**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

Intento sensu et vigilantí mente:
esboço de uma problemática histórica do som no Ocidente medieval

Eduardo Henrik Aubert

volume 1

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Hilário Franco Jr.

SÃO PAULO, 2007

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

Eduardo Henrik Aubert

***Intento sensu et vigilantí mente:*
esboço de uma problemática histórica do som no Ocidente medieval**

volume 1

SÃO PAULO, 2007

*Para as minhas avós, Constance Vera Aubert e
Benedicta Allix dos Santos, in memoriam.*

AGRADECIMENTOS

Como qualquer trabalho acadêmico, esta dissertação não teria sido possível sem a colaboração de todas as pessoas e instituições que, mais de perto ou mais de longe, acompanharam, assessoraram, criticaram ou compreenderam.

Primeiramente à FAPESP, pela concessão da bolsa de mestrado, sem a qual não me teria sido possível me dedicar integralmente à pesquisa.

Às bibliotecas e seus bibliotecários e aos centros de documentação que me acolheram e forneceram as condições materiais elementares para o desenvolvimento de minha pesquisa, especialmente: Biblioteca Central da FFLCH-USP, Biblioteca do Mosteiro de São Bento, CEDIC, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de la Sorbonne, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Bibliothèque de l'École des Chartes, Bibliothèque de l'Institut National de l'Histoire de l'Art, British Library, Library of the Warburg Institute. Cabe destacar especialmente os bibliotecários dos fundos de manuscritos da BNF e da BL, que me concederam todas as condições de acesso a seus preciosos fundos medievais.

Ao Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, ao Institut Historique Allemand, ao Centre d'Études Médiévales d'Auxerre e à Casa de Velásquez, por terem ajudado a financiar viagens que foram momentos preciosos de estudo e diálogo.

Ao meu orientador, Hilário Franco Júnior, que há sete anos me orienta com a mesma generosidade, segurança e amizade e que me deu todas as condições que estavam a seu alcance para que eu pudesse desenvolver minha pesquisa da melhor forma possível. Sem ele, esta pesquisa seria impensável.

Aos Professores Fernando José Carvalhaes Duarte, *in memoriam*, e Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, que, como membros de minha banca de qualificação, deram sugestões valiosas e encorajamentos para a continuidade de minha pesquisa.

Ao Professor Jean-Claude Schmitt, que me acolheu no Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval (EHESS) para diversos estágios de pesquisa e me deu a oportunidade de apresentar meu trabalho em diversas ocasiões, sempre fazendo sugestões preciosas.

Ao Professor Jérôme Baschet, pelas estimulantes conversas sobre interesses comuns de pesquisa.

À Professora Eliana Magnani, cujo convite para falar sobre meu trabalho em Madri, em 2003, foi o pontapé inicial para a concretização da pesquisa em que hoje estou engajado. Sua assistência e amizade desde então têm sido um apoio fundamental.

À Professora Martine Clouzot, pelo convite para apresentar meu trabalho e pelas várias conversas estimulantes sobre a música medieval e muitos outros assuntos.

Ao Professor Flávio de Campos, pelo convite para apresentar meu trabalho para os alunos de seu curso de graduação e pelas inúmeras dicas que me deu a respeito de didática, bem como pelas muitas conversas desde a época em que fui seu aluno na graduação.

A meus amigos medievalistas no Brasil, Wanessa Asfora, Gabriel Castanho e Vivian Coutinho, que compartilharam angústias e felicidades e que, com suas discussões, questionamentos e discordâncias, contribuíram muito diretamente para o desenvolvimento desta dissertação.

A meus amigos medievalistas na Europa, Émilie García-Guillén e João Gomes da Silva Filho, que não só me hospedaram em suas casas, mas, nos muitos momentos que compartilhamos, levantaram questões e trocaram idéias que carrego comigo.

Aos demais professores, colegas e amigos com quem pude discutir meu trabalho e que me ajudaram de diversas maneiras: Néri de Almeida Barros, Nicole Bériou, Phillipe Cordez, Olivier Cullin, Patrick Geary, Dominique Iogna-Prat, José Rivair Macedo, Joseph Morsel, Tiago de Oliveira Pinto, Eric Rice, Ingrid Robyn, Daniel Russo, Marcelo Cândido da Silva, Ayse Tuzlak.

À minha família, e especialmente aos meus pais, Francis Henrik Aubert e Maria Beatriz dos Santos Aubert, pelo amor e carinho e pelo apoio material, e ao meu irmão, Pedro Gustavo Aubert, pelas discussões sobre antropologia e sociologia e pela cumplicidade.

A Diogo Rodrigues de Barros, pelo companheirismo em todos os momentos, pelo carinho certo e pela compreensão diante das distâncias que qualquer trabalho impõe.

A todos aqueles que, mesmo que não tenham sido mencionados, contribuíram de formas diversas para a minha formação e desenvolvimento intelectuais.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a esboçar um referencial histórico e teórico para o estudo do som nas sociedades do Ocidente medieval. O som é entendido aqui como uma “forma semantizada” e, ao mesmo tempo, um “conteúdo enformado”, perspectiva que busca pôr em relevo a dialética entre objetivo e subjetivo (que, concretamente existem apenas como processos relacionados de objetivação do subjetivo e subjetivação do objetivo), dialética inerente à existência social de qualquer “objeto” e da própria sociedade. A dissertação se compõe de três partes: (1) na primeira parte, enfocamos privilegiadamente a semantização da forma sonora, buscando desvendar as transformações históricas nas modalidades de circunscrição do som pelo pensamento; (2) na segunda parte, tomamos, dialeticamente, a direção contrária e privilegamos o exame da enformação sonora do conteúdo, investigando mais especificamente a evolução da forma sonora da liturgia latina; (3) por fim, na terceira parte, propomos um estudo de caso que busca apreender, na temporalidade de sua efetivação, a dinâmica entre os processos de semantização da forma sonora e de enformação sonora do conteúdo.

PALAVRAS-CHAVE: Idade Média – Som – Cultura Sensível – Paisagem Sonora – Antropologia Histórica – Construcionismo Social

ABSTRACT

This dissertation aims at sketching a system of historical and theoretical references for the study of sound in the societies of the medieval West. Sound is understood throughout this work as both “semanticized form” and “enformed content”. This perspective seeks to emphasize the dialectics of subjectivity and objectivity (which concretely exist only as the interrelated processes of objectivation of subjectivity and subjectivation of objectivity) inherent to the social existence of any “object” and of society itself. The dissertation comprises three parts: (1) in the first, we focus mainly on the semantization of sound form, attempting to understand the historical changes in the modalities of apprehension of sound by thought; (2) in the second part, we dialectically assume the opposite direction and focus on the enformation of content as sound, dealing more specifically with the evolution of sound form in Latin liturgy; (3) finally, in the third part, we propose a case study which seeks to apprehend, in its concrete temporality, the dynamics of the interrelated processes of semantization of sound as form and enformation of content as sound.

KEY-WORDS: Middle Ages – Sound – Sensory Culture – Soundscape – Historical Anthropology – Social Constructivism

ÍNDICE

VOLUME I

Apresentação.....	p. 1
<i>Parte I: Os contornos do som na Idade Média: entre pensamento sonoro, pensamento sobre o sonoro e pensamento sobre o som (séculos II a XII).....</i>	<i>p. 12</i>
Capítulo 1: <i>Sono oris</i> : o som e a polêmica sobre o corpo na Antigüidade Tardia (séculos II a VI).....	p. 15
Capítulo 2: <i>Sonoritas</i> : o desaparecimento do som como categoria som (séculos VI a IX).....	p. 47
Interlúdio.....	p. 68
Capítulo 3: <i>Sonus musicus</i> : o som nos primeiros tratados medievais de música (séculos IX-XI).....	p. 72
Capítulo 4: <i>Sonus naturalis</i> : o domínio da natureza e o surgimento de um pensamento sobre o som (séculos XI e XII).....	p. 113
<i>Parte II: O fundo e a figura do som: a criação da forma sonora na liturgia latina (séculos VIII a X).....</i>	<i>p. 144</i>
Capítulo 5: O som na missa.....	p. 146
Capítulo 6: O som no ciclo pascal.....	p. 226

VOLUME II

Capítulo 7: O som na cerimônia de consagração de igrejas.....	p. 312
<i>Parte III: O som em contexto: imbricações entre a semantização da forma sonora e a enformação sonora do conteúdo (cerca do ano mil).....</i>	<i>p. 378</i>
Capítulo 8: O tonário do manuscrito BNF latino 1118.....	p. 379
Iluminuras do tonário do manuscrito BNF latino 1118.....	p. 455
Considerações finais.....	p. 465
Bibliografia.....	p. 467
Anexos da Parte I.....	p. 481
Anexos da Parte II.....	p. 562
Anexos da Parte III.....	p. 640

APRESENTAÇÃO

“A representação foi, em todos os domínios, a palavra mágica da modernidade. Assim, para indicar brevemente, ela está na base da organização política, daquilo que se convencionou denominar ideal democrático, e justifica através deste fato todas as delegações de poder. Também a encontramos nos diversos sistemas interpretativos, procedendo por mediações sucessivas e tendo por ambição, para além da simples fatualidade, representar o mundo em sua verdade essencial, universal e incontornável. Em ambos os casos, a progressão repousa sobre a depuração – que aqui deve ser entendida em seu sentido estrito –, sobre a redução e sobre a busca da perfeição. Bem outra é a apresentação das coisas, que se contenta em fazer sobressair a riqueza, o dinamismo e a vitalidade deste ‘mundo-aí’.”

(M. Maffesoli)¹

Grande parte do trabalho historiográfico contemporâneo depende da prática moderna de edição de textos,² tanto o mais para os medievalistas. Historiadores são devedores dos filólogos (no mais das vezes, pouco conscientes das implicações dessa dívida), que preparam edições críticas de documentos medievais, colando manuscritos, preparando um *stemma*, eliminando erros e estabelecendo a melhor versão de cada texto, o *textus optimus*. Mas o que significa estabelecer uma versão desse tipo? É, em primeiro lugar e fundamentalmente, anular a materialidade de cada documento em prol de uma construção imaginária, o *Urtext*, um trabalho de produção (ativa) que extrai de vários manuscritos **um texto** (original), conteúdo independente da forma, abstração que tem em sua materialidade um mero “suporte”. Se a questão coloca aparentemente menos problemas para os documentos “simples,” em que a principal presença no manuscrito é a da palavra – equívoco de “simplicidade”, pois nem aqui conteúdo e forma são tão facilmente separáveis, a disposição da escrita na página, o uso das tintas, o *ductus* do escriba, a materialidade do papiro ou pergaminho e mesmo os “erros” eliminados pelos editores fazendo parte do manuscrito em sua qualidade de testemunho – ela se torna menos contornável quando os manuscritos contêm iluminuras ou escrita musical (que reinterpretemos como “imagens” e “partituras” respectivamente).³ Neste último caso, a prática do *métier* é a da divisão de

¹ *Elogio da razão sensível*, trad. [1998], Petrópolis, Vozes, 2005, p. 19-20.

² São poucos os trabalhos que se ocuparam diretamente desse problema. Cf., para a formulação de alguns problemas essenciais, B. Cerquiglini, *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

³ Para a descontinuidade entre a “imagem” medieval e a imagem contemporânea, cf. J. Baschet, “Introduction: l’image-objet”, dans *L’image. Fonctions et usages des images dans l’occident médiéval*, Paris,

tarefas: os filólogos editam o “texto”, os historiadores da arte extraem as “imagens”, e os musicólogos publicam as “partituras”. Os historiadores contentam-se no mais das vezes com os “textos”, ainda que as “imagens” tenham progressivamente entrado em seu campo de interesse, nem sempre de forma responsável e ainda muito atreladas a um paradigma que as entende como “ilustrações” de alguma coisa a que aludem, como “símbolos” antes que como “índices” ou “ícones”, poder-se-ia dizer. Essa partilha, que se dá no âmbito de um único testemunho – no nosso caso, um manuscrito – reflete-se também, evidentemente, na construção de séries, que se tornam séries de “textos”, séries de “imagens” ou séries de “partituras” – para nos restringirmos aqui aos usos correntes apenas dos manuscritos.⁴ É evidente que esse tipo de atitude esconde relações fundamentais e resulta em diversas histórias paralelas que não se cruzam jamais, a não ser nas obras de síntese, em que cada uma é alocada em um capítulo, mas em que a conexão se restringe à sobreposição. Não se trata aqui de apontar o demérito pessoal deste ou daquele pesquisador, mas de uma situação mais ampla que reflete, na prática acadêmica, a multiplicação e a autonomização dos campos que é típica da modernidade, problema levantado já por M. Weber sob a noção de *Eigengesetzlichkeit*.⁵

Há, entretanto, alguns trabalhos, exceções em um movimento geral, que problematizam algumas dessas fronteiras e chegam a resultados interessantes. Além dos trabalhos importantes de alguns medievalistas preocupados com as “imagens” medievais,⁶

Le léopard d'or, 1996, p. 7-26, J.-C. Schmitt, “La culture de l’*imago*”, *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, 51(1), 1996, p. 3-36, e IDEM, *Le corps des images: essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002. Para o problema da escrita musical medieval, que não corresponde à nossa idéia de notação, cf. L. Treitler, *With voice and pen: coming to know medieval song and how it was made*, Oxford, Oxford University Press, 2003, e O. Cullin, *Laborintus: essais sur la musique au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2004.

⁴ Questão importante, que não levantamos aqui, é a da arqueologia. É fato que os medievalistas “de gabinete”, apesar de tentativas recentes, ainda conhecem muito pouco do que fazem seus colegas arqueólogos e que, apesar do grande desenvolvimento da arqueologia medieval, a maior parte dos medievalistas não-arqueólogos jamais esteve em uma escavação. Cf. A. Guerreau, *L’avenir d’un passé incertain: quelle histoire du Moyen Âge au XXI^e siècle?*, Paris, Seuil, 2001, especialmente p. 141-162.

⁵ Cf., especialmente, “Rejeições religiosas do mundo e suas direções,” trad. W. Dutra, *Ensaio de sociologia*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1971, p. 371-410.

⁶ Cf. os trabalhos citados na nota 3 e os trabalhos de J.-C. Bonne, especialmente: “Rituel de la couleur. Fonctionnement et usage des images dans le Sacramentaire de Saint-Etienne de Limoges” em D. Ponnau (ed.), *Image et signification*, Paris, La Documentation française, 1983, p. 129-139; “Fond, surfaces, support (Panofsky et l’art roman)”, em *Erwin Panofsky*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora, 1983, p. 117-134; “Noeuds d’écritures (le fragment 1 de l’Evangélaire de Durham)”, em S. Dümchen et M. Nerlich (ed.), *Texte-Image, Bild-Text*, Berlin, Technische Universität Berlin, 1990, p. 85-105; “Entre ambiguïté et ambivalence (problématique de la sculpture romane)”, *La Part de l’oeil*, 8, 1992, p. 146-164; “Les ornements de l’histoire (à propos de l’ivoire carolingien de saint Remi)”, *Annales HSS*, 1996 (1), p. 37-70. «De l’ornemental dans l’art médiéval (VII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire”, em J. Baschet et J.-C. Schmitt (ed.), *Fonctions et usages*

poderíamos citar, apenas a título de exemplo, o trabalho recente de B. W. Holsinger, *Music, body, and desire in medieval culture*, especialmente o capítulo 4, em que aproxima os poemas e as composições musicais de Léonin – usualmente conhecido como grande mestre do *organum* na Catedral de Notre-Dame no século XII –, buscando mostrar que o objeto dos literatos e o objeto dos musicólogos se encontram como função da posição (complexa) de Léonin na sociedade parisiense do final do século XII (o que não significa dizer que poemas e composições simplesmente expressavam essa posição, mas antes dizer eles participavam de sua produção e reprodução).⁷ Uma abordagem como essa, que deliberadamente implodiu uma fronteira construída pela erudição moderna (os musicólogos não se interessam por poesia, e os literatos não se interessam por música – interesse e preparação sendo, naturalmente, estreitamente vinculados), aponta para a idéia de que “talhar” o conjunto social é uma ação do pesquisador contemporâneo que não corresponde necessariamente nem à percepção que um homem na Idade Média poderia ter de sua experiência, nem tampouco à lógica de funcionamento de uma sociedade determinada. Mesmo os campos contemporâneos, mais explícita e reconhecidamente autônomos, apenas se compreendem em função da lógica global da sociedade, dado que a autonomia do campo é sempre um horizonte – ativamente sustentado –, nunca um dado acabado. É evidente que podemos fazer diversos usos contemporâneos de um documento medieval em que o talhe é bem vindo, editar uma “partitura” e fazê-la soar em uma sala de concertos,⁸ reproduzir um fólio de manuscrito iluminado em um pôster e vendê-lo como objeto eminentemente estético, etc.. Porém, um desses “usos” contemporâneos dos documentos medievais, o do medievalista, não se presta ao corte simples e pouco problematizado de um manuscrito.

Poder-se-ia dizer que o que advogamos com essas considerações é um tipo de história total, como se costuma associar à chamada “Escola dos *Annales*”, ao que responderíamos que sim e não ao mesmo tempo. Isso porque a expressão nos parece ter sido usada com pelo menos duas conotações distintas no interior mesmo dessa tradição de

des images dans l'Occident médiéval, Paris, Le Léopard d'or, 1997, p. 185-219; “De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome”, em *Rôle de l'ornement dans la peinture murale médiévale*, Poitiers, 1997, p. 103-119.

⁷ B. W. Holsinger, *Music, body, and desire in medieval culture: Hildegard of Bingen to Chaucer*, Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 137-187.

