

Manuel Pedro Ferreira

Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular

Volume II - Música Eclesiástica



Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular

Volume II - Música Eclesiástica

Manuel Pedro Ferreira



INCM

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

Editado por Imprensa Nacional - Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian
Título: Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular
(Volume II: Música Eclesiástica)

Autor: Manuel Pedro Ferreira

Projecto gráfico: Ana Carrelhas

Pré-impressão e impressão: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Depósito legal: 302 130/09

ISBN: 978-972-27-1862-2

1.ª edição

Lisboa, Maio de 2010

Tiragem: 800 exemplares

Na capa: Detalhe de fólio de antifonário cisterciense (Museu de Arte Sacra do Mosteiro de Arouca, Ms. 25)

Índice

LIVRO II: MÚSICA ECLESIAÍSTICA

1. Notação e salmodia: uma conexão a sudoeste?	7
2. A Lamentação de Astérix: «Conclisit vias meas inimicus»	23
3. Três fragmentos de Lamego	58
4. Cluny no Cabo do Mundo: um costume, três fragmentos	83
5. Das origens do Gradual de Braga	119
6. Os tons de invitatório bracarenses	161
7. A música litúrgica na diocese de Braga durante a Idade Média: estado da questão	180
8. Dois Ofícios para São Geraldo: Braga e Aurillac	192
9. O hino polifónico de Arouca no contexto cisterciense	212
10. Adenda ao vol. I - Novas observações sobre o Pergaminho Vindel	255

Lâminas

I - Paço Episcopal de Lamego, Caixa 2, Fragmento 17 (face a)	I
II - PeL, Cx. 2, Frag. 17 (face b)	II
III - PeL, Cx. 2, Frag. 17 (pormenor 1)	III
IV - PeL, Cx. 2, Frag. 17 (pormenor 2)	IV
V - PeL, Cx. 1, Frag. 10 (face a)	V
VI - PeL, Cx. 1, Frag. 10 (face b)	VI
VII - PeL, Cx. 1, Frag. 10 (pormenor)	VII
VIII - PeL, Cx. 1, Frag. 4 (face a)	VIII
IX - PeL, Cx. 1, Frag. 4 (face b)	IX
X - Arquivo Distrital de Braga, Fragmento 169	X
XI - AdB, Frag. 24 (pormenor)	XI
XII - AdB, Frag. 13 (pormenor)	XI
XIII - Arquivo Municipal de Braga, Fragmento 12 (face a)	XII
XIV - AmB, Frag. 12 (face b)	XIII
XV - AmB, Frag. 12 (face c)	XIV
XVI - AmB, Frag. 12 (face d)	XV
XVII - Museu de Arte Sacra de Arouca, Ms. 25, fol. 2v	XVI

LIVRO II

MÚSICA ECLESIAÍSTICA

A José Mattoso
Michel Huglo
e Pedro Romano Rocha †

I - Notação e salmodia: uma conexão a sudoeste? *

Há cerca de um ano, fui abordado por uma estudante de literatura medieval que, recomendada por Ana Maria Martins, me pedia ajuda para interpretar o verso de um documento que tinha examinado nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, em Lisboa¹. O seu interesse principal concentrava-se no lado recto, um diploma legal em latim notarial escrito em 1225, ao qual alguém tinha adicionado, em letra cursiva, um fragmento de um poema satírico em português, aparentemente atribuído ao prior do Mosteiro de Roriz². Contudo, intrigava-a o texto escrevinhado no outro lado do pergaminho, que obviamente tinha algo a ver com música.

