



A questão do ritmo em fontes portuguesas pós-tridentinas de cantochão

Tadeu Paccola Moreno (UFPR)

Resumo: A prática de cantochão apresenta um problema ligado à sua ancestralidade. Muito já se pode aferir a partir de fontes primárias de notação. A questão do ritmo, porém, ainda permanece em discussão. Muitas propostas distintas foram adotadas até as primeiras décadas do século XX, quando, de forma geral, a prática parece ter-se padronizado na Igreja Católica. O presente artigo demonstra a possível coexistência de diferentes abordagens em relação ao ritmo no cantochão em Portugal no período entre o concílio de Trento e o início do Século XIX.

Palavras-chave: Cantochão. Ritmo. Notação gregoriana.

The rhythmic issue in post-tridentine Portuguese plainchant sources

Abstract: The plainchant practice presents a problem concerning its earliness. Much has been accomplished in terms of interpreting ancient sources; however, rhythm still stands as a controversial issue. Many distinct propositions were adopted until the twentieth-century's first decades, when generally the plainchant rhythm practice seems to have been standardized in the Catholic Church. This article discusses a possible coexistence of different plainchant rhythm practices in Portugal in the period between the Council of Trent and the early nineteenth-century.

Keywords: Plainchant. Rhythm. Gregorian notation.

Introdução

O ritmo na notação do cantochão de diferentes períodos tem-se mostrado uma questão complexa na pesquisa musicológica. Associações entre sinais gráficos e duração das notas podem ser encontradas em algumas fontes, porém há casos em que pouco se pode determinar nesse sentido. A complexidade da questão é ainda agravada, uma vez que o material de estudo é compartilhado por alguns estudiosos com objetivos práticos de execução – que demandam uma solução para a decodificação de manuscritos – e por outros com objetivos investigativos que não servirão necessariamente de suporte à música prática.

A abordagem de algumas fontes portuguesas de cantochão da época subsequente ao Concílio de Trento (1545 - 1563) constitui não só um material relevante para o estudo da questão rítmica acima mencionada como também para as relações entre teoria e prática, uma vez que os autores, apesar de apresentarem aparentemente uma mesma fundamentação teórica, chegam a sugestões práticas distintas. A pluralidade de práticas de cantochão adentrou as primeiras décadas do século XX para que fosse posteriormente suprimida pelos padrões de Solesmes, o que parece ter facilitado seu uso litúrgico.

Durante o período de permanência do rito de 1570 (rito tridentino) – o qual durou até 1970 – o cantochão passou por movimentos de reforma e restauração:

Após o período de constante revisão e novas composições [*reforma*] era talvez inevitável que a idéia de retorno ao cantochão como tenha sido 'originalmente' [*restauração*] devesse emergir. Diversos fatores determinaram o curso que os eventos tomariam.

Primeiramente, o liberalismo, na igreja como um todo, era refutado [...] Em segundo lugar, a tendência perene da igreja de renovar a si mesma pelo retorno a um estado anterior e possivelmente 'mais puro' coincidia com a tendência romântica mais ampla de idealizar o passado. [...] Em terceiro lugar, as técnicas de estudo de manuscritos, as quais eram essenciais para revelar os segredos das fontes medievais, já haviam progredido [...]. (HILEY, 1993, p. 622, tradução do autor)

Assim, a partir da difusão desta intenção de restauração do cantochão, houve uma busca pelo embasamento da estruturação musical das melodias em um retorno às fontes primárias. Encontram-se neste extenso período de tempo, do século XVI até hoje, abordagens ao ritmo do cantochão, musicológicas ou presentes em manuais práticos de canto, que variam da negação de diferença de duração entre as notas à utilização de transcrições mensuradas (utilizando-se barras de compassos) para as melodias, todas, porém, sempre numa tentativa do citado “retorno a um estado anterior”.

1. Algumas abordagens em relação ao problema do ritmo no cantochão

O maior e ainda não resolvido problema – e talvez insolúvel – sobre o Canto Gregoriano diz respeito à sua interpretação rítmica. Por mais atrativas que possam ser as performances dos monges de Solesmes, a solução deles não é nem a única possível nem aquela embasada em maior peso por provas históricas. (HOPPIN, 1978, p. 88, tradução do autor)

O comentário acima sobre as interpretações rítmicas assumidas pelas publicações a partir de Solesmes evidencia um fato determinante para o tratamento rítmico do cantochão: a diferença entre abordagens de ordem teórica e prática.