⁸ Cf., sobre como a musicologia medieval esteve desde as origens muito associada a esse propósito, D. Leech-Wilkinson, *The modern invention of medieval music: scholarship, ideology, performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, e A. Kreutziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter: die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Berlin, Böhlau, 2003.

historiadores. A primeira e mais recente, a que não subscrevemos, é como essa noção foi evocada em projetos como o *Montaillou* de Emmanuel Le-Roy Ladurie e em outros tantos exemplos daquilo que se convencionou denominar micro-história; o projeto de “história total” desses autores é o de dar conta de “todos” os aspectos da vida social: parentesco, organização política, religião, economia, etc.. Nesse sentido, entretanto, a história “total” continua sendo uma história em que as diversas esferas da vida social, talhadas como a modernidade as talhou, são sobrepostas umas às outras, e a conexão é frágil. Daí que uma das principais críticas a *Montaillou*, formulada por N. Z. Davis, seja a de que Ladurie confia demasiado em categorias contemporâneas, como homossexual/heterossexual, patrão/operário, etc., sem problematizá-las.⁹ O segundo sentido de “história total,” expressão cuja difusão entre os historiadores se deve a Braudel (que também falava em “história global”, ou “globalidade”) , fica evidente na seguinte formulação: “Globalidade não é querer escrever uma história completa do mundo... é simplesmente o desejo, ao nos defrontarmos com um problema, de ir sistematicamente além de seus limites.”¹⁰ Ou seja, não se trata de dar conta de tudo, mas de trabalhar com limites. É nesse sentido que Marc Bloch inscrevia o seu projeto para a obra *La société féodale*, projeto freqüentemente mal compreendido por se postular que o objeto de Bloch era uma “totalidade” no sentido que posteriormente se daria a essa noção entre os historiadores franceses.¹¹ Bloch está interessado em compreender fundamentalmente as relações entre os fenômenos e denomina mesmo uma “ficção de trabalho” o procedimento que nos faz “talhar fantasmas” como *homo oeconomicus*, *philosophicus*, *juridicus* em seres “de carne e sangue.”¹² História total, nesse sentido, é aquela que busca não dar a compartimentação do real como um dado posto, mas entendê-la como um recurso heurístico cujo principal objetivo é ser ultrapassado, buscando passar dos domínios (aparentemente apartados) às relações entre eles. É evidente que não podemos tampouco aceitar a idéia de que a separação das diferentes esferas é uma mera ficção de trabalho, pois ela corresponde de fato a um processo social de autonomização de diferentes conjuntos de práticas que acabam por

⁹ N. Z. Davis, “Les Conteurs de Montaillou,” *Annales E.S.C.*, 1979, 34 (1), p. 61-73.

¹⁰ Apud: P. Burke, *A Escola dos Annales: a Revolução Francesa da historiografia*, trad., São Paulo, UNESP, 1997, p. 130.

¹¹ Para a discussão de Ladurie como de Bloch, devemos muito às discussões que pudemos realizar no interior do grupo *Praesentia: grupo de estudos de historiografia medievalística*, entre março de 2002 e novembro de 2004, quando o grupo deixou de existir.

¹² M. Bloch, *La société féodale* [1939-1940], Paris, Albin Michel, 1949, v. I, p. 95.

constituir campos com uma relativa independência. O que cabe enfatizar é que, por um lado, essa autonomização não é um dado “natural,” mas antes o resultado de uma história, a da criação e reprodução de um campo, e que, por outro lado, ela é sempre relativa.¹³

Um exemplo concreto pode ser-nos dado pela história do nascimento do campo moderno da “música,” – e do campo acadêmico que se criou para estudá-la, a musicologia – que, na virada do século XVIII para o XIX, teve um importante movimento de autonomização, centrada na idéia de “obra musical.”¹⁴ O que surgia aqui era uma noção específica, a idéia de que a atividade musical é uma atividade eminentemente composicional, centrada na produção de “obras musicais” por compositores originais. A performance, em vez de ser um objetivo em si, torna-se uma subordinada da composição, destinada a expressar da forma mais clara possível as intenções das obras imutáveis (daí que, nessa época, as partituras se tornem cada vez mais detalhadas, com vistas a limitar tanto quanto possível qualquer “liberdade” interpretativa). A performance deve ser uma forma de acesso a um bem imaterial, a obra musical. Trata-se do momento em que vão se firmando os museus de arte, e o movimento é de associação da música às belas artes. Daí que Liszt, em 1835, tenha proposto: “Em nome de todos os músicos, da arte, e do progresso social, nós requeremos:... a fundação de uma reunião que deve se dar a cada cinco anos para música religiosa, dramática e sinfônica, pela qual todos os trabalhos que forem considerados os melhores em cada uma dessas três categorias deverão ser executados cerimonialmente todos os dias durante um mês inteiro no Louvre, sendo depois comprados pelo governo e publicados às suas custas”.¹⁵ Ele requeria, em seus próprios termos, “a fundação de um museu musical”. Todo esse movimento de separação de obras musicais, definidas especialmente pelos conceitos de completude/coerência (o orgânico) e originalidade, sua identificação a determinados compositores, tem por objetivo – e resultado – demarcar a especificidade da música como música, separando-a (por meio das obras, que eram vistas como “a música”) de tudo o que era considerado como fator “extra-musical”, identificado a uma “funcionalidade”, ou a um “uso” da música para outros propósitos. Daí uma divisão entre música artística, aquela das “obras musicais”, e música funcional, aquela de “fragmentos não-autorais”, música de ocasião não perene, destinada

¹³ Para a noção de campo, cf. os diversos trabalhos de P. Bourdieu.

¹⁴ Cf., para todo esse problema, a obra de L. Goehr, *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

¹⁵ Apud: L. Goehr, *op. cit.*, p. 205.

ao esquecimento. Essa noção da música como um objeto imaterial isolável de qualquer circunstancialidade se desenvolveu em conjunto com uma série de estruturas que criaram um “lugar” específico da música na sociedade, associações, salas de concerto, casas de publicação e leis de *copyright*, definição do plágio musical, desenvolvimento da função de “crítico,” separação tendencial entre maestro e compositor, posteriormente a indústria fonográfica (essa sim responsável pela possibilidade de criação perene de um “museu musical”, privatizado na casa dos ouvintes), etc.. Igualmente, mais para o final do século XIX, essa autonomia da música extravasa para a constituição de um “campo” acadêmico: em 1897 é criada a primeira cátedra de musicologia, em Berlim, seguida, em 1898, do aparecimento de um posto equivalente em Viena. Falar em música como uma esfera relativamente autônoma da realidade não é, portanto, mera “ficção de trabalho” para o período em questão, mas é preciso reconhecer que essa autonomia é relativa – como propõem os diversos trabalhos da corrente denominada *new musicology*, ligada aos *cultural studies* norte-americanos, que demonstraram, em diversas instâncias, como a “música artística” estava profundamente impregnada de elementos “extra-musicais,” a ponto de tornar a fronteira nebulosa.¹⁶ Mais que isso, a autonomia da música não é uma realidade estática, mas antes um processo, razão pela qual parece-nos mais legítimo falar em “autonomização” que em “autonomia”.¹⁷

Voltando ao ponto que estimulou essa digressão, o historiador se vê, na lide com os documentos medievais, diante do seguinte dilema: se limitar a atenção é necessário, o recorte não pode ser arbitrário e não pode significar a simples transplantação não-problematizada dos campos da vida social contemporânea para uma sociedade com lógica distinta. Como bem formulou A. Guerreau, “a sociedade contemporânea se desenvolveu em grande medida de acordo com a lógica que haviam descrito os pensadores pré-revolucionários; desde então, a *política*, o *direito*, a *religião*, a *economia* são noções que

¹⁶ Cf., entre diversos outros títulos, L. Kramer, *Music as cultural practice, 1800-1900*, Berkeley, University of California Press, 1990, IDEM *Classical music and postmodern knowledge*, Los Angeles, University of California Press, 1996; S. McClary, *Feminine endings: music, gender, & sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, IDEM, *Modal subjectivities: self-fashioning in the Italian madrigal*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 2004; G. Tomlinson, *Music in Renaissance Magic: towards a historiography of others*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

¹⁷ Tratamos do problema do surgimento da musicologia medieval e das implicações do paradigma de “música” em que está fundada em comunicação feita no segundo semestre de 2005 aos alunos de graduação em História (FFLCH-USP) no curso de História Medieval II, sob a responsabilidade do Prof. Dr. Flávio de Campos.

permitem pensar, ao menos empiricamente, as sociedades contemporâneas. Quando esses termos são utilizados a propósito do século VIII ou do XIII, desloca-se *a priori* o objeto de estudo e fecha-se em uma aporia intransponível.”¹⁸ A. Guerreau cunhou a expressão “dupla fratura conceitual” para descrever a transformação essencial que ele julga ter ocorrido na passagem do século XVIII para o XIX e que, para ele, seria a principal responsável pela dificuldade dos historiadores em abordarem o período medieval: tratar-se-ia do nascimento das noções de *política* e de *religião*, que, para ele, tenderiam a obscurecer a compreensão da Idade Média, na medida em que foram conceitos criados expressamente com a função de se oporem à ordem social antiga e fundamentarem aquela que se buscava erigir. Entretanto – e é por essa razão que selecionamos a passagem de M. Maffesoli como epígrafe desta “Apresentação” – a essa dupla fratura conceitual parece se sobrepor aquela fratura, a nosso ver mais radical, implicada pela noção moderna de *representação*, noção estruturante para a noção moderna de política, fundamentada na idéia de representação política, e igualmente para a noção moderna de religião, fundamentada na idéia de que esta é um conjunto de crenças, de representações religiosas.¹⁹ Em termos breves, pode-se dizer que a noção moderna de representação remete a um divórcio entre forma e conteúdo, de modo que as formas sempre remetem a conteúdos que estão para além delas (elas apenas remetem a eles em função do arbitrário da convenção), e os conteúdos, por sua vez, remetem a outros conteúdos, em um processo ininterrupto, em que o significado sempre vira o significante de um outro significado – lógica bastante bem demonstrada por M. Foucault no caso agudo dos ícones intelectuais da modernidade, Nietzsche, Freud e Marx.²⁰ Em termos da semiótica peirciana, poderíamos dizer que, no domínio do signo, a representação é a relação significante/significado própria do símbolo (por contraposição ao ícone ou ao índice). Como explica L. Santaella:

¹⁸ A. Guerreau, *L'avenir d'un passé incertain*, op. cit., p. 33.

¹⁹ Questão discutida por J.-C. Schmitt, em “Une histoire religieuse du Moyen Age est-elle possible?”, em IDEM, *Le corps, les rites, les rêves, le temps: essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001. Na formulação condensada que deu em outro trabalho, Schmitt afirmou que é no século XIX que nasce a noção contemporânea de religião, “que privilegiava apenas o conteúdo: crença e fé acima de ritos coletivos.” (J.-C. Schmitt, “Religion, Floklure, and Society in the Medieval West”, em L. K. Little e B. H. Rosenwein (ed.), *Debating the Middle Ages: issues and readings*, Nova Iorque, Blackwell, 1998, p. 384). Nós abordamos o problema da estruturação de uma historiografia da religião medieval em discussão com colegas sobre a obra *Regiliöse Bewegungen im Mittelalter*, de H. Grundmann, no segundo semestre do ano passado. O texto-base de nossa apresentação se encontra no primeiro volume deste relatório. Cf., no volume 1 deste relatório, o anexo 2B.

²⁰ M. Foucault, “Nietzsche, Marx et Freud”, em IDEM, *Dits et écrits: 1954-1988*, Paris, Gallimard, 2001, I, p. 564-580.

“O símbolo é um signo cuja virtude consiste na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador e a função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante. (...) Ele constitui um símbolo pelo fato de que será usado e interpretado como tal. É no interpretante que reside sua razão de ser signo. Seu caráter está na generalidade e sua função é crescer nos interpretantes que gerará.”²¹

É essa noção de representação que fundamenta também as noções de “texto”, “imagem” e “partitura” que condicionam em grande parte o trabalho dos medievalistas contemporâneos. De formas distintas, todas essas noções pressupõem um divórcio entre forma e conteúdo: daí que o texto independa da escrita e possa ser editado “depurado”;²² daí que a imagem possa ser considerada independentemente de seu caráter de forma – a noção de ilustração não é senão um grau extremo disso; daí que a partitura, apoio da performance, não seja a música, mas apenas sua manifestação. Dada a preeminência desse paradigma, alguns dos trabalhos mais interessantes realizados pelos medievalistas contemporâneos são os que colocam em xeque a dicotomia forma/conteúdo que subjaz à noção de representação.²³ Poderíamos citar como exemplo – raro – as investigações de J.-C. Bonne sobre o ornamento na Idade Média, aspecto usualmente relegado a segundo plano pela história da arte, tratado como forma sem conteúdo (e Bonne prefere distinguir entre o decorativo e o ornamental), mas que, como vem mostrando Bonne – sem ser, por outro lado, uma representação, pois que não é conteúdo independente da forma – insere-se justamente num campo tenso de criação do sentido, no campo de uma certa luta da forma por significar ou ocultar o significado. Tratando, por exemplo, em um de seus primeiros textos, da letra pintada românica, disse Bonne:

“[Entre escrita e pintura] a fronteira não é certa, não apenas porque pintura e escrita se emaranham, mas sobretudo porque sua diferença é interior a cada uma: há pintura, ainda que de forma extenuada, em toda escrita, e há escrita em toda

²¹ L. Santaella, *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*, São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2004, p. 132.

²² Cf. os trabalhos de L. Kuchenbuch e do grupo a ele associado sobre a *Schriftlichkeit* na Idade Média, por exemplo L. Kuchenbuch: “Écriture et oralité: Quelques compléments et approfondissements,” em J.-C. Schmitt e O. Oexle (ed.), *Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen Age en France et en Allemagne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 143-165.

²³ Para uma problematização dessa noção para a Idade Média, ainda que sob uma óptica bastante diversa, cf. J.-C. Schmitt, “Représentations”, em C. Duhamel, A. e G. Lobrichon (ed.), *Georges Duby: l'écriture de l'histoire*, Paris, De Boeck, 1996, p. 267-278.

pintura, ainda que na simples repetitividade dos signos. Entendida assim, a pintura se inscreveria na escrita como sua reserva.”²⁴

Tratando do caso-limite das iniciais figuradas, Bonne problematizou aqui a tensão entre forma e conteúdo, sugerindo que, no caso da letra românica, a materialidade da letra realiza a própria tensão de dominação da palavra sobre o corpo da letra, dobrando-o e fazendo-o dizer aquilo que ela quer dizer. Ainda que a lógica moderna da representação pudesse nos levar a mais um deslocamento, que nos faria pensar que a oposição letra/pintura *representa* (isto é, remete a, sem participar dela) a oposição alma/corpo, o que mostra Bonne é que a lógica não é prioritariamente simbólica, mas antes indexical, isto é, o significante tem uma relação de continuidade com o significado e, no limite, icônica, na medida em que a letra pintada é ela mesma uma instanciização dessa oposição.

M. Maffesoli propõe, em oposição a um paradigma centrado na noção de representação, voltar ao que crê serem “reflexões pré-modernas”,²⁵ em que o sensível se sobrepõe ao abstrato, o dionisíaco ao apolíneo, a forma ao conteúdo, a apresentação à representação. Parece-nos, entretanto, que essa proposta, ao invés de superar o paradigma “representacional”, constitui nada mais que seu negativo: ao predomínio do conteúdo, substitui-se o predomínio da forma, o “formismo,” em termos próprios de Maffesoli, e a transcendência implicada pela noção de representação é substituída pela imanência da apresentação – ao fazê-lo, Maffesoli não abre um espaço para a consideração das relações entre forma e conteúdo, que toma por domínios essencialmente distintos, mas inverte o construto moderno da representação (que não é evidentemente senão uma tendência da modernidade, não uma exclusividade de modo de significação do mundo).

Cremos poder indicar melhor agora as preocupações que guiam nossa dissertação de mestrado. O som nos parece oferecer um ponto de partida privilegiado para problematizar as relações complexas que se estabelecem entre forma e conteúdo uma vez que se abdica da supremacia da noção de representação. Nesse sentido, é importante remeter à distinção entre estímulo acústico, “as variações de pressão de ar contra a membrana do tímpano que a fazem oscilar para diante e para trás,”²⁶ e os sons, que, “como

²⁴ J.-C. Bonne, “Sur la lettre peinte romane”, em *La peinture et l’écriture des signes*, publicado em R. Barthes (ed.), *La sociologie de l’art et sa vocation interdisciplinaire*, Paris, Gonthier, 1974, p. 181-190, aqui, p. 182.

²⁵ M. Maffesoli, *Elogio da razão sensível*, op. cit., p. 38.

²⁶ G. Zanarini, “Le son musical”, em J.-J. Nattiez (ed.), *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, v. 2 (*Les savoirs musicaux*) [2002], trad., Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, p. 47-66, aqui p. 47.

as imagens, os sabores, as cores, os perfumes, não são simples reproduções de características de estímulos exteriores,” mas antes “elaborações complexas desses estímulos”.²⁷ O estímulo acústico é, poderíamos sugerir, uma forma sem conteúdo, simples ser-aí do som que não se distingue necessariamente como um som, mas que, muitas vezes, dada a repetição, os padrões de atenção, etc., permanece no limite da ausência do conteúdo – e nesse sentido, é evidente que a forma sem conteúdo é informe. Quando falamos, por outro lado, em música, fala, silêncio, barulho, etc., predomina a determinação do conteúdo – no limite, é o que sugere a noção contemporânea de música, o conteúdo desvincula-se do estímulo sensorial, e a “obra” imaterial ganha vida independente da performance; não é por acaso que é aqui que se coloca o problema da própria ausência de conteúdo da música, linguagem fechada nela própria que só significa a si mesma.²⁸ Entre a independência da forma (informe) do estímulo sensorial e do conteúdo (des-semantizado) da música autônoma, por exemplo – hipóstases que resultam na descaracterização de si mesmas –, a noção de som tem, a nosso ver, a vantagem de combinar o elemento da forma e o elemento do conteúdo, chamando a atenção para essa duplicidade; daí que G. Zanarini tenha elegido a expressão “o som musical” como título de seu texto: o som não se dá à consciência como pura forma (como estímulo sensorial des-semantizado), mas é percebido em função dos padrões de organização que o significam e que o criam como música, barulho, etc., e, no limite, como som, o ato mesmo de separar a forma-conteúdo “som” da sinestesia constituindo um processo de mútua determinação entre os dois elementos.²⁹ Ocupar-nos do som, nesse sentido, permite-nos questionar a relação complexa que se estabelece entre forma e conteúdo, sem esgotá-la na idéia de que a forma representa um conteúdo. O som, elaboração da percepção, é uma forma semantizada e um conteúdo enformado, noções que colocam em relevo o processo pelo qual a semantização do informe lhe dá forma e a enformação do conteúdo lhe dá sentido.

É nesse sentido que julgamos que fazer do som objeto da história tenha interesse: o som, antes que categorias que ganharam relevo em um paradigma “representacional” e estão muito articuladas a ele, como a de música, permite pôr no centro das atenções um processo antes que a relação estável da forma que remete a um conteúdo transcendente –

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 48.