O documento inclui de facto três adições relacionadas com música. No lado recto, uma mão tardia (possivelmente a mesma que adicionou os versos) escreveu, com orientação inversa em relação ao texto do diploma: «*primus tonus / Abet*». Duas adições diferentes no lado verso, a principal escrita a duas colunas em letra cursiva tardo-gótica, também falam de tons. Em certas zonas, o texto está esmaecido e parcialmente sobrescrito com o sumário em português moderno do diploma legal latino. Em consequência, há algumas passagens que são difíceis, ou mesmo impossíveis de ler sem o auxílio da tecnologia adequada, mas de uma forma geral o conteúdo é claro. Na parte inferior da coluna da direita alguém escreveu «*e primus tonus [...] corda en ff*», seguido de duas linhas de texto ilegível (excepto a palavra «Amor» no início da última linha). Em cursiva de maior módulo, encontramos uma adição muito mais clara, ocupando a maior parte do verso do documento.

* Comunicação apresentada em Lillafüred (Hungria) em Agosto de 2004, publicada em inglês sob o título «Notation and Psalmody: A Southwestern Connection?», in *Cantus planus: Papers Read at the 12th Meeting of the IMS Study Group (2004)*, Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2006, pp. 621-39. Nesta tradução, os graus correspondentes à oitava grave, de *Lá* a *Sol*, aparecem iniciados por maiúscula, enquanto os da oitava média surgem iniciados por minúscula. Os nomes das notas, com a excepção do quadro comparativo, são invariavelmente grafados a itálico.

1. Ana Espírito Santo, que foi quem pela primeira vez mencionou o documento (Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Mosteiro de São Pedro de Roriz, maço único, n.º 16) e a sua descobridora Ana Maria Martins, na revista *Românica*, 12 (2003), p. 254.

2. O documento notarial está datado do mês de Abril, Era mcccclxiii (equivalente ao ano de 1225). O texto adicionado, que não é anterior ao século XV, é o seguinte: Prior Rooriz Stevam marjz amigo uidis que uos digo que non trebedes comigo qua uos farey que non bebedes. [Prior <de> Rooriz: [E]stevam Marjz amigo / uidis que uos digo / que non trebedes comigo / qua uos farey que non bebedes]. Esquema poético: 7'a 5'a 7'a 8'b, próximo da forma do zajal adoptada em algumas Cantigas de Santa Maria e, mais tarde, nos vilancicos. Nos documentos legais do mosteiro aparece um prior D. Stephanus entre 1218 e 1236 (A.N.T.T., Mosteiro de São Pedro de Roriz, maço único, docs. 15-20), mas pode eventualmente ter havido outro Estêvão entre os seus sucessores.

A coluna da esquerda apresenta uma mnemónica na forma «*Tonus x* tem a sua *corda* em [grau] *y* e termina em [grau] *z*». A coluna da direita emparelha os modos de acordo com os graus finais comuns, D, E, F, G (ou seja, em termos modernos, *Ré, Mi, Fá, Sol*). O conteúdo do documento é o seguinte³:

Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Mosteiro de São Pedro de Roriz, maço único, n.º 16, verso. Coluna da esquerda:

Primus tonus habat *corda* en ff *efinitur* en d
Secundus tonus habat *corda* en d *efinitur* en d
Tercius tonus habat *corda* en g *efinitur* en e
Quartus tonus habat *corda* en ff *efinitur* en e
Quintus tonus habat *corda* en a *efinitur* en ff
Seystus tonus habat *corda* en ff *efinitur* en ff
Seytimus tonus habat <cord>a en b *efinitur* en g
Obtaus tonus habat *corda* en g e *finitur* en g

Coluna da direita:

Primus e secundus *finitur* en d
Tercius e quartus *finitur* en e
Quintus e Seystus *finitur* <en ff>
Seitimus e Out[a]us *finitur* e[n] g

