ondulação.**

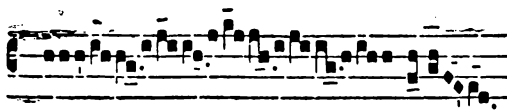
(Na música subsequente tem o nome de "pedal").

1. **Fôrça de acorde.**

Exemplo: Ordinarium IX. Sanctus (cf. pg. 146).

2. **O movimento paralelo de diversas vozes.**

Exemplo 156: Dominica II post Epiphaniam. Graduale.

5. 

mi-se-ricórdi- ae

### 3. O movimento paralelo de uma voz em linha horizontal e de diversas vozes em ondulação.

Exemplo 157: FERIA IV Cinerum. Graduale.



## II. FÔRÇAS CONSTRUTIVAS DO CONJUNTO

Ao tratarmos das fôrças construtivas do conjunto, tomamos novamente como orientação a palavra de São Gregório de Nyssa:

“Tres sunt modi conversorum: Inchoatio, medietas atque perfectio.” (cf. pg. 42).

O mesmo dinamismo da estrutura motriz na forma rítmica primitiva — o grupo ternário — estende-se à forma total. É, em maiores dimensões, o mesmo regime do desenvolvimento orgânico. As unidades estruturais conservam o movimento próprio. Juntam-se, depois, para formarem unidades sempre maiores; fazem lembrar o cristal, que jamais perde a sua forma peculiar, mesmo quando se quebra: cada uma das partes quebradas continua a ter a mesma forma.

**Inchoatio** — o impulso motor.

**Medietas** — a dilatação orgânica do primeiro impulso.

**Perfectio** — a consumação, o repouso do movimento.

As três etapas do movimento realizam-se, por conseguinte, em cada forma, nas mínimas unidades, como na forma total. Entretanto, pode variar a situação da intensidade, não sendo absolutamente preciso, que a intensidade maior esteja no centro.

A situação da intensidade depende da relação mútua entre as fôrças elementares e as construtivas.

Vimos como as fôrças elementares e as construtivas edificam a composição e nela influenciam. A sua operação conjunta, o predomínio de uma ou de outra fôrça dentro de um canto decide o movimento “tendencial” da forma total.

A situação da intensidade “tendencial” apresenta **três** tipos:

**Tipo I: Decorrer da forma.**

**Inchoatio** — Desabrochar da tensão.

**Medietas** — Ponto culminante.

**Perfectio** — Resolução da tensão.

**Exemplo 158**



**Tipo II: Decorrer da forma.**

**Inchoatio** — Ponto culminante.

**Medietas** — Enfraquecimento da tensão.

**Perfectio** — Resolução completa da tensão.

**Exemplo 159**



**Tipo III: Decorrer da forma.**

**Inchoatio** — Desabrochar da tensão.

**Medietas** — Crescimento da tensão.

**Perfectio** — Ponto culminante da tensão, no qual a forma total alcança a consumação definitiva.

**Exemplo 160**



Os tipos II e III podem ser facilmente compreendidos, se pensamos num movimento, como por exemplo, o fluir de um líquido.

O tipo II seria comparado a um vaso, cujo líquido se derrama lentamente, até o fim.

O tipo III seria, ao invés, comparado ao lento e progressivo encher de um vaso até à borda, alcançando assim o termo do movimento fluente.

Os tipos II e III só aparecem nas formas litúrgicas cantadas, nunca nas recitadas.

### TIPO I.

#### a) na forma total.

Verso do salmo, recitado “recto tono”.

Cada parte do verso tem a forma do tipo I.

Compara-se ao movimento das ondas que, principiando com suavidade, aos poucos se intensifica até o auge e, por fim, tranquilamente se detém.

Cada uma das partes do verso forma um arco, embora diversa seja a dimensão.

#### Exemplo 161



O conjunto de dois arcos forma um grande arco. O ponto culminante desse conjunto é inclinado pêlo \* da pausa.

#### Exemplo 162



Em cada um desses grandes arcos vibra ainda o movimento sempre flutuante dos pequenos grupos rítmicos.

**Exemplo 163**



Dividido que seja por uma flexa (†) o primeiro dos arcos, formará este por sua vez um conjunto de dois arcos menores.

**Exemplo 164**



Sendo muito longa uma das partes do verso, multiplicar-se-ão as ondulações.

**Exemplo 165**



Estes exemplos evidenciam que se passa multiforme movimento orgânico em cada verso do salmo.

Da recitação antifonal, isto é, côro a côro, resultam novos arcos de vivo dinamismo.

Os arcos formam como que uma nave sonora, cujas abóbadas grandiosas vão terminar na pedra angular do “Glória Patri”.

**b) Verso do salmo cantado.**

A estrutura no verso do salmo cantado é a mesma do recitado.

O initium, a mediatio e a terminatio formam-no, pondo-o ainda em maior evidência pelo movimento “tendencial” do Tipo I.

**O initium — sempre ascendente.**

**A mediatio — na altura da tensão da dominante ("mãe").**

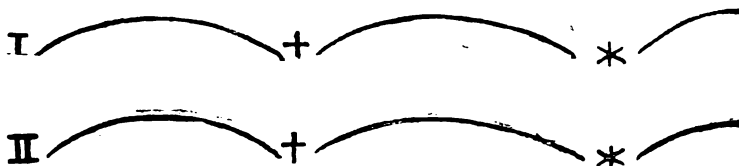
**A terminatio — sempre descendente.**

**c) Os recitativos — recitados ou cantados.**

Os recitativos curtos — as orações — entram na mesma forma estrutural. Cada frase, até o ponto final, é um arco. Este arco subdivide-se em arcos menores, segundo a pontuação. As diversas frases, sucedendo-se, formam dois grandes arcos: o do corpo da oração e o da doxologia. A pedra angular é o "amen" do côro. Cada parte é também aqui vivificada pelos grupos rítmicos elementares.

**Exemplo 166: Commune Confessoris Pontificis.**

Da, quaesumus, omnipotens Deus: † ut beati Confessoris tui atque Pontificis veneranda sollemnitas \* et devotionem nobis augeat et salutem. Per Dominum nostrum Jesum Christum Filium tuum: † qui tecum vivit et regnat in unitate Spiritus Sancti Deus. \* per omnia saecula saeculorum. Amen.



Os recitativos mais extensos, como o Evangelho, a Epístola etc. não podem ser abrangidos num só arco total. Nestes recitativos as frases sucedem em arcos isolados, como nos versos da salmodia. No fim vêm a reunir-se pela resposta do côro, ou, tratando-se de orações cantadas, numa conclusão melódica especial (cf. pg. 101s.).

### **Execução.**

Nos arcos recitados ou cantados, tenha-se grande cuidado em produzir o som com ataque de cima, ao mesmo tempo leve e cheio. Na primeira sílaba deve emitir-se unicamente o tom, bem

puro, não perturbado em absoluto por um ruído preparatório de respiração. Ouça-se o som em sua plenitude, sem ser bruscamente atacado, nem acentuado. Só desse modo será orgânicamente iniciado o arco. Na intensificação do movimento para a culminância do arco deve ser evitado todo *crescendo* por demais notório. Ao termo do arco deve fazer-se um ligeiro ralentar e, como indicam as notas de nosso exemplo (cf. pg. 101 s), terá a conclusão uma ou duas notas prolongadas, no suave extinguir-se da forma.

Nas formas cantadas, quer o texto, quer a melodia, ou ambos juntamente, produzem o tipo I.

#### A. FORMAÇÃO DO TIPO I PELO TEXTO. — FORMA A-B-A.

##### **Introitus.**

A.	B.	A.
Antífona do Intróito	— Versículo —	Antífona do Intróito.

##### **Alleluia.**

A	B.	A.
Alleluia	Versículo	Alleluia.

Todos os cantos com “Reprise” do texto têm a mesma forma.

#### FORMA A-B-A-C-A-.

##### **Responsorium breve.**

##### **Em Completas: (21)**

- A. In manus tuas Domine + Commendo Spiritum meum.
- B. **Versiculum:** Redemisti nos Domine, Deus veritatis.
- A. Commendo Spiritum meum.
- C. Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.
- A. In manus tuas Domine + Commendo Spiritum meum. (22)

---

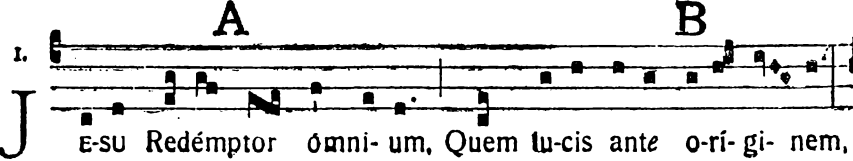
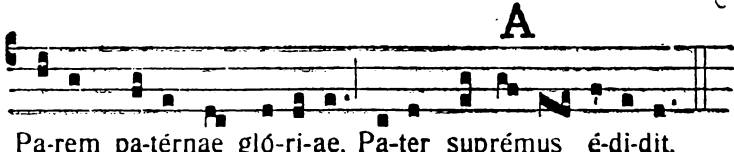
21) No “Antiphonale Monasticum” o Responsorium breve de Vesperas tem a mesma forma.

22) Os dois tipos: A-B-A e: A-B-A-C-A são as formas básicas para as composições que apareceram mais tarde.