²⁸ Questão amplamente discutida pelos autores da chamada *new musicology*, citados mais atrás, na nota 16.

²⁹ Cf. S. McAdams e E. Bigand, *Penser les sons: psychologie cognitive de l'audition*, Paris, PUF, 1994.

que é forma de um outro conteúdo e assim por diante – ou a noção de forma imanente – que é apenas ela mesma e, como tal, indizível. Em outros termos, permite ver que o signo não está fadado a ser símbolo ou ícone, mas realiza em si mesmo processos complexos de significação, em que os dois pólos se articulam e determinam um ao outro. Como buscaremos demonstrar ao longo do trabalho, essa perspectiva tem decorrências fundamentais para a compreensão do funcionamento e da transformação de uma sociedade.

* * *

Esta dissertação está estruturada em três partes que, como se verá melhor na introdução específica de cada uma delas, enfocam, com ênfases diversas, o processo dialético de semantização da forma sonora e enformação sonora do conteúdo: a primeira parte, capítulos 1 a 4, centrar-se-á mais precisamente em delinear a primeira direção desse processo (semantização da forma sonora), enquanto a segunda parte, capítulos 5 a 7, estará mais voltada à segunda direção (enformação sonora do conteúdo). Mas, sendo direções que se definem mutuamente, distinguindo-se uma da outra na própria relação, é preciso investigar mais concretamente como elas se articulam, o que será feito, a título exploratório, na terceira e última parte de nossa dissertação, no capítulo 8.

Além desses oito capítulos, nossa dissertação contém alguns anexos, que são, na maior parte dos casos, transcrições e traduções de alguns dos documentos utilizados na redação dos capítulos. Trata-se, a princípio, de exercícios pessoais, realizados com o objetivo de melhorar nossa compreensão desses documentos. Resolvemos, porém, incluí-los aqui porque acreditamos que podem servir como referência ao leitor desta dissertação, ajudando-o a acompanhar a argumentação apresentada. Adicionalmente, esperamos que essa inclusão possa ajudar a divulgar alguns tipos documentais ainda pouco exploradas pelos medievalistas em geral e no Brasil em particular.

PARTE I

Os contornos do som na Idade Média: pensamento sonoro, pensamento sobre o sonoro e pensamento sobre o som (séculos II a XII)

A consciência que um grupo humano tem de uma parte qualquer de sua existência não corresponde necessariamente – e, talvez pudéssemos dizer, nunca corresponde inteiramente – às suas condições efetivas de existência. Porém, essa consciência não é tampouco uma falsa consciência, um engano que caiba ao pesquisador desfazer. Ela é parte do processo complexo pelo qual toda subjetividade não existe como tal, mas como processo concreto de subjetivação do objetivo (assim como qualquer objetividade é sempre apenas uma objetivação do subjetivo). Por essa razão, qualquer consciência, ainda que incompleta e parcial, tem o valor de *índice*; ela não é hipóstase do subjetivo, mas dialética de aproximação e afastamento para com o objetivo.

É neste panorama que inscrevemos os questionamentos desta primeira parte de nossa dissertação, em que buscaremos investigar como a própria lógica de circunscrição ou não circunscrição do som como objeto de pensamento pode estar articulada a um contexto relacional amplo. Definimos, para tanto, ao longo dos quatro primeiros capítulos de nosso trabalho, três noções que buscam identificar, indicialmente, diferentes formas de relação entre o pensamento e seu objeto, tomando como medida as próprias variações na circunscrição do objeto pelo pensamento. Os dois pólos que estabelecemos foram as situações de: (a) mais intensa independência do pensamento com relação a seu objeto, que chamamos “pensamento sobre o som,” tipo de relação em que os sujeitos se voltam para esse aspecto de sua existência social, o som, como uma externalidade da prática, um objeto de pensamento a ser definido de forma abstrata; (b) menor independência do pensamento com relação a seu objeto, a que demos o nome de “pensamento sonoro,” tipo de relação em que os sujeitos não se relacionam com o som como uma categoria a ser pensada, mas como parte constitutiva da prática, como ato sonoro. Trata-se, evidentemente, de definições relativas, a total independência do pensamento para com os objetos, ou a total fusão desses elementos sendo a negação mesma da *relação* entre subjetividade e objetividade que é interna à definição mesma de cada termo. Entre esses pólos, previmos um tipo de relação intermediária, que nomeamos “pensamento sobre o (*) sonoro”, fórmula algo obtusa, mas que tem o propósito de chamar a atenção para o que nos parece ser a forma mais dinâmica de relação entre pensamento e objeto, um pensamento atributivo no qual nem o som nem aquilo com

que ele se relaciona (*) são categorias estabilizadas por um pensamento que busca a circunscrição, mas antes apoios dinâmicos de relações que são percebidas como abertas e flexíveis, e, segundo argumentaremos mais à frente, por isso mesmo, voltadas a um intenso e dinâmico diálogo com as práticas sociais em geral. Afinal, enquanto os outros dois tipos tendem, no limite, a excluir a relação (fusão completa ou separação total), este tende naturalmente a buscar a conjugação.

A relação entre essas diferentes modalidades e graus de circunscrição do som como objeto de pensamento é, por sua vez, profundamente histórica, como argumentaremos sucessivamente nos capítulos desta primeira parte, que estão organizados cronologicamente. Começamos, no capítulo 1, com o contexto dos séculos II-VI, em que esse conjunto de possibilidades é dinamizado pela forte presença e relevância de um pensamento sobre o som. Em seguida, no capítulo 2, que se ocupa dos séculos VI-IX, a relação entre as diferentes formas de circunscrição indicadas é profundamente alterada pelo que se pode caracterizar como um desaparecimento geral da noção abstrata de som e, portanto, um recuo dramático da existência social do pensamento sobre o som. Mas, como veremos, não se trata de recuo do pensamento sobre o (*) sonoro, o que nos mostra que não é o som como existência social produzida na relação dinâmica entre objetivação e subjetivação que recua, mas uma forma histórica específica dessa dinâmica. Veremos, inclusive, no capítulo 3, como se erige, a partir dos meados do século IX, um lugar privilegiado e estruturado de pensamento sobre o (*) sonoro entre os carolíngios, algo que reverbera na criação de um novo gênero textual, os tratados de *ars musicae*, mas que, como veremos posteriormente, na segunda parte desta dissertação, é um fenômeno com uma significação histórica bastante mais ampla, fruto de uma dinâmica social particular, histórica. Finalmente, no capítulo 4, acompanharemos como, em um contexto específico, na passagem do século XI para o XII, há uma ruptura qualitativa fundamental na dinâmica entre essas diferentes modalidades de circunscrição do som pelo pensamento, com o surgimento de um novo pensamento sobre o som, radicalmente distinto, em seu conteúdo, daquele da Antigüidade Tardia, mas com a mesma tendência à autonomização de um conceito de som.

Em suma, o que buscamos nesta primeira parte da dissertação é definir, historicamente, a lógica e a sucessão de diferentes *formas* e relações entre formas de manipulação do som como objeto de pensamento, o que, a nosso ver, tem tanta ou mais relevância que o

conteúdo do pensamento para o conhecimento das sociedades do Ocidente medieval, pensamento desencarnado de sua efetividade, descolado da *prática* do pensamento. Neste momento, ainda extremamente exploratório, não nos ocuparemos de aprofundar os diferentes contextos históricos apontados em cada capítulo. Trata-se antes de desenvolver uma cronologia ampla de referência que tem valor indicial para uma exploração mais detida de cada contexto em momentos futuros, nas outras partes desta dissertação e para além dela.

CAPÍTULO 1

Sono oris:

o som e a polêmica sobre o corpo na Antigüidade Tardia (séculos II a VI)

Os primeiros cristãos discutiram muito pouco sobre música. Isso não quer de forma alguma dizer que cânticos, hinos, instrumentos e outros elementos que se combinam hoje em nossa percepção para formar uma noção de música – que muito imperfeitamente designa qualquer coisa de muito pertinente para esses séculos afastados – tenham sido desprezíveis nos primeiros cento e poucos anos da era cristã. Poder-se-ia, aliás, concordar perfeitamente com a afirmação de R. Martin, para quem “a Igreja cristã nasceu em meio ao canto”.¹ Dizer que os primeiros cristãos não falavam sobre música quer dizer que os elementos aludidos não se agrupavam sob alguma categoria intelectual que embasasse um discurso conjunto e articulado sobre elas. As menções são fugazes e daí que os musicólogos preocupados com reconstruir a história da (nossa noção de?) música na Igreja primitiva se vejam absolutamente perdidos e com um material sempre escasso.

A situação muda, entretanto, nos meados do século II, quando começa a se desenvolver uma polêmica viva a respeito da “música”, muito ligada à polêmica sobre o corpo, e cujo primeiro representante é Taciano († c. 160).² Ao longo dos séculos seguintes, essa discussão toma densidade e, não por acaso, muitos Pais da Igreja citam mesmo os filósofos associados à harmônica antiga, tanto Pitágoras e os pitagóricos, quanto Aristoxeno e seus seguidores.³ Nesse debate, vê-se desenvolver uma reflexão que tem na categoria de som um ponto de apoio fundamental e que permite tratar em conjunto uma série de questões – um instrumento de pensamento de primeira importância, como buscaremos argumentar. De forma quase ininterrupta, poder-se-ia aventurar, essa discussão se adensa ao longo da Antigüidade Tardia e, ainda que não dê origem a qualquer obra sobre o som em particular (para tanto teremos de esperar até o século XIII), ela desemboca em formulações bastante desenvolvidas, como as de Agostinho, já na virada para o século V. No entretempo, desenvolve-

¹ “The Christian Church was born in song”, R. Martin, “Aspects of worship in the New Testament Church”, *Vox angelica*, II, 1963, p. 6-32, aqui p. 39.

² Cf. J. McKinnon (ed.), *Music in early christian literature* [1987], Cambridge, Cambridge University press, 1999, p. 2.

³ Essa valorização da harmônica antiga não é fenômeno unicamente cristão, mas uma característica importante que associa cristãos e não-cristãos na Antigüidade Tardia. É um momento de importante renovação e transformação das teorias harmônicas da Antigüidade clássica, como se depreende da leitura comparada desses textos. Ver, a respeito, T. J. Mathiesen, *Apollo's lyre: Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lindon e Londres, University of Nebraska Press, 1999, especialmente p. 355-607.

se toda uma discussão específica sobre a salmodia, igualmente associada ao emprego do som como uma categoria intelectual de relevo.⁴

Neste capítulo, buscaremos acompanhar, ainda que brevemente, tendo em vista que o foco de nossa dissertação se encontra entre os séculos VIII e XII, o percurso dessa discussão com o objetivo de entender que papel é aí atribuído à noção de som e por quê ela se torna uma categoria de pensamento tão fundamental nesse momento.

1. O tempo da polêmica (séculos II a IV)

Quando, por volta do ano 180, Clemente⁵ (c. 150-c.215) chegou a Alexandria em uma busca por guias espirituais, ele já havia provavelmente cruzado o caminho de Taciano († c. 160), um rigorista que acabou por se afastar da ortodoxia e fundar a seita dos encraticistas, extremistas em diversos sentidos.⁶ Taciano havia sido especialmente incisivo na condenação dos cantores: “Eu não quero ficar boquiaberto diante de vários cantores e não quero simpatizar com quem balança a cabeça e se mexe contra a natureza.” (*Discurso aos gregos* 22, PG 6, 857)⁷ Assim, não causa surpresa encontrar em Clemente passagens relativamente desenvolvidas de crítica a práticas inadequadas no canto ou no uso dos instrumentos. É assim que lemos no *Paedagogus*:

“Que a beberria esteja ausente de nosso deleite racional, e também as vigílias estúpidas que se comprazem em bebedeira... Que a luxúria, a embriaguez e as paixões irracionais sejam removidas para longe de nosso coro nativo... Os movimentos irregulares dos auloi, dos saltérios, os coros, as danças, os chocalhos egípcios e outros instrumentos se tornam totalmente indecentes e grosseiros, especialmente quando acompanhados da batida de címbalos e tímpanos e pelos instrumentos barulhentos do engano.” (*Paedagogus* II, IV, PG 8 440-1)

⁴ Sobre esse assunto, cf. James W. McKinnon, “Desert monasticism and the later fourth-century psalmodic movement”, *Music and letters*, 75 (4), 1994, p. 505-521.

⁵ Para facilitar as referências, padronizou-se citar os autores da Antigüidade Tardia com os nomes sob os quais constam nos verbetes do *Dicionário patrístico e de antigüidades cristãs* [1983], ed. A. di Berardino, trad., Petrópolis, Vozes, 2002.

⁶ P. Brown, *Le renoncement à la chair: virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif* [1988], trad. [1995], Paris, Gallimard, 2002, p. 129-139.

⁷ Nossas considerações sobre os autores gregos são apenas indicativas por não termos conhecimento suficiente de grego para ler as passagens em questão no original. Servimo-nos das traduções latinas na *Patrologia graeca*, bem como do inestimável volume de J. McKinnon, *Music in early christian literature*, *op. cit.*, que consiste em um levantamento muito completo das passagens sobre música na patrística, com tradução dos principais trechos para o inglês. Optamos por inserir no corpo do texto, de forma abreviada, as citações das *Patrologias* (grega e latina), bem como do *Corpus christianorum*, coleções conhecidas em diversas edições e reedições.

Como se vê, entretanto, a crítica de Clemente não é irrestrita, mas antes qualificada. De fato, ela está circunscrita aos instrumentos e, mais ainda, aos seus “movimentos irregulares”. Em contrapartida, o “coro nativo” deve ser preservado das “paixões irracionais”. O discurso não está aqui dirigido a uma nossa noção ampla de música, e circunscrevê-lo ao problema de uma “música instrumental” seria falsear os termos. Clemente está atacando um movimento, movimento ligado às paixões irracionais, à luxúria, à embriaguez. Devemos ter em mente o propósito do *Paedagogus*, destinado a “dizer como cada um de nós deve se comportar com relação a seu próprio corpo, ou antes como dirigir o próprio corpo.” (II, 1, 1, 2) O que está sendo criticado, enfim, é um tipo de atitude com relação ao corpo. É fato que, também no discurso de Taciano, a crítica vem associada a movimentos não-naturais, e uma outra passagem do mesmo *Discurso aos gregos* esclarece que sua crítica também não é irrestrita: “Essa Safo é uma mulherzinha libidinosa e impudica, que canta para agradar sua própria lascívia; mas, entre nós, todas [as mulheres] são pudicas, e as virgens em suas rocas cantam sobre coisas divinas de modo muito mais excelente que as vossas moças.” (*Discurso aos gregos*, 33, PG 6, 873) A crítica a Safo é contrabalançada pelo modelo positivo das mulheres cristãs, e, se o canto está presente nas duas, em Safo ele é associado ao prazer sexual, enquanto, entre as mulheres cristãs, ele faz par com a castidade.

É evidente que aqui também é o corpo que está no centro do problema. Ora, a relação com o corpo para os primeiros cristãos é dúbia. Diferentemente do “dualismo benevolente”⁸ que prevalecera na Antigüidade clássica, em que o par corpo e alma não é só irreconciliável, mas fundamentalmente separado em uma cadeia do ser em que cabe a cada um manter sua posição, e à alma administrar o corpo de maneira a promover o seu bem (do corpo) – como cabe ao senhor administrar o escravo –, o cristianismo primitivo (distinguindo-se nesse aspecto tanto do dualismo benevolente do mundo clássico urbano quanto dos dualismos radicais do Oriente) associa corpo e alma em uma concepção que, mantendo-se dual, não é de modo algum dualista, mas se fundamenta antes em uma “dualidade dinâmica”, na expressão de Jérôme Baschet.⁹ Nessa concepção, que, entre diversos pensadores dos primeiros séculos, faz o par corpo e alma se desdobrar em uma ternaridade – corpo, alma e espírito –, a separação entre corpo e alma se sobrepõe a uma outra dualidade,

⁸ A expressão é de P. Brown, *Le renoncement...*, op. cit., p. 50.