Repertórios de cantochão são tão imprescindíveis a funções litúrgicas como à musicologia histórica. Enquanto a Igreja Católica aponta o repertório gregoriano de cantochão como tendo a mais alta distinção entre gêneros de música sacra, a musicologia tem este repertório como um dos pontos de partida para o estudo da música ocidental. Para tais fins, teóricos e práticos, os autores têm baseado seu trabalho na ancestralidade.¹

A citação acima, de Hoppin, portanto, indica que em relação a um mesmo material – as melodias de cantochão – e segundo um mesmo parâmetro – a ancestralidade – existem dois objetivos de trabalho diferentes (teórico e prático), com soluções distintas.

Algumas publicações musicológicas sobre a prática do cantochão demonstram uma tendência por não assumir nenhuma resposta definitiva a respeito da duração das notas no cantochão. As transcrições feitas a partir das fontes primárias do repertório tomam, via de regra, o seguinte formato:

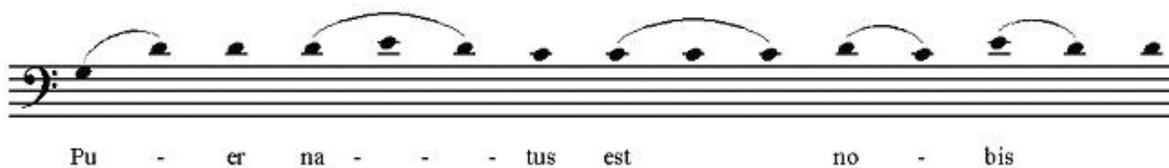


Figura 1 – Transcrição de melodia de cantochão (HOPPIN, 1978, p. 75).

O formato acima apresentado, por não mostrar informação alguma sobre a duração de cada nota, pretende se manter neutro em relação a esta problemática. Tal indeterminação pode servir como ferramenta ao pesquisador que queira abordar detalhes como os modos empregados, intervalos melódicos ou a relação

¹ Apesar de possível, uma discussão sobre a ancestralidade como valor litúrgico e musicológico do cantochão foge ao escopo deste estudo. Sobre a ênfase em fontes primárias de cantochão na musicologia, consultar os trabalhos de Levy Kenneth, Richard Crocker, David Hiley entre outros. Quanto ao valor litúrgico do aspecto de tradição, consultar documentos eclesiais como a *Musicae sacrae disciplina* (1955), *Instructio de musica sacra et sacra liturgia* (1958), *Sacrossantum Concilium* (1962), entre outros.



entre alturas e texto, por exemplo. A segurança trazida por tal abordagem se depara, porém, com a própria natureza do material estudado:

O sistema musical *deve ser* ouvido para que tenha significado, pois, embora os símbolos escritos possam ser compreendidos visualmente, não passam de mera representação altamente estilizada da música, e não música propriamente dita.² (DART, 2000, p. 4)

Não assumir respostas objetivas no campo do ritmo deve ser, segundo a perspectiva apontada acima, uma postura temporária para a solução de problemas diferenciados. Encontra-se na literatura musicológica resoluções possíveis, porém tão numerosas que limito a discussão a alguns exemplos ilustrativos.

Uma delas diz respeito à aplicação do conceito de compasso ao cantochão. Segundo Bonvin (1929), formas melódicas recorrentes aplicadas a diferentes textos teriam indicações de acentos, demonstrando uma intenção de possível métrica inerente às formulas:



Figura 2 – Fórmula melódica em diferentes textos (BONVIN, 1929, p. 24).

Há ainda outro exemplo trazido por Hiley (cf. Fig. 3) de uma transcrição em compasso fixo, do final do século XIX, em que o responsável pela transcrição trata alguns símbolos existentes em fontes primárias como se fossem ornamentos melódicos:



Figura 3 – Melodia de cantochão em compasso fixo (HILEY, 1993, p. 380).

Oposta a tais abordagens, há a possibilidade de aplicar a todas as notas a mesma duração. Tal prerrogativa norteou muitas transcrições, em que as notas são todas escritas como colcheias, com o objetivo de oferecer suporte para fins práticos, principalmente do cantochão gregoriano. O exemplo a seguir se deriva de um conjunto de acompanhamentos para órgão de melodias de cantochão, de 1992.

² O autor trata de práticas musicais que em muito diferem de nosso objeto de estudo, porém mantém-se a dualidade teoria / prática em abordagens de música do passado.



Figura 4 – Acompanhamento do hino *Asperges me* (SAYLES, 1992, p. 5).