Há dois aspectos que chamam de imediato a atenção. O primeiro é o da língua. Não se trata do latim que normalmente esperaríamos de um escrevente tardo-medieval, por causa das formas portuguesas «e» e «en» em lugar das latinas «et» e «in», «habat» em vez de «habet» e da forma dos numerais influenciada pelo românico. Estas aparentes irregularidades podem ser atribuídas à parca instrução de um jovem, a erros de cópia (por exemplo, a troca do «v» alto pelo «b»), à confiança na forma falada da língua, ou a uma conjugação destes factores. Mas também podem corresponder a uma tradição de escrita, que é encontrada tipicamente nos documentos notariais mais antigos de origem portuguesa, em que não há distinção entre os estratos latino e românico da língua⁴. Deve a este propósito salientar-se que, na maior parte da Península Ibérica, o clero aquitano introduziu em finais do século XI, junto com o rito romano, um novo conceito de correcção do latim e que foi preciso mais de um século para que esta mentalidade reformada

3. Convenções: as letras que correspondem ao desenvolvimento das abreviaturas são dadas em itálico (a copulativa é desenvolvida de acordo com a forma românica *e*, encontrada no documento, em lugar de *et*); as inserções editoriais são colocadas entre < > e as leituras hipotéticas entre [].

4. Cf. António Emiliano, «O Estudo dos Documentos Notariais Latino-Portugueses e a História da Língua Portuguesa», *Signo – Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 11 (2003), pp. 77-126.

penetrasse todas as esferas da escrita. Assim, há uma forte possibilidade de este texto copiar um conjunto de instruções anterior.

O segundo aspecto surpreendente é o facto de estas instruções, que aparentemente conjugam tons salmódicos e finais modais, apresentarem uma *corda* (=chorda) que corresponde, não à dos tons salmódicos gregorianos padronizados, mas à posição da linha em algumas variedades da notação aquitana, que não faz uso de claves. A introdução da notação aquitana na parte ocidental da Península, pelos finais do século XI, foi central para o sucesso da implantação do novo rito romano e esse tipo de notação, monolinear, esteve em uso em Portugal até ao século XVI⁵. No entanto, logo no início do século XII, os copistas portugueses adoptaram um dispositivo notacional para localizar na página o meio-tom independentemente de quaisquer pistas modais e assim, a necessidade de providenciar regras relativas à posição da linha (que podia facilmente ser ignorada para efeitos da solmização) não se revelou tão crucial como o fora nos estádios mais precoces daquele sistema de notação⁶. Embora não tenha ainda surgido qualquer documento medieval aquitano com uma formulação comparável, é provável que tenham sido importadas instruções sobre a colocação da linha juntamente com a notação aquitana, instruções que terão sido passadas a escrito, o mais tardar, na época da sua introdução nos territórios central e ocidental da Península Ibérica.

Podemos assim concluir que este texto representa um conjunto de regras que datam de antes de 1100, provavelmente passadas a escrito não muito depois de 1100, a data aproximada da consolidação do rito romano-franco no território português. Não obstante, permanece a questão: o termo «*corda*» tem aqui apenas um significado — a linha na notação aquitana — ou inclui também uma associação com o grau recitativo na salmodia litúrgica?

Julgo que não é possível responder a esta pergunta simplesmente sim ou não, mas penso que vale a pena tê-la presente. O documento a que me tenho vindo a referir foi escrito e conservado, até ao século XIX, no Mosteiro de São Pedro de Roriz. O documento mais antigo que refere este mosteiro tem a data de 1096, alguns anos anterior aos mais antigos documentos conservados oriundos de Roriz, que foram escritos em 1115. Mas a sua fundação ocorreu provavelmente mais cedo, talvez na primeira metade do século XI, antes da introdução da liturgia romana no território português. No século XII, este mosteiro de média dimensão, geograficamente isolado, abrigava uma comunidade modesta, com cerca de dez monges; conheceu no início

5. A notação quadrada sobre pauta, embora fosse conhecida em Portugal já no século XII, apenas no decurso do século XV suplantou a notação monolinear. Esta não foi completamente abandonada senão no último terço do século XVI, como há muito suspeitou Manuel Joaquim («Nótulas sobre a Música na Sé de Viseu», Viseu: Junta de Província da Beira Alta, 1944, p. 71).