⁹ J. Baschet, “Ame et corps dans l’Occident médiéval: une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme”, *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 112, 2000, p. 5-30.

essa sim radical e irreconciliável, entre o carnal e o espiritual. E o corpo está no centro do debate porque ele pode ser “carnal” ou “espiritual”, carnal se perverte a alma, se não contribui para aperfeiçoá-la (para aproximá-la do Espírito original, na formulação de Orígenes), e espiritual se é palco de um cultivo que visa a promover a alma. Daí que um pensador tão radical em seu rigor para com o corpo quanto Tertuliano (c. 170-225) não seja um dualista, mas, “se ele era tão rigoroso em sua insistência no corpo, é precisamente porque ele acreditava que era graças ao corpo e às sensações que a alma se colocava no ‘diapasão’ desejado para vibrar junto com o Espírito de Deus”.¹⁰

Como se pode já depreender dos excertos de Taciano e de Clemente de Alexandria, a metáfora de Peter Brown não é acidental. Ela expressa na verdade como a questão do canto, dos instrumentos, etc., esteve profundamente vinculada ao problema do corpo, essa entidade em dualidade dinâmica com a alma, aproximando-se dela e contribuindo com ela se espiritual, afastando-se dela e pervertendo-a se carnal. Mais do que um ataque ao corpo, os excertos citados atacam nomeadamente um movimento, o de um corpo carnal. É por isso que, ainda no *Paedagogus*, explicando o salmo 150, diz Clemente: “ ‘Louvai-o em cordas e instrumentos’ refere-se ao nosso corpo como um instrumento e seus ligamentos como cordas das quais ele recebe sua tensão harmônica, e quando tocado pelo Espírito, ele soa notas humanas.” (*Paedagogus*, II, IV, PG 8, 444) O corpo aqui aparece como um instrumento de louvor, não de danação. Afinal, existe a canção espiritual (que não é aquela de que o corpo está ausente, mas aquela em que ele é bem direcionado): “Assim como é apropriado que louvemos o Criador de tudo antes de partilhar o alimento, também é conveniente cantarmos para ele enquanto bebemos, como beneficiários de Sua criação. Pois um salmo é uma bênção harmoniosa e racional, e o Apóstolo chama o salmo de canção espiritual.” (*Paedagogus*, II, IV, PG 8, 444)

É essa dualidade que nos permite compreender as diversas formulações dos Pais da Igreja a respeito do canto e do uso de instrumentos, desde as mais radicais até as mais brandas: todas elas atribuem um papel dúbio ao canto e ao uso de instrumentos na Igreja, usualmente favorecendo o primeiro e não os segundos. Afinal – e aqui compreendemos porque o som vai ganhando papel de destaque como categoria de pensamento – enquanto o canto combina palavra e som, os instrumentos apenas emitem som. E é na combinação

¹⁰ P. Brown, *Le renoncement...*, op. cit., p. 111.

entre palavra e som que o corpo, ao cantar o salmo, pode ser um corpo espiritual, e não carnal se se preocupa apenas com o som e com agradar aos ouvidos. É assim que Atanásio (c. 296-373), patriarca de Constantinopla, dirige-se a Marcelino sobre a interpretação dos salmos (fazemos alguns comentários no corpo do texto em negrito e entre colchetes):

*“Por que palavras desse tipo são salmodiadas com modulação e canto? **[isto é, por que a palavra bíblica se combina com uma elaboração do som?]** Nós não podemos de modo algum desconsiderar essa questão. Alguns dos mais simples entre nós, mesmo acreditando que as palavras são inspiradas por Deus, ainda acham que os salmos são cantados pela suavidade do som ou pelo prazer dos ouvidos **[pelo som independentemente da palavra e para agradar ao corpo]**. Mas isso não é assim de modo nenhum. Pois a Escritura não buscou o que é suave ou agradável, mas o que é preparado para o benefício da alma, [e isso] por várias, mas principalmente por duas razões **[isto é, não pelo corpo isolado, mas visando ao bem da alma]**: primeiro porque era apropriado que a divina Escritura celebrasse Deus em hinos não de forma comprimida, mas com expansão da voz. São ditas com discurso contínuo as palavras da Lei e dos profetas, e também todas as da história, junto com o Novo Testamento; mas com expansão são recitadas as palavras dos salmos, das odes e dos cânticos **[isto é, o conteúdo do texto determina sua forma de sonorização pela voz]**. E assim se assegura que os homens amem a Deus com todas as suas forças e capacidades. Em segundo lugar, porque, assim como a harmonia cria uma única concórdia unindo os dois tubos do aulos, assim também... a razão deseja que um homem não esteja em desarmonia consigo mesmo, nem esteja em desacordo consigo...**[não se trata, portanto de opor corpo e alma, mas de combiná-los]**” (Epistula ad Marcellinum de interpretatione psalmorum 27, PG 27, 37-40)*

Depreende-se daí que o som é, assim como o corpo, o palco de uma disciplina rígida, antes que de uma complacência “benevolente”, como na Antigüidade clássica. Não se trata de cultivar o “canto suave” (Atanásio, *Epistula ad Marcellinum* 29, PG 27, 41), mas ele precisa ser reconhecido como uma categoria à parte (assim como o corpo) para que possa ser disciplinado em proveito da alma; distinguir o som, como distinguir o corpo e falar sobre ele, é uma forma de garantir que ele aja em benefício da alma, ajudando por exemplo a compreensão da palavra sagrada, antes que estimulando a complacência do corpo; como o corpo, ele não existe para si próprio, mas para o bem da alma, mas, assim como o corpo, ele tem um papel fundamental a desempenhar.

Assim, conforme o controle do corpo foi assumindo contornos rígidos (o que significa definir padrões para que o corpo seja espiritual e não carnal), algo que já constituía o propósito mesmo de Clemente de Alexandria no *Paedagogus*, o do som também. Não estranha portanto encontrar o ponto mais radical de restrição (social) do som associado à definição da virgindade da vida inteira, movimento reforçado ao longo do século IV e que,

como mostrou P. Brown, está associado a um controle do corpo que é a negação mesma do dualismo e a um foco no corpo como palco de transformação do homem interior.¹¹ É assim que Cirilo de Jerusalém (c. 315-386), em seu *Procatechesis*, diz:

“Os homens, então, devem se sentar e se ocupar com algum livro útil: que um leia e o outro escute. Se não houver nenhum livro, que um ore, e outro diga algo que traga benefício. A assembléia das virgens, entretanto, deve se reunir, recitando silenciosamente os salmos ou lendo, de modo que seus lábios se movam, mas que os ouvidos dos outros não escutem (...) e a mulher casada deve proceder da mesma forma: ela deve orar e mover seus lábios, sem deixar sua voz fazer o mesmo.” (*Procatechesis* 14, PG 33, 356)

Suprimir o som da voz, de forma que os outros não o ouçam, é neste caso definir um modelo social de conduta, não é negar o corpo, pois os lábios se mexem – e portanto assume-se que deles saia um som –, mas negar o acesso ao corpo, como prescrevem os modelos de virgindade e continência que estavam no centro do debate da época. É antes enfatizar o corpo e mostrar que ele é palco de uma transformação. O som, como o corpo, existe – os lábios se mexem –, mas ele está sob a mais rígida disciplina.

2. A salmodia e a disciplina do corpo (séculos IV e V)

João Crisóstomo (347-407), uma geração depois de Cirilo de Jerusalém e instalado em Antioquia, é um ardoroso defensor dos salmos, que, como já se viu em Clemente de Alexandria, era entendido como uma canção espiritual particularmente apta à disciplina do corpo. É o corpo espiritual também que, muito claramente, está aqui em jogo:

“aqui não há necessidade de cítara, nem de cordas esticadas, nem de plectrum ou de técnica, nem de qualquer tipo de instrumento; mas, se quiseres, faz de ti uma cítara ao mortificar os membros da carne e criando uma plena harmonia entre o corpo e a alma. Pois, quando a carne não se entrega à luxúria em oposição ao espírito, mas antes se entrega aos seus comandos e perservera no caminho nobre e admirável, produz assim uma melodia espiritual.” (*In psalmum xli* 2, PG 40, 158)

Ou seja, trata-se de bem amoldar o corpo ao espírito. É nesse contexto que se entendem seus comentários críticos aos instrumentos, mas favoráveis à salmodia: “Lá, de fato, *auloi*, cítaras e fístulas, mas aqui nenhuma melodia discordante, O que, então? Hinos e salmodia. Lá os demônios são cantados em hinos, mas aqui [o é] Deus, o senhor de tudo.” (*In Colossenses*, Hom. I, 5, PG 42, 306) É de se notar que aqui de novo a correlação entre corpo e alma encontra um par correlato em som e palavras, o corpo voltado para si mesmo, como o

¹¹ P. Brown, *Le renoncement...*, op. cit..

som não fecundado pela palavra, sendo negativado, e o corpo associado à alma, como o som à palavra, sendo positivado.

Ainda que seja muito difícil penetrar na “paisagem sonora” dos cristãos da Antigüidade Tardia, isto é, determinar com algum grau de segurança quais as características desses sons de que falam, podemos ver com certa clareza que a disciplina do som, tal como ela era discutida com relação aos salmos, tinha um correlato na elaboração concreta do som no cântico dos salmos. Retomemos uma passagem já citada de Atanásio: “São ditas com discurso contínuo as palavras da Lei e dos profetas, e também todas as da história, junto com o Novo Testamento; mas com expansão são recitadas as palavras dos salmos, das odes e dos cânticos.” (*Epistula ad Marcellinum de interpretatione psalmorum* 27, PG 27, 37-40) A oposição entre voz contínua e voz descontínua encontra-se nos representantes da teoria harmônica grega (textos conhecidos dos cristãos, especialmente no Oriente). Já Aristoxeno (século IV a.C.), em seus *Elementa Harmonica*, dissera que “há duas formas desse movimento [da voz], o contínuo e o interválico”.¹² Mas, embora a distinção seja a prevalecente nos teóricos clássicos, a situação parece mudar na Antigüidade Tardia. Já Nicômaco de Gerasa, escrevendo provavelmente no século II d.C., diz:

*“Aqueles que pertenciam à escola pitagórica costumavam dizer que há dois tipos de som vocal humano, como espécies de um único gênero. Seu termo técnico para um era ‘contínuo’, para o outro ‘interválico’, termos que eles atribuíam a cada um em função de suas qualidades. Eles admitiam que o interválico é usado no canto, que descansa em uma determinada altura, e deixa claras as mudanças entre cada uma de suas partes, que não se confundem uma com a outra, e são separadas pelas magnitudes que próprias a cada nota; aí as partes do som vocal ficam ao lado uma da outra, como que agregadas, não misturadas, estando claramente separadas e distintas e de modo algum misturadas uma com a outra. Pois o som no canto mostra todas as notas claramente para os que conhecem o assunto, mostrando qual a ordem da magnitude que cada um possui. De qualquer um que empregue o som de outro modo, diz-se que ele fala, e não que canta. O outro tipo, o contínuo, é aquele com o qual conversamos uns com os outros ou lemos em voz alta, quando não temos necessidade de deixar claras as alturas das notas, mas desfiamos nosso discurso de modo contínuo até termos completado o que estamos dizendo. Qualquer um que, ao conversar ou contar alguma coisa, ou ao ler em voz alta, faz distinções claras entre as magnitudes associadas a cada nota, dividindo e mudando o som vocal de um ao outro, está não falando ou lendo, mas recitando.”*¹³

¹² Apud: A. Barker (ed.), *Greek musical writings: harmonic and acoustic theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 132.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 248-250. Infelizmente, tanto em função de acesso às fontes quanto devido à nossa limitação lingüística, não pudemos até aqui consultar as fontes gregas no original, mas apenas em tradução. Isso

Ao final do excerto, portanto, Nicômaco aponta, ainda que sem se alongar a esse respeito, uma forma intermediária entre o contínuo e o interválico, em que, ainda que se esteja próximo da fala e da leitura, distinguem-se as magnitudes das notas, uma espécie de “recitação”. Essa forma intermediária está plenamente desenvolvida em Aristides Quintiliano – sobre o qual se sabe muito pouco, embora com certeza tenha vivido entre Cícero e Marciano Capella –, que, no seu *De musica*, distingue assim o movimento da voz:

*“Há movimentos que são, por natureza, simples, e outros que são não simples: e, dentre os últimos, alguns são contínuos, outros interválicos e outros intermediários. O som contínuo é aquele que realiza seus relaxamentos e tensões de forma imperceptível, devido à sua rapidez. O som interválico é aquele em que as alturas são claramente perceptíveis, enquanto aquilo que está entre elas é imperceptível. O som intermediário é uma combinação de ambos os outros. O tipo contínuo é aquele pelo qual conversamos, o intermediário aquele pelo qual lemos poesia, enquanto o interválico é aquele que produz intervalos de tamanho definido entre sons simples e descansa em pontos determinados. É esse tipo que também chamado ‘melódico’.”*¹⁴

Parece assim, que, de Aristoxeno a Quintiliano,¹⁵ passa-se à definição desse movimento intermediário da voz e do seu reconhecimento como um tipo de movimento distinto dos outros. Assim, ainda que Atanásio, no trecho citado acima, distinga apenas entre continuidade e expansão da voz, classificando o salmo como uma instância deste último, é muito possível, que, já para ele, fosse nítido que o salmo se encaixava mais em uma categoria intermediária. Afinal, Agostinho, uma geração depois, em suas Confissões, cita justamente Atanásio a respeito da forma de se cantar os salmos:

“Às vezes, entretanto, precavendo-me desmesuradamente desse engano, eu erro por excessiva severidade, e às vezes tanto, que gostaria de remover de meus ouvidos (ab auribus meis removeri velim) e da própria Igreja toda melodia das suaves can-

posto, optamos por não traduzir da tradução para o inglês, especialmente nas passagens mais longas, o que, segundo cremos, poderia resultar em uma série de imprecisões.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 404.

¹⁵ É frequente a leitura dos textos de harmônica grega ser divorciada da abordagem dos Pais da Igreja. (cf., por exemplo, o clássico Th. Gérold, *Les pères de l’église et la musique*, Paris, Félix Alcan, 1931). Cabe lembrar, entretanto, mais uma vez, que, além do contato efetivo entre muitos desses homens, os cristãos conheciam os textos de harmônica – um grande ponto no debate dos Pais sendo o que se fazer com o conhecimento grego, muitos defendendo-o – mas certamente os gregos também conheciam os cristãos, e não é de todo impossível que Quintiliano tenha pensado especialmente nesses quando declara, no segundo capítulo do primeiro livro de sua obra que “what has principally stimulated me to attempt this treatise is the low opinion which most people have of the subject, and I am determined to show how an excellent branch of learning is that they unjustifiably despise” (A. Barker, *op. cit.*, p. 400). Aliás, a associação tão forte entre a música e o corpo é inédita em qualquer outro tratado anterior, fazendo eco certamente a um contexto em que essa articulação era especialmente importante. Sobre Quintiliano, cf. T. J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus on Music in Three Books: Translation, with Introduction, Commentary, and Annotations*, Yale, Yale University Press, 1983, bem como, do mesmo autor, *Apollo's Lyre*, *op. cit.*, p. 521-582.

ções com que o saltério de Davi é celebrado. E me parece mais seguro o que me foi dito freqüentemente sobre Atanásio, bispo de Alexandria, que fazia o leitor do salmo soá-lo com tão pouca inflexão da voz (tam modico flexu vocis), que era mais próximo da fala (pronuntianti) que do canto (canenti).” (Confissões, 10, 33, 50)¹⁶

Assim, para Agostinho, a própria forma de se cantar o salmo está inserida na polaridade entre o contínuo (*pronuntianti*) e o descontínuo (*canenti*), uma polaridade tensa, um desdobramento da própria tensão entre o corpo e a alma na dialética do carnal e do espiritual. Sua saída é a de admitir no salmo uma inflexão – inflexão que chama a atenção para o corpo e que, no limite, se muito expandida, desperta os sentidos e pode desviar o corpo para o caminho do carnal –, uma atenção para o som que é contudo dominada pela atenção àquilo que é dito. Segue-se à passagem citada, assim, uma aprovação parcial do canto: “sou mais levado... a aprovar o costume de se cantar na Igreja, de modo que, pelos prazeres do ouvido (*oblectamenta aurium*), o espírito menos firme seja elevado ao sentimento de piedade. Mas, quando ocorre que eu seja mais movido pelo canto que pela coisa que se canta, confesso ter pecado culpadamente (*poenaliter*) e prefiro então não ouvir o cantor.” (Idem)

Fica claro, assim, na discussão sobre a salmodia, que o som tem um papel fundamental a cumprir: marca do corpo, ele tem a tarefa de ajudar a conversão do homem interior, enquanto, se tomado por si só, ele pode levá-la ao pecado e à perdição. O que é mais intrigante é que, ao se colar à prática da salmodia, defendida pelas principais figuras da Igreja no Ocidente imediatamente anteriores a Agostinho, como Hilário de Poitiers, Ambrósio e Jerônimo,¹⁷ e universalmente aprovada depois dele, a discussão sobre o som se mostra evidentemente muito atrelada à prática da Igreja na Antigüidade Tardia, de forma que não apenas se pensa sobre o som como uma categoria intelectual determinada que tem o seu papel a cumprir no campo mais amplo de reflexão sobre o corpo e a alma, mas também, poder-se-ia arriscar, pensa-se com o som. Longe de se postular um modelo cognitivo exclusivamente verbal, é preciso reconhecer que, em qualquer sociedade, as formas de cognição são múltiplas, e, se já se reconheceu que os medievais “pensavam em imagens”,¹⁸ cabe estender a idéia para o domínio do som e para o período em questão. É evidente que

¹⁶ Todas as citações de Agostinho foram retiradas do endereço <http://www.sant-agostino.it/index2.htm>, que reproduz a edição de Agostinho da *Patrologia Latina*, tendo sido retocadas quando cabível pela edição moderna – e melhor – do *Corpus Christianorum*. Por essa razão, a localização dos textos de Agostinho vai sempre dada no corpo do texto e sem números de página.

¹⁷ Cf. a recolha de J. McKinnon, *Music in early christian literature*, op. cit..

¹⁸ P. Francastel, *La figure et le lieu*, Paris, Gallimard, 1967, p. 13.

cantar um salmo não é uma ação sem significado, e se, como parece, uma forma específica de cantá-lo estava associada a toda uma percepção do papel do corpo e do som, pode-se dizer que essa reflexão não deixa de se fazer presente no momento mesmo do cantar. Esses que escreviam sobre o salmo também os cantavam, e quando nos falamos do som do salmo é bastante claro – especialmente em Agostinho – que a experiência está misturada à reflexão. A salmodia pode ser vista, assim, como ponto privilegiado da conformação de um *habitus*, de uma razão prática que sedimenta e promove uma série de valores sociais.¹⁹ Afinal, a cada momento em que se concretiza o modelo de canto dos salmos, não se deixa de promover – ainda que esse também possa ser um palco de importantes transformações – uma determinada visão do som, nesse caso particularmente ligada ao grande problema da relação entre o corpo e a alma. O que não deve, entretanto, deixar-nos esquecer de que há uma relevância digna de nota – e de explicação – no fato de que, além de se concretizar o som no canto, no período em questão, discute-se o som e pensa-se nele como uma categoria intelectual de primeira importância. Por essa razão, antes de voltarmos a Agostinho com um pouco mais de atenção, vamos nos deter em um texto, um pouco anterior às principais obras do Bispo de Hipona, que é particularmente eloquente sobre os salmos e a importância do som.