Segundo Bonvin, Hiley e Rastall, porém, diferenças de duração eram indicadas nas fontes primárias de cantochão (como o manuscrito de St. Gall), seja com letras representando uma sílaba curta ou longa sobre a nota ou por meio da diferenciação gráfica dos símbolos. Se o parâmetro para a estruturação musical das melodias tem sido a ancestralidade, as fontes primárias negariam a prática de execução em notas de igual duração, a qual, por este motivo, é refutada por Hoppin na citação que abre este tópico e, também, por Bonvin:

É de se lamentar que a escola beneditina de Solesmes, a qual atualmente praticamente monopoliza as instituições e revistas de canto gregoriano, mantenha-se nesta plataforma de notas iguais; [...] A edição Medicéia, até recentemente a publicação oficial da Igreja, com sua *longa, brevis e semi-brevis*, ainda tratava as notas como tendo valores diferentes, mesmo que de duração indeterminada [...]. (BONVIN, 1929, p. 16-17, tradução do autor)

Os exemplos, como já citado, são trazidos neste trabalho com a intenção de ilustrar algumas soluções apresentadas por abordagens práticas e teóricas em relação ao problema do ritmo no cantochão. A musicologia, segundo Hiley, “[...] é madura o bastante como disciplina para distinguir entre considerações acadêmicas e práticas no resgate da música antiga” (HILEY, 1993, p. 629). Esta distinção é necessária para o que pretendo apresentar a seguir: uma abordagem musicológica sobre soluções práticas antigas ao problema rítmico do cantochão.

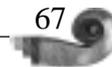
2. O ritmo no cantochão em fontes portuguesas pós-tridentinas

O Concílio de Trento foi

[...] a principal reação da Igreja às reformas protestantes iniciadas na Alemanha em 1517. O Concílio procurou reformar e uniformizar as práticas litúrgicas então em uso, para fortalecer o culto romano e, com isso, evitar novos rompimentos e mesmo o avanço do protestantismo. (CASTAGNA, 2000, p. 285)

Portanto, apesar de algumas liturgias específicas se manterem inalteradas, a partir do Concílio foram impressos livros com três tipos de repertório – liturgia sacrificial, laudativa e sacramental – referentes, respectivamente, a celebrações eucarísticas, a ofícios e a sacramentos específicos, como batismo ou outros.

A proliferação do canto polifônico e a invasão dos estilos derivados da ópera na música sacra (sobretudo a *ária a solo*) foram os principais fatores responsáveis pela diminuição das atenções da Igreja em relação ao cantochão a partir dessa época, transferidas, agora, para o conflito entre o cantochão e o canto a várias vozes. De acordo com Luís Rodrigues, “*pode dizer-se que no século XVII estava perdida a tradição gregoriana*”. A reforma do cantochão seria retomada pela Igreja somente no século XIX (tornando-se então conhecida como *restauração*), ocupando-se esta, nos séculos XVII e XVIII, em divulgar as versões tridentinas mas, principalmente, em regular a utilização do coro polifônico e dos instrumentos musicais nas igrejas. (*Ibidem*, p. 294)



Nos séculos XVII e XVIII, a base para que ocorressem tais reformas constituía-se, porém, de escritos “[...] de caráter extremamente geral; [...] que se deveria evitar tudo o que fosse ‘impuro ou lascivo’” (GROUT, 1992, p. 326). Além disso, também havia a intenção, de caráter não menos geral, de que se pudesse compreender o texto sem esforço, na execução de peças polifônicas; os reflexos dessa intenção de inteligibilidade também se percebem no cantochão:

Os textos litúrgicos foram revisados para ‘melhorar’ a qualidade e caráter do latim, padrões cadenciais foram remodelados, certas figurações melódicas foram associadas a certas palavras, clichês melódicos foram introduzidos para ‘explicar’ palavras, as melodias foram tornadas mais tonais pela introdução do Si bemol, melismas foram abreviados e declamações acentuadas foram introduzidas para melhorar a inteligibilidade dos textos cantados. (LEVY e EMERSON, 1980, p. 826, tradução do autor)

Neste contexto inserem-se as fontes sobre as quais se pretende discutir a questão do ritmo no cantochão. Hiley indica uma edição de cantochão, a qual traz a inovação de proporção entre notas. O *Directorium chori* de 1582, de Giovanni Guidetti, discípulo de Palestrina, trazia quatro valores distintos e proporcionais.³ Em relação a essa época, Rastall também se refere ao uso de figuras rítmicas distintas.