B. FORMAÇÃO DO TIPO I PELA MELODIA.


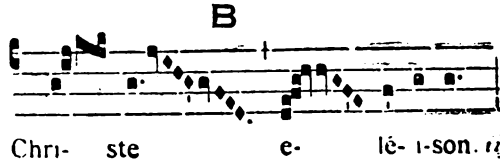
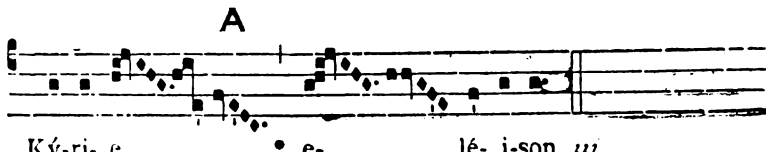
a) na forma total.

Exemplo 167: Hymnus In Nativitate Domini: Jesu Redemptor.

1.   
J e-su Redemptor omni-um, Quem tu-cis ante o-rí-gi-nem,  
  
Pa-rem pa-térnae gló-ri-ae, Pa-ter supré-mus é-di-dit.

Exemplo 168: Ordinarium V. Kyrie.

A B A  
três Kyrie três Christe três Kyrie


8.   
K Y-ri- e • e- lê- i-son  
  
Chri- ste e- lê- i-son. 11.  
  
Ký-ri- e • e- lê- i-son. 11.



b) em partes da forma.

Exemplo 168a: Ordinarium IV. Sanctus.

8. **S**



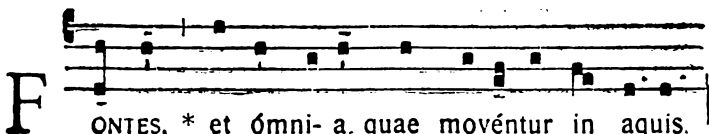
An- ctus, \* Sanctus, San- ctus

TIPO II

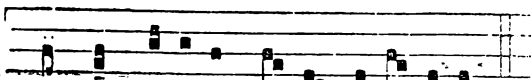
a) na forma total.

Exemplo 169: Antiphona IV. In Festo Pentecostes. Ad Vesperas.

**F**



ONTES, \* et ómni- a. quae movéntur in aquis.



hymnum dí-ci-te De- o, al-le- lú-ia

b) em partes da forma.

Exemplo 170: Ordinarium XI. Kyrie.

Cada uma das frases.

**K**




Y-RI E \* e- lé- i-son. *ij.* Chri- ste




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

a) na forma total.

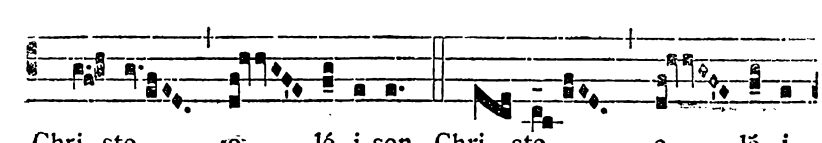
Exemplo 171: Ordinarium VI. Kyrie.

7. 


**K** Y-ri-e \* e- lé-i-son. Ký-ri-e



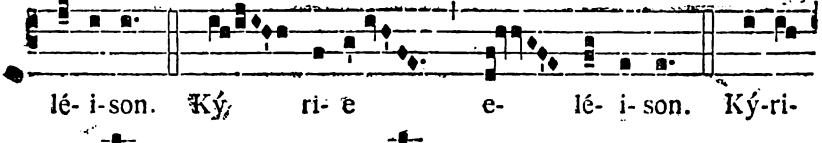
e- lé-i-son. Ký-ri-e e- lé-i-son.



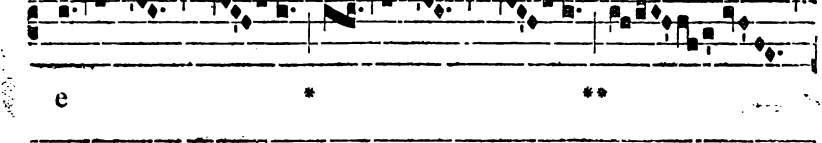
Chri-ste e- lé-i-son. Chri-ste e- lé-i-



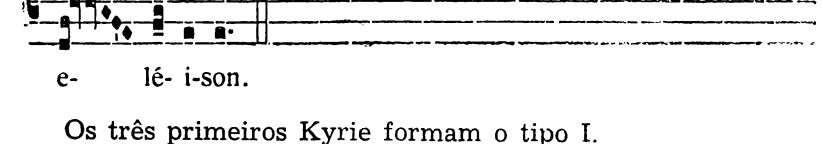
son. Chri-ste e- lé-i-son. Ký-ri-e e-



lé-i-son. Ký-ri-e e- lé-i-son. Ký-ri-



e \* \*\*



e- lé-i-son.

Os três primeiros Kyrie formam o tipo I.

Os três Christe formam o tipo I.

Os três últimos Kyrie formam o tipo I.

A série das três partes, a forma total, constitui o tipo III.

b) em partes da forma.

Exemplo 172: Ordinarium II. Kyrie.

3.



**K** Y-ri- e e- lé- i- son.

### AS FORMAS CÍCLICAS COMO O GLORIA, CREDO ETC.

As leis dos cantos hínicos são as mesmas dos longos recitativos (cf. pg. 157).

Exemplo 173: Ordinarium XI. Gloria.

Gloria in excelsis Deo	Et in terra... voluntatis	
Tipo: II	I	
Laudamus te	Benedicimus te	Adoramus te
Tipo: III	II	III
Gratias agimus... tuam	Domine Deus etc. etc.	
Tipo: III	II	

Cumprer atender aqui ao fato de ser precisamente a variedade de lugares, onde se dá a intensificação, poderoso elemento construtivo.

\* \* \*

Um olhar retrospectivo para as forças estudadas no decorrer deste "Canto Sacro", nos fará reconhecer a multiplicidade inconcebível de fenômenos operando em entrosação contínua.

Mas o que constitui a propriedade específica da melodia Gregoriana é que essas forças exteriormente não são separadas como na música polifônica.

Como já explicamos, tratando da polifonia rítmica, o mover possante das forças elementares vibra por assim dizer, latente, debaixo da superfície sonora. A "melodia pura" encerra esta plenitude de forças construtivas.

É, portanto, a efetuação desta riqueza melódica, no “Opus Dei”, um ato da mais sublime engendração. Possuindo o necessário domínio dessas forças intra-polifônicas, os cantores criam para si o espaço sacral, a atmosfera espiritual, de onde se eleva para Deus o Opus Divinum. Nenhuma barreira limita o nosso progredir nessa região sagrada.

E não é tudo: Quanto mais livremente pode ser dominada pelo cantor a multiplicidade desses elementos, tanto mais facilmente penetra êle na unidade em que se fundem tais elementos. Para esta simplicidade converge tôda multiplicidade; ela tem na melodia **una, cheia** — a “melodia pura” — um símbolo magnífico.

## O ESTUDO DO CANTO GREGORIANO

Damos a seguir algumas indicações para a análise do canto Gregoriano. Como exemplos, serão apresentados cantos cuja indiscutível força construtiva há de servir de apoio seguro para o processo do trabalho.

Faz-se mister para tal análise:

**Faculdade de encontrar com segurança os tons, com a direção do ouvido interior.**

**Domínio do elemento rítmico.**

**Domínio da técnica na emissão da voz.**

Nem sempre terá o professor o tempo de preparar todos os pontos da análise. Escolherá com discrição os pontos adequados ao estado do côro. Destarte os cantores poderão, aos poucos, assenhorear-se de tôdas as leis do canto.

---

**Nota:** Naturalmente, essas condições não poderão ser exigidas de todos os alunos. Estes não conseguem os progressos em idêntico espaço de tempo. Todavia, a experiência o ensina: cada aluno poderá finalmente alcançar a inteligência e a prática dos fenômenos básicos.

Por outro lado cumpre-lhes, sobretudo nos mosteiros, logo de início participar da oração coral. A força da Comunidade será aqui o principal adjutório. Nessa força vão apoiar-se os hesitantes. Ajudados pelos mais peritos, tornar-se-ão por sua vez capazes, com maior rapidez e segurança.

## **.PROCESSO DO ESTUDO**

### **TEXTO:**

- 1. Pronunciar as palavras do texto, "recto tono". Traduzir o texto quando fôr necessário.**

### **RÍTMICA:**

- 2. Pronunciar o texto, "recto tono". Fazer a divisão dos grupos rítmicos. Regência dos grupos.**

### **MELODIA:**

- 3. Determinar o caráter da melodia, isto é, se é silábica ou melismática.**
- 4. Cantar o texto com os tons principais, característicos do modo.**
- 5. Cantar a melodia com as "sílabas sonoras".**
- 6. Cantar a melodia com as "sílabas sonoras", grupos rítmicos e regência.**
- 7. Cantar a melodia com o texto e, tratando-se de melodia silábica, realçar a polifonia rítmica (cf. pg. 116).**

### **HARMONIA:**

- 8. Determinar os tons que se atraem mutuamente pela força harmônica (cf. pg. 127). Cantá-los com a devida intensidade.**

### **FORMA:**

- 9. Determinar a forma total.**
- 10. Estrutura do canto:**
  - a) estrutura dos motivos na forma total e relação mútua das frases.**
  - b) forças construtivas da forma: tipo das pequenas partes da forma — tipo I, II ou III.**



**Exemplo 175**

5.

G Ló-ri-a in excélsis De-o,

3 2 2 2

HARMONIA:

8. Determinar os tons que se atraem mutuamente pela força harmônica. Cantá-los com a devida intensidade.

**Exemplo 176**

5.