3. *Nicetas de Remesiana: De utilitate hymnorum*²⁰

Nicetas, bispo de Remesiana a partir de 370, autor importante em sua época e citado por Paulino de Nola e Jerônimo, passou nos séculos seguintes ao segundo plano. Daí que suas obras, que circularam mais freqüentemente anônimas ao longo da Idade Média, tenham sido estabelecidas apenas no começo do século XX, graças aos trabalhos de Morin, Burn e Turner. Caso especialmente interessante é o de dois sermões sobre a liturgia, o *De vigiliis servorum Dei* e, aquele que vai nos interessar aqui imediatamente aqui, o *De utilitate hymnorum*. Trata-se de dois sermões ligados entre si, pois o primeiro, tratando apenas incidentalmente da salmodia, promete dedicar um sermão inteiro ao tópico. E, de fato, o *De utilitate hymnorum* começa justamente lembrando essa promessa: “Quem dá o prometido

¹⁹ Cf. P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Droz, 1972, e IDEM, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

²⁰ Transcrevemos este texto em suas duas versões (curta e longa) em apêndice, bem como o traduzimos. Por essa razão, toda citação está extraída de nossa tradução e citada no corpo do texto com a numeração que corresponde à divisão de C.H. Turner, em *Journal of Theological Studies*, 24, 1923, p. 225-250.

paga a dívida. Lembro-me da promessa, quando falei da graça e da utilidade das vigílias, de que sealaria no sermão seguinte dos hinos e do serviço dos louvores (*laudum ministerio*), o que agora este sermão, com a permissão de Deus, realizará.” (I) Esse texto chegou até nós em duas grandes famílias de manuscritos. A primeira, em que o *De utilitate hymnorum* vem associado a diversos escritos de Agostinho, é uma versão encurtada e visivelmente retrabalhada deste texto, cujo manuscrito mais antigo data da virada do século VI para o VII (um manuscrito originário de Lorsch). A outra família, associada a Jerônimo e que preserva a versão integral do texto, aparece como parte do prólogo ao saltério em duas bíblias importantes, a de Cava (c. 800) e a de Farfa (c. 1100). Turner editou esse texto retificando-o com um códex descoberto por ele, que preserva o texto inteiro em uma versão aparentemente independente das outras duas famílias. Trata-se de escrito excepcional, em que a defesa do canto é elevada ao estatuto de um sermão relativamente desenvolvido e razoavelmente autônomo, complexificando e adensando um discurso que, como vimos, estava bastante difundido na patrística. Mais interessante para os nossos propósitos é que, como já vimos verificando, o discurso sobre a salmodia é um discurso em que o som aparece com relevo. No caso de Nicetas, essa atenção é redobrada, e torna-se evidente que se está diante de uma noção de primeira importância.

Como já dissemos, o texto principia (I) com uma referência ao sermão anterior, em que Nicetas prometera falar “dos hinos e do serviço dos louvores (*laudum ministerio*)”. Segue-se um comentário sobre o contexto do sermão – dito em um convento (para que público, mais precisamente?) – em uma ocasião apropriadíssima, “em que se celebra aqui o mesmo que o sermão quer narrar” (I). E aqui nos encontramos em uma situação típica em que podemos ao menos entrever de que forma toda uma discussão sobre a salmodia, que poderia parecer apenas uma polêmica pouco atrelada à prática, ou uma elaboração distante dela, está profundamente mergulhada na própria prática do canto. É no contexto da prática salmódica que se encontra, assim, a melhor oportunidade para se refletir sobre ela. Mais à frente, poderemos observar como o texto permite articular disposições concretas para o canto com toda uma visão a respeito dessa prática. Segue-se (II) uma menção à polêmica sobre a salmodia, que Nicetas formula nos seguintes termos: há alguns, tanto em suas regiões como mais ao Oriente (e aqui também seria interessante perguntar quem, ainda que uma resposta seja muito difícil de ser dada, na falta de referências concretas e mesmo sem

saber se Nicetas não tem em mente apenas rigoristas como um Cirilo de Jerusalém, localizado mais a Leste, que enfatizavam um canto que não deveria ser ouvido pelos outros, mas restringindo esse modelo a determinados grupos, nomeadamente as virgens e as mulheres casadas; a forte presença das mulheres no texto de Nicetas faz ao menos ressaltar a polaridade) – há alguns, assim, que “consideram o canto (*decantationem*) dos salmos e dos hinos supérfluo e pouco apropriado (*congruentem*) à religião divina, pois acham que basta se um salmo é dito (*dicatur*) no coração e [acreditam] ser lascivo se ele é produzido com o som da boca (*oris sono*).” (II) Nicetas se contrapõe a eles e, ainda que quem canta apenas no coração não deva ser culpado, elogia os que glorificam Deus com o som da voz (*sono vocis*). Imediatamente, Nicetas contrapõe passagens escriturárias às autoridades desses de quem discorda e menciona que se trata de louvar a Deus com as bocas e com as línguas. A presença do corpo é bastante nítida: boca e língua são os órgãos (*organis*) com que se deve realizar a salmodia, e o som é o som da boca (*oris sono*) ou o som da voz (*sono vocis*). Como se vê, Nicetas está bastante ancorado na tradição cristã da Antigüidade Tardia ao associar o som e o corpo. Mas Nicetas não pretende com isso valorizar uma posição “carnal”; seu objetivo é antes o de moldar um corpo espiritual, e daí que o som não seja elemento que baste e que se contraponha em uma relação dualista com cantar com o coração (daí que diga que não culpa os que cantam no coração). É por isso que Nicetas recomenda que se cante com a voz e com o pensamento (*voce et cogitatione*). Mais ainda, aqueles que negam a importância de se cantar com o som do corpo, Nicetas os caracteriza como heréticos: tais posições, diz, são *hereticorum commenta*. Negando o som, causam um prejuízo ao conteúdo mesmo da mensagem divina: eles “rejeitam os cânticos” e acabam por “destruir o Deus criador, lutam por esvaziar as palavras dos profetas e as celestíssimas canções de Davi sob o pretexto do silêncio honesto (*per colorem honesti silentii*).” (II)

Contrapondo esses heréticos a si mesmo e a seus *karissimi* ouvintes, Nicetas se põe a examinar toda a autoridade bíblica, os escritos “proféticos, evangélicos e apostólicos” para mostrar “o quanto são gratos a Deus ‘os cânticos espirituais’ desde o princípio retomando esses mesmos autores” (III). Marque-se aqui a ênfase na idéia de *spiritalia cantica*, que mostra que, ainda que estejamos declaradamente no domínio do corpo, trata-se não do corpo carnal, mas do espiritual. A citação e o comentário das passagens bíblicas ocupa a maior parte do sermão (III a X), começando em Moisés e indo até o Livro do Apocalipse,

ou seja, perfazendo o conjunto da autoridade bíblica. Nicetas enfatiza que se trata de um cântico a Deus, feito por todos na Igreja (homens e mulheres, de todas as idades e condições), e que deve ser utilizado para a transformação do homem interior:

“... por meio de Davi o Senhor prepara para os homens essa poção que é doce por sua melodia e eficaz na cura da doença por sua virtude. Pois [o salmo] é doce [ao ouvido] quando cantado, penetra o espírito (animum) enquanto deleita, é facilmente lembrado quando freqüentemente cantado, e o que a austeridade da lei não consegue tirar das mentes dos homens, o salmo o exclui pela doçura da canção. Pois, para qualquer coisa que a Lei, que os Profetas e que os Evangelhos prescrevem, o medicamento está contido com suave doçura nessas canções.” (V)

Como se depreende daí, e essa é toda a questão de Nicetas, essa transformação entra pelo ouvido, o corpo é o veículo da transformação da alma; e daí que se cante com o som da voz (*sono etiam vocis*, VII). É nesses termos que Nicetas retoma a questão dos instrumentos, tão cara a seus antecessores nessa discussão. Quando deixa as autoridades do Antigo Testamento para passar a deduzir “a utilidade dos hinos” das testemunhas do Novo Testamento, Nicetas diz que é importante examinar este último para que não se pense que o canto de louvores a Deus com o som da voz teria ficado sob a autoridade da Velha Lei junto com as outras coisas carnis, como a circuncisão, o Sabá, etc.. Na lista do que foi substituído, Nicetas inclui “trombetas, cítaras, címbalos e tímpanos: que agora compreende-se estarem todos nos membros corporais do homem e que aí melhor ressoem” (IX). O carnal não é aquilo que foi tirado do corpo, é antes no corpo que o som se torna espiritual. É importante ver que é a noção de som que aproxima aqui o discurso sobre instrumentos e sobre o canto, é a sua posição respectiva com relação ao corpo que desvaloriza os primeiros e valoriza o segundo. Após acabar sua lista de autoridades – que, como ele diz, não é completa –, Nicetas tira a conclusão já anunciada no começo do sermão: “A partir do quê [referindo-se ao conjunto das passagens citadas e comentadas], ninguém deve duvidar que esse serviço, se celebrado com fé digna e devoção, está ligado aos anjos, dos quais se conta que sem sono e sem ocupação incessantemente louvam a Deus nos céus e bendizem o Salvador.” (X).

Seguem-se então uma exortação ao “serviço dos hinos” (XI) e uma insistência em seu benefício em que se faz uma breve comparação com um banquete (XII). Na seqüência, Nicetas insiste em que se deve combinar o som da voz (*sono vocis*) com o entendimento (*mente*), e prossegue: “Deve-se cantar com um som (*sonus*) e com uma melodia adequadas à santa religião; não exibindo distorções teatrais (*tragicas difficultates*), mas que mostre a

simplicidade cristã na própria modulação (*ipsa modulatione*); ela não deve lembrar nada teatral (*aliquid theatrale*), mas antes criar uma compunção nos que ouvem” (XIII). O som deve ser adequado àquilo que é dito, mas, mais que isso, por ser adequado, ele mesmo diz alguma coisa, ele mostra na própria modulação (*in ipsa enim modulatione demonstrat*) a simplicidade da religião, isto é, a sua forma não-verbal comunica um conteúdo e cria uma compunção (*compunctionem*) nos que ouvem, ou seja, incita-os à conversão da alma. Nesse sentido, o som não é tão diferente do sermão que, por meio de palavras – mas também por meio da voz e devemos lembrar que um dos maiores oradores do período, João de Antioquia foi chamado Crisóstomo, que significa “boca de ouro”, justamente por causa de seus sermões – deve levar o homem a emendar seu caminho. É por isso que Nicetas desenvolve em seguida aquilo que para nós pode soar um pouco difícil de apreender e difícil de ser concebido como uma imagem sonora específica, mas que é uma definição razoavelmente extensa da disciplina do som que deve imperar no canto dos fiéis:

“... *nossa voz não deve ser dissonante (dissona) mas consoante (consona). Uma pessoa não deve estender (protrahat) [o canto] enquanto outro o encurta (contrahat), e nem deve cantar muito baixo (humiliet) enquanto outro eleva a voz (extollat). Antes, cada um deve se esforçar por integrar sua voz no som do coro harmônico (intra sonum chori concinentis) e não projetá-la para fora como uma cítara, como uma demonstração indecente. Pois tudo deve ser celebrado como se aos olhos de Deus, não para se agradar aos homens ou a si com estudo.* ” (XIII).

Trata-se de uma série de indicações, cujo elemento central é a concórdia de uns com os outros. Daí que se insira em seguida a indicação específica para o menos apto: “para quem não consegue fundir [a voz] (*aequare*) com os demais ou se adaptar, é melhor que cante com uma voz baixa (*lenta*) do que que faça um grande barulho (*clamosa perstreperere*), pois assim ele cumpre a sua função litúrgica (*officium ministerii*) e não atrapalha a comunidade que salmodia (*psallenti fraternitate*)” (XIII). É o próprio Nicetas que conclui nesse trecho: “Portanto, quando se salmodiar, salmodiem todos; quando se orar, orem todos; quando a leitura for lida, igualmente o silêncio feito, seja ouvida por todos, não lendo o leitor, outro o atrapalhe discursando (*orans*) com gritos (*clamosis vocibus*)”(XIII).

Essa é uma idéia fundamental, pois relativamente nova. A idéia de *harmonia*, que os cristãos dos primeiros séculos tomaram emprestada aos gregos, designa, em um primeiro momento, a harmonia do cosmos. Vejam-se os seguintes trechos, anteriores a Nicetas:

1) Hipólito (c. 170–c. 236):

“Pitágoras, em sua investigação da natureza, combinou astronomia, geometria, música. Ele declarou assim que Deus é uma mônada; e inteiramente instruído nas propriedades dos números, ele disse que o mundo canta e é feito de harmonia. Além disso, ele foi o primeiro a reduzir o movimento dos sete astros ao ritmo e à melodia... Mas Diodoro, o eritreu, e Aristoxeno, o músico, contam que Pitágoras foi ter com Zaratas, o caldeu, que explicou a ele... O mundo, ele disse, é como uma harmonia musical, e é por isso que o Sol realiza o seu circuito de acordo com a harmonia” (A refutação de todas as heresias II, ii, PG 16, 3024-5).

2) Orígenes (c. 185–c. 265):

“Pois nós cantamos hinos apenas ao sumo Deus e ao seu unigênito Verbo, que também é Deus; e nós louvamos Deus e seu Unigênito do mesmo modo que o Sol, a Lua, as estrelas e toda a milícia celeste. Pois todos esses formam um coro sagrado, que, junto com os homens justos, celebram a Deus e seu Unigênito com hinos.” (Contra Celso 8, 67, PG 11, 1617);

Uma busca preliminar de passagens dessa época que tenham relacionado a noção de harmonia com uma comunidade cantando não teve resultados. O primeiro autor em que encontramos uma referência desse tipo foi Ambrósio (339-397), um contemporâneo aproximado de Nicetas, bispo de Milão desde 374. Em sua *Explanatio psalmi i*, “E um salmo reúne os que estão afastados (*dissidentes copulat*), associa os que estão em discórdia (*discordes sociat*), reconcilia os que foram ofendidos (*offensos reconciliat*), pois quem não perdoará àquele com quem canta a Deus em uma voz? É certamente um grande vínculo de unidade que todo o povo participe junto em um coro.” (9, *PL* 14, 925) Igualmente, na *Expositio evangelii secundum Lucam*, “Pois é uma sinfonia (*symphonia*) quando ressoa (*concinit*) na igreja uma concórdia unida (*indiscreta concordia*) de diferentes posições e habilidades, como se de diversas cordas; o salmo é respondido (*psalmus respondetur*), o Amém é dito” (7, 238, *PL* 15, 1763).

Se, como argumentou P. Brown, “à medida que o cristianismo ganhava mais poder na sociedade romana tardia, surgiu o sentimento em todos os países mediterrâneos de que os seres humanos eram iguais, pois eles estavam todos reduzidos ao mesmo nível na triste democracia da vergonha sexual”²¹, pode-se dizer de fato que esse sentimento de comunidade humana – de todos os tipos de pessoas, como fica evidente no *De utilitate hymnorum* e também nos excertos de Ambrósio –, expressava-se de forma particularmente forte no canto dos salmos, em que, por meio do som, todos mostravam que eram também corpos como os outros e todos se engajavam mutuamente na espiritualização desses corpos. É com esse

²¹ P. Brown, *Le renoncement...*, op. cit., p. 384

tipo de comentário que Nicetas fecha o seu escrito: “seja orando, flexionando os joelhos, salmodiando, ou ouvindo as leituras, a unidade seja mantida por todos: pois o Senhor ama ‘os homens de um costume,’ (Ps., 68 (67).7) e (como já foi dito acima) ‘faz com que habitem em sua casa.’ (Ps., 68 (67).7)” (XIV). E, se é verdade que houve um enrijecimento da disciplina do corpo entre os latinos no século IV, de modo que “algumas cordas da sensibilidade latina estavam particularmente estiradas”²², essa disciplina parece, tanto quanto um texto excepcional como o de Nicetas não-lo permite entrever, promover uma reflexão sobre o som e garantir o papel dessa noção em uma ampla reflexão sobre o corpo.

4. Agostinho

Reencontramo-nos agora com um contemporâneo um pouco mais novo de Nicetas, Agostinho (354-430), filho de mãe cristã e que, após incursão pelo maniqueísmo na juventude, converteu-se definitivamente ao cristianismo em 386 e, dez anos mais tarde, tornou-se bispo de Hipona.²³ Como muitos já notaram, não são poucas as referências ao som na obra de Agostinho, preocupação que não se limita à discussão da música, como veremos, e que está bastante atrelada ao conjunto da problemática levantada pelos autores da Antiguidade Tardia. Agostinho falou no som desde os seus primeiros escritos até o fim da vida. Que sentido dar a essa reflexão e, mais ainda, como acompanhá-la ao longo da evolução do pensamento de Agostinho é um problema que merece atenção e sobre o qual se está longe de atingir unanimidade. H. M. Schueller, por exemplo, acredita que Agostinho teria passado de um

“entusiasta da música que escreveu o De musica, a um bispo que sentia a necessidade de castigar cada traço de prazer, mesmo na arte dos números; pois, nos dias mais avançados, Agostinho parece ter esquecido os números a não ser alegoricamente. Mesmo as paixões são necessariamente suprimidas, em vez de, como em dias passados, purgadas; (...) A emoção humana deveria ser transcendida e o prazer artístico tolerado apenas na medida em que servia à religião”.²⁴

Já B. W. Holsinger defende que o pensamento musical de Agostinho está recheado de diversas inconsistências, em meio às quais o movimento geral seria oposto ao apontado por Schueller, passando-se de uma visão ainda muito próxima do maniqueísmo no *De musica* a

²² Idem, *ibidem*, p. 425.

²³ A melhor obra sobre a vida de Agostinho é P. Brown, *Augustine of Hippo: a biography*, edição revisada, California, University of California Press, 2000.

²⁴ H. M. Schueller, *The idea of music: an introduction to musical aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*, Kalamazoo, Western Michigan University, 1988, p. 256.

uma ênfase na corporealidade que domina os escritos a partir das *Confissões* (397).²⁵ Creemos que, ao nos centrarmos no pensamento de Agostinho sobre o som, visitando alguns textos em ordem cronológica – ainda que de forma seletiva e necessariamente pouco detida – podemos traçar melhor a evolução do pensamento desse autor e com isso compreender um pouco de seu papel na importante discussão sobre o som na Antigüidade Tardia.

a) *De ordine*, capítulo 14 (c. 386)

O *De ordine* foi escrito em meio à conversão de Agostinho e por isso guarda o interesse de nos pôr em contato com algumas das primeiras idéias expressas por ele. No capítulo 14, em meio a uma alegoria da razão que começara no capítulo 11, Agostinho se debruça sobre o problema do som. Agostinho diz que “a razão quis se voltar à contemplação das coisas divinas e beatas. Mas, para não cair do alto, procurou degraus, e criou um caminho a partir de seus domínios e da sua ordem.” Desejando a beleza, não conseguiu, pois “os sentidos a vedavam”. Foi então que a razão desviou o olhar para os próprios sentidos, “que pretendem possuir a verdade, e a chamam de volta com barulho inoportuno, quando está prestes a procurar alhures”. A razão começou pelos ouvidos,

“porque estes diziam que era coisa deles a linguagem (verba), pela qual já tinham gerado a gramática, a dialética e a retórica. Por seu imenso poder de discernimento, logo viu que há uma diferença entre o som e aquilo de que o som é signo. Entendeu que nada mais pertence ao julgamento dos ouvidos, se não o som, e este se dá de três formas: na voz dos seres animados, no que se gera pelo sopro dos instrumentos, ou no que é produzido por uma percussão (pulsu). (...) Viu também que esse material é vulgaríssimo, se não for apresentado segundo uma certa medida de tempo e variedade medida de sons agudos e graves (...)” (*De ordine*, 14, 39-40)

Diferenciando o som daquilo de que o som é signo, Agostinho estabelece uma tensão entre as esferas da razão (incorporada na alegoria) e o sentido do ouvido. O som é um material, vulgaríssimo por si só; é preciso lhe dar uma “certa medida de tempo e variedade medida de sons agudos e graves”, isto é, ritmo e melodia. Agostinho distingue sílabas, acentos e pés, e é fácil conectar essa preocupação com o fato de que o *De musica*, traçado no mesmo ano de 386, seja uma discussão centrada no ritmo. É o ritmo, “que em latim deve ser traduzido por número” que ordena esse material que é o som, e é esse material ordenado que se combina com as “palavras e os conteúdos (*rerum*)” dos poetas. A melodia também é governada pelo número (e lembre-se aqui que, em carta ao bispo Memório de Cápua, de 408-

²⁵ B. W. Holsinger, *Music, body, and desire in medieval culture*, capítulo 2.