6. Solange Corbin, *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Age (110-1385)*, Paris: Les Belles Lettres, 1952, cap. VII e ilustrações; Marie-Noël Colette, «La notation du demi-ton dans le manuscrit Paris, B. N. Lat. 1139 et dans quelques manuscrits du Sud de la France», in C. Leonardi e E. Menesto (ed.), *La Tradizione dei Tropi Liturgici*, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1990, pp. 297-311 e ilustrações.

do século XIII um importante período de crescimento. Seguiu, desde pelo menos o último quartel do século XII, a Regra de Santo Agostinho e parece nunca ter sofrido qualquer intervenção imposta do exterior⁷.

É sabido que a salmodia era tradicionalmente aprendida de cor e que a sua história não coincide com a do repertório melódico, ou com a história da sua classificação modal. É possível — e até provável — que, na Catalunha e no sul de França, a introdução do canto gregoriano não excluísse de imediato a salmodia primitiva e outros tons de recitação usados no culto. Se, como actualmente se crê, o alinhamento da salmodia com o *oktoechos* modal foi, no curso do século IX, um processo lento e desigual, nada impede que a memória das antigas práticas de recitação tenha influenciado a formulação posterior das regras de notação. É também possível que uma antiga prática não padronizada de salmodia e de recitação, fosse de carácter regional ou internacional, se mantivesse viva em Roriz a par do canto gregoriano.

É claro que estas hipóteses são um tanto especulativas. Sabemos tão pouco sobre os estádios iniciais da recitação litúrgica e da salmodia! Os testemunhos de que dispomos são fragmentários e maioritariamente indirectos: apontam para a diversidade regional, o que nos impede de alcançar mais do que conclusões incertas. Há, no entanto, um meio para testar a plausibilidade de uma conexão a sudoeste entre recitação e notação. Se os dados passarem o teste, pode ser que estas ideias, que agora parecem tão forçadas, passem a ser encaradas como uma tentativa séria de aproximação a um processo histórico real.

O desafio que proponho é o seguinte: encontrar a razão pela qual, em variedades bem conhecidas da notação diastemática aquitana, peças classificadas no quarto modo têm a sua linha de referência à distância de um meio-tom acima da final e não na própria final, como sucede com os restantes modos plagais. Paolo Ferretti, no comentário ao Gradual de Saint-Yrieix, propôs que este facto se terá devido a uma escolha racional do copista que, ao perceber que o *ambitus* das peças do quarto modo recaía geralmente na oitava *Dó-dó*, decidiu ajustar a posição da linha para acomodá-lo melhor⁸. Reconhecemos que esta classe de melodias não excede, normalmente, no grave, mais do que uma terceira sob a final, em lugar da quarta (ou da quinta) perfeita dos outros modos plagais, mesmo se, por vezes, o âmbito inferior se estende ao *Si bemo*⁹. Mas, seguindo um raciocínio baseado no *ambitus* normal, haveria alguma vantagem em subir a linha de *Mi* para *Fá* somente

7. «Roriz (Santo Tirso)», in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XXVI, Lisboa-Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, s.d., pp. 206-09; José Marques, *A Arquidiocese de Braga no Século XV*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 619, 621, 720, 773-74, 899 (nota); José Mattoso, *Obras Completas*, vol. 12: *O Monaquismo Ibérico e Cluny*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2002, p. 135.

8. [Paolo Ferretti], «Étude sur la notation aquitaine», *Paléographie musicale*, vol. XIII, pp. 54-211 [161].