G LO-RI-A

Terça

FORMA:

9. Determinar a forma total.

O Glória tem forma hínica, cíclica (cf. pg. 163). Consta de uma sucessão de frases.

10. Estrutura do canto.

A forma do Gloria tem dois motivos construtivos, dos quais o segundo se acha em dependência de motivo do primeiro.

**Exemplo 177: Motivo I**

5.

G Ló-ri-a in excélsis De-o.

**Motivo II**

5.

Laudá-mus te.

Os dois motivos se acham no tipo II.



O motivo I tem a seguinte curva no movimento:

**Exemplo 178:**



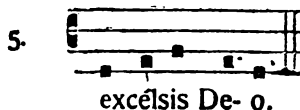
A força condensada no comêço se resolve no movimento descendente. O intervalo espacial da terça — Dó-Lá — é, por assim dizer, o reservatório da fôrça, da qual tranquilamente promana o movimento.

O motivo II acha-se no mesmo tipo. Também aqui decorre do alto o movimento. Falta, no entanto, o intervalo espacial, razão pela qual diminui a intensidade do comêço e torna-se mais curto o movimento de resolução.

Em ambos os motivos dá-se ainda um movimento reflexo.

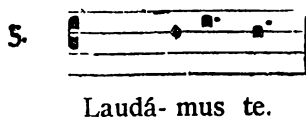
Motivo I Reflexo maior:

**Exemplo 179:**



Motivo II Reflexo menor, naturalmente:

**Exemplo 180:**



A dependência em que se acha o motivo II quanto ao motivo I se evidencia pela diminuição de intensidade no ponto inicial do movimento. A consequente diminuição de tôdas as fôrças evidencia-se por sua vez.

**O Gloria divide-se em quatro partes:**

**Primeira parte:** "Gloria" até "gloriam tuam".

**Segunda parte:** "Domine Deus" até "Filius Patris."

**Terceira parte:** "Qui tollis" até "deprecationem nostram."

**Quarta parte:** "Qui sedes" até "Dei Patris".

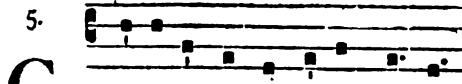
**Síntese do texto e da melodia no "Amen".**

**Análise da primeira parte.**

Gloria in excelsis Deo. Apresentação do motivo principal.

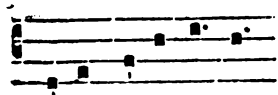
Exemplo 181

Motivo I — tipo II

5.   
Ló-ri-a in excelsis De-o.

Exemplo 182

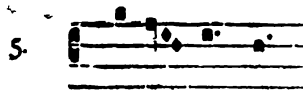
Inversão do motivo I — tipo III



bonae vo-luntá-tis.

Exemplo 183

Motivo II — tipo II

5.   
Laudá-mus te.

Exemplo 184

Motivo II — tipo III

5.   
Be-ne-dí-cimus te

**Fôrça construtiva:** passagem da melodia melismática para a silábica (cf. pg. 166). É tão grande a fôrça construtiva dessa passagem que, apesar de serem as notas iguais, causa mudança do tipo.

Exemplo 185

Motivo I

5.   
Ado-rá-mus te.

Também aqui se permutam, embora com intensidade menor, as melodias silábicas e melismáticas.

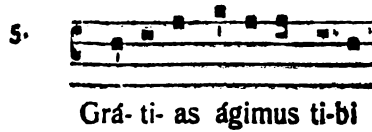
## Exemplo 186

## Motivo I — inversão



## Exemplo 187

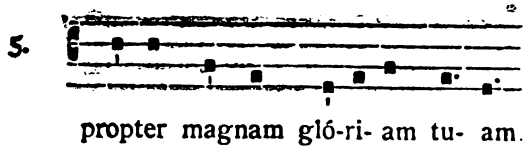
## Motivo II — tipo I



Inversão e direção original. A reunião das duas direções produz mudança do tipo.

## Exemplo 188

## Motivo I — tipo II



Esta frase, idêntica à do “Glória in excelsis Deo”, termina a primeira parte do Glória. É de estrutura consumada.

O tema “Glória in excelsis Deo” é reforçado pela repetição do motivo nas palavras: “Et in terra pax hominibus”. A passagem “Bonae voluntatis” oferece a força contrária; no seu movimento para o alto, ela constitui o traço de união com o segundo motivo “Laudamus te”.

Refôrço semelhante produz-se com a repetição do motivo nas palavras “Benedicimus te”. Nas palavras “Adoramus te” reaparece o motivo inicial. Dado o pleno movimento da melodia, não mais se faz mister repetição intensificante.

Nas palavras “Glorificamus te” entra imediatamente a força contrária, que faz a transição na direção para o ponto culminante “Gratias agimus tibi”. Formando um grande arco, esta frase termina a melodia da primeira parte.

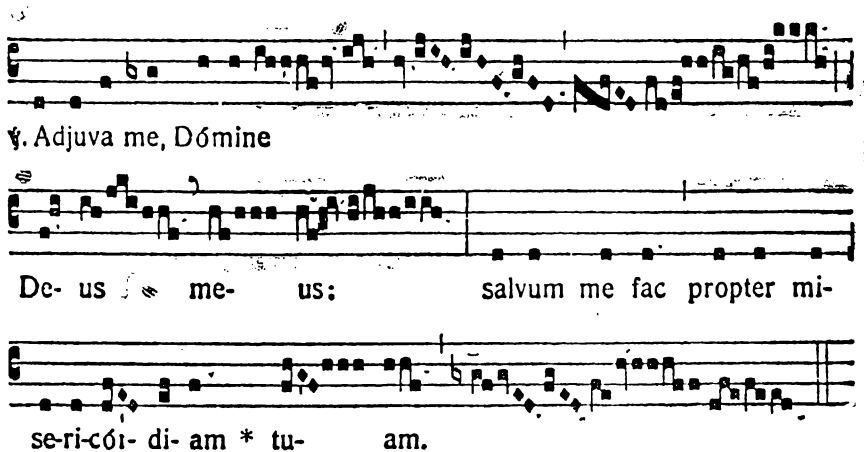
Será útil continuar dêste modo a análise das demais partes do "Gloria". Como são os mesmos os motivos, não surgem dificuldades. Destarte descobre-se a riqueza da construção da forma, que estes poucos meios acumulam.

Vem o "Amen" encerrar o movimento total. Na música, como no texto, é êle a pedra angular. Os motivos I e II sucedem-se sem interrupção, ligados estreitamente, de onde provem a expressão plástica do "Assim seja".

Os exemplos seguintes servirão ainda de norma para o estudo dos diversos cantos. Para evitar repetições supérfluas nesses exemplos, serão escolhidos apenas os pontos a reclamarem especiais indicações.

Apontar-se-ão igualmente as causas comuns de erros. Seu reconhecimento a tempo proporcionará uma execução perfeita das melodias.

**Exemplo 189: Graduale S. Stephani, Protomart.**



Ψ. Adjuva me, Dómine

De- us me- us: salvum me fac propter mi-

se-ri-có- di- am \* tu- am.

**Forma construtiva: Simple repetition do tom e passagem da melodia silábica para a melodia melismática.**

## PONTO 1.

**Pronunciar as palavras do texto** tem aqui particular importância, pois o modo pelo qual se trata o texto é elemento construtivo. No pronunciar o texto, sigam os cantores juntamente com os olhos o curso da melodia, observando de modo especial os lugares, nos quais a melodia é silábica.

## PONTO 3.

**Determinar as passagens que têm melodia melismática e as passagens que têm melodia silábica.**

## PONTO 8.

**Determinando a força harmônica,** importa observar-lhe a operação quer nas passagens melismáticas, quer nas silábicas.

## PONTO 9.

**As partes silábicas** que formam aqui um contraste dentro do **estilo melismático** do Gradual, ocorrem nas duas passagens “Adjuva-me” e “Salvum me fac”, tornando êsse apêlo particularmente instante. A melodia retira a força rica e adornada para deixar à palavra somente a força de oração. Importa à execução realizar esta intenção marcada da composição.

A primeira parte do Gradual tem caráter narrativo. A melismática é ligeiramente interrompida pela silábica, logo nas duas primeiras frases. Ficam assim preparadas estilisticamente as passagens silábicas a decidirem a segunda parte.

A segunda parte, o verso, é uma oração direta ao Senhor. Na passagem “Adjuva-me” torna-se plena a força sonora por meio da terça Fá-Lá, nas sílabas “ju-va”, bem como pela terça Lá-Dó, preenchida por um tom de passagem, nas sílabas “va-Dó”. A melodia se eleva do “pai” à “mãe”, abrangendo assim todo o espaço tonal do quinto modo.

O texto deve ser pronunciado claro e cheio. Cada nota deve ter seu peso, cada vogal a sua plenitude sonora.

Todavia, forçoso é conservar exatamente o estilo e, antes de tudo, importa não descurar o tempo inicial. Da mesma maneira evitar-se-á qualquer expressão dramática.

O segundo apêlo “*Salvum me fac*” é uma prece humilde do homem que se reconhece pecador, e espera a salvação da misericórdia de Deus unicamente. A melodia não sobe, como na passagem antecedente. Ela se despe de tôda beleza exterior e, por assim dizer, se abisma na adoração e na expectativa da suspirada salvação.

Para a execução dêsse segundo apêlo guardam-se as direti-vas dadas para a passagem precedente. Na falta de movimento melódico, seja maior ainda o cuidado em pronunciar o texto em sua integridade e clareza.