409, Agostinho reconhece que era sua intenção escrever mais seis livros no *De musica* sobre a melodia)²⁶, e, percebendo a razão que os números governavam e estruturavam tudo,

“tanto nos ritmos, quanto na melodia, indagou como isso se desse; descobriu que eles eram divinos e eternos e, sobretudo, que tudo o que tratara anteriormente fora construído com a ajuda deles. Já mal tolerava que o esplendor e a limpidez deles fossem embaçados pela matéria corpórea dos sons. E já que o que a mente vê constantemente é considerado presente e imortal – e a essa categoria pertencem os números – enquanto o som, como objeto sensível, escorre para o passado e se imprime na memória, os poetas imaginaram com uma ficção razoável, com o auxílio da razão imaginaram que as Musas fossem filhas de Júpiter e da Memória. Por isso, para essa disciplina que participa dos sentidos e do intelecto, foi encontrado o nome de música.” (De ordine, 14, 41)

Os sons vêm associados aqui explicitamente ao corporal – eles são uma matéria corpórea, um objeto sensível. Essa discussão, entretanto, não se associa a uma disciplina do corpo, e o discurso é nitidamente diferente do dos Pais da Igreja que vimos encontrando até aqui. Agostinho não está falando em uma disciplina do corpo, em um código de conduta, a substância de todo o discurso sobre a salmodia, mas antes sobre uma disciplina de conhecimento, no seio das artes liberais – e aqui Agostinho é devedor de Varrão –, a música. Essa, entretanto, “participa dos sentidos e do intelecto” e, por mais que Agostinho despreze o som bruto, não tocado pelos números, “matéria vulgaríssima”, o som ordenado constitui uma disciplina legítima, na medida em que combina sentidos e intelecto. Ainda que a oposição seja dura, e o dualismo bastante marcado, isso não resulta em uma condenação absoluta e irrestrita do som (associado à sensação e ao corpo).

b) *De musica*, livro 6 (c. 386-391)

Pouco depois do *De ordine*, Agostinho começou a escrever o *De musica*, que, como vimos, ao menos como uma inspiração de tratamento, já estava em germe naquela obra. Como acabou sendo escrita, a obra consta de seis livros, em forma de diálogo, que poderiam, de fato, ser contados como 5+1. É o próprio Agostinho, que, na carta já aludida, faz a distinção entre os primeiros cinco e o sexto livros da obra, caracterizando o último como aquele que contém o suco de todos os outros.²⁷ Também nas *Retratações*, escritas já no

²⁶ “Por isso, no início do meu retiro, estando meu espírito livre de ocupações mais sérias e mais urgentes, quis, com os livros que desejas receber, compor uma introdução ao estudo da verdade, escrevi então seis livros apenas sobre o ritmo e tinha o objetivo (eu o confesso) de talvez juntar mais seis sobre a melodia, na esperança de ter em seguida tempo livre para tanto.” (*Epistolae*, 101).

²⁷ “Mas depois que me foi imposto sobre as costas o fardo das ocupações eclesiásticas, todas aquelas distrações me fugiram das mãos mano, de forma que com custo consiga talvez achar o livro, mas eu o quis

final da vida, Agostinho relata: “escrevi seis livros sobre a música. Desses, foi sobretudo o sexto que ganhou notoriedade, dada a dignidade do tema que nele é afrontado”.²⁸ Afinal, esses livros não foram escritos na mesma época. De acordo com R.J. Forman, “os primeiros livros da obra, [foram] escritos em Milão por volta de 387, notadamente antes do batismo de Agostinho, e o seu último foi acabado na África depois de 391”.²⁹ De fato, o sexto livro insere-se já em um contexto nitidamente cristão e se abre mesmo com um hino de Ambrósio, o *Deus creator omnium*.

Começa o mestre:

“Portanto, meu amigo, com o qual estou raciocinando para passar das coisas corporais às incorpóreas (ut a corporeis ad incorporea transeamus), responde-me, se queres. Quando nós pronunciamos este verso, Deus creator omnium, onde pensas que estão os quatro pés, de que é formado, e os doze tempos, isto é, no som que se escuta, na audição de quem o escuta, ou ainda na ação de quem o pronuncia? Ou antes, sendo esse verso conhecido, seria necessario admitir que esses ritmos estão ainda em nossa memória?” (De musica, 6, 2,2)

Concorda, então, que as quatro possibilidades são verdadeiras, e que ainda outras podem existir. Após distinguir cada uma dessas formas de existência do ritmo, o mestre pergunta ao discípulo qual julga ser a mais excelente (*De musica*, 6, 4,5). Nesse momento, distingue ainda um modo, o do juízo. A classificação dos ritmos em termos de importância relativa deslancha um discurso desenvolvido e estendido, que se estenderá por todo o sexto livro – o que é natural, dado que seu objetivo é “passar do corporal ao incorporeal” – sobre o corpo e a alma. A grande questão que essa discussão levanta é: o pensamento de Agostinho é aqui dualista? Há argumentos fortes pela afirmativa, inclusive porque, nas *Retratações*, o próprio Agostinho será forçado a se retificar em pontos como a permanência dos ritmos sensíveis nos corpos glorificados, que não admitira no *De musica*. (*De musica*, 6, 4,7, e *Retr.*, 1, 11, 2) Agostinho também não se junta aqui ao discurso abertamente cristão em que o corpo

procurar porque não posso descuidar do teu desejo, que para mim não é um pedido, mas uma ordem. Se eu conseguir te enviar aquele opúsculo, não serei eu a me arrepender por te ter obedecido, mas tu por tê-lo pedido com tanta insistência. E isso porque os primeiros cinco livros são muito difíceis de serem entendidos, especialmente se não houver ninguém que não apenas distinga as pessoas dos interlocutores, mas que também faça sentir com a pronúncia a duração ou a quantidade das sílabas de modo que se reproduzam os diversos tipos de cadência e atinjam a audição; sobretudo porque em sílabas diversas estão intercaladas pausas medidas, que não podem absolutamente ser observadas se o ouvinte não for confrontado com alguém que as pronuncie. 4. Encontrei, em vez disso, o sexto livro já corrigido e contendo o suco de todos os outros e o enviei imediatamente a tua Caridade.” (101, 3-4)

²⁸ *Retractationes*, 11, 1.

²⁹ R. J. Forman, “Augustine’s music: ‘keys’ to the *logos*”, em R. R. La Croix (ed.), *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays*, Nova Iorque, Edwin Mellen Press, 1988, p. 17-27, aqui p. 17.

é reconhecido como palco de transformação do homem interior. Para ele, a alma não é modificada pelo corpo, “mas age sobre ele e nele, enquanto providencialmente sujeito ao seu domínio, e ora influi com facilidade, ora com dificuldade” (6, 5,9). Por outro lado, entretanto, a alma está indissoluvelmente ligada ao corpo:

“a salvação será realmente assegurada quando este corpo em um determinado tempo estabelecido providencialmente será devolvido à imutabilidade de outrora. Mas antes de se ter conhecimento dessa sua ressurreição, admite-se [isso] pela fé que salva. É necessário, de fato, que a alma seja dominada pelo ser superior e domine o ser inferior. Superior a ela só há Deus, e inferior, apenas o corpo, se se compreende qualquer e toda alma. E como essa não pode estar sem o seu Senhor, assim também não pode ser excelente sem o seu escravo.” (De musica 6, 5,13)

Portanto, o corpo não deixa de ser positivo, pois ele contribui para a perfeição da alma, ainda que seja, pela prevaricação da alma (Agostinho tem em mente o Pecado Original), “muito menos perfeito do que era quando, antes da prevaricação, ela [a alma] era mais perfeita” (De musica 5, 5,13), atraindo-a às concupiscências carnis. Nesse sentido, ainda que a dualidade corpo/alma seja bastante marcada, falar em dualismo é um tanto arriscado. Afinal, como julga R. J. Forman, para Agostinho no livro 6 do *De musica*, “a vida é melhor regulada quando corpo e alma agem em harmonia, algo que o corpo consistentemente se esforça por fazer mesmo quando desencaminhado por coisas corporais”.³⁰ Para Agostinho, enfim, “não excluamos da ação da providência divina os ritmos, quaisquer que sejam, ainda se formados por nossa sujeição à morte, pena do pecado, pois que esses, em seu gênero, são belos. Mas não os amemos como se, gozando deles, encontrássemos a felicidade.”(6, 14,46) Ao final do livro, após distinguir um sexto ritmo, o racional, Agostinho volta ao *Deus creator omnium*: “Por isso, esse verso que propusemos [como exemplo], *Deus creator omnium*, é muito grato não somente ao ouvido mas antes à alma pela racionalidade e pela verdade do pensamento”. (6, 17,57) E aqui se retoma um discurso que se identificara já no *De ordine*, em que o som é associado ao corpo e à sensação, o conteúdo à razão. O desenvolvimento próprio do *De musica* acaba sendo o de desdobrar essa duplicidade na conclusão de que o corpo, em um movimento espiritual (a duplicidade carnal/espiritual é explícita e fundamental neste sexto livro) benéfico à alma, aproxima-a de Deus. Cabe por fim notar que, tanto no *De ordine* quanto no livro 6 do *De musica* (em que o primeiro ritmo é aquele que está no som), o som é tratado como uma categoria de pensamento fundamental em sua associação com o corpo.

³⁰ R. J. Forman, “Augustine’s music: ‘keys’ to the *logos*”, *op. cit.*, p. 23.

c) *Confissões*, livros 10-12 (c. 397-401)

Quando Agostinho se põe a escrever as *Confissões*, ele já é bispo de Hipona, e seu pensamento já está bastante afastado de qualquer tipo de ranço dualista – ainda que, como vimos, nem no *De ordine*, nem no *De musica*, possa-se falar em dualismo *strictu sensu*. Em passagem famosa no livro 10, Agostinho fala nos deleites do ouvido, que tanto o tiveram cativo na juventude e que, ainda hoje, ameaçam-no por vezes. Mas sua posição acaba sendo a de aceitação (não categórica) do canto na Igreja, em discurso que está bastante consonante com a patrística em geral e ao qual já fizemos alusão no segundo sub-item deste capítulo:

“Mas, de fato, quando me lembro das lágrimas que derramei pelo canto da Igreja (ad cantus ecclesiae) no começo de minha fé recuperada e como agora sou movido não pelo canto, mas pelas coisas cantadas, quando cantadas com voz clara e com uma convenientíssima modulação, reconheço a grande utilidade dessa instituição. Assim, flutuo entre o perigo da volúpia e a experiência da saúde (experimentum salubritatis), sou levado antes, ainda que não pronuncie uma opinião irrevogável, a aprovar o costume de se cantar na Igreja, de modo que, pelos prazeres do ouvido (oblectamenta aurium), o espírito menos firme seja elevado ao sentimento de piedade. Mas, quando ocorre que eu seja mais movido pelo canto que pela coisa que se canta, confesso ter pecado culpadamente (poenaliter) e prefiro então não ouvir o cantor.” (10, 33,50)

Toda a dualidade dinâmica do pensamento cristão sobre o corpo nos primeiros séculos está aí expressa: o movimento espiritual (quando ele é movido mais pelas coisas cantadas) e o movimento carnal (quando ele é movido mais pela voz), a aceitação qualificada do som, que, como voz, é associado ao corpo. Nesse ponto, já não há dúvida de que Agostinho está bem ancorado na ortodoxia cristã.

Mas o que interessa marcar é que esse discurso não está tão afastado dos escritos anteriores de Agostinho. No livro 11, Agostinho discute novamente o *Deus creator omnium*, em uma discussão sobre o tempo: onde é que se medem os tempos desse verso?, pergunta ele, enfatizando a memória: “pois quando a voz e a boca ficam paradas, percorremos em pensamento canções e versos e qualquer outro discurso e as dimensões dos movimentos e nos referimos aos espaços dos tempos, quanto isso é em relação àquilo, não diferentemente do que o faríamos se o disséssemos com som (*sonando diceremus*).” (11, 27,36) A dualidade entre a pronúncia do corpo e a medida da mente está marcada, assim como estivera no *De ordine* e no *De musica*, mas aqui, como naquelas duas obras, trata-se de discutir

uma faculdade intelectual, uma “disciplina”, como Agostinho denominara a música no *De ordine*. O corpo não está carregado de negatividade (como estivera no *De ordine* e menos no *De musica*), e além disso é a ele que se associa o discurso sobre o som.

Finalmente, é no livro 12 que nos parece estar a passagem mais interessante das *Confissões* para nossos propósitos. Aí Agostinho discute a criação e evoca o som:

“Quando ele diz [que Deus fez a matéria] primeiro informe e depois com forma, [isso] não é absurdo, se for capaz de discernir o que precede em eternidade, o que em tempo, o que em escolha, o que na origem; em eternidade como Deus antes de tudo; em tempo como a flor antes dos frutos; em escolha como o fruto antes da flor; em origem como o som antes do canto.” (12, 29,40)

Essa passagem estabelece uma analogia entre a criação da matéria informe por Deus e quatro outras criações, a última das quais é a do som antes do canto. O canto é o som a que se deu forma “e uma coisa não formada pode existir, enquanto o que não existe não pode receber forma” (12, 29,40). É importante marcar em Agostinho, coisa com que já nos deparáramos no *De ordine*, em que o autor falara nessa matéria “vulgaríssima” que é o som sem número, e no *De musica*, em que o primeiro lugar de existência do ritmo é o som, independente do ouvido, a ênfase, para além da sua associação com o corpo humano, na existência do som, ele mesmo um corpo, uma matéria corpórea. Mas, no canto, diz Agostinho, é diferente, o som não precede aquele no tempo como um material a partir do qual o canto é posteriormente construído. Antes “o canto está concentrado em seu som, som que é sua matéria (*materies eius*); e ele de fato ganha forma para que vire um canto” (12, 29,40). No canto, o som como matéria está associado à forma do canto: “pois o som não é o artífice do canto, mas está submetido à alma que canta a partir de um corpo, do qual faz um canto (*non per faciendi potentiam prior; neque enim sonus est cantandi artifex, sed cantanti animae subiacet ex corpore, de quo cantum faciat*).” (12, 29,40) E aqui, apesar do reconhecimento do som como uma entidade corpórea em si – ou, deveríamos dizer, exatamente por isso – o canto subordina o som à alma, que lhe dá forma, e afinal, “um som não é melhor que um canto, pois o canto não é apenas um som, mas um belo som (*speciosus sonus*)” (12, 29,40). Nessa passagem, ocasional em certo sentido, pode-se constatar como a discussão de Agostinho sobre o som, por mais que possa ter se originado para além do cristianismo, é potencializada no campo da dualidade dinâmica entre corpo e alma, o seu reconhecimento como uma categoria de pensamento atrelando-se a sua subordinação à forma que lhe é dada pela alma. Aqui a discussão é levada a um ponto inédito na patrística, pois que o som é ele

mesmo um corpo e é tratado como tal, caracterizado e repetidamente autonomizado na sua existência, mas, em contrapartida, desesperadamente condicionado em sua legitimidade, à coordenação de uma instância superior, a alma. É assim que cremos poder melhor entender o famoso discurso do livro 10 das *Confissões*, que muitos comentadores julgaram demasiado ambíguo e paroxístico. Ora, ao que nos parece, é nessa polaridade entre o reconhecimento do som como um elemento autônomo, autonomia postulada de certa forma pela patristica mas nunca teorizada a esse ponto, e a sua necessidade de ser subordinado à alma para que não seja fonte de perdição penetrando pelos sentidos que se entende a linguagem particularmente viva de Agostinho naquele trecho, bem como no conjunto de sua obra. Paroxismo de um pensamento cristão que assegurava uma autonomia apenas relativa a essa categoria em uma discussão sobre o corpo e a alma, o pensamento de Agostinho não teve posteridade. Ainda que sua discussão sobre o som o associasse sempre ao corpo e à alma e em última instância promovesse a sua combinação, o grau de insistência do Bispo de Hipona na autonomia do som como categoria intelectual não foi retomado pelos que se seguiram a ele.

5. Boécio: De institutione musica

Dada a argumentação que temos tentado desenvolver até aqui, pode parecer um pouco deslocada a referência a Boécio. De fato, se o cristianismo dos primeiros séculos parece ter criado um espaço de reflexão em que o som se tornou uma categoria intelectual importante, não deixa de destoar uma obra sem nenhuma referência evidente ao cristianismo e sobre a qual pesa a suspeita de ser uma tradução bastante subserviente de teóricos gregos ligados à ciência harmônica. C. Bower, defensor desta última posição, julgou que o *De institutione musica* (primeira década do século VI) deveria ser originalmente uma tradução de duas obras: seus livros de 1 a 4 traduziriam o tratado mais extenso hoje perdido de Nicômaco, e os livros 5 a 7 (do qual só sobrou o 5, incompleto) verteriam para o latim a *Harmonica* de Ptolomeu, ainda hoje conservada.³¹ E, nesse sentido, Bower não deixava de

³¹ C. M. Bower, "Boethius and Nichomachus: An Essay Concerning the Sources of *De Institutione Musica*," *Vivarium*, 16, 1978, p. 1-45. Bower estava entrando abertamente em disputa com U. Pizzani, que, em extenso artigo de 1965 (U. Pizzani "Studi sulle fonti del *De institutione musica* di Boezio," *Sacris erudiri*, 16, 1965, p. 6-164.), havia contraposto o *De institutione arithmethica* e o *De institutione musica*, o primeiro uma tradução de Nicômaco (como o próprio declara no prólogo do texto, endereçado a seu sogro Símaco), que para Pizzani seria bem subserviente, e o segundo mais livre, mais complexo e articulando diversas fontes: "e, em alguns casos, mesmo a ordem da exposição é devida, ao menos em parte, ao próprio Boécio", p. 8.

se aproximar da afirmação mais contundente de H. Potiron, para quem “Boécio deve ser ligado *exclusivamente* à Antigüidade. Ele fala da música como um grego”.³² Desse ponto de vista, Boécio seria, ao menos nessas suas primeiras obras, um autor de difícil penetração, cuja posição frente às questões que vimos levantando e que estavam no centro do debate no mundo tardo-antigo não se poderia determinar.

