

humanitas

Vol. L - Vol. I


IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HVMANITAS

VOL. L • TOMO I
MCMXCVIII

1.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA
DO DOUTOR JOSÉ GERALDES FREIRE



O SIMBOLISMO NO CANTO GREGORIANO

IDALETE GIGA
Universidade de Évora

*Ao Prof. Doutor José Geraudes Freire –
um grande amigo do Canto Gregoriano*

INTRODUÇÃO

O recurso à música através dos diversos elementos da criação sonora tem sido, ao longo dos séculos, um dos meios mais complexos e, porventura mais poderosos do Homem se associar à plenitude da vida cósmica. Em todas as civilizações, os actos mais importantes da vida social e religiosa estão cheios de manifestações, nas quais a música tem um papel mediador a vários níveis. Porém, se o recurso à música é um denominador comum a todas as culturas do planeta, o mesmo já não se verifica no que respeita à concepção e origem da mesma. Recuando até à Antiguidade, vamos encontrar uma complexa concepção musical ligada à medida, ao número (concepção cósmico-metafísica de Pitágoras, herdada, por sua vez, do Egipto) e a princípios filosóficos (filosofia do *belo absoluto*, de Platão e *pragmatismo*, de Aristóteles).

A tradição cristã retomou, em grande parte, a simbólica pitagórica da música transmitida por Santo Agostinho e Boécio. A partir da ideia de *catarse musical* da escola pitagórica, os Padres da Igreja extraíram e adaptaram, por exemplo, a teologia mística dos números a ideias. Na Idade Média, o simbolismo do número três dado ao ritmo ternário, considerado a *perfectio*, é a identificação com a *Santíssima Trindade*, enquanto o número dois, do ritmo binário era a *imperfectio*. Também o número sete foi retomado no plano musical como o número cheio de *clarões de sabedoria*. Mas muitos outros elementos foram

retomados da música grega pelo teóricos da Idade Média nomeadamente a estrutura tetracordal dos Modos, a própria terminologia destes, certas características de acentuação e ritmo da palavra e mesmo certos processos de composição. Na Grécia, a música era essencialmente vocal e andava sempre associada à poesia. O poeta era também músico. O texto estava subordinado à música. Esta tradição foi seguida pelos artistas medievais para quem os textos sagrados constituíam a principal fonte de inspiração. É de notar ainda que a Igreja de Roma, nos primeiros séculos do Cristianismo, estava ligada às Igrejas orientais, adoptando inicialmente a língua grega e, provavelmente, muitos dos seus cantos.

Durante os primeiros séculos de formação do canto litúrgico, a Igreja não se cansou de atrair e concentrar em si melodias provenientes das mais diversas regiões e culturas. A pouco e pouco foi-se formando um repertório literário e musical. A preocupação da Igreja desde as suas origens foi a de criar uma unidade dos povos cristianizados, através do culto e dos cantos litúrgicos. O mais extraordinário, porém, foi o facto deste imenso repertório ter sido transmitido por tradição oral ao longo de vários séculos, ou seja, até ao aparecimento da escrita neumática. Os manuscritos musicais com notação em *campo aberto* datam dos meados do século IX. Como foi possível manter-se e perpetuar-se oralmente um repertório tão vasto ao longo de tantos séculos? Quaisquer que tenham sido as razões, ligadas à fé, ao misticismo cristão ou outras, o certo é que esse tesouro artístico não se perdeu apesar das vicissitudes históricas por que teve de passar. É nele que a Música ocidental tem as suas raízes profundas.

Quando estudamos e analisamos sob o ponto de vista estético o repertório gregoriano, verificamos que o mesmo constitui um rico universo artístico e espiritual que contém em si todos os germens da Música do ocidente. No conjunto das obras gregorianas, a que presidiram vários processos de composição, aliás, bastante simples, deparamos com o princípio das formas musicais modernas. A variação, a temática, a abertura, o leit-motiv, o lied binário e ternário, o rondó, o começo da ópera, a música descritiva, etc aí se nos revelam de maneira simples e clara. Quando se afirma, por exemplo, que os começos da música descritiva podem ser vistos e apreciados na pintura verbal da música vocal italiana do século XIV ou nas canções descritivas *Le Chant des Oiseaux*, e *La Guerre de Janequin* (sec. XVI), ou que foi Wagner o criador do leit-motiv, ou ainda que a Cesar Franck se atribui a criação da forma cíclica, desconhece-se, certamente,

que já podemos encontrar tais formas e géneros, como pequeninos embriões, no repertório gregoriano.

Embora nas pesquisas que efectuei tenha analisado um número considerável de peças gregorianas que revelam aspectos muito interessantes de música descritiva, não pretendo apresentar exhaustivamente todas as obras com aquelas características. Extraí apenas algumas peças do Próprio da Missa, por ser considerado o mais autêntico e puro, a partir das quais podemos compreender a sua dimensão estética e simbólica, em íntima relação com o texto sagrado.