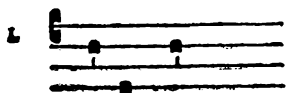
#### CREDO IV.

**Fôrça construtiva: união de dois motivos contrários.**

#### Exemplo 190

##### Motivo I

Fôrça harmônica



Patrem omnipo-téntem,

##### Motivo II

Fôrça melódica



omni-po-téntem,

Durante o Credo, aparecem êstes dois motivos. Encontra-se, ora descendente, ora ascendente, a sucessão de quatro segundas — **motivo II**.

O espaço de quintas — **motivo I** — é por vezes simples; outras vezes repete-se, como em “*Patrem om*”. Serve ainda de ligação entre duas frases, embora com uma pausa de permeio, a qual o aludido intervalo transpõe com sua fôrça espacial.



to”. Importa igualmente evitar ataque duro dos tons que limitam o motivo e a queda brusca para o tom inferior da quinta.

A mística expressão inerente à passagem “Et incarnatus est” deve ser adequadamente traduzida no canto. Ao fazê-lo, porém, não se deve recorrer a meios de mero efeito exterior. Não se diminuirá o andamento, pois não o reclama a melodia. Tampouco se diminuirá a voz. A própria melodia se destaca tão claramente às palavras “Et incarnatus est”, que todo recurso exterior viria mesmo prejudicar-lhe a força peculiar de expressão.

No “Amen” reúnem-se numa só voz os dois lados do côro. Faz-se deste modo sentir a poderosa força que é a sua. A conexão íntima dos dois motivos afirma por sua vez o sentido de totalidade condensado no “Amen”.

As razões já alegadas contra o ralentar do andamento cabem ainda neste ponto.

## KYRIE XII.

Tipo clássico do modo plagal.

### Exemplo 194

8.

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

### PONTO 3.

O Kyrie tem melodia melismática.



#### PONTO 4.

Ao cantar-se o texto com os principais tons — “pai” e “mãe” — e a quarta Ré para baixo, revela-se a estrutura do oitavo modo em tôda a sua pureza.

#### Exemplo 195



#### PONTO 8.

As partes do “Kyrie” bem como as do “Christe” mostram a orgânica união entre a fôrça harmônica e a melódica. Muito interessante e significativa a relação mútua dêsses elementos na parte superior e inferior do modo.

Os três primeiros “Kyrie” movimentam-se na parte superior, entre “pai” e “mãe”.

A subida em segundas — Sol-Lá-Si — se descreve numa intensa fôrça harmônica. É apenas uma interrupção exterior do movimento ascendente Sol-Dó. A terça e a quinta seguintes preparam, por assim dizer, o espaço dessa elevação. O Ré, ponto culminante, só na aparência funciona como mera preparação do espaço harmônico. A verdadeira linha melódica vai somente até o Dó, a “mãe”, para o qual tem apenas função de apogiatura (cf. pg. 150). Na palavra “eleison” o movimento vivo do “Kyrie” chega ao têrmo em leves ondulações.

As três frases do “Christe eleison” enchem a parte inferior do modo plagal — Sol-Ré. E desenvolve-se na melodia certa fôrça reflexa, a transformar aquêle vivo movimento ascendente em movimento descendente. Por conseguinte, o movimento melódico relaciona-se em tudo com a primeira parte. Assim é êle plagal, isto é, imita verdadeiramente.

O elemento harmônico, só a terça chega a formá-lo. Por sua vez, tem menos tons a série descendente das segundas.

## PONTO 9.

É maravilhosa a estrutura orgânica da forma total. Tem a forma A-B-A. (cf. pg. 160). O último "Kyrie" é mais extenso, como na maior parte dos "Kyrie". Tem portanto o último "Kyrie" aumento proposital de intensidade. Muitas vezes no "Kyrie", alcança-se êste aumento de intensidade pela repetição de um motivo. Comparem-se os Kyries II, III, IV e outros.

A intensificação é neste Kyrie XII particularmente notória, isto é, o movimento melódico percorre inteiramente o âmbito do espaço. Ambos os movimentos, o do Kyrie e o do Christe, seguem-se em poderoso arco, unidos pelo espaço sonoro da terça Sol-Mi, no comêço do Christe. Vêm a unir-se então pela imperiosa fôrça rítmica do pressus.

Não é fácil a execução dêste Kyrie. Exige grande domínio da voz. É mister, no espaço sonoro Si-Sol-Ré, cantar os dois intervalos com voz suave e cheia. O Ré alto, o têrmo do intervalo harmônico, e igualmente a série descendente de segundas, não há de ser cantado nem áspera, nem bruscamente. Deve ser percebido seu carater de apogiatura. Destarte será evitado o perigo de cantá-lo como têrmo da quinta. Não há negar, o Ré forma o início de um grupo rítmico; acha-se, contudo, velado de tal maneira pelo espaço sonoro, que essa fôrça harmônica o supera e o valor rítmico é subordinado.

### IN NATIVITATE DOMINI. AD PRIMAM MISSAM. INTROITUS.

#### Exemplo 196

DO. MI. NUS \* di. xit ad me :

Fi. li. us me. us es cu, e go hó. di e gê. nu. i te.

### **Fôrça construtiva do Ritmo em união com a Harmonia.**

Monumental a simplicidade dêste intróito. Logo à primeira vista, mostra-se a fôrça construtiva da repetição insistente das neumas especiais — Tristropha e Bistropha. Na primeira frase acha-se uma Tristropha, seguida por duas Bistrophas. Na segunda frase encontramos duas Tristrophas, seguida por uma só Bistropha.

Pertence o intróito ao tipo II, a manifestar-se em primeiro lugar no desenvolvimento rítmico. A fôrça concentrada na Tristropha sempre se resolve primeiramente na Bistropha. A estrutura final é puramente melódica.

A tensão rítmica é ainda intensificada pela fôrça harmônica das terças. A frase tôda é, na verdade, um oscilar constante entre os tons da terça Ré-Fá, isto é, entre o “pai” e a “mãe”. Não se pode falar, pròpriamente, de fôrça melódica.

Aquela oscilação, antes de tudo, cria o espaço espiritual, onde ressoam as palavras grandiosas do salmo segundo.

Igualmente, resulta dos tons superiores e inferiores de terça, sucedendo-se, em paralelo horizontal, duplo movimento melódico.

A existência das duas melodias, independentes uma da outra, explica-se pelo fato de se juntarem os tons inferiores e superiores em linha horizontal no ouvido interior.

O esquema abaixo mostra como se produz essa polifonia intrínseca.

#### **Exemplo 197**



Temos indubitável e naturalmente o gérmen da música polifônica posterior. É progressão sonora em dois planos, conquanto em tons sucessivos.

É decisiva a compreensão dêsse movimento paralelo para cantar devidamente esse intróito. A conservação no ouvido do Ré inicial até o Ré seguinte evitará dureza e monotonia na repetição constante da terça Ré-Fá. Por conseguinte, importa emitir o Ré com a voz cheia e suave, sem fazer "Portamento" entre Ré e Fá.

# CONSELHOS PRÁTICOS PARA A EXECUÇÃO DA MELODIA GREGORIANA

## I. O ANDAMENTO DO CANTO.

São decisivos para a execução os pontos seguintes:

1. **A estrutura do canto — da melodia e do texto.**
2. **A estrutura do câoro.**
3. **O local.**

### 1. A ESTRUTURA DO CANTO: DA MELODIA E DO TEXTO.

Geralmente, pode-se dizer que, em princípio, o andamento há de ser moderado. Trechos lentos não sejam arrastados; trechos vivos não sejam precipitados. Em casos ambíguos, caiba a decisão ao processo melódico.

No “Agnus Dei”, por exemplo, a melodia pode ser simples ou ornada: se fôr simples, cantar-se-á o trecho mais lentamente; se ornada, o andamento irá de acordo com as particularidades melódicas.

#### a) **A estrutura da melodia.**

A melodia silábica e a melismática pedem escolha diversa de andamento. Em princípio, deve-se cantar mais lentamente as melodias silábicas em razão do pêso de articulação e da variedade de forças rítmicas.

Na melodia melismática, o andamento corresponderá à estrutura interior. Se dominar o movimento fluente, isto é, com muitas sucessões de segundas, o andamento deve ser logo movimentado.

Sendo a sucessão de segundas entremeada de terças ou de outros intervalos espaciais, tome-se em consideração êsse elemento harmônico e cante-se mais lentamente.

#### **Melodia típica ou original.**

São melodias típicas as que, não variando ou quasi não variando, são aplicadas a textos diversos. Aparecem na salmodia, nos Graduais, nas Antífonas, nos Resposos breves, nos Tratos. É ordinariamente mais movimentado o andamento nas melodias típicas. Entretanto, cumpre guardar sempre as normas acima dadas.

**Melodias originais são compostas especialmente para um texto.**

O andamento das melodias originais será determinado conforme as particularidades da melodia e do texto.

#### **b) A estrutura do texto.**

##### **O texto litúrgico.**

O conteúdo do texto e o seu lugar na liturgia influenciam no andamento. Em regra geral deve, portanto, ser o "Kyrie" cantado mais lento que o "Glória". O andamento do "Sanctus" deve ser mais rápido que o do "Kyrie" e mais lento que o do "Glória". O andamento do "Agnus Dei", por seu caráter súplicante, será um pouco lento. Contudo, essas observações só têm valor nos casos em que as forças melódicas não as contrariam.