9. Jean Jeanneteau, *Los modos gregorianos: Historia – Análisis – Estética*, Silos: Abadia, 1985 [Studia silensia, XI], pp. 112-16, 122.

se a melodia excedesse no agudo uma sexta sobre a final, o que é raro nas peças do quarto modo, nas quais o âmbito superior é na realidade, em geral, de uma quinta acima de *Mi*. Em resumo, não havia necessidade de subir a linha para acomodar as melodias. Se os precedentes relativos à recitação conseguirem explicar a escolha irregular dos graus e nenhuma justificação alternativa para o facto prove ser preferível, então a hipótese de uma conexão entre recitação e notação merece algum crédito.

Salmodia primitiva: Milão e a Gália

Na notação musical aquitana, dependendo do copista e da tradição local, as peças classificadas num dos quatro modos plagais evidenciam com frequência uma linha coincidente com o grau em que terminam. Uma das características da salmodia arcaica é precisamente a coincidência entre o grau de recitação e o grau final. O trabalho de Jean Claire, que muitos outros investigadores viriam a seguir, estabeleceu que a salmodia arcaica (estrutura monocordal) em *Ré* é tipicamente ambrosiana, ao passo que a salmodia em *Mi*, também presente em Milão, é central no canto velho-romano e sobrevive nos mais antigos estratos do canto gregoriano¹⁰. A salmodia em *Fá* e em *Sol* foi por Jean Claire assimilada a uma «corde-mère» arquetipa em *Dó*, tendo em atenção que o desenvolvimento melódico em torno deste eixo comporta frequentemente uma terceira menor indivisa sob ele. Mas, embora identifique um modo «puro» de *Dó* em 10% ou menos das antífonas feriais em ambos os repertórios ambrosiano e velho-romano, fá-lo apenas com base na sua reconstrução hipotética da salmodia¹¹. Existem exemplos ambrosianos

10. Dom Jean Claire, «L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux», *Revue grégorienne* 40 (1962), pp. 196-211, 229-45; «La psalmodie responsoriale antique», *Revue grégorienne* 41 (1963), pp. 8-27; «Évolution modale des antiennes...», *ibid.*, pp. 49-62, 77-102; «L'évolution modale dans les ricitatifs liturgiques», *ibid.*, pp. 127-51; *id.*, «L'Office férial Romano-Franc», *Études grégoriennes*, XV (1975), pp. 7-192; *id.*, «Points de contact entre répertoires juifs et chrétiens Vieux-Romain et Gregorien», in Judith Cohen (ed.), *Proceedings of the World Congress on Jewish Music* (Jerusalem, 1978), Tel-Aviv, 1982, pp. 107-14; *id.*, «La musique de l'Office de l'Avent», in *Grégoire le Grand: Colloques internationaux du CNRS. Chantilly les Fontaines, Sept. 1982*, Paris: CNRS, 1986, pp. 649-59; *id.*, «Le Cantatorium romain et le Cantatorium gallican: Étude comparée des premières formes musicales de la psalmodie», *Orbis musicae* [Tel-Aviv], vol. X (1990/91), pp. 50-86. V. também Joseph Dyer, «The Singing of Psalms in the Early-Medieval Office», *Speculum*, vol. 64/3 (Julho 1989), pp. 535-78. Thomas Kelly descreveu o sistema modal do canto beneventano, o qual não era originalmente organizado em moldes semelhantes ao gregoriano; não obstante, os três graus de recitação usados naquele sistema localizam-se, no mínimo, uma terceira acima da final: cf. Thomas Forrest Kelly, *The Beneventan Chant*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 143-56.

11. Como o próprio Jean Claire admite em «La psalmodie responsoriale antique», p. 16. As suas propostas relativas à derivação de uma hipotética «corde-mère DO» permanecem particularmente problemáticas. Para uma discussão crítica do paradigma evolucionista de Claire, veja-se Lászlo Dobszay, «Some Remarks on Jean Claire's Octoechos», in *Cantus Planus: Papers Read at the 7th Meeting, Sopron, Hungary, 1995*, Budapest: Hungarian Academy of Sciences/ Institute for Musicology, 1998, pp. 179-94.

de recitação na final *Fá* ou *Sol*, mas a recitação um meio-tom ou um tom inteiro sobre a final é muito mais comum, a par de tons uma terceira, uma quarta ou uma quinta acima¹².