Sendo o texto sagrado a principal fonte de inspiração do compositor medieval, texto e melodia adquirem uma unidade, uma aliança quase perfeita. Esta é uma constante na composição gregoriana. Verifica-se também e simultaneamente, por um lado, uma lógica do discurso musical, baseada no tratamento melódico da palavra e encadeamento das várias fórmulas melódicas e, por outro, uma lógica extramusical que pretende evocar algo através do significado da própria palavra e de toda a carga simbólica de que a mesma se reveste, segundo o contexto.

É sempre a palavra sagrada que conduz a melodia. Esta só adquire expressividade através da mensagem mística do texto sacro onde reside a verdadeira essência do canto gregoriano.

1 - ALGUNS ASPECTOS GERAIS SOBRE A ESTÉTICA GREGORIANA

Os teóricos da Idade Média negligenciaram completamente a parte relativa às formas musicais do canto litúrgico, não escrevendo, ou escrevendo muito pouco e de forma obscura e contraditória sobre as mesmas. Dos teóricos medievais, o único que se refere com clareza a propósito do período musical é Guido d'Arezzo (c.992-1050).

A estética gregoriana ou teoria das formas musicais próprias do canto gregoriano é inteiramente moderna. Começou a desenvolver-se pouco a pouco na segunda metade do séc. XIX com a restauração das melodias gregorianas a fim de lhes ser devolvida a sua pureza original. O estudo científico, a partir dos manuscritos mais antigos do séc. IX, foi realizado pelos paleógrafos beneditinos da Abadia de Saint Pierre de Solesmes, os monges Dom Guéranger, Dom Pothier e Dom Mocquereau. O estudo comparativo dos manuscritos, provenientes de várias regiões europeias, foi realizado no triplice aspecto melódico, rítmico e modal.

Depois de vários séculos de decadência, seria impossível desenvolver uma ciência gregoriana a partir de edições abreviadas espalhadas por toda a parte, nomeadamente a Edição Mediceia do *Graduale* (1614-15), nas quais as melodias tradicionais da Igreja estão completamente desfiguradas e irreconhecíveis. Desta forma, não podiam revelar aos investigadores a estilística dos compositores gregorianos e a sua análise estética não apresentava qualquer interesse.

Ora toda a estética gregoriana é o fruto da análise directa das melodias tradicionais depois de restauradas. O seu objectivo consiste no estudo da melodia em si, da sua estrutura arquitectónica e das suas diversas formas. Vários têm sido os trabalhos de carácter científico sobre as melodias litúrgicas da Igreja. Dom Paolo Ferretti, na sua *Estética Gregoriana*, refere algumas publicações sobre o assunto. Mais modernamente, são de realçar também as investigações de Dom Eugène Cardine sobre Semiologia.

2 - O COMPOSITOR MEDIEVAL E A MÍSTICA CRISTÃ

Toda a arte tem uma correspondência com um linha filosófica ou religiosa. Toda a arte exprime o aspecto interno dos homens que a conceberam. Em arte, e especialmente na arte musical, os antigos eram tradicionalistas, assim como o eram também em matéria de religião. Seguiam, por um lado, os cânones eclesiásticos próprios da arte cristã como tal e, por outro, os cânones universais da arte sagrada, deduzidos dos conhecimentos metafísicos. Criavam, contudo, o novo. Prova-o a grande diversidade das suas melodias. Porém, conservavam religiosamente o tesouro que lhes tinha sido transmitido, transformando-o de mil maneiras diferentes. Para o compositor medieval, a arte perfeita consistia na simplicidade e no natural. A música devia, de forma simples, como serva fiel e humilde, acompanhar a oração destinada às cerimónias do culto. Ora a oração da Igreja não tem carácter individualista. É objectiva, colectiva e social. Daí, a sua música ter um imperativo superior, ligado à inteligência e inspirada no divino. O personalismo ou a criação de um estilo particular que rompesse os canones da *auctoritas* era, sobretudo nos primeiros séculos do Cristianismo, uma coisa impensável. Certamente por isso, as composições litúrgicas, no universo da mística cristã permaneciam anónimas. A arte não tinha carisma pessoal, mas *sacramental*. O artista procurava, antes de mais, uma forma perfeita que correspondesse a paradigmas sagrados de inspiração celeste. De acordo com essa

mística, a música litúrgica devia, acima de tudo, reflectir o sagrado, a fé, os ensinamentos de Cristo e não apelar aos sentidos, às paixões humanas. Era neste contexto que os compositores gregorianos criavam as suas obras e que o canto gregoriano se desenvolveu e expandiu, atingindo o seu apogeu na época do Papa São Gregório Magno (590 a 604).