Em meados do século XVI os livros litúrgicos utilizavam por vezes uma notação quase mensurada, na qual a *virga* e o *punctum* tinham valores longo e curto [...] com o *punctum* losangular para as sílabas menos importantes. Do início do século XVII em diante, a notação quase mensurada era normal em livros litúrgicos e assim se manteve até as edições de Solesmes do final do século XIX.⁴ (RASTALL, 1982, p. 36, tradução do autor)



Figura 5 – Exemplo de notação quase mensurada de cantochão (RASTALL, *idem*).

São quatro as fontes às quais pude ter acesso até o momento e que uso como material de discussão: *Arte de canto chão com huma breve instrucção para os sacerdotes, diaconos, subdiaconos e moços do coro, conforme ao uso romano* de Pedro Talesio (1618); *Arte de mvsica de canto dorgam e de canto cham, & proporções de musica divididas harmonicamente* de Antonio Fernandes (1626); *Acompanhamento de missas, sequencias, hymnos e mais cantochão: que he uso e costume acompanharem os orgãos da Real Basilica de Nossa Senhora e Santo António junto à Villa de Mafra* de José de Santo Antonio (1761) e o *Theatro ecclesiastico* de Domingos do Rosário (1817).

As fontes têm como fator de coesão o fato de serem todas dirigidas à prática litúrgica do cantochão, mesmo que embasadas em argumentos teóricos. Isto se mostra relevante uma vez que, ao invés de discussões acerca de diferentes possibilidades, os autores trazem uma forma de cantar as melodias, a qual, no que diz respeito ao ritmo, parece ser relativamente unívoca.

³ Cf. HILEY, 1993, p.616

⁴ Punctum: ■; punctum losangular: ◆; virga: ¶

As instruções dos autores parecem também compartilhar de fontes teóricas similares, as quais ora são citadas diretamente, ora estão perceptivelmente presentes no discurso. A abordagem destes autores, porém, mostra-se passiva de um olhar crítico, sobretudo em relação à utilização prática dos preceitos teóricos adotados.

2. 1. *Arte de canto chão com huma breve instrução para os sacerdotes, Diaconos, Subdiaconos e moços do coro, conforme ao uso romano de Pedro Talesio (Coimbra, 1618)*

Tais são os símbolos (pontos) presentes no tratado de Talesio (cf. Fig. 6). As diferenças entre a utilização destes vêm descritas a seguir (Cf. TALESIO, 1618, p. 12):



Figura 6 – Notação de canto chão (TALESIO, *op. cit.*, p. 12).

Nos pontos alfados, atados, dobrados, e muitos outros em ligaduras não se põe letra, senão no primeiro ponto. Nos pontos soltos, como são longos ou breves, nos longos com alguma detença mais que nos breves.

Não se põe letra em todos os semibreves soltos, por que servem para adornar, senão quando se cantar ponto por letra, como no Gloria, Credo romano, e nos hinos *Pange língua, Sacris solemnis* e outros semelhantes.

A descrição da utilização dos símbolos não indica exatamente as proporções de duração entre um e outro. Da recomendação de que se cante “nos longos com alguma detença mais que nos breves”, deduz-se que uma interpretação de mesma duração para todas as notas também seria descabida.

Há adiante, no texto de Talesio, algumas instruções aos que regem o coro. Há avisos para que não deixem que o canto perca afinação ou se faça em andamento acelerado demais. Também há uma descrição de três ‘compassos’ a serem utilizados em diferentes gêneros de canto litúrgico:

O compasso seja levantar e abaixar a mão, com muita modéstia e consideração e não dando palmadas, fazendo estrondo e ostentação com arrogância, e presunção por não dar motivo a murmurar-se [...]

É o compasso de três maneiras: gramatical, igual, desigual ou ternário.

Gramatical é o que se guarda no psalmejar e mediação dos versos, observando os acentos e nas lições do coro, profecias, glorias, credos, seqüências, prefácios, epístolas e evangelhos da missa.

Igual, no canto chão ordinário dos responsos, intróitos, tractos, graduais, aleluias, ofertórios, pós-comunhões, antífonas etc., em que se dá igual valia às figuras conforme a definição ambrosiana e gregoriana [...]