Quanto ao canto galicano, o Padre Lebeuf, cónego na Catedral de Auxerre no segundo quartel do século XVIII, diz-nos que a sua salmodia era diferente da gregoriana, incluindo tons com a corda de recitação um tom ou um meio-tom acima da final, ou na própria final:

«*L'Église Gallicane avoit aussi sa méthode de chanter: [...] on juge par certains restes de Psalmodie différens du système Grégorien, que son Chant Psalmodique étoit autrement disposé que le Chant de Rome. Il y avoit, par exemple, un genre de Psalmodie dont la dominante n'étoit au dessus de la corde finale, que d'un ton ou même d'un demi-ton; & quelquefois cette dominante étoit la corde finale: ce qui n'étoit pas dans le système Romain, où la moindre distance de la corde Psalmodique, à la corde finale de l'Antienne a toujours été d'une tierce mineure*»¹³.

Lebeuf transcreve depois exemplos da «dominante» salmódica coincidindo com a final (*Lá*) da antífona correspondente (tradição viva parisiense); de salmodia desenrolada no unísono e no meio-tom superior à final (observada em antigos livros de Rouen); de recitação um meio-tom acima da final (encontrada em livros do século XIII oriundos de Langres e de Châlons-sur-Marne) e também a um tom de distância, de *Mi* a *Ré* (tradição viva de Sens e de Auxerre)¹⁴.

Michel Huglo documenta casos de cordas de recitação duplas à distância de um tom inteiro, *Mi-Ré*, e também casos em que a corda mais grave coincide com a final e a mais aguda está localizada uma quarta, uma terceira ou um meio-tom acima da final.¹⁵ Jean Claire identifica exemplos de antífonas galicanas com a final *Mi*, as quais, em alguns manuscritos, surgem associadas a uma corda de recitação salmódica em *Fá*, fenómeno que se encontra também em Milão, mas que está completamente ausente do canto

12. Michel Huglo, «Psalmodie», in Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire de la Musique: Science de la Musique. Technique, Formes, Instruments*, Paris: Bordas, 1976, pp. 839-41 (A tabela da salmodia ambrosiana foi também reproduzida em id., «The Diagrams Interpolated into the Musica Isidori and the Scale of Old Hispanic Chant», in Sean Gallagher et al. (ed.), *Western Plainchant in the First Millenium: Studies in the Medieval Liturgy and its Music*, Aldershot: Ashgate, 2003, pp. 243-59; Terence Bailey, «Ambrosian Psalmody: An Introduction», *Rivista internazionale di musica sacra*, I (1980), pp. 82-99; Alberto Turco, «Strutture modali nel canto ambrosiano», in Piero G. Arcangeli (ed.), *Musica e Liturgia nella Cultura Mediterranea*, Firenze, 1988, pp. 201-20.

13. *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, Paris: Chez Herissant, 1741, repr. Genève: Minkoff, 1972, p. 32.

14. Id., pp. 33-41, 205-7.

15. Michel Huglo, «Gallican chant», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2.^a ed., London: Macmillan, 2001, vol. 9, pp. 458-72. < Também a versão de Soissons da aclamação *Christus vincit* exibe um duplo tenor, em *ré* (final) e no *sol* superior: cf. Manfred F. Bukofzer, «The Music of the Laudes», in Ernst H. Kantorowicz, *Laudes Regiae: A Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship*, Berkeley: University of California Press, 1958, pp. 188-222 [202-3, 215-16]. >

velho-romano¹⁶. A melodia *Prosperum iter faciat* tem alguma recitação em *Mi*, que é também o grau inicial e final¹⁷. A versão gálica (gregoriana) do *Trisagion* tem *Sol*, nota inicial e final, como grau axial, à semelhança da melodia bizantina correspondente¹⁸. A recitação residual na final *Ré*, ausente no canto velho-romano, mas encontrada no gregoriano, é, na conjectura de Jean Claire, o registo de um substrato gálico. Claire também propõe que a modalidade de *Ré* nos graduais e nos tractos velho-romanos seja vista como um empréstimo do canto ambrosiano ou do gálico.¹⁹