Quando nos fins do séc VIII surgem os primeiros *Tropos* e *Sequências*, é já um nítido sinal de rompimento com a *auctóritas*, numa tentativa de criação de novas formas musicais mais livres. A própria Igreja lhes abriu as portas e só as fechou quando as considerou um abuso nas cerimónias litúrgicas. Foram compostos milhares de *Tropos* e *Sequências* que, em parte, já foram objecto de estudo e restaurados. Desde a época do grande florescimento destas novas formas (a partir do séc. IX), os compositores não mais cessaram o rompimento com a *auctóritas*, sobretudo quando a Polifonia começou timidamente a dar os primeiros passos. Poder-se-á afirmar que o canto gregoriano fechou um importante ciclo da sua história com São Gregório Magno, começando um novo ciclo com o aparecimento de formas mais livres, não só os Tropos e Sequências, mas também com o desenvolvimento do *drama litúrgico* muito difundido e praticado nas igrejas durante os sécs. XII e XIII. Este segundo ciclo irá coexistir, a dado momento, com o movimento trovadoresco - primeiro herdeiro directo das formas musicais do canto litúrgico.

3-PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO GREGORIANA

Embora a arte gregoriana mergulhe as suas raízes nos tempos antigos mais recuados, ela desenvolveu e criou um sistema autónomo. Quaisquer que sejam as ligações com a Antiguidade e as influências que dela recebeu, a melodia gregoriana é do seu tempo e está, na verdade, impregnada do génio latino desde os primeiros séculos da Igreja.

O canto litúrgico possui um estilo e uma linguagem musical próprios, constituídos por formas de expressão características (fórmulas melódicas) que eram familiares aos compositores gregorianos. Assim, segundo o estilo vamos encontrar, no conjunto, milhares de fórmulas silábicas, neumáticas e melismáticas. Tais fórmulas são agrupamentos de neumas, verdadeiras maneiras de dizer musicais, de diferentes dimensões, segundo o estilo, susceptíveis de variações delicadas a fim de evitar choques melódicos ou falsas acentuações.

No que respeita à linguagem modal, no conjunto dos oito Modos há

também para cada um fórmulas especiais, sobretudo nas entoações e nas cadências médias e finais. Além de conferirem à melodia o seu carácter modal próprio, asseguram a unidade de todas as suas partes, desenhando o seu contorno. Há ainda pequenas fórmulas que não pertencem a nenhum modo em especial mas são comuns aos oito modos. O discurso musical exige que as suas partes estejam ligadas por relações íntimas e recíprocas, de maneira que umas preparem e apelem às outras. Desta necessidade lógica saíram todos os artificios a que chamamos *pergunta* e *resposta*, antecedente e conseqüente, rima, movimentos idênticos ou invertidos, progressões melódicas ascendentes ou descendentes, apelos e relações temáticas, imitações, etc.

No processo de composição gregoriana eram utilizados pelo compositor as chamadas *melodias-tipo*- pequenos temas tradicionais a partir dos quais eram criadas novas melodias mais ampliadas. A estas *melodias-tipo* podiam ser aplicados textos diferentes. São as Antífonas do Ofício Divino que apresentam um maior número de *melodias-tipo*. Daí, haver uma maior liberdade de composição do que na composição mais austera das melodias da Missa. À medida que iam surgindo novas festas, os compositores gregorianos ou compunham melodias originais (caso da grande parte do repertório da Missa), ou adaptavam os novos textos a velhos temas tradicionais especialmente os mais conhecidos, os de maior agrado e os mais fáceis de cantar. A maioria das pequenas Antífonas do Ofício são de uma extrema simplicidade. É possível que as melodias-tipo fossem inicialmente pequenas melodias pagãs que passaram para o repertório da Igreja.

Havia um outro processo de composição, em que o artista criava uma melodia completamente original para um texto determinado, com o qual a melodia se encontrava em estreita e imediata relação de dependência, quer pela inspiração, quer pela expressão. A melodia comenta e interpreta o texto. As melodias deste género, consideradas as mais autênticas e puras, são muito numerosas em todo o repertório gregoriano, quer nos cantos do Ofício e sobretudo nos da Missa. São notáveis pelo seu equilíbrio e estrutura arquitetónica. Todos os recursos são utilizados: diálogos, referências temáticas, desenvolvimentos, imitações, progressões, e, no plano extramusical aspectos analógicos e simbólicos. O canto dos Intróitos, Comúnios, Ofertórios, Graduais e Alelúias com os respectivos versículos são todos essencialmente expressivos. Muitos deles constituem verdadeiras obras primas da arte gregoriana.

O facto da maioria das melodias do Próprio da Missa ter sido utilizada

para outros textos (processo que foi muito usado em obras tardias), prende-se, segundo Ferretti, com a crença de que esses cantos tinham sido inspirados por Deus ao Papa São Gregório Magno. Assim, julgavam cometer uma profanação, modificando essas melodias para lhes adaptar novos textos. Daí derivou a lenda medieval da *pomba mística* que ao pousar junto do ouvido de São Gregório lhe terá ditado as melodias do Antifonário romano. Esta lenda chegou a ser cantada no início do ano litúrgico, imediatamente antes do Intróito, sob a forma de Tropo, dando origem também a uma variada e rica iconografia.