Essa, entretanto, não é a única possibilidade de leitura oferecida pelo *De institutione musica*, e mesmo C. Bower alterou significativamente sua posição na sequência ao artigo mencionado. No artigo de 1978, Bower está mais convencido do pitagorismo de Boécio (nos 4 primeiros livros) e da aversão aos sentidos (ponto de apoio fundamental para a idéia de que Boécio estaria aqui apenas traduzindo Nicômaco): “...eles [os primeiros quatro livros] suspeitam de qualquer papel que o sentido possa desempenhar no julgamento musical”.³³ Já em 1989, contudo, diz ele: “de forma alguma se nega aos sentidos um papel no julgamento musical”; “som e sentido não são excluídos do estudo da música.”³⁴ Essa preocupação com os sentidos seria fundamental também para o quinto livro: “o interesse de Boécio no trabalho de Ptolomeu está centrado nas questões filosóficas amplas relativas à relação entre sentido e razão e nas sutis divisões matemáticas dos gêneros; essas discussões Boécio transmite com cuidado.”³⁵ A intuição fundamental de Bower nesse último estudo foi a de que, para além do uso maciço dos autores gregos, Boécio organiza suas fontes em função de atenções particulares, de interesses seus. Buscaremos na sequência apontar elementos de uma leitura do *De institutione musica* que possam revelar de alguma forma quais eram esses interesses particulares de Boécio. Afinal, se, com a linguagem da acústica grega, Boécio concedeu um papel importante à noção de som nessa obra, não se trata de um interesse isolado, como temos visto, mas de um movimento amplo entre os autores cristãos da Antigüidade Tardia, ainda que não se possa descurar das especificidades de cada autor e, como veremos, de Boécio especialmente.

Em uma obra com empréstimos tão grandes como a de Boécio, são fundamentais os momentos em que os autores são citados explicitamente e especialmente aqueles em que esses autores são articulados uns aos outros. Um primeiro ponto importante desse tipo in-

³² H. Potiron, *Boèce: théoricien de la musique grecque*, Paris, Bloud & Gay, 1961, p. 171.

³³ C. M. Bower, “Boethius and Nichomachus...”, *op. cit.*, p. 40.

³⁴ C. M. Bower, “Introduction”, em Boethius, *The fundamentals of music*, ed. C. V. Palisca e trad. C. M. Bower, New Haven, Yale University Press, 1989, p. xxiii.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. xxix.

tervém no livro I, capítulos 30-33, em que Boécio trata das consonâncias. No capítulo 30, ele lida com Platão, no 31 opõe Nicômaco e Platão, no 32 opõe Nicômaco e Ptolomeu e, no 33, critica os pitagóricos. Parece, portanto, em meio ao uso das fontes, tratar-se de momento mais nitidamente autônomo de articulação dos autores. Mas o quê Boécio destaca nesse entrecruzamento de referências? A grande questão que se coloca é a da relação entre *auris* e *ratio*. Para Platão, a consonância se produz “na orelha” (*in aure*).³⁶ Para Nicômaco, a consonância tem uma explicação acústica:

*“Mas eis como Nicômaco concebe a gênese de uma consonância: um único impulso, diz ele, não basta para produzir um som (vocis), por mais simples que seja a sua medida: uma corda batida uma só vez repercute o ar várias vezes e produz numerosos sons (voces). Ora, a rapidez desse batimento é tal que um som recobre o outro (ut sonus sonum comprehendat); não se percebe nenhum intervalo: um único som em suma chega às orelhas (una vox auribus venit)”*³⁷

Segundo Nicômaco (na visão de Boécio),³⁸ assim, o som se produz em função da repercussão do ar, combina-se no espaço físico e depois chega às orelhas. Como se constata aqui, Boécio encontrou nesses autores um importante tratamento do som como categoria discreta. Antes de continuar com Boécio, cabe aqui uma pequena digressão. De fato, a harmônica grega desenvolveu, especialmente em sua vertente platônico-pitagórica, uma importante reflexão acústica que remonta ao menos ao século IV a.C.. Entretanto, essa física do som esteve naquele momento subordinada às matemáticas. Para Aristóteles, por exemplo, segundo Andrew Barker,

*“a ‘harmônica empírica’ se subordina à ‘harmônica matemática’... Assim, trata-se de um fato dado à percepção que, quando duas notas são ouvidas como estando situadas a uma oitava de distância uma da outra e são tocadas simultaneamente, seu som parece ‘fundir’ de um modo característico. Por que isso? Aristóteles defende que a abordagem pitagórica está no geral correta. É porque essa fusão é, de outro ponto de vista, a relação de duas quantidades que estabelecem um tipo de razão numérica e, se as duas notas são concebidas como movimentos físicos, antes que como fenômenos auditivos definidos por suas quantidades percebidas, elas são de fato caracterizadas por quantidades que estabelecem entre si um tal tipo de razão.”*³⁹

³⁶ Boèce, *Traité de la musique*, ed. G. Friedlein e trad. C. Meyer, Turnhout, Brepols, 2004, I, 30, p 88.

³⁷ Idem, *ibidem*, I, 31, p. 88.

³⁸ Essa teoria não foi encontrada na obra conhecida de Nicômaco, o que foi um dos argumentos de Bower para sustentar que os quatro primeiros livros do *De institutione musica* constituíam uma tradução de obra perdida desse autor.

³⁹ A. Barker, *Greek musical writings, op. cit.*, p. 67.

A essa visão, contrapôs-se Aristoxeno, um discípulo de Aristóteles que se esforçou por estabelecer um domínio próprio da harmônica, não subordinado às matemáticas, mas em que a percepção do som como musical pelo ouvido é que deve constituir a base da ciência harmônica. Segundo esse ponto de vista, o som não tem uma existência física autônoma a ser tratada pela ciência harmônica. Suprimiam-se ao mesmo tempo a matemática e a acústica do domínio da harmônica. Segundo Aristoxeno,

*“Que não nos perturbemos pelas opiniões daqueles que reduzem as notas a movimentos e que dizem habitualmente que o som é movimento, como se fôssemos obrigados a dizer que às vezes acontece de o movimento não se mover, mas ficar estacionário e descansar (...) Nós diremos, no entanto, que a voz permanece imóvel **quando a percepção não-la exhibe** não indo em direção ao agudo ou ao grave; e tudo o que nós estamos fazendo é apensar esse nome a tal tipo de qualificação da voz. A voz **parece fazê-lo** quando canta...”* (grifos nossos)⁴⁰

A harmônica grega passou entretanto por importantes transformações na Antigüidade Tardia e, ainda que não possamos acompanhar esse desenvolvimento aqui, é fundamental frisar que os autores a partir do século II d.C. buscaram de alguma forma realizar sínteses entre as duas tradições, platônico-pitagórica e aristoxênica, e tanto ouvido quanto explicação matemático-acústica entraram nas considerações desses autores com hierarquias e combinações diferentes. Para T. Mathiesen, esse momento é o de uma “mistura de elementos aristoxênicos e pitagóricos típica de muitos dos tratados musicais gregos escritos nos séculos II, III e IV d.C.. Escritores desse período... são extremamente ecléticos.”⁴¹ Nicômaco de Gerasa, por exemplo, em linhas amplas, desenvolve o tema de que a matemática deve domar o ouvido, concordando com a importância da percepção, mas não com a sua clareza. Ptomoleu, por sua vez, é mais confiante na percepção: a descrição matemática deve concordar com os dados da percepção; a matemática parte da percepção, pois trabalha com os seus dados, e deve poder apresentar seus resultados sonoramente à percepção, que tem de referendá-los. Como tais, os discursos desses autores reconhecem no som uma entidade física e o relacionam à percepção; nenhum deles, entretanto, insere o seu tratamento na questão mais ampla das relações entre corpo e alma; nesse sentido, apesar de tratarem centralmente do som como uma categoria em seu discurso, o “lugar” do som nessas obras é bastante diferente daquele dos autores cristãos do mundo tardo-antigo. Obra excepcional nesse panorama é o *De musica* de Aristides Quintiliano, trabalho extremamente original e

⁴⁰ Apud: A. Barker, *Greek musical writings, op. cit.*, p. 134.

⁴¹ T. J. Mathiesen, *Apollo's lyre...*, *op. cit.*, p. 390.

inovador que combina harmônica, rítmica e métrica e pretende tratar de todos os aspectos da música juntos. Sobre Quintiliano se sabe pouquíssimo, e a evidência concreta o situa entre o século I e o IV d.C., ainda que uma penetrante análise de T. Mathiesen advogue, com base em cuidadosa análise da obra, que, dado o ramo do neoplatonismo a que estava identificado, o *De musica* deve ter sido concebido no final do século III ou depois.⁴² Para nossos propósitos, é de especial relevância que Quintiliano tenha desenvolvido sua obra com especial atenção à relação do corpo e da alma. Não é à toa, afinal, que, como lembra R. J. Forman, o tratado de Quintiliano seja uma das prováveis fontes para os cinco primeiros livros do *De musica* de Agostinho.⁴³ O assunto certamente chamaria a atenção de um autor cristão, ainda mais com um interesse pelo neoplatonismo como era o caso de Agostinho. Entretanto, o discurso de Quintiliano não reserva um espaço específico ao corpo e à alma *humanos*. Esses estão subsumidos – e são tratados em função desse domínio comum – no corpo e na alma do mundo, um discurso que em última instância remete ao *Timeu* de Platão, uma das principais fontes do tratado. Como tal, por mais que possa ter chamado a atenção dos autores cristãos na Antigüidade Tardia, é natural que seu uso tenha sido limitado (por exemplo apenas servindo de fonte possível aos 5 primeiros livros do *De musica* de Agostinho, e não ao sexto), pois esses autores estavam interessados na relação entre corpo e alma como um problema antropológico de definição da pessoa humana.⁴⁴

Se fizemos essa incursão um pouco longa – ainda que muito superficial – pelo campo da harmônica grega e de suas transformações na Antigüidade Tardia, é para que possamos melhor lidar com o problema colocado pelo *De institutione musica*. Retomando o trecho que discutíamos mais atrás, é fato que Boécio cita os autores gregos (especialmente Nicômaco e Ptolomeu) com relação ao problema da percepção. Como vimos, esse era um tema caro à discussão dos gregos, que, nessa época, buscavam sintetizar as heranças platônico-pitagórica e aristoxênica. Mas, como Boécio trata essa questão? No trecho que discutíamos (livro 1, capítulos 30 a 33), após as passagens citadas em que se refere a Platão e Nicômaco, Boécio diz que, “de todas as consonâncias que nós admitimos, é preciso decidir, do ponto de vista da audição (*in aure*), mas também do da razão (*in ratione*), qual entre

⁴² Idem, *ibidem*, p. 524.

⁴³ R.J. Forman, “Augustine’s music...”, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁴ É característico, então, que Agostinho se pergunte, nas *Retratações*, sobre a existência de uma “alma do mundo”, doutrina que havia defendido no começo de sua carreira, no *De immortalitate anima*, obra de 387, e que então era posta em questão (11, 4).

elas deve ser tida pela melhor.”⁴⁵ Em seguida, Boécio anuncia que tratará primeiro das matemáticas e depois da audição. “Tudo isso,” diz ele, “eu demonstrarei mais à frente pela razão dos números e pelo julgamento da audição (*numerorum ratione et aurium iudicio*)”.⁴⁶ O que sobressai aqui é uma combinação em que não se atribui um peso maior nem à razão, nem à percepção. Se, no capítulo 34, o equilíbrio de forças parece ser desfeito, pois “a ciência da música tira sua iminência antes da consciência racional do que da realização da obra e do ato,” essa afirmação vem imediatamente comentada com uma comparação, segundo a qual “isso se dá na mesma medida que o corpo é dominado pela razão: pois qualquer um desprovido de razão é relegado à condição de servidor”.⁴⁷ O discurso aqui não distoa do da patrística, para a qual, rechaçando qualquer dualismo, o corpo se insere efetivamente em uma dualidade que o coloca em posição inferior à da alma.

Outra intervenção que parece ser ponto de articulação dos conteúdos por Boécio se encontra no livro 2, capítulo 18. Após uma longa discussão matemática que ocupara todo o livro 2 até aqui, Boécio escreve: “Mas basta disso. Convém agora, parece, adicionar isso: como os pitagóricos demonstram que as consonâncias musicais se descobrem nas relações acima mencionadas? É um ponto aliás sobre o qual Ptolomeu não concorda com eles, parece. Nós falaremos disso um pouco mais adiante.”⁴⁸ A linguagem é aquela de uma intervenção em um fluxo anterior (“mas basta disso”) para se acrescentar alguma coisa (“convém... adicionar”). A oposição na sequência é justamente entre pitagóricos e Ptolomeu, sobre o qual Boécio promete falar mais à frente a respeito das consonâncias. De fato, Boécio retoma justamente o mesmo assunto sob o ponto de vista de Ptolomeu no livro 5, capítulos 8-12, citando, nos capítulos 11 e 12, longos extratos da *Harmonica* desse autor, em que Ptolomeu define consonância e dissonância com relação aos sentidos.⁴⁹ No capítulo 13, Boécio cita Aristoxeno, caracterizando-o como alguém que “dá pouco valor à razão, mas confia no julgamento das orelhas”,⁵⁰ um julgamento que está em Ptolomeu, a principal fonte desse quinto livro.⁵¹ O interessante é que Aristoxeno, que Nicômaco evidentemente conhecia, mas que não cita diretamente em sua obra que chegou até nós, é citado anteriormente, es-

⁴⁵ Boèce, *Traité de la musique*, op. cit., I, 32, p. 90.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, I, 33, p. 92.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, I, 34, p. 92.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, II, 18, p. 136.

⁴⁹ Apud: A. Barker (ed.), *Greek musical writings*, op. cit., p. 328-332.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 332.

⁵¹ *Harmonica*, I, 9-10, apud: A. Barker (ed.), *Greek musical writings*, op. cit., p. 293-298.

pecialmente na passagem do livro 2 para o 3 do *De institutione musica*. Aqui, também, o julgamento é semelhante e indica uma intervenção de Boécio para organizar seu discurso. A última frase do livro 2 é: “Eu lembrarei em outro lugar o que Ptolomeu pensa de tudo isso, ele que confere às orelhas todo juízo”,⁵² e o livro 3 começa também com uma referência ao “músico Aristoxeno, que confiava todas as coisas ao julgamento dos ouvidos”.⁵³ A título de comparação, é interessante ver o que a literatura patrística, que, como já se disse, conhecia a teoria musical grega, falou a respeito de Aristoxeno. Assim, considerem-se as seguintes citações:

1) Clemente de Alexandria (c.150-c.215):

“Deixem-nos propor Davi como mais um exemplo dessa música, cantando e profetizando ao mesmo tempo, harmoniosamente himnodizando a Deus. O gênero enarmônico é muito próprio à harmonia dórica, como diz Aristoxeno, e o diatônico ao frígio. (...) Mas parece que a maior parte dos inscritos com o Nome tratam a Palavra de modo muito desajeitado, como o fizeram os companheiros de Odisseu, estupidamente bloqueando seus ouvidos, o ritmo e o corpo antes que as sereias, como eles sabiam que, uma vez tendo emprestado seus ouvidos ao conhecimento grego, eles não mais achariam o caminho para casa. Mas aquele que selecionam o necessário para o benefício dos catecúmenos, especialmente quando são gregos (...) não precisam se abster do amor do conhecimento como o fazem os animais selvagens; em vez disso, ele precisa juntar quantos auxílios puder para os seus ouvintes. Mas de modo algum ele deve se demorar nisso, apenas na medida em que aí haja benefício, de modo que, tendo-o apreendido e guardado, ele possa voltar para casa, para a verdadeira filosofia...” (Stromata, 6, 88, PG 9, 309).

2) Lactâncio (c.240-c.320)

“E Aristoxeno, que declarava que não havia absolutamente nenhuma alma, mesmo quando ela vive no corpo? Ele pensava que, assim como o som ou o canto consoante – o que os músicos chamam de harmonia – é produzido nas cítaras (fidibus) pela tensão das cordas (ex intentione neruorum), também o poder do julgamento existe nos corpos humanos pela união das vísceras e pelo vigor dos membros. Nada mais sem sentido que isso pode ser dito. Certamente esse homem tinha olhos saudáveis, mas um coração que era cego, pois com ele deixou de ver que ele vivia e possuía uma mente com a qual ele havia pensado aquela mesma coisa” (Diuinae institutiones 7, 13, PL 6, 779).

Como é evidente, esses autores relacionam Aristoxeno à polêmica cristã a respeito do corpo e da alma. Só que, para Clemente de Alexandria, o conhecimento dos gregos, ao qual Aristoxeno está relacionado, não deve ser dispensado, ainda que não se deva demorar nele, para se voltar “à verdadeira filosofia”. Trata-se da possibilidade de usar esse conhecimento

⁵² Boèce, *Traité de la musique*, op. cit., II, 31, p. 166

⁵³ Idem, *ibidem*, III, 1, p. 170.