Ternário é o compasso que se usa em alguns hinos e como são *Conditur alme syderum; Ad coenam agni; Pange lingua, Sacris solemnis*, etc.. Os hinos *Ave maris stella, Veni creator* e outros semelhantes, se cantam um ponto em um compasso [...]. (*Ibidem*, p. 66-67)



Estes conceitos, gramatical, igual e ternário, serão recorrentes sob formas distintas nas fontes que apresento a seguir. Citada como possibilidade presente no cantochão, a “igual valia às figuras conforme a definição ambrosiana e gregoriana” aparece em texto semelhante no *Theatro ecclesiastico* atribuído a “doutor Franchino”, se tratando de Franchino Gaffurio, autor do norte da Itália, do final do século XV.⁵

A interpretação das melodias com ou sem distinção de duração entre as notas dependeria, portanto, do gênero de canto. A distinção seria, talvez, guardada a cantos menos frequentes, enquanto as notas no cantochão ordinário teriam igual valor.

O compasso ternário aparece, dentre as fontes já consultadas, somente em uma missa presente no *Theatro ecclesiastico* (Figura 8), apesar de conceitualmente, como se verá, refutado por seu autor.

2. 2. *Arte de mvsica de canto dorgam e de canto cham, & proporções de musica divididas harmonicamente de Antonio Fernandes (Lisboa, 1626),*

E portanto tornando à primeira parte digo que a música do cantochão se chama aquela harmonia que nasceu de uma simples e igual prolação na cantoria; a qual se faz sem variação alguma de tempo demonstrado com algum caractere ou figura simples que os Músicos práticos chamam Notas: as quais nem se acrescentam nem se diminuem de sua valia, por que nessa se põem o tempo inteiro e indivisível, e dos Músicos vulgarmente é chamado cantochão, ou canto firme, o qual é muito usado dos Religiosos nos ofícios divinos. (FERNANDES, 1626, p. 2)

Tal é a definição pela qual se diferencia, segundo o autor, o canto de órgão e o cantochão. A diferenciação dos símbolos também seria desvinculada da idéia de tempo, uma vez que se aplicava o tempo indivisível a todas as notas. O conceito de que as notas “não se acrescentam nem se diminuem” aparece no *Theatro ecclesiastico* atribuído a Gioseffo Zarlino, autor italiano do século XVI.

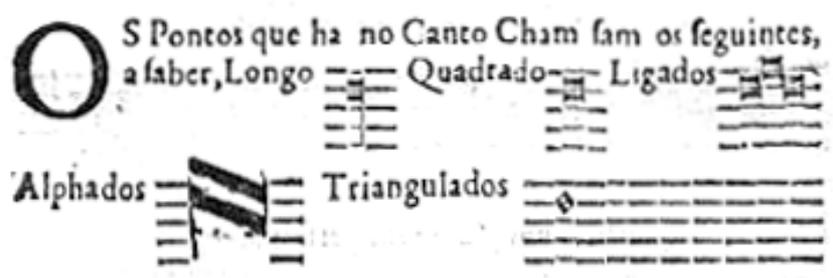


Figura 7 – Notação de cantochão (FERNANDES, *op. cit.*, p. 55).

Assim como em Talesio, a descrição acima (Fig. 7) referente às figuras se limita a especificar em quais figuras há texto e quais não o têm.⁶ Os nomes empregados aos símbolos por Talesio são utilizados por Fernandes para aqueles do canto de órgão e, portanto, referem-se a notas de duração não só diferenciada como também proporcional.

⁵ Se comparado com os exemplos aqui trazidos, o tratado de Gaffurio contém pouca distinção de figuras empregadas, com algumas utilizações esporádicas de *punctum losangular*.

⁶ “A letra se mete em todos os pontos quadrados soltos e nos primeiros dos ligados se tiverem letra ao pé e nos pontos longos e nos primeiros dos alphados: nos triangulados não se mete letra salvo nos Credos romanos que em todos os pontos triangulados se mete letra.” (FERNANDES, p. 55)

2. 3. *Theatro ecclesiastico de Domingos do Rosário (Lisboa, 1817)*

Fernandes afirma a existência do cantochão em notas iguais, porém aponta outras formas de interpretação (gramatical e ternária). Talésio demonstra a escolha do símbolo a ser empregado na notação musical a depender da relação entre a melodia e o texto e, apesar de breve no assunto, assume a interpretação em notas iguais. A abordagem trazida por Rosário, apesar de dois séculos distante das primeiras, demonstra relações com elas principalmente no que diz respeito às fontes teóricas adotadas.

O texto a seguir demonstra o problema da distinção entre prática e teoria, uma vez que, apesar de afirmar que “aqueles que costumam executar o cantochão com tanta variedade de figuras, não cantam bem”, o autor cita o *Directorium chori*, demonstrando três diferentes figuras com valores diferenciados e proporcionais.