Com efeito, a tradição documentada até setenta anos depois da morte de São Gregório é unânime em proclamá-lo autor de repertório musical da liturgia de Roma. Segundo um testemunho de Giovanni Diacono, este Papa terá reunido, seleccionado e codificado, num Antifonário arquétipo, as melodias em uso na época, de maneira a torná-lo apto a ser acolhido e sancionado “urbi et orbi”. A denominação *canto gregoriano* só surgiu nos fins do séc. VIII em honra de São Gregório.

4 - IMPORTÂNCIA DA RELAÇÃO TEXTO-MELODIA

Para os gregos e romanos, a música, a dança e a declamação eram três ramos de uma única arte a que os filósofos designavam de “movimento”. Para os cristãos, o texto litúrgico e a melodia estavam indissolivelmente ligados.

O repertório literário da Igreja, que utilizou sempre o latim clássico mesmo depois da sua evolução e formação das línguas românicas, baseia-se no Antigo e Novo Testamento a que se veio juntar, logo nos primeiros séculos do cristianismo, os escritos dos Padres da Igreja. Depois do séc. VI aparecem as primeiras composições poéticas - os *Hinos*. Só nos fins do sec. VIII é que surgem os primeiros Tropos, Sequências e Ofícios em verso.

O texto latino tem uma importância capital na estrutura da melodia gregoriana. O acento tónico é o elemento vivo da palavra. Não havendo palavras agudas em latim, a sílaba final é sempre fraca e equivale a um repouso (Tésis). O acento, tal como a palavra indica na raiz latina (*ad cantus*, que significa “como um canto”), é antes de mais um fenómeno de ordem melódica, a subida melódica da palavra, o ponto de convergência de todas as sílabas, a “*anima vocis*” como diziam os antigos. Longe de ser uma força pesada, é, pelo contrário, um breve elan, leve, vivo. No repertório da Idade de Ouro (primeiros séculos), salvo por razões de fraseologia, a sílaba acentuada da palavra coincide geralmente com a

nota ou grupo de notas mais agudas. A declamação do texto é já por si uma melodia embrionária. O mesmo princípio existia também na língua grega e no canto ambrosiano. O compositor guia-se antes de mais pelas regras da acentuação e ritmo do próprio texto. Assim, a melodia deriva essencialmente deste, donde deriva também toda a sua força expressiva.

No canto gregoriano, tal como na métrica musical e poética dos gregos e romanos, nunca há divisão da unidade de medida (o tempo simples), mas apenas se pode multiplicá-lo. É esta também uma das razões da sua fluidez e calma. O efeito estético que produz é verdadeiramente notável. A íntima ligação da melodia ao texto faz do canto gregoriano uma perpétua obra prima de declamação natural, musical, única no género.

5 -AS PEÇAS DO PRÓPRIO DA MISSA

Das várias partes que compõem o *Próprio*, em que cada uma tem o seu lugar determinado no ritual da Missa, o *Intróito* e *Comúnio* são como o prelúdio e poslúdio de todo o drama eucarístico. Como tal, apresentam um carácter diferente que é importante aqui referir.

O *Intróito* está em relação imediata e íntima com a festa e o mistério do dia ou com o tempo litúrgico do ano eclesiástico. Contém e sublinha geralmente uma idéia, a idéia principal fundamental e dominante da festa, idéia essa que é retomada e se desenvolve muitas vezes nos outros cantos do *Próprio*, nos diversos momentos da acção litúrgica. É como um fio condutor e, por assim dizer, o leit-motiv do drama sacro. Por esta razão, os *Intróitos* têm muito interesse sob o ponto de vista musical.

O *Comúnio* apresenta um carácter diferente. O seu texto está directamente ligado ou não, ao mistério da Eucaristia e em relação também com o fruto que a comunhão produz na alma dos fiéis. Contém por vezes uma alusão à festa do dia. É essencialmente um canto de louvor e acção de graças. O estilo dos *Intróitos* e *Comúnios* fica entre o estilo silábico e o estilo melismático, ou seja, o estilo neumático, onde prevalecem os pequenos grupos de neumas, embora com pequenas passagens em estilo silábico.

O canto do *Gradual*, que se segue às leituras do Antigo e ou Novo Testamento, chamava-se, na sua origem, *Responsório* ou *Responso*. Passou mais tarde a chamar-se *Gradual* pelo facto do cantor solista o cantar nos degraus do altar. Chegou a ter vários versículos, mas hoje tem apenas um. É um canto

essencialmente melismático, do qual faz parte o Júbilo (Alelúia e versículo, apresentando a forma A-B-A).

O *Ofertório* evoca também os sentimentos da festa do dia. Consiste assim em desenvolver o tema ou temas propostos nos cantos antifonais e responsoriais precedentes (Intróito e Gradual). A forma do Ofertório antigo, composto de dois versículos, lembra a forma do Rondó (A-A-B-A-C). A única parte que se canta hoje é o A (Antífona ou Refrão).

É sobretudo nas peças do *Próprio* que podemos encontrar com bastante frequência, pequenos episódios, pequenos incisos melódicos mais ou menos desenvolvidos, correspondendo a uma ou mais palavras e que podemos considerar com carácter descritivo, essencialmente evocativo de imagens ou símbolos, sugeridas pelo próprio texto. No entanto, tais episódios não aparecem desarticulados na arquitectura da peça. Há sempre um equilíbrio, uma unidade, uma coesão verdadeiramente notáveis no seu conjunto.