#### **TRÊS FORMAS DIVERSAS DE EXECUTAR O CANTO**

1. O côro canta como uma só unidade. 2. O côro canta em forma antifonal. 3. O côro canta em forma responsorial.

##### **1. O côro canta como uma só unidade.**

Cumpre ao cantor fazer as entoações de modo tal que possa o côro continuar a melodia no mesmo andamento. Deve o

cantor velar atentamente pelo côro, defendendo-o de antemão quanto a eventuais dificuldades.

Acabada que seja a entoação, também êle, sem fazer notória sua voz, entrará na unidade coral.

### 2. O côro canta em forma antifonal.

O canto é antifonal — côro a côro — quando ambos os lados cantam alternadamente, ou também na divisão: escola-côro. A mudança dos lados se efetua sem interrupção nos cantos como: Glória, Credo, Te-Deum, Sequências etc. A barra dupla indica sòmente a passagem de um lado do côro para outro; não tem, portanto, valor de pausa.

Na salmodia cantada ou recitada, a mudança dos lados do côro se efetua com uma pequena interrupção. O tempo deve ser o mesmo nos dois lados.

### 3. O côro canta em forma responsorial.

Um grupo de cantores, ou um cantor sozinho, canta e o côro inteiro responde. O grupo, ou o cantor, dá a entoação e canta os versículos nas formas responsoriais; o côro inteiro responde, cantando respectivamente as partes dessas formas. Importa ainda lembrar que os solistas, ao cantarem isolados, não devem afastar-se nem do tempo, nem do estilo do canto; cabelles preparar com segurança as respostas do côro.

## 2. A ESTRUTURA DO CÔRO .

**Voz de homem:** Tendo essa voz mais volume, poderão os homens, por via de regra, escolher andamento mais movimentado.

**Voz de mulher:** Convém nos coros femininos ser o movimento mais calmo, porém nunca arrastado.

O andamento **nos coros de crianças** deve ser intermediário entre os dois primeiros.

### 3. O LOCAL.

O local também pode influenciar no andamento. Por conseguinte, será bom cantar com movimento mais lento numa grande igreja; em pequenas capelas pode o andamento ser mais ligeiro.

Importa observar que as normas acima resultam de longa experiência. Podem ser alteradas de acôrdo com as várias circunstâncias.

#### **A expressão exterior.**

As modalidades externas da expressão como os: "Crescendo, decrescendo, acelerando, ritardando" etc. devem ser applicadas com muita circunspeção. Datam dos últimos séculos. Tendo diminuída a potência intrínseca de expressão da música, vieram a ser necessárias.

Importa bem notar que nos referimos apenas à intenção marcada de fazer exteriormente esses "crescendo, decrescendo, ritardando" etc., que ultrapassam os limites da flutuação natural de tempo e volume. O canto Gregoriano abrange todos os graus da intensidade, como se explanou nas páginas dêste livro. Reconhecidos e realizados que sejam tais graus, o resultado será mais apreciável do que o poderiam tornar quaisquer recursos meramente exteriores.

O valor peculiar de cada sílaba, já o possuem os grupos elementares binários e ternários. Não há dúvida, só um dinamismo correspondente poderá obter a realização dessa vida imanente.

O desenvolvimento da forma nos tipos I, II e III (cf. pg. 155 ss) só poderá, por sua vez, ser reconhecido nas diversas oscilações do volume e do tempo. O emprêgo dos recursos exteriores pode até prejudicar à eficácia dessas delicadas modalidades intrínsecas.

**U. I. O. G. D.**



## BIBLIOGRAFIA

### A — SÔBRE A MELODIA GREGORIANA

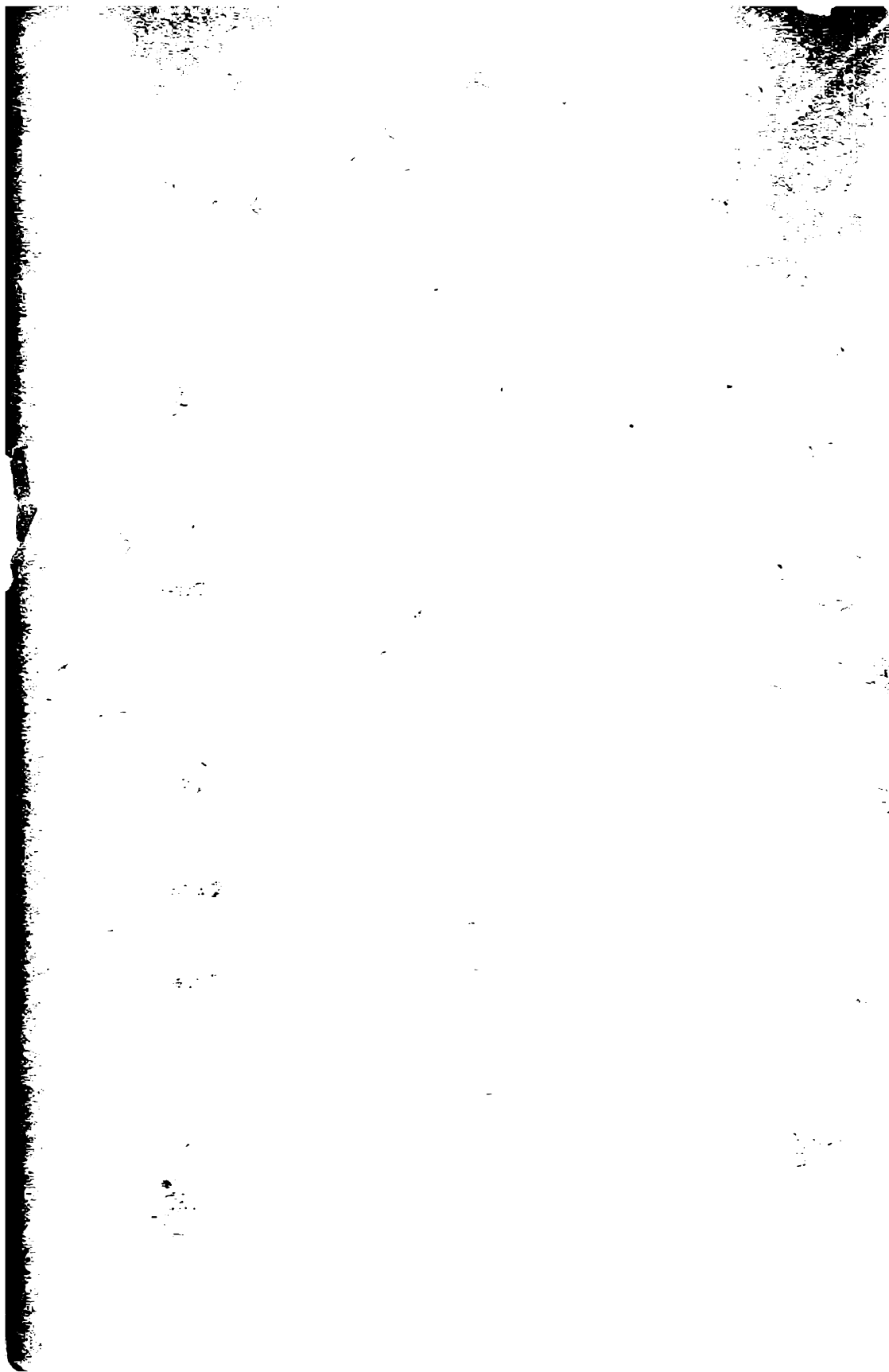
- Benedictines of Stanbrook — A Grammar of Plain-Song, Stanbrook-Abbey Worcester, 1926.
- Boeser, P. Fidelis O.S.B. Der rhythmische Vortrag des Gregorianischen Chorals. Schwann, Düsseldorf.
- Ebel, Dom Basilius, Abade de Maria-Laach. Das älteste alemannische Hymnar mit Noten. Benziger Verlag.
- Ferretti, Dom Paulo, Abbate O.S.B. Estetica Gregoriana. Roma, Pontificio Instituto di Musica Sacra. 1934.
- Foucauld: Le Rhythme du Chant Grégorien. Paris, Ch. Poussielgne.
- Franceschini, Furio. Compêndio de Canto Gregoriano.
- Gastoué, Dom. L'Art Grégorienne, Paris, Felix Alcan 1911.
- Gatard, Dom Augustin, La musique Grégorienne. Paris, Henri Laurens.
- Gindele-Loebenstein. Der Gregorianische Choral in Wesen und Ausführung 1936.
- Harrison, P. James O.P. How to sing Plain-Chant. Ditchling, Sussex.
- Johner, P. Dominicus O.S.B. Der Gregorianische Choral, Engelhorn, Stuttgart.
- Johner, P. Dominicus O.S.B. Neue Schule des Gregorianischen Choralgesangs. Pustet.

- Lipphardt, Walter. Choral und Pfarrgemeinde. Butzon und Bercker. Kevelaar.
- Minetti, P. Antoni. Pratica de Coro. Roma. Tipografia Poliglota, Vaticana.
- Mocquereau, Dom. Le Nombre musical Grégorien. Desclée. 1908.
- Moura, Mons. Luis Gonzaga. Apologia do Canto-chão Gregoriano. Tipografia Beneditina de Santa Maria, São Paulo 1934.
- O Canto da Igreja. Livraria Salesiana Editora. São Paulo. 1948.
- Primer of Plainsong. Desclée. 1906.
- Pothier, Dom. Mélodies Grégoriennes. Desclée. 1880.
- Rodrigues, Padre L. Tratado de Canto Gregoriano e Polifonia Sagrada. Seminário Sé. Porto 1946.
- Schweizerische Studiengemeinschaft für Gregorianischen Choral: Kurzfassete Choralschule nach der Methode von Solesmes. 1947.
- Sonn-und Festtagslieder des vatikanischen Graduale. Pustet.
- Sunol. Méthode complète de Chant Grégorien, tradução francesa. Desclée, 1932.
- Sowa, Heinrich. Quellen zur Transformation der Antifonen. Bärenreiter-Verlag Kassel. 1910.
- Wagner, Peter. Einführung in die Gregorianischen Melodien. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1910.
- Wagner, Peter. Geschichte der Messe. Breitkopf und Härtel.