Documento dois

Das figuras, ou notas, que devemos usar no cantochão

Em este documento mostraremos a pouca necessidade que há para usarmos de tanta variedade de figuras, ou notas, quantas achamos no cantochão; por que há alguns livros que as trazem; para que os vigários do coro não se embaracem com tanta variedade, e conheçam o que os autores sobre esta matéria disseram, usando só das que apontamos. Acham-se no cantochão várias formas de pontos, ou notas, do modo seguinte: pontos alfados, semi-breves triangulados, pontos dobrados, pontos ligados, longos, breves, semi-breves ligados, mínimas e semínimas. De todas estas se encontram nos livros. Mas antes que passemos a declarar esses pontos, observemos a sua grande variedade que no cantochão se acha sendo ociosa tanta multiplicidade. Admiramos muitos corpos de formas diferentes, mas uniformes no valor. Desde o seu princípio teve o cantochão suas figuras de igual valor: o contrário foi abuso de alguns escritores curiosos que quiseram lisonjear os ouvidos dos cantores, não advertindo ser esta multiplicação de entes, sem necessidade, perniciososa; por que se consultarmos os melhores autores, nos dirá primeiramente o doutor Mellifluo, que o cantochão é uma simples prolação de figuras, ou notas, as quais não se podem nem aumentar, nem diminuir: *Musica plana notarum simplex, et uniformis prolatio, quae nec augetur, nec minui potuit*. Esta é a diferença que tem a música uniforme, a que chamamos cantochão da música multiforme, ou mensural [...].

Claramente se manifesta do que temos dito que aqueles que costumam executar o cantochão com tanta variedade de figuras, não cantam bem. Não fiquem os escrupulosos menos satisfeitos, imaginando que nós sem autoridade, pretendemos dar nova definição: ouçam o que neste particular diz doutor Franchino, declarando na sua prática por que os Gregorianos e Ambrosianos chamam a este cantochão: *Quoniam simpliciter, et de plano singular notas [...] brevi temporis montura pronuntiant*. (franc. Lib. I. c. I) E em outra parte afirma que achando-se Figuras diversas no cantochão, todas se devem pronunciar com igual medida [...]. Por esse motivo serão excluídos os semibreves, [...] O doutor Zarlino, definindo o cantochão, diz que é uma harmonia, a qual nasce de uma simples e igual prolação, demonstrada com algumas figuras simples, a quem os músicos práticos chamam notas, as quais não se aumentam nem diminuem. João Maria Lanfranco, em a sua prática musical, (part. I) diz que o cantochão é uma prolação de notas simples, e uniformes, que não se podem nem aumentar nem diminuir, por que o seu tempo é inteiro, e indivisível. Mas nas cantorias onde as palavras são ordenadas com metro, como são as Seqüências, Glorias, Credos, Hinos, Prefácios e outras coisas, que por este estilo se houverem de cantar, poderão usar das três notas, que traz o *Directorium chori*, Que são longa, breve e semibreve: as longas de compasso e meio, as breves um compasso e as semibreves meio compasso. Deste modo se cantará nos coros com decência. (ROSARIO, 1817, p. 33-34)

A citação dos gêneros aos quais caberia a utilização da notação diferenciada, como seqüências, glórias, credos e prefácios, assemelha-se à indicada no tratado de Talesio, em que se utilizaria o compasso gramatical (outra indicação de possível referência teórica compartilhada entre os autores).



Enfatizo esta semelhança entre a base teórica adotada pelos autores como fator de coerência nas considerações sobre o ritmo encontradas nos tratados. Rosário também indica os mesmos nomes de notas referidos pelos dois autores anteriores, os quais “acham-se no cantochão”. Assumindo esta coerência em relação a autores pós-tridentinos portugueses, pode-se utilizar tal referência teórica como base para que se aborde o exemplo de acompanhamento do cantochão de José de Santo Antonio (item 2.4), no qual não há esclarecimentos sobre a questão rítmica, mas que se trata, porém, de uma fonte sobre a prática do cantochão em Portugal do ano de 1761 ou seja, presente no mesmo contexto destas, as quais citei até o momento.

Apesar do autor argumentar em favor de uma execução em notas iguais e que símbolos distintos têm o mesmo valor, o exemplo da Figura 8 ilustra, no mesmo tratado, o uso, em notação quadrada, de uma melodia que traz não só o ritmo ternário como também elementos melódicos estranhos ao cantochão, como arpejos com tessitura de oitava e imitação.



Figura 8 – Glória em compasso ternário, *Theatro ecclesiastico* (ROSARIO, *op. cit.*, p. 545).