Nos exemplos musicais que serão apresentados a seguir, há uma predominância da idéia de subida, evocando o céu, o paraíso, o divino, simbolizando ao mesmo tempo os anseios da alma. É curioso verificar, segundo o contexto, como o compositor trata a curva melódica, sempre no sentido ascendente, sendo notória a analogia com a subida.

A)- *QUI SEDES* (Gradual do III Domingo do Advento). VII Modo.

“Senhor que estás sentado acima dos Querubins, mostra o teu poder e vem. *Versículo*: Ouvi ó vós que governais Israel; ó vós que conduzis José como um pastor conduz um rebanho”.

Ps. 79, 2. 3. 7. 2

GR. VII

Q UI se-des, Dómi-ne, su-per Ché-ru-
bim, éxci-ta pot-éti-am tu-am, et
ve-ni. 7 Qui re-
gis Isra-el, inténde:

qui de-dú- cis vel-ut o-rem Io- seph.

(in *Missel Grégorien*, p. 175)

Na hierarquia celeste, os Querubins pertencem à ordem superior, entre os Tronos e Serafins que estão mais próximos de Deus. Caracterizam-se como possuindo uma grande sabedoria e a capacidade de conhecer e contemplar Deus.

No primeiro inciso “*Qui sedes, Dómine*”, a melodia, partindo de LÁ, atinge rapidamente a dominante do modo (RÉ) e apoia-se nela várias vezes até ao fim do inciso.

No segundo inciso, “*super Chérubim*” (o que nos interessa no conjunto da peça), o compositor, continuando a curva melódica ascendente, conduz-nos directamente à 8ª do modo (SOL), evocando a morada de Deus: “acima dos Querubins”. Curiosamente, com uma clivis episemada no MI, desce um intervalo de 5ª directa, a partir da qual, na palavra “Cherubim”, a melodia volta a progredir em ondulações suaves ascendentes e descendentes até à tónica do Modo terminando assim a 1ª frase.

B)-*RORATE CAELI* (Intróito do IV Domingo do Advento). I Modo.

“Ó céus derramai dessas alturas o vosso orvalho: e que as nuvens chovam o justo. Abra-se a terra e floresça o Salvador”

Is. 45, 8; Ps. 18

R O-rá-te *cae- li dé-su- per, et nu- bes plu-
ant iu- stum : ape-ri- á- tur ter- ra, et gérmi-net
Sal-va- tó- rem.

(in *Missel Grégorien*, p. 180)

O céu é a morada de Deus. É um símbolo quase universal que exprime a crença num ser divino celeste, Criador do Universo.

Neste Intróito, o compositor evoca-nos as alturas do céu e da nuvem mística, da qual a Humanidade espera a chuva vivificante e divina que é o *Justo*, ou seja, Cristo Salvador.

Depois da entoação característica do I Modo: RÉ-LÁ-SIB-LÁ, a melodia descreve uma curva ascendente em *désuper* (alturas), onde se situa o ponto culminante de toda a peça.

C)-ASCÉNDIT (Ofertório do Domingo de Ascensão). I Modo.

“Subiu Deus no meio de aclamações jubilosas: o Senhor elevou-se ao som da trombeta. Alelúia! (O mesmo tema aparece no Intróito e Comúnio da mesma festa).”

Ps. 46, 6

A - scéndit * De- us in iu- bi- la-
 ti- 6- ne, Dó- mí- nus in vo-
 ce tu- bae, al- le-
 lú-ia.

(in *Missel Grégorien*, p. 389)

Logo nos dois primeiros incisos, nas palavras *Ascéndit Deus*, a melodia evoca-nos a subida de Jesus ao céu. Partindo da tónica do Modo, a melodia desenvolve-se por graus conjuntos e com prolongamentos expressivos até atingir a 8.^a, descendo depois e terminando numa meia cadência na dominante LÁ.

D) *PSÁLITE DÓMINO* (Comúnio do Domingo de Ascensão). I Modo.

“ Cantai louvores ao Senhor que sobe ao mais alto dos céus, do lado do Oriente, alelúia!”

Ps. 67, 33, 34

I

P Sálli-te Dómi- no, *qui ascéndit su-
per cae- los cae-ló- rum ad O- ri- éntem, alle-
lú- ia.

(in *Missel Grégorien*, p.386)

De novo é evocado aqui o tema da ascensão de Cristo nas palavras *qui ascendit super caelos caelorum*, em que a curva melódica atinge a região mais aguda do I Modo. É curioso notar também a curva melódica da palavra *Oriéntem*. Na mística cristã, o Oriente (nascer do sol) é identificado com o Paraíso celeste e com o próprio Cristo. Daí, os templos cristãos terem os altares orientados para nascente.

E)- *STÉTIT ANGELUS* (Ofertório da festa de São Miguel Arcanjo). I Modo.