## B — SÓBRE DIVERSOS ASSUNTOS

- Andegavensis, P. Octavius. O.F.M. Cap. Sacrae Psalmodiae praestantia et qualitates ejusdemque regulae cum sine cantu persolvitur. Roma. Curia Generalis. Or. Min. Cap.
- Barros Barreto, Ceição de. Côro Orfeão. Edição Melhoramentos.
- Baumstark. Vom geschichtlichen Werden der Liturgie. Ecclesia orans. Herder.
- Cabrol, Dom Fernand. Le livre de la prière antique. Tours. Maison Mame.
- Davenson, Henri. Traité de la musique selon l'esprit de St. Augustin. Neuchatel 1942.

- Eisenhofer, L. Handbuch der katholischen Liturgik. Herder.
- Greiner, Albert. Die Stimmbildung. 1938.
- Guardini, Romano. Vom Geist der liturgie. Ecclesia orans. Herder.
- Guéranger, Dom Prosper. L'année liturgique. Tours. Maison Mame 1922.
- Hindemith, Paul. Unterweisung im Tonsatz. B. Schott's Soehne. Mainz. 1937.
- Hindemith, Paul. Uebungsbuch für den zweistimmigen Satz. B. Schott's Soehne, Mainz. 1939.
- Klatte, Wilhelm. Grundlagen des mehrstimmigen Satzes. Simrock. Leipzig.
- Kurt, Ernst. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Max Hesse's Verlag.
- Kurth, Ernst. Romantische Harmonik. Max Hesse's Verlag.
- Loebenstein, Frieda. Klavierpädagogik. Quelle & Mexer.
- Loebenstein, Frieda. Der erste Klavierunterricht. Verlag Vieweg, Berlin. Martienssen. Das bewusste Singen. 1923.
- Mersmann, Prof. Dr. Hans. Musikästhetik. Max Hesse's Verlag.
- Mersmann, Prof. Dr. Hans. Musiklehre. Max Hesse's Verlag.
- Musica Sacra. Quarta Carta Pastoral de D. Jaime de Barros Câmara, Cardeal Arcebispo Metropolitano do Rio de Janeiro.
- Preubner, Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik. Quelle & Meyer.
- Rodrigues, Padre L. Musica Sacra. História-Legislação. Porto 1943.
- Schünemann, Georg. Musikerziehung. Kistner & Siegel.
- Schünemann, Georg. Ursprung und Bedeutung der Solmisation. Quelle & Meyer, 1929.
- Sertillanges. Prière et Musique. Editions Spes. Paris.
- Sinzig, Frei Pedro O.F.M. Os Segredos da Harmonia. Editora Vozes Petrópolis.
- Sinzig, Frei Pedro O.F.M. Sei compor, Editora Vozes Petrópolis.
- Thomas, Kurt, Lehrbuch der Chorleitung. Breitkopf und Härtel. 1935.
- Ursprung. Die katholische Kirchenmusik. Athenaion. Potsdam.
- Wolf, Johannes. Die Tonschriften. Hirt. Breslau. 1924.



# QUADRO ANALÍTICO

## I

### FORMAÇÃO DO OUVIDO MUSICAL

#### Curso elementar

O som como fato absoluto: Existência individual — O som em sua relação tendencial para com os outros tons: Existência genérica — O Modo — Percepção auditiva dos sons — Como aprender as notas — Mutabilidade na altura dos tons — Exercício de transposição — Estrutura do ouvido musical — Ditado musical — Improvisação — Anotação Gregoriana — A leitura das notas . . . . pgs. 17-35

### FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA RÍTMICA

#### Curso elementar

O tempo fundamental — Formação de grupos — A pausa — Estrutura dos grupos binários e ternários . . . . . pgs. 37-42

### FORMAÇÃO DA VOZ

#### Curso elementar

A respiração — Os registros — Boa colocação da voz — Pronúncia das vogais . . . . . pgs. 43-52

## II

### FORMAÇÃO DO OUVIDO MUSICAL

#### Curso médio

Os Modos — A Pentatônica . . . . . pgs. 53-59

### FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA RÍTMICA

#### Curso médio

Divisão do texto em grupos — Método de estudo da Recitação —  
Formação de grupos da Melodia Gregoriana . . . . . pgs. 61-70

### FORMAÇÃO DA VOZ

#### Curso médio

Colocação da voz nos intervalos — As consoantes — O âmbito  
da voz . . . . . pgs. 71-75

## III

### FORMAÇÃO DO OUVIDO MUSICAL

#### Curso superior

Recitativos litúrgicos, regras gerais — Salmódia cantada — Os  
modos da Salmódia — Os Recitativos litúrgicos, exemplos e exercí-  
cios — Formação mais completa do ouvido musical: altura absoluta  
— Modulação . . . . . pgs. 77-114

### FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA RÍTMICA

#### Curso superior

Polifonia interna — Recitação dos hinos — Polifonia rítmica nos  
cantos silábicos . . . . . pgs. 115-120

## **FORMAÇÃO DA VOZ**

### **Curso superior**

Exercícios de vocalização baseados no elemento melódico — Exercícios de vocalização baseados no elemento rítmico — Execução do ictus — Execução do acento da palavra — Exercícios de vocalização baseados no elemento harmônico — Formação da voz e as neumas — Prolongamentos — As divisões — Formação da voz e a afinação justa . . . . . pgs. 121-139

## **IV**

### **SÍNTESE DOS ELEMENTOS ESTILÍSTICOS**

#### **I. As Fôrças construtivas elementares das diversas partes**

As Fôrças construtivas dos elementos musicais:

Fôrças construtivas do elemento melódico — Fôrças construtivas do elemento rítmico — Fôrças construtivas do elemento harmônico — Fôrças construtivas da Modalidade — Fôrças construtivas da Modulação — Fôrças construtivas na reunião da melodia com o texto — Fôrças construtivas por meio de Polifonia latente . . . . pgs. 141-154

#### **II. As Fôrças construtivas do conjunto**

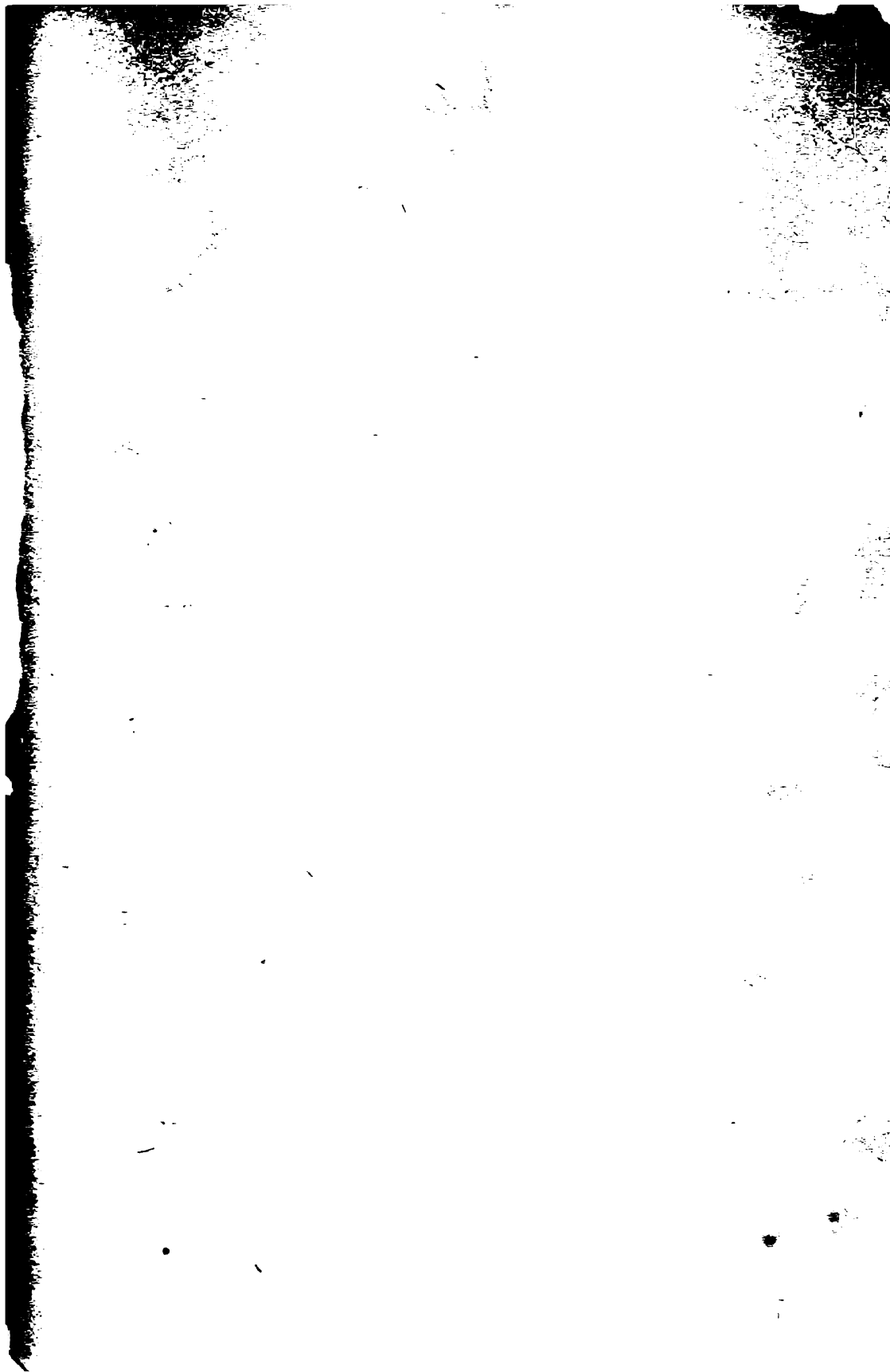
Três tipos de forma:

Tipo I — Tipo II — Tipo III — Forma A-B-A — Forma A-B-A-C-A . . . . . pgs. 154-164

## **V**

### **ESTUDO DO CANTO GREGORIANO**

Processo do estudo — Conselhos práticos para a execução da Melodia Gregoriana — A estrutura do canto — A estrutura do Côro — O local . . . . . pgs. 165-184.





## ÍNDICE ALFABÉTICO

OS NÚMEROS INDICAM AS PÁGINAS; "s" ou "ss", PÁGINAS SEGUINTE

- Accelerando — 184  
Acento (Accentus) — 62, 65, 67, 79s., 90ss., 97-104, 117s., 125, 151s.  
Acento secundário — 62s., 68, 98.  
Acento tônico — 61, 67s, 91s.  
Acorde — 115s, 149, 153s.  
Acústico — 18, 113.  
Adventus — 146, 151s.  
Afinação — 113s, 138, 141.  
Agnus Dei — 130, 181s.  
Agostinho — 37.  
Alleluia — 43, 58, 78s, 132, 145, 159.  
Altura — 17s., 22s., 25, 30s., 47, 59, 71, 111, 113s., 119, 131, 135, 138ss. 158s.  
Altura absoluta — 24, 33, 74, 106, 109.  
Altura fixa — 17s.  
Âmbito — 54, 56, 74, 81, 106, 125, 178.  
Anacruse — 63, 67, 126.  
Andamento — 35, 39s., 66, 72, 74, 134, 141, 175s. 179s.  
Anotação — 31ss.  
Antecipação — 150.  
Antífona-antifonal — 57, 92, 107s. 157, 159, 161, 182s.  
Antiphonale monasticum — 53, 159.  
Apogiatura — 150, 171s.  
Arco — 156ss., 171, 178.  
Arsis — 117, 124s.  
Asclepiadeu — 117.  
Aspiração — 45ss.  
Assimétrico — 35, 39ss.  
Asterisco — 63, 81, 94, 156.  
Ataque-atacar — 46, 50, 123ss., 130ss., 135ss., 158, 175.  
Atração — 19, 68.  
Auditivo — 21, 56, 90, 106, 109, 129s., 138, 141.  
Autêntico — 53s., 149.  
Automatização — 72.  
Baixo — 74.  
Benedictus — 81, 90, 93.

- Binário — 39ss., 62, 65s., 71, 131, 133, 183.  
 Bistropa — 69, 126, 135, 148, 179.  
 Bivirga — 69, 135.
- Cadeia — 112.  
 Canto-Chão — 78.  
 Cantor — 43ss., 74, 77s., 106s., 131, 163ss., 173, 182s.  
 Capituli (Tonus) — 96s., 101.  
 Cephalicus — 136.  
 Cromático — 74.  
 Cíclico — 163, 168.  
 Cinerum (Feria IV) — 110, 154.  
 Clave — 33ss., 56, 106, 111, 151.  
 Climacus — 133.  
 Clivis — 131, 133.  
 Colocação — 49s., 71s., 122s., 141.  
 Coma — 113s., 139.  
 Commune Virginis non Martyris — 148.  
 Commune Virginis et Martyris — 148.  
 Commune Confessoris Pontificis — 158.  
 Communio — 58, 131, 145, 147.  
 Compasso — 37ss., 39ss., 63.  
 Completorium — 159.  
 Concentração — 26.  
 Conclusio — 95, 102, 105s., 158s.  
 Consoante — 45s., 66, 74, 127s., 136, 141.  
 Consonante — 153.  
 Construtivo — 30s.  
 Contraponto — 116, 153.  
 Contralto — 74.  
 Cordas vocais — 44, 48.  
 Côro — 22, 29, 43, 46, 51, 66, 72, 106s., 109, 113, 117, 122, 127, 138, 157, 165, 176.
- Corista — 43, 181ss.  
 Credo — 122, 134, 139, 163, 176ss., 183.  
 Crescendo — 159, 184.  
 Cromático — 74.  
 Curwen — 27.  
 Decrescendo — 184.  
 “Descanço” — 45.  
 Diafragma — 45.  
 Differentiae — 92.  
 Directum ( Tonus in) — 89.  
 Ditado musical — 29, 42, 93, 104.  
 Ditongo — 67, 136.  
 Divisio — 136s.  
 Dominante — 21, 54ss., 79, 82ss., 102, 107ss., 158.  
 Doxologia — 158.  
 Duração — 38, 45ss., 66ss., 133ss.  
 Elemento harmônico — 127ss., 144, 149, 177.  
 Elemento melódico — 142.  
 Elemento musical — 142.  
 Elemento rítmico — 147.  
 Elíptico — 113.  
 Emissão da voz — 44s., 48ss., 59, 125ss., 131, 133, 165.  
 Encadeamento — 42.  
 Entoação — 108s., 113s., 183s.  
 Epiphania — 148s., 153.  
 Epiphonus — 136.  
 Episema — 119, 133ss.  
 Epistolae (Tonus) — 97, 101s., 158.  
 Escala — 18ss., 26, 55, 108, 113s.  
 Escapada (Nota) — 150.  
 Escola — 183.  
 Estilo — 39, 126, 174, 183.  
 Evangelho — 59, 158.

- Evangelii (Tonus) — 97, 102ss., 158.  
 Excavata (Nota) — 81.  
 Expiração — 45s., 124.  
 Expressão — 125, 174ss., 183.  
 Faringe — 49.  
 Fenómeno acústico — 17ss., 113, 128, 147s., 163, 165.  
 Finalis (final) — 21, 92, 134, 137.  
 Flexa — 90, 95ss., 104, 157.  
 Fôrça — 45, 117, 133, 165, 171, 174.  
 Forma — 30, 79, 117, 154ss., 159ss., 166s., 172s., 178, 183.  
 Formação do ouvido — 20, 23, 34.  
 Formal — 30.  
 Frase — 30, 57, 79, 103, 125, 136s., 158, 161, 166s., 171, 174s., 177ss.  
 Glória — 57s., 109, 123s., 138s., 151s., 163s., 167ss., 171, 175, 183.  
 Glover — 27.  
 Golpe de glote — 126.  
 Gradual — 43, 142, 146, 149, 153s., 173s., 182.  
 Grau — 24.  
 Grave — 18.  
 Gregorio (São) de Nyssa — 41, 154.  
 Grupo — 38ss., 39ss., 62ss., 66ss., 69ss., 77, 80s., 120, 122ss., 127, 131, 133, 136, 141, 154, 156ss., 177ss., 178.  
 Harmonia - harmônico — 115, 121, 129, 133, 148, 149, 153, 166s., 173s., 178ss., 182.  
 Harmônio — 22.  
 Hínico — 163, 168.  
 Hino — 117s., 120, 160.  
 Homofônico — 129.  
 Hundogger — 27.  
 Ictico — 132s.  
 Ictus — 69, 119ss., 124s., 133, 135.  
 Improvisação — 30.  
 Impulso - impulsivo — 63, 67, 121, 124, 129, 154.  
 Inciso — 136.  
 Initium — 81ss., 90, 93s., 157s.  
 Instrumento — 22s., 113.  
 Intensidade — 133s., 154, 166ss., 175, 178, 183.  
 Intensidade melódica — 55s.  
 Interrogatio — 95, 102.  
 Intervalo — 24, 29, 32, 45, 50, 71ss., 90, 113s., 128ss., 141, 144, 152, 169, 174, 178, 182.  
 Intervalo espacial — 144.  
 Intróito — 57s., 132, 147, 152s., 159, 178s.  
 Inversão — 170s.  
 Irregular — 89.  
 Jâmbico — 117s.  
 Jubilus — 78s., 132, 145.  
 Kyrie — 122, 126, 130, 138, 143, 149s., 160ss., 176ss., 182.  
 Latino — 61s.  
 Lectionum (Toni) — 96s., 101, 104ss.  
 Leitura — 31s., 56s., 104, 141.  
 Liber usualis — 94.  
 Liquescentes (Neumas) — 136.  
 Litúrgico — 61s., 78, 94, 101s., 106, 117s., 141, 156, 182.  
 Local — 184.  
 "Mãe" — 20ss., 54ss., 79ss., 94, 107s., 149ss., 158, 167, 173, 177s., 179.  
 Magnificat — 81, 90s.  
 Maior — 109, 114.  
 Manuscrito — 32, 37.  
 Manusolfa — 27s., 29, 56.  
 Material — 20, 154.  
 Mediatio — 81ss., 91, 93s., 157s.  
 Melisma-melismático — 69, 77, 151s., 166, 170, 173s., 176, 182.