2. 4. Acompanhamento de missas, sequencias, hymnos e mais cantochão: que he uso e costume acompanharem os orgãos da Real Basilica de Nossa Senhora e Santo António junto à Villa de Mafra de José de Santo Antonio (Lisboa, 1761)

A notação utilizada para o manual é quase idêntica àquela encontrada no *Theatro ecclesiastico*. As melodias são, porém, transpostas para a clave de fá num pentagrama, não no tetragrama. A própria melodia serve como linha de baixo sobre a qual os acordes são escritos.

O *Kyrie* abaixo, primeiro em sua versão no *Theatro ecclesiastico* e em seguida no acompanhamento de Santo Antônio, tem poucas diferenças com respeito à notação. Em relação às figuras empregadas, algumas *virgae* do *Theatro* aparecem como *puncta* no acompanhamento. Há também a utilização de alterações nas notas Sol do acompanhamento.



Figura 9 – *Kyrie* publicado por Rosário (esq., p. 557) e Santo Antonio (dir., p. 19).

Em relação ao ritmo, o autor faz um breve comentário:

Recomenda-se muito aos organistas que em todo o cantochão que acompanharem levarem sempre as mãos do órgão nas vírgulas ou pausas que encontrarem pelo meio das missas, hinos ou qualquer outra cantoria para irem juntos e conformes com o coro (SANTO ANTONIO, 1761, advertência XXIII).

Talesio e Rosário fazem a distinção de ritmo entre diferentes gêneros de cantochão. Na notação dos cantos, tal distinção pode ser aferida na relação entre acompanhamento e melodia, uma vez que há uma diversidade de símbolos empregados – *virga*, *punctum* e *punctum losangular* – maior em missas do que em hinos.

Há uma recorrência relevante de cantos nas missas que apresentam uma mesma seqüência de acordes (Fig. 5) que ora são notados sobre uma *virga*, ora sobre dois *puncta*. Há outros exemplos em que há mais de um acorde notado para a mesma nota. Estes, porém, apesar de uma visível maior recorrência em *virgae*, aparecem também em *puncta*.



Figura 10 – *Virga* e *punctum* no acompanhamento de José de Santo Antonio (*op. cit.*, p. 1-2).



Figura 11 – Transcrição da primeira seqüência de acordes da Figura 10.

Esta seqüência, apesar de largamente utilizada nas missas, não é encontrada em hinos. O exemplo abaixo (Fig. 12) demonstra que mesmo pouco recorrente, a utilização da *virga* e do *punctum losangular* em hinos não difere do *punctum* em relação à utilização de acordes, inclusive pelo fato de, na penúltima nota, a qual seria de duração mais breve, haver uma resolução da dissonância de sétima. Não se pretende aqui entrar em detalhes da condução de vozes empregadas, porém a duração de notas para as quais a notação indica dois acordes diferentes é possivelmente maior do que a daquelas em que não há essa indicação.

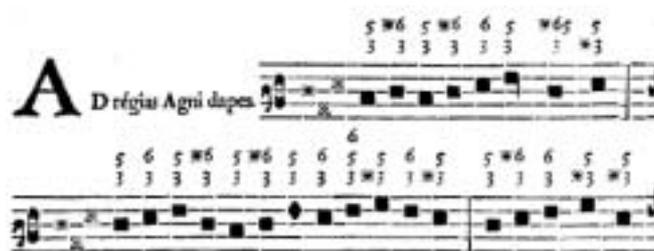


Figura 12 – Acompanhamento de hino (SANTO ANTONIO, *op. cit.*, p. 62).



Conclusão

Observam-se duas frentes de significado para a diferenciação de figuras na notação musical empregada nos exemplos acima. Pode-se ponderar que as figuras diferenciem-se em virtude do texto ou da duração. As duas ponderações podem funcionar em conjunto, de forma que o texto seja o determinante das durações no cantochão desse contexto. Uma resposta objetiva em relação a este problema particular é tão distante de ser seguramente encontrada quanto de ser necessária neste artigo.

Dart, sobre a música do século XVI, anterior, portanto, ao contexto aqui investigado, comenta:

As entonações e as interpolações do cantochão eram geralmente omitidas [das peças polifônicas sacras] uma vez que também variavam de país para país e, mesmo, de diocese para diocese (DART, 2000, p. 173).

Assim se observa que embora haja em relação ao cantochão, por sua ligação com ritos católicos, uma intenção de unicidade, a pesquisa musicológica tem atualmente apontado para a pluralidade de práticas no período anterior ao século XX. Como citado na introdução, é particularmente interessante a relação entre teoria e prática. Os tratados de Talesio e Fernandes, apesar de próximos em espaço e tempo, dão noções completamente distintas em relação à nomenclatura e significado das figuras do cantochão, o que reforça essa visão pluralista.