“ Junto ao altar, no templo, estava um anjo de pé, segurando um turbulo de ouro: e deitaram-lhe muito incenso, subindo o fumo perfumado à presença de Deus, alelúia!”

Apoc. 8, 3, 4

I

S Te- tit * ánge- lus iuxta

a- ram tem- pli, ha- bens thu-ri-bu-

lum áu- re- um in manu su- a : et da- ta

sunt e- i incensa mul- ta : et ascén-

dit fu- mus a- ró- ma- tum

in conspéctu De- i, alle- lá-ia.

(in *Missel Grégorien*, p. 684)

Até *ascéndit*, a melodia permanece calma dentro dos limites do pentacórdio RÉ-LA. É precisamente nesta palavra que a melodia se anima, atingindo o tetracórdio superior SOL-DÓ para descer depois suavemente até à tónica do Modo, em *Déi*.

O simbolismo do incenso relaciona-se com o seu fumo e perfume que é preparado com resinas incorruptíveis. As árvores que o produzem simbolizam por vezes Cristo. O seu uso e simbolismo é quase universal. Associa o Homem à divindade, o finito ao infinito, o mortal ao imortal.

No ritual cristão, o incenso é usado para elevar as preces até Deus.

O turíbulo de ouro- O ouro é um símbolo solar. Na mística cristã é identificado com Cristo. Os ícones bizantinos têm um fundo de ouro simbolizando a luz celeste.

F)-EXURGE (Gradual do III Domingo da Quaresma). III Modo.

Versículo: “Quando o meu inimigo tiver fugido, tremerão e morrerão diante da tua face”.

Ps. 9, 20. V. 4

III

EX-súr-ge *Dó-mi-ne, non
 praevá-le-at ho-
 mo: iu-di-cén-tur gen-tes in conspé-
 ctu tu-o.

V. In convertén-do in-imi-cum me-um re-
 trór-sum, in-firmabúntur, et per-f-
 unt a fá-ci-e tu-a.

a.

(in Missel Grégorien, p. 254)

Embora possamos observar valores longos e expressivos durante toda a peça, o mais interessante neste Gradual é a insistência dos mesmos nas palavras *facie tua*, no tetracórdio superior, durante toda a terceira e última frase do Versículo. O compositor evoca a contemplação de Deus.

A face de Deus relaciona-se com a sua essência. A visão face a face é reservada à vida eterna.

Não deixa de ser curioso o Modo que o compositor escolheu para servir o texto deste Gradual- o III Modo (Deuterus Autêntico).

Dom Gajard define assim este Modo: “Suavidade, modo extático, modo eterno, que não conclui, que fica como que suspenso entre o céu e a terra” (in *Canto Gregoriano- segundo os princípios de Solesmes*, Edição da Liga dos Amigos do Canto Gregoriano, Lisboa, 1982, p. 68).

G)-*DIRIGATUR* (Gradual do XIX Domingo depois de Pentecostes). VII Modo.

“Que a minha prece suba como o fumo do incenso na tua presença, Senhor”. *Versículo*: “Que as minhas mãos se elevem como um sacrifício vespertino”.

Ps. 140, 2

VII

D I-ri-gá-tur o-rá-ti-o me-a sic-ut

incensum in conspéctu tu-o, Dó-mi-

ne. ¶ E-levá-ti-o

mánu-um me-á-rum sacri-fi-ci-um ves-

per-ti-num.

(in *Missel Grégorien*, p. 587)

De novo o símbolo do incenso e a imagem das mãos erguidas para Deus. Em *sicut incensum*, a melodia atinge a região mais aguda do Modo (Tetrardus Autêntico). No versículo, em *elevatio manum*, a melodia chega a extrapolar a 8ª do Modo. Em *mearam*, depois de um salto de 5ª, a melodia desce suavemente até à tónica, terminando assim a primeira frase do versículo.

Na tradição e mística cristãs, as mãos são o símbolo do poder e supremacia. Quando a mão de Deus toca o Homem, este recebe nele a força divina.

No contexto deste Gradual, porém, as mãos evocam uma atitude de humildade. É curioso verificar que o compositor não continuou a desenvolver a

curva melódica no sentido ascendente na palavra *mearum*, mas teve necessidade do salto brusco de 5ª descendente LÁ-RÉ, continuando a descer até à tónica do Modo (Sol), em ondulações suaves.

H)-EXURGE (Intróito da Sexagésima). I Modo.

“Ergue-te Senhor, porque dormes? Ergue-te e não nos desampares para sempre. Porque afastas de nós a tua face e esqueces a nossa tribulação? O nosso corpo está oprimido pela terra. Ergue-te Senhor, salva-nos e liberta-nos!”

Ps. 43, 24. 26 et 2

IN. I

E Xsúr-ge, * qua-re obdórmis Dómi-ne? exsúr-ge,

et ne re-péllas in fi-nem : qua-re fá-ci-em tu-am

a-vértis, obli-vi-sce-ris tri-bu-la-ti-ó-nem nostram?