- Melodia original — 182.
- Melodia pura — 115s., 118s., 129, 163s.
- Melodia típica — 182.
- Membro — 137.
- Memória — 26.
- Mensurado — 37ss., 63.
- Método — 19, 27ss., 44, 65, 71.
- Métrico — 37, 39ss., 117. ,
- Metronomo — 38.
- Metrum — 96ss., 104s., 117s.
- Mocquereau — 119s.
- Modalidade — 149, 184.
- Modo - modal — 19ss., 53ss., 69, 81, 82ss., 93s., 106, 110s., 121, 141s., 150s., 165ss.
- Modulação — 106, 110, 151s.
- Monossílaba — 64s.
- Motivo — 168ss.
- Motor - motriz — 57.
- Movimento — 18s., 21, 26, 28ss., 40s., 54, 67, 71s., 82, 121ss., 132ss., 141ss., 153ss., 159, 169, 171s., 174, 178, 182s.
- Movimento ascendente — 122, 147 ss., 158, 177s.
- Movimento contrário — 145s.,
- Movimento descendente — 147ss., 158, 169, 178.
- Movimento em linha horizontal — 148, 153, 179.
- Movimento paralelo — 153, 180.
- Musculatura — 49.
- Mutabilidade — 23.
- Mutatio — 23.
- Natal — 107ss.
- Nativitate — 146ss., 160, 178.
- Neuma — 69, 82, 89s., 131s., 135s.
- Nomenclatura — 23s., 27, 92.
- Nota — 22ss., 29ss., 69, 73, 80ss., 109, 127, 132ss., 141, 151, 159, 170s.
- Número — 24, 68, 92s.
- Nunc dimittis — 81, 90.
- Ofertório — 58, 110, 145, 148s., 152.
- Oitava — 108, 113.
- Oração — 29, 62, 158, 165, 173.
- Orationum (Tonus) — 96s., 100.
- Opus Dei — 164.
- Opus Divinum — 164.
- Orgão — 22, 26.
- Oriscus — 135.
- Ouvido — 17ss., 20s., 26ss., 29s., 31, 37ss., 40, 43s., 46s., 51, 53s., 59, 73, 77s., 106, 109, 112ss., 118, 124ss., 131, 141, 165, 179s.
- “Pai” — 20ss., 29, 34, 54ss., 81ss., 93, 106s. 111, 114, 149ss., 167, 173, 177s., 179.
- Palma — 145.
- Pascha — 145.
- Pausa — 40s., 137., 156, 174, 183.
- Passagem (tons de) — 28, 150, 173.
- Pauta — 33s.
- Pedal — 153.
- Pentatônica — 21, 55ss., 59.
- Pentecostes — 58, 147, 161.
- Peregrino — 88.
- Pergunta — 30.
- Pitagoras — 113s.
- Plagal — 53, 177.
- Podatus — 126, 131.
- Polifonia — 116s., 120, 128, 153, 163, 166s., 179s.
- Ponto — 32, 38, 40, 98, 133s., 137.
- Portamento — 129, 175, 180s.
- Porrectus — 132.
- Preparatórias (notas) — 82ss., 92, 96ss., 100, 104.

Pressus — 69, 135, 148, 178.

Primário (acento) — 39.

Primeira vista — 31, 141.

Prolongamento — 133s.

Pronúncia — 66s., 74.

Prophetiae (Tonus) — 96, 100s.

“Prova” — 22s., 25ss., 27 ss., 30-35,  
56s., 59, 73, 112s.

Punctum — 98ss., 105.

Quadragesima — 146.

Quarta — 54, 73s., 130, 146, 177.

Quilisma — 136.

Quinta — 54, 73s., 131, 147, 174s.,

Quiromonia — 42, 65.

Ralentar — 159.

Recitação — 61s., 64ss., 66ss., 78s.,  
102, 117s., 119, 141, 157s., 163.

Recitativo — 78s., 94s., 101ss., 141,  
158, 163.

Recto tono — 61, 65ss., 78, 117, 156,  
166s.

Regência — 65ss., 69ss., 72, 166ss.

Registro — 47ss., 50, 71, 122, 141.

Relação — 18, 20, 55, 57, 61, 77s.,  
81s., 94, 107, 149, 153s.

Repercutio — 135s.

Repetição — 30s., 142ss., 171s.,  
178ss.,

Reprise — 159.

Resolução — 42, 119, 125s., 148s.,  
155s., 165s., 169.

Respiração — 40, 44, 45ss., 72, 126s.,  
129, 131, 136, 159.

Responsório — 59, 107, 159, 183.

Resposta — 30s.

Retardo — 28, 151.

Retorno — 28, 149s.

Ritardando — 183.

Ritmo — 37, 61, 71.

Safico — 117.

Salicus — 133.

Salmo — 81s., 92., 107s., 156s., 179.

Salmodia — 62s., 78s., 81ss., 90, 94,  
141, 149, 183s.

Sanctus — 128, 146, 152s., 161, 182.

Scandicus — 133.

Segunda — 50, 114, 128s., 142ss.,  
174ss., 182.

Semi-tom — 20s., 23, 35, 55, 71ss.,  
81.

Sequência — 183.

Série de tom — 21s., 24, 27, 29,  
35, 55.

Série harmônica — 20.

“Sílabas sonoras” — 27ss., 69, 82ss.,  
94, 104ss., 107ss., 114, 166s.

Silábico — 69s., 77, 118, 151, 166s.,  
170s., 173, 181s.

Simétrico — 39ss.,

Sinais da mão — 27ss., 34, 56, 65.

Solesmes — 39, 42, 119, 134.

Solista — 43, 183.

Solo — 43.

Som — 17, 19, 21, 41, 44, 46s., 50s.,  
59, 73, 113s., 124ss., 128, 138, 158s.

Sonoridade - sonoro — 31, 115, 122,  
125s., 128s., 136, 145, 163, 173ss.,  
178s.

Soprano — 74.

Stephanus — 142, 145, 172.

Sunol — 42, 61, 119.

Tecla - Teclado — 25s., 107ss.,  
113s., 128.

Técnica — 20, 44, 129s., 133, 165.

Te Deum — 183.

Tempo — 66ss., 71s., 122, 126s., 134,  
141, 174, 184.

Tempo forte — 150s.,

Tempo fraco — 150s.

- Tempo fundamental — 37ss., 40ss., 131, 133, 135s.
- Tendência - tendencial — 17, 19s., 41, 54s., 67, 107s., 109ss., 114, 154s., 157.
- Tenor — 74.
- Tensão — 18, 24, 28s., 41, 119, 125s., 129, 137, 147s., 155s., 158, 179.
- Terça — 50, 54s., 72s., 128, 130s., 133, 144ss., 150, 167s., 173, 178s., 182.
- Terminatio — 81ss., 91ss., 157s.
- Ternário — 39, 41s., 62, 65s., 72, 132, 154.
- Tetrachordo — 24s.
- Texto — 29ss., 57, 61s. 65, 93s., 99, 106s., 113s., 122, 125s., 128ss., 151, 159, 166ss., 172ss., 181s.
- Thesis — 117s., 125.
- Thomas — 138.
- Timbre — 47ss., 50.
- Tipo I — 155s., 157, 159ss., 162, 166, 171, 184.
- Tipo II — 155s., 161s., 166, 168, 170s., 179, 184.
- Tipo III — 155s., 162s., 166, 170, 184.
- Tom básico — 28.
- Tom fundamental — 20, 54.
- Tom inteiro — 19ss., 24s., 55, 72s., 81, 90, 139.
- Tom sensível — 28.
- Tonalidade — 24s., 28, 56.
- Tônica — 54s., 62s.
- Tônica-Do — 28.
- Tonic solfa — 27.
- Toni speciales — 21.
- Tonus antiquior — 59, 97, 100s., 103.
- Tonus antiquus — 101.
- Tonus Communis — 101.
- Tonus Festivus — 96s., 100s.
- Tonus simplex — 95ss., 100s.
- Tonus Solemnior — 97.
- Tonus Solemnis — 100s., 104.
- Tonus Solemnis antiquus — 96s., 100.
- Torculus — 132.
- Tractus — 142, 144, 148, 182.
- Transição — 171.
- Transposição — 23, 56.
- Treino — 31, 45s.
- Tristropha — 69, 135, 148, 179.
- Trivirga — 69, 135.
- Trocáico — 117.
- Unidade — 35, 38s., 154s., 183.
- Versículo — 65s., 69, 81, 89, 93ss., 151, 159, 183.
- Verso — 81, 117, 156ss., 173.
- Vésperas — 107s., 159, 161.
- Vibração — 18.
- Virga — 69, 135s.,
- Vocalizes — 46.
- Vogal — 46, 50ss., 66s., 71ss., 92, 122, 124ss., 129s., 141, 152, 173.
- Volume — 47, 50, 125, 127ss., 134, 184.
- Voz — 37, 43ss., 48ss., 59, 71, 74, 121ss., 129ss., 133ss., 138s., 175s., 178, 180, 183.

INICIADO NO ANO SANTO  
DE 1950 E TERMINADO EM  
FEVEREIRO DE 1951.

IMPRESSO COM A LICENÇA  
DOS SUPERIORES E A  
APROVAÇÃO DA AUTORI-  
DADE ECLESIASTICA