«Gálico» é no entanto um rótulo demasiado abrangente. No domínio franco, as diferenças regionais na prática da salmodia eram provavelmente muito pronunciadas entre o este e o oeste, o norte e o sul²⁰. *Mutatis mutandis*, mas em menor grau, este era certamente o caso do canto hispânico.

16. Jean Claire, «Évolution modale des antiennes...», ed. cit., pp. 77-89; id., «L'Office férial Romano-Franc», ed. cit., pp. 104, 122, 171-74.

17. Bruno Stäblein, «Gallikanische Liturgie», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 4, Kassel: Bärenreiter, 1955, cols. 1299-1325 [1302].

18. Kenneth Levy, «The Trisagion in Byzantium and the West», in *Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society*, Copenhagen, 1972, pp. 761-65; id., «Latin Chant outside the Roman Tradition», in Richard Crocker e David Hiley (ed.), *The Early Middle Ages to 1300* [The New Oxford History of Music, vol. III], Oxford: Oxford University Press, 1990, pp. 94-95. V. também Clyde W. Brockett, Jr., «Saeculorum Amen and Differentia: Practical versus Theoretical Tradition», *Musica disciplina*, 30 (1976), pp. 13-36 [20-25].

19. Jean Claire, «La musique de l'Office de l'Avent», ed. cit. Embora a proposta de Claire não tenha sido universalmente aceite, Michel Huglo («Recherches sur les tons psalmodiques de l'ancienne liturgie hispanique», *Revista de Musicologia* 16 (1993), pp. 477-90 [482, 486]) faz notar que «deux tiers [des antiennes de l'office des morts selon l'usage hispanique, transcrites en notation aquitaine par le manuscrit de San Millán] [...] sont composées en mode de ré [...] c'est précisément vers le Protus ou mode de ré que vont les préférences des compositeurs catalans [de répons] et dans des proportions analogues à celles qu'on observe pour les versets d'alleluia composés en Aquitaine [...] Dans le nord de la France, on remarque des proportions analogues pour la composition musicale de l'office des saints Corneille et Cyprien, dû à Hilduin, Abbé de St. Denis en 814: les pièces en ré (58%) et les pièces en sol (26%) sont en nette majorité».

20. Cf. Michel Huglo, «Gallican chant», ed. cit., pp. 458-59. Clyde W. Brockett, «Saeculorum Amen...», ed. cit., p. 25, resume a situação: «The best description of psalmodic practice of the evolving Gallican chant is that it seems to have been neither uniform nor stable. Such a description brings to mind Gastoué's pluralization, "les liturgies gallicanes", as an appropriate epithet. Gallican psalmody preferred soloistic performance, antiphons in responsorial style, and the apochryphal sources claimed to preserve it transmit either arbitrarily assigned saeculorum amen formulas in the tradition of Metz, or none at all». Se o canto gregoriano, tal como nos foi transmitido por escrito, com a sua frequente delineação vincada de terceiras e quintas, é de facto o fruto da adaptação de algum tipo de canto romano ao gosto gálico, no que muitos investigadores concordam, <ou um repertório directamente moldado sobre o canto gálico, como foi recentemente proposto,> estas tendências gálicas têm todas as marcas de um substrato cultural nortenho e transalpino (celto-germânico) (cf. Hanoch Avenary, «The Northern and Southern Idioms of Early European Music: A New Approach to an Old Problem», *Acta musicologica*, 49 (1977), pp. 27-49; Finn Egeland Hansen, *The Grammar of Gregorian Tonality*, Copenhagen: Dan Fog Musikforlag, 1979, pp. 198-202, 275-76). Para os testemunhos indirectos de um substrato cultural pentatónico primitivo na área do Reno, v. Hanoch Avenary, *Studies in the Hebrew, Syrian and Greek Liturgical Recitative*, Tel-Aviv: Israel Music Institute, 1963, p. 28.