Adhaé-sit in ter-ra venter no-ster : exsúrge, Dómi-ne,

ádiuva nos, et lí-be-ra nos.

(in *Liber Usualis*, p. 504)

É impressionante o carácter de súplica que nos é transmitido neste Intróito. Repare-se na insistência da palavra *exurge* sempre cada vez mais vigorosa e suplicante.

A imagem do corpo colado à terra é-nos dada no fim da segunda frase *Adhaé-sit in terra venter noster*, numa curva melódica descendente até à região mais grave do I Modo.

I)-*DE PROFUNDIS* (Ofertório do XXIII Domingo depois de Pentecostes). II Modo.

“Das profundezas dos abismos clamei por ti Senhor. Escuta Senhor a minha voz. Das profundezas dos abismos clamei por ti Senhor”.

Ps. 129, 1, 2

II

D E pro-fún- dis clamá- vi ad te,
Dómi- ne: Dó- mi- ne ex-áu- di o-ra- ti- ó-
nem me- am :
de pro-fún- dis clamá- vi ad te, Dómi- ne.

(in *Missel Grégorien*, p. 594)

Partindo do grave, mas não ultrapassando a dominante e vindo apoiar-se na tónica (Ré), a melodia evoca-nos, num breve inciso a imagem de profundidade do abismo. É curioso notar que o mesmo tema literário e musical vai aparecer de novo na 3ª e última frase da peça. (Forma A-B-A).

J)-*EXULTAVIT UT GIGAS* (Comúnio do Sábado das Têmporas do Inverno). VI Modo.

“Lançou-se em seu caminho como um gigante, partindo de uma extremidade do céu e terminando na outra”.

Comm. 6.

€ Xsultá-vit * ut gigas ad currén-dam ví- am :
a súmmo caé- lo egrés-si- o é- jus, et occúr-sus
é- jus usque ad súmmum é- jus.

(in *Liber Usualis*, p. 352)

Para os cristãos, Cristo era como um sol radioso que caminhava no firmamento com passos de gigante.

Neste Comúnio, a imagem dos passos de gigante é-nos sugerida pelos intervalos de 5ª e 4ª ao longo de toda a peça, como um verdadeiro leit-motiv.

K)-*VOCEM JUCUNDITATIS* (Intróito do V Domingo depois da Páscoa).

III Modo.

“Com voz de alegria anunciai e fazei ouvir, alelúia: anunciai até aos confins da terra que o Senhor libertou o seu povo, alelúia!”

Cf. Is. 48, 20; Ps. 63

V

O-cem iucundi-tá-tis * annunti-á-te,

et au-di-á-tur, alle-lú-ia: nunti-á-te

us-que ad extré-mum ter-rae: li-be-rávit Dó-

mi-nus pó-pu-lum su-um, al-le-lú-ia, alle-

lú-ia.

(in *Missel Grégorien*, p. 374)

Os prolongamentos expressivos nas clivis episemadas e a bela curva melódica ascendente que atinge a 8ª do Modo (Mi) e termina numa cadência em Tetrardus (Sol), evoca-nos aqui a imagem dos confins da terra, onde deve chegar o grito de alegria pela libertação da Humanidade. É nesta pequena passagem *ad extremum terrae* que culmina o polo desta verdadeira obra prima. Em todo o Intróito, aliás, o texto é comentado pelo compositor, de forma admirável.

L)-*FACTUS EST REPENTE* (Comúnio do Domingo de Pentecostes). VII Modo.

“De repente, ouviu-se, vindo do céu, um som semelhante a um vento impetuoso que encheu a casa onde estavam reunidos e ficaram cheios do Espírito Santo, anunciando as maravilhas de Deus”.

Act: 2, 2, 4

VII

F Actus est re-pén-te * de cae-lo so-nus adve-
 ni-éntis spí-ri-tus ve-he-méntis, u-bi e-rant se-dén-tes,
 alle-lú-ia : et replé-ti sunt omnes Spí-ri-tu Sancto,
 loquén-tes magná-li-a De-i, alle-lú-ia,
 alle-lú-ia.

(in *Missel Grégorien*, p. 402)

O vento simboliza o Espírito, o sopro de Deus. É um instrumento do poder divino. Tal como os anjos, é mensageiro de Deus, manifestação do divino, intermediário entre o céu e a terra.

Depois do podatus de 5ª (SOL-RÉ), a melodia corre leve para cair, num salto directo, de novo no SOL (tónica), subindo em *sonus* e apoiando-se nas notas mais agudas do Modo para nos dar a imagem que é do céu que surge o ruído impetuoso- o *spiritus vehementis* anunciador do Espírito Santo sobre os Apóstolos.

M) - *PASSER* (Comúnio do III Domingo da Quaresma). I Modo.

“O pássaro encontra um abrigo e a rola um ninho para aí guardar os filhos. Assim eu encontre os teus altares, Senhor, meu Rei e meu Deus. Felizes os que habitam na tua casa e te louvam para sempre”.