(que vai de par com a função positiva que esse autor identifica para a salmodia, como já vimos) de forma espiritual. Já para Lactâncio, Aristoxeno teria negado a própria existência da alma, o que lhe vale uma condenação bem mais incisiva. Em Boécio, Aristoxeno leva sempre a marca de ter confiado apenas nos sentidos, como vimos nas passagens anteriores e ainda em outras, incorporadas a partir de Ptolomeu no livro 5 do *De institutione musica*: “Aristoxeno dizia, ao contrário, que a razão era uma assistente e subordinada (*comitem ac secundariam*), que tudo era regulado pelo juízo dos sentidos e que dever-se-ia concentrar na modulação e na harmonia desse juízo”,⁵⁴ ou “Aristoxeno não acredita na razão, mas apenas nos sentidos”.⁵⁵

As passagens poderiam se multiplicar, pois, como percebeu Bower,⁵⁶ a questão dos sentidos é particularmente importante no *De institutione musica*, e o seu sentido geral parece ser o de combinar razão e percepção: “Importa que todas essas consonâncias sejam perfeitamente conhecidas ao espírito e às orelhas”.⁵⁷ Nem nos livros mais pretensamente pitagóricos trata-se de negar a utilidade dos sentidos para a disciplina da música; essa relação de complementaridade está antes associada a pontos de virada importantes no livro e, ainda que hierarquizada, ela confere uma grande importância aos sentidos. Essa relação entre razão e sentidos, que é também a de uma dualidade dinâmica, não-dualista, da forma como transparece no texto de Boécio, está associada a uma insistência no som como categoria discreta que Boécio retira da acústica de inspiração platônico-pitagórica tal como ela se apresentava nos tratados “mistos” da Antigüidade Tardia – uma insistência que vai de par, em sua radicalidade, para o conjunto do pensamento cristão, com a da teoria de Agostinho sobre o som, ainda que, como vimos, esta esteja assentada em bases bastante distintas. O que diferencia Boécio dessa discussão é que essa dualidade sentidos-razão não está associada explicitamente à dualidade entre corpo e alma como definidora da pessoa humana cristã.

Mas essa discussão não era alheia a Boécio. Escritor de 5 *Opuscula sacra*, Boécio debateu também as questões fundamentais da fé cristã. Para ele, como é natural, o corpo estava no centro de toda a problemática. No *De fide catholica* (de 512 ou 519), cuja principal questão é a natureza corpórea do Cristo, diz Boécio:

⁵⁴ Idem, *ibidem*, V, 3, p. 318.

⁵⁵ Idem, *ibidem*.

⁵⁶ C. M. Bower, “Introduction”, *op. cit.*.

⁵⁷ Boèce, *Traité de la musique*, 3, 10, p. 196

“É por isso que essa doutrina tanto informa a vida presente, em função das boas obras, como promete que nossos corpos irão ressuscitar, depois da consumação deste século, quando, então, livres de toda corrupção, eles terão passado para o reino dos céus, de modo que quem viver esta vida, segundo a dádiva do próprio Deus, há de ser bem-aventurado na ressurreição; mas quem viver segundo o mal continuará miserável após o dom da ressurreição. E esse é o núcleo da nossa religião, a fim de se crer não só que nossas almas não morrem, mas que também os próprios corpos (aos quais tinha violado o advento da morte) são restabelecidos ao seu estado primitivo, pela bem-aventurança futura.”⁵⁸

A crença na ressurreição do corpo, reforçada desde o século IV, estava aqui bem estabelecida.⁵⁹ De fato, Boécio não deixa de tomar um passo decisivo no próprio *De institutione musica* naquela que é provavelmente sua mais conhecida passagem, em que diferencia a *musica mundana*, a música dos astros, a *musica humana*, aquela que se realiza entre o corpo e a alma, e a *musica in quibusdam instrumentis constituta*, indistintamente música vocal e instrumental. Ao mesmo tempo em que pressupõe uma *musica mundana*, música das esferas na melhor tradição platônica, Boécio diferencia dela uma *musica humana*, o que não deixa de constituir a separação de um domínio específico do corpo e da alma *humanos* na discussão que realiza e, de fato, ainda que Boécio não volte a ela explicitamente durante o tratado, é com ela que relaciona o problema dos sentidos e da razão, que, conforme vimos, é central no *De institutione musica*. Sobre essa *musica humana* diz Boécio:

“Qualquer um que penetre em si mesmo compreende (intelligit) a música humana. O que mistura ao corpo aquela vivacidade incorpórea da razão, senão certa harmonia (coaptatio) e um certo equilíbrio que realiza, por assim dizer, uma consonância entre os sons graves e agudos? O que mais une entre si as partes da alma, que, segundo Aristóteles, é composta de [elementos] racionais e irracionais? O que mais une entre eles os elementos do corpo ou mantém as suas partes de acordo com uma harmonia (coaptatio) calculada?”⁶⁰

Se, apesar de reconhecer o domínio do corpo como fundamental, de distinguir uma *musica humana* que constitui um domínio próprio relativo às relações entre alma e corpo, por que é que Boécio não relaciona, como faz o conjunto da patrística, a dualidade alma/corpo com o som, que, entretanto, valendo-se da acústica grega, reconhece como um elemento à parte e sobre o qual discorre longamente? Cremos que os dois últimos trechos citados nos dão elementos de uma possível resposta. Se, na virada do século III para o IV, como demonstrou

⁵⁸ Boécio, *Escritos (Opuscula sacra)*, ed. C. Moreschini e trad. J. Savian Filho, São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 157.

⁵⁹ C. W. Bynum, *Ressurrection of the body in western Chistianity: 200-1336*, Columbia, Columbia University Press, 1995.

⁶⁰ Boèce, *Traité de la musique*, op. cit., I, 2, p. 34

C. Bynum, a discussão sobre a ressurreição do corpo afirmava um medo da morte e da desintegração, um século depois ela parecia antes um ponto estabelecido em uma doutrina para a qual o corpo ia deixando de ser tão problemático. O trecho de Boécio no *De fide catholica* é, a esse respeito, exemplar pela sua confiança na bem-aventurança futura. Do mesmo modo, a *musica humana* de Boécio define-se pela harmonia entre o corpo e a alma, refletida certamente na sua discussão sobre a percepção e a razão, relação que insiste em dizer que é complementar – e daí talvez o seu desejo de unir Nicômaco e Ptolomeu. O som, como vimos, inseriu-se no discurso da Antigüidade Tardia em uma relação tensa entre corpo e alma, que dependia ao mesmo tempo da dualidade (não-irreconciliável) entre corpo e alma e de um forte dualismo entre o carnal e o espiritual. Na época de Boécio, entretanto, essa tensão estava em vias de ser reconciliada.⁶¹ É para esse novo contexto que Boécio parece apontar de uma forma geral e é nele, como veremos a seguir, que, de repente, o som deixou de ser uma categoria intelectual importante.

⁶¹ Como diz Peter Brown, “De fato, desde a época de Ambrósio e de Jerônimo, os dirigentes da Cristandade latina aceitaram com uma rapidez não habitual as estruturas existentes da sociedade como intrinsecamente boas: eles jogaram totalmente a culpa do mal humano na misteriosa perversidade da vontade.” P. Brown, *Le renoncement...*, op. cit., p. 520.

CAPÍTULO 2

Sonoritas: o desaparecimento do som como categoria (séculos VI a IX)

Se Boécio falou sobre o som no *De institutione musica*, definindo-o e reconhecendo-o como um conceito importante, isso se deu de forma muito distinta de como, em geral, os autores cristãos da Antigüidade Tardia entenderam essa noção, associando-o à dualidade dinâmica entre corpo e alma. Boécio tratava do som em função das obras de harmônica grega que havia lido, no contexto de uma teoria acústica de origem platônico-pitagórica. Como tivemos a ocasião de comentar, a ausência da noção de som da patrística no *De institutione musica* parece estar relacionada a mudanças mais profundas no cristianismo do final da Antigüidade Tardia no mundo latino: à dualidade tensa entre corpo e alma parece ter se substituído uma relação menos problemática entre essas instâncias da pessoa cristã.

O esvaziamento da noção de som como uma categoria intelectual importante para o cristianismo se estenderia a partir de então. A profusão com que a patrística lidara com o assunto foi substituída no mais das vezes por um silêncio. Não que a via de Boécio tenha sido seguida: o *De institutione musica* permaneceria pouquíssimo lido até o século IX e, mesmo então, aquilo que ele tinha a dizer sobre acústica não interessou aos leitores. Investigar esse fenômeno de forma mais detida é uma tarefa difícil, cujo grande argumento de que podemos nos servir é o silêncio das fontes. Entretanto, como essa ausência é bastante difícil de se medir – pois ela não é necessariamente quantificável no léxico, mas antes um problema semântico a ser pensado do ponto de vista qualitativo – há alguns testemunhos excepcionais que podem nos auxiliar a compreender o fenômeno. Buscaremos, então, neste segundo capítulo, investigar algumas fontes que possam nos ajudar a compreender como e por quê se deixou de falar sobre o som no final da Antigüidade Tardia.

1. A segunda versão do De utilitate hymnorum (por Césario de Arles?)

Como havíamos dito no terceiro sub-item do capítulo anterior, o *De utilitate hymnorum* de Nicetas de Remesiana sobrevive em duas versões, uma longa e uma curta. Tendo analisado a versão longa, voltamo-nos agora à curta, que é visivelmente uma reescrita do original, como forma de tentar compreender aquilo que ela pode nos informar sobre a questão do som. O manuscrito mais antigo que preserva essa versão curta é datado da virada do

século VI para o VII e, a princípio, colocar-nos-ia no período que agora temos diante dos olhos. Ao que parece também, essa associação não é apenas um fruto dos restos da tradição manuscrita, e o conteúdo do remanejamento parece falar vigorosamente em favor de um período em que a categoria de som era menos importante. Nem todas as transformações neste texto – que são, no mais das vezes, omissões – são facilmente explicáveis, mas uma leitura detida pode nos aproximar da lógica desse remanejamento, uma lógica no interior da qual parece-nos legítimo tentar explicar a fortuna da noção de som.

Como é natural, a primeira parte do texto (I) está ausente da versão curta. É, afinal, o momento em que Nicetas fazia referência ao sermão anterior e à congregação para a qual pregava. Mudado o contexto mais imediato, esse proêmio perde completamente sua razão de ser. Muito mais significativo é que a sequência (II) também esteja omitida. Esse era o ponto fulcral do sermão de Nicetas, em que a questão a que pretende responder é colocada com clareza, a saber, a importância de se cantar os salmos com o som da boca, antes que apenas no coração. Ao eliminar esse trecho, a versão curta cria uma grande reviravolta no sermão. A versão curta começa apenas depois da exposição do problema, quando Nicetas começava a argumentar com passagens escriturárias em favor da utilidade dos hinos cantados com o som da voz. Nesse contexto, as passagens perdem toda a problematização anterior. A oposição com que começa a listagem e o comentário das citações escriturárias em III, “Sed nos, karissimi...”, transforma-se em um “Nos itaque, charissimi...”. Como o tema do som está já instaurado e Nicetas portanto não precisa retomá-lo ao introduzir essas passagens, na versão curta, em que II está ausente, a defesa acaba sendo uma defesa da salmodia, e não necessariamente uma defesa do som na salmodia. Daí que principie essa versão mais curta com um singelo “Falemos sobre o bem da salmodia, que Deus se dignou a nos dar,” trecho após o qual se introduz o “Nos itaque...” e, a partir daí, reproduz-se de forma praticamente literal, com pequenas alterações, especialmente na ordem de algumas palavras e na grafia de alguns termos. Quando, bem mais à frente (VII), é retomada uma expressão que, em Nicetas reforçava a problemática inicial (*sono etiam vocis*), ela é naturalmente insuficiente para inserir a presença do som na salmodia como problema, ainda mais porque o discurso já está instalado sem essa premissa. É evidente que a polêmica foi tirada de foco. Afinal, nesse mesmo ponto, onde o texto de Nicetas dizia: “Veja, se é que se pode duvidar que essas canções agradam a Deus, ... (*Vide an dubitari possit quod haec carmina placeant*

Deo)”, a versão curta dá “Esses cantos agradam a Deus (*Haec cantica placent Deo*)”, eliminando a oração concessiva, que evidentemente fazia referência à polêmica com que o texto começava originalmente. Quando, ao final do sermão, Nicetas retoma a questão de cantar com o som da voz, ele o faz, como já o vimos, nos seguintes termos “Assim, caríssimos, cantemos com os sentidos atentos e com a mente vigilante” (XIII), pois, se o som da voz, como enfatiza o texto original, deve ser defendido, ele não o é, evidentemente, apenas pelo som, mas como forma de cultivar um corpo espiritual; a passagem, sem todo o desenvolvimento inicial, não chega a instaurar uma oposição entre corpo e alma como aquela que embasou o discurso de Nicetas. Por oposição, toda a discussão que se segue é mantida, aquela em que se relaciona a salmodia (e, no original, o som da salmodia) com a comunidade de todos, idéia importante em Nicetas e que também aqui parece sê-lo.

Ponto importante no discurso de Nicetas para caracterizar a defesa do som dos salmos é, como havíamos dito, o momento em que, contrapondo o Novo ao Antigo Testamento, arrola, entre os elementos banidos pela Nova Lei, “trombetas, cítaras, címbalos e tímpanos”. Na versão curta, não só a menção aos instrumentos está cortada – o que contribui para suavizar mais uma vez o tratamento do som como uma categoria de articulação do discurso –, mas mais amplamente toda essa passagem em que se contrapõem Novo e Velho Testamentos está excluída. Já anteriormente, em item que, como vimos, foi bastante remanejado (VII), o adaptador do texto de Nicetas tinha se preocupado em eliminar as referências negativas ao Antigo Testamento. Enquanto no original se lia:

“Eis o que é mais elevado, eis o sacrifício espiritual, maior do que todos os sacrifícios de vítimas. E não injustamente assim: se lá, de fato, o sangue das criaturas irracionais era derramado, aqui o louvor racional da própria alma e da boa consciência é oferecido. Com razão disse o Senhor: ‘O sacrifício do louvor me glorificará, e lá está o caminho com o qual mostrarei a ele a salvação de Deus.’ (Ps., 69 (68).31-32) Louva o Senhor na tua vida; ‘oferece o sacrifício do louvor,’ (Ps. 50 (49).23) e por esse [louvor] mostra-se na tua alma ‘com que caminho’ chegas à Sua ‘salvação.’ (Ps. 50 (49).14)” (VII),

a versão remanejada elimina tudo o que está antes de “Louva o Senhor...”. Em IX, como havíamos dito, consta, no texto original, “Seria demorado, caríssimos, se eu quisesse contar cada detalhe que contém a história dos salmos, especialmente porque é preciso apresentarmos algo do Novo Testamento em confirmação do Antigo, para que não se pense que o ofício da salmodia (*psalmizandi*) deve ser suspenso, assim como muitos dos usos da lei antiga estão abolidos....” (IX). A passagem prossegue, com a listagem desses usos abolidos,

até “As outras coisas que são espirituais – fé, piedade, oração, jejum, paciência, castidade, louvor – aumentaram, não diminuíram. Portanto no Evangelho encontrarás primeiramente ‘Zacarias, pai’ do grande João...”. Já na versão curta, “Seria demorado, caríssimos, se eu quisesse contar cada detalhe que contém a história dos salmos, especialmente porque é preciso apresentarmos algo do Novo Testamento em confirmação do Antigo **e para a vossa instrução** (*ad vestram instructionem*). Portanto no Evangelho encontrarás primeiramente ‘Zacarias’...” (IX). Além do apagamento da referência ao Antigo Testamento, extremamente significativa, há a adição do pequeno trecho que marcamos em negrito, trecho que possivelmente nos fala algo a respeito da relação de quem reescrevia o sermão com a sua possível audiência, marcada como uma audiência que ouve (lê?) o sermão para ser instruída.

Outras eliminações importantes na versão curta são a) “Prevê, claramente prevê o Espírito Santo como – ainda que com sentimentos duros e altivos naturalmente (*sensim*) e como com deleite – as falas divinas serão aceitas. Pois como a natureza dos homens rejeita e evita o que é difícil ainda que salutar, e mal aceita a não ser o que parece dar prazer,...” (V), trecho em que se marca a dificuldade da conversão; b) “com Elizabete, ‘a nossa alma engrandece o Senhor’...” (XI), em que se atribui a Elizabete o canto do *Magnificat*, que, na *Vulgata*, é atribuído à Virgem (Lc I, 46-55); c) “Enfim o beato Cipriano exorta seu [amigo] Donato, que sabia ser apropriadíssimo a esse dom...” (XIII) e a citação que se segue, eliminando assim a referência a essas duas figuras da Igreja de Cartago no século IV, uma citação talvez excessivamente erudita no novo contexto.

Dado esse conjunto de alterações, que, como fica evidente, não são meros “encurtamentos do texto”, mas antes cortes “cirúrgicos” – dos quais o fundamental para nós é o apagamento da centralidade do problema do som no canto dos salmos tal qual ela ocorria em Nicetas –, que sentido dar a esse novo texto? Como compreendê-lo e, por sua vez, como ele pode nos ajudar a compreender o problema da retração da categoria de som nesse texto e, mais amplamente, no período a que ele se refere (se é que essa passagem é possível)? Nesse sentido, parece-nos extremamente fértil uma pista que encontramos na introdução de Turner à edição do texto de Nicetas:

“Como os manuscritos dessa família [a versão curta] são manuscritos de uma coleção de escritos de santo Agostinho (apesar de o nome de Nicetas ser corretamente mantido no começo de cada um de nossos tratados), é mais do que provável que

Dom Morin (...) esteja certo em ver a mão de Cesário de Arles trabalhando nessa recensão, tendo em vista que Cesário estava acostumado a atualizar os sermões de Agostinho, para seus próprios propósitos homiléticos, exatamente da mesma forma.”¹

Parece-nos que os elementos que distinguimos em nossa comparação entre as duas versões possam fornecer elementos adicionais para dar mais peso a essa hipótese, formulada, é importante lembrar, por Dom Morin, a grande autoridade em Cesário de Arles do começo do século XX, responsável pela identificação e publicação de seus sermões completos, que colocavam graves problemas de atribuição.

Cesário, bispo de Arles (502-542), de fato se valia muito de sermões anteriores a ele na pregação à comunidade de sua cidade, uma de suas principais preocupações. Se, com certeza, o principal alvo de apropriações de Cesário foi Agostinho, isso não significa que fosse o único, pois o Bispo de Arles conhecia muito bem a patrística e estava pronto a usá-la amplamente tanto quanto as Escrituras.² Mas seus empréstimos não eram irrefletidos: além de serem feitos sempre em consideração à sua audiência, elas são também fruto de um cálculo bastante determinado para adaptar esses textos ao conteúdo que pretendia veicular.³ Se nos é permitido começar “pelas bordas” do nosso problema – já que uma identificação como essa não é uma questão simples e mereceria certamente um estudo mais cuidadoso da obra de Cesário, de seu vocabulário, etc., algo que ainda não pudemos realizar –, gostaríamos de enfatizar que as omissões das passagens em que Nicetas contrapunha o Antigo e o Novo