As argumentações de Rosário, de que se utiliza no cantochão figuras desnecessárias e de que cantar notas com durações diferentes seria descabido também corrobora para a visão de que, diferente do que ocorre hoje, havia em épocas anteriores concomitantes práticas de cantochão distintas em alguns pontos. O próprio título do manual de acompanhamentos que trago neste trabalho indica que aquela forma era uso e costume especificamente da Real Basílica de Nossa Senhora e Santo Antonio na Vila de Mafra.

Hoje, a pluralidade de práticas de cantochão se encontra distante, uma vez que já há mais de cem anos as pesquisas paleográficas de Solesmes apresentam uma forma única de uso litúrgico do repertório Gregoriano do cantochão. No entanto, a volta do uso do rito tridentino, oficializada a partir de julho do ano passado pelo Papa Bento XVI, traz a possibilidade de que tal prática se prolifere por diferentes coros leigos que têm disponíveis não só os manuais de canto e acompanhamento de Solesmes, mas também todo um conjunto de outros suportes escritos, de cunho prático ou teórico, que podem servir de base para a prática do cantochão, tanto em ações litúrgicas quanto artísticas.

Referências bibliográficas

BONVIN, Ludwig. The “measure” in Gregorian chant. **The musical quarterly**, v. 15 n. 1 p. 16-17. In: <[http://links.jstor.org/sici?sici=00274631\(192901\)15%3A1%3C16%3AT%22IGM%3E2.0.CO%3B2-%23](http://links.jstor.org/sici?sici=00274631(192901)15%3A1%3C16%3AT%22IGM%3E2.0.CO%3B2-%23)>, acesso em novembro de 2007.

CASTAGNA, Paulo Augusto. **O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX**. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

DART, Thurston. **A interpretação da música**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FERNANDES, Antonio. **Arte de musica de canto dorgam e chanto cham, & proporções de musica divididas harmonicamente**. Lisboa: Pedro Craesbeeck impressor del Rey, 1626.

GAFFURIO, Franchino. *Practica musice, liber primus*. Milão: Ioannes Petrus de Lomatio, 1496. In: **THESAURUS musicarum latinarum**, MATHIESEN, Thomas J. (dir.). Disponível em: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/GAFPM1_TEXT.html>, acesso em janeiro de 2008.

GROUT, Donald J. **Historia de la musica occidental**, v. 1. Madrid: Alianza, 1992.

HILEY, David. **Western plainchant**. Oxford: Clarendon Press, 1993.

HOPPIN, Richard H. **Medieval Music**. New York: W.W. Norton & Company, 1978.

LEVY, Kenneth; EMERSON, John A. Plainchant. In: **The new Grove dictionary of music and musicians**, v.14, p. 800-844. Londres: Macmillan publishers, 1980.

RASTALL, Richard. **The notation of western music: an introduction**. Nova York: St. Martin's Press, 1982.

ROSARIO, Frei Domingos. **Theatro ecclesiastico**, v.1. Lisboa: Impressão Regia, 1817.

SANTO ANTONIO, José de. **Acompanhamento de missas, sequencias, hymnos e mais cantochão: que he uso e costume acompanharem os órgãos da Real Basilica de Nossa Senhora e Santo António junto à Villa de Mafra**. Lisboa: Mosteiro de S. Vicente de Fora, 1761.

SAYLES, Bartholomew. **Seven chant masses accompaniment**. Collegeville: Liturgical Press, 1992.

TALESIO, Pedro. **Arte de canto chão com huma breve instrucção, pera os sacerdotes, diáconos, subdiáconos e moços do coro, conforme ao uso romano**. Coimbra: Impressão de Diogo Gomez de Loureyro, 1618.

Tadeu Paccola Moreno cursou composição musical na Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM), onde desenvolveu a pesquisa "O papel da música no Mosteiro de São Bento na Sociedade Paulistana", com enfoque na música para órgão, sob a orientação de Rogério Zaghi. Atualmente é graduando do curso de Música - Produção Sonora na Universidade Federal do Paraná, onde participa do grupo de pesquisa "Música brasileira: estrutura e estilo, cultura e sociedade" na linha de pesquisa "Patrimônio Musical: arquivística e organologia", na qual atualmente trabalha com acervos de música sacra paranaense sob a orientação de Rogério Budasz.