Ps. 83, 4, 5

I

P Asser * invé-nit si-bi domum, et turtur ni-dum, u-bi

repó- nat pul-los su- os : altá- ri- a tu- a Dómi- ne.

virtú- tum, Rex me- us, et De- us me- us : be- á-ti

qui há-bi- tant in domo tu- a, in saé- cu- lum saé-

cu- li : lau- dábunt te.

(in *Missel Grégorien*, p. 502)

Na mística crista, o ser alado é sempre um símbolo de espiritualidade. Este Comúnio é um dos exemplos mais interessantes de música descritiva.

A primeira frase evoca-nos, de forma notável, a imagem do pássaro que esvoaça e que nos é dada pela sucessão de podatus de 2^a, em pequenas ondulações.

Na terceira e última frase encontramos o polo da peça na palavra *domo*. A melodia atinge a região aguda evocando a morada de Deus nas alturas. É esta, aliás, a idéia central de todo o Comúnio.

CONCLUSÃO

O universo do simbolismo no canto gregoriano não se limita apenas a aspectos descritivos que são uma ínfima parte do muito que há ainda para estudar e desvendar neste tesouro incomparável.

Dos vários repertórios ambrosiano, visigótico-árabe, bizantino e algumas peças conservadas do galicano, o canto gregoriano é o mais artístico e o único que se conservou na Europa como música dos tempos antigos. Será difícil encontrar outro canto antigo ou dos tempos modernos que possa ultrapassá-lo como melodia sacra. O Papa Pio X - o Papa dos artistas, no seu *Motu Próprio* de 22 de Novembro de 1903, considera o canto gregoriano como “supremo modelo de toda a música sacra”.

Ao estudarmos as canções dos trovadores do sul e norte de França dos sécs XII e XIII, ou as dos minnesanger da Alemanha, ou as Cantigas de Santa Maria de Afonso X, ou as *Laudi* italianas dos fins do séc. XIII e começos do XIV, verificamos que muitíssimas dessas melodias foram inspiradas ou decalcadas no modelo do canto litúrgico. É muito significativo que em cerca de mil e duzentos motetos religiosos e profanos da Idade Média, mais de mil tenham sido compostos sobre um *tenor* gregoriano. Alguns exemplares conservados de música de órgão dos sécs. XIII e XIV são escritos sobre temas gregorianos. O riquíssimo repertório de órgão do séc. XV até à primeira metade do séc XVIII tomou como temas o canto gregoriano ou a canção popular da Europa. A própria música instrumental do séc. XV, para alaúde e viola, se inspira em melodias litúrgicas. Igualmente o canto gregoriano influenciou de modo apreciável a canção popular dos povos europeus e tem sido fonte de inspiração de numerosos compositores não só no passado, mas também na época contemporânea. É notável, por exemplo, toda a obra de Olivier Messisen profundamente inspirada no canto gregoriano.

Sendo o canto gregoriano o mais antigo fundo musical comum do ocidente, é incontestável a importância do seu estudo para melhor compreendermos a essência da música ocidental. Nunca será demais reafirmar que o canto gregoriano constitui um tesouro espiritual e artístico de incalculável valor. Por isso, deve ser cada vez mais estudado, praticado e amado.

Porque acredito que o canto gregoriano vai muito para além da música e nasceu para nos libertar e elevar para Deus, deixo, para finalizar este artigo, um bellissimo pensamento de Antoine de Saint-Exupéry: “Il n’y a qu’un problème, un seul de par le monde. Rendre aux Hommes une signification spirituelle, des inquiétudes spirituelles. Faire pleuvoir sur eux quelque chose qui ressemble a un chant grégorien”¹

¹ GAUTHIER, Henri, *Le Chant de l’Eglise*, Edition Institut Saint Gregoire Le Grand, Lyon, 1962, p. 27.

BIBLIOGRAFIA

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982.

CIRLOT, Juan-Eduardo- *Diccionario de simbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1981.

FERRETTI, Paolo, *Esthétique Grégorienne*, Desclée et Cie, Paris, 1938

GAJARD, Joseph, *La Musicalité du Chant Grégorien-Monographies Grégoriennes*, Desclée et Cie, Tournai, 1948.

GAUTHIER, Henri, *Le Chant de l'Église*, Edition Institut Saint Grégoire Le Grand, Lyon, 1962.

HANI, Jean, *O Simbolismo do Templo Cristão*, Edições 70, Lisboa, 1981.

POTIRON, Henri, *La Modalité Grégorienne-Monographies Grégoriennes*, Desclée et Cie, Paris, 1928.

REINACH, Théodore, *La Musique Grecque*, Payot, Paris, 1926.

SCHNEIDER, Marius, *O Canto Gregoriano e a Voz Humana*, in Revista de Canto Gregoriano n° 107, Lisboa, 1983.

CANTO GREGORIANO - Segundo os Princípios de Solesmes, Edição da Liga dos Amigos do Canto Gregoriano, Lisboa, 1982.

LIBER USUALIS Missae et Officii, Desclée et Cie, Paris, 1964.

MISSEL GRÉGORIEN des Dimanches, Solesmes, 1985.