Salmodia primitiva: a Península Ibérica

O canto hispânico (também conhecido como canto visigótico ou moçárabe) era baseado no mesmo sistema diatónico dos outros repertórios litúrgicos latinos²¹. Don Michael Randel demonstrou que, musicalmente, estamos perante, pelo menos, quatro diferentes tradições, duas a norte, estreitamente relacionadas (León e La Rioja), e duas a sul, ambas presentes em Toledo. Estas últimas pertencem a duas tradições litúrgicas distintas: ou a mesma encontrada a norte (tradição A), ou outra, de origem incerta (tradição B). As peças de tipo responsorial são constituídas por uma melodia, o responso (que é retomado parcialmente como refrão a partir da «presa») e pelo menos um verso ou versículo intercalar, entoado com base numa fórmula, a que se chama tom responsorial. Os manuscritos que pertencem à mesma tradição litúrgica do norte têm dois tons responsoriais principais, em lugar de sete, embora partilhem as mesmas melodias para os respostas. A outra tradição toledana apresenta quatro tons responsoriais de carácter único. Parece assim que a salmodia responsorial continuou a evoluir no norte cristão depois de 711, enquanto no sul muçulmano estagnou ou regrediu. Existem apenas testemunhos fragmentários da salmodia antifonal, que servia tanto para a Missa como para o Ofício (embora na Missa pareça ter sido usada por vezes uma fórmula de terminação adicional). Na tradição do norte esta salmodia compreendia provavelmente apenas quatro ou cinco tons, com um repertório muito restrito de *differentiae* (as diferentes possibilidades de terminação). Tudo somado, os dados referentes à salmodia levaram Randel a supor, com razão, que o sistema dos oito modos e o correspondente sistema de oito tons não era uma característica do canto hispânico, embora pudesse ter influenciado o seu desenvolvimento, e que o número de tons salmódicos antifonais usados dependia da tradição local²².

A variedade nortenha da notação hispânica, embora puramente neumática, permite-nos suspeitar que os tons salmódicos tendiam a ser relativamente graves com respeito à melodia, porque são assinalados por *puncta* e não *virgae*, que têm o mesmo significado de acuidade que nas outras

21. Casiano Rojo e German Prado, *El canto mozárabe: Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual*, Barcelona: Diputación Provincial, 1929 (daqui por diante Rojo e Prado), pp. 90-91; Michel Huglo, «The Diagrams...», ed. cit.

22. Don Michael Randel, *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*, Princeton: Princeton University Press, 1969; id., «Antiphonal Psalmody in the Mozarabic Rite», in Daniel Hertz e Bonnie Wade (ed.), *International Musicological Society: Report of the Twelfth Congress*, Berkeley, 1977, Kassel: Bärenreiter, 1981, pp. 414-22; id., «El antiguo rito hispánico y la salmodia primitiva en Occidente», *Revista de Musicología*, vol. 8 (1985), pp. 229-38; id., «Mozarabic Chant», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., London: Macmillan, 2001, vol. 17, pp. 261-70. Michel Huglo, «Recherches...», ed. cit., propõe que em Espanha não se distinguíam mais do que quatro modos e que os tons salmódicos eram possivelmente tão variados quanto os do canto ambrosiano.

Acabou de imprimir-se
em Maio de dois mil e dez.

Edição n.º 1017384

www.incm.pt
editorial.apoiocliente@incm.pt
E-mail Brasil: livraria.camoes@incm.com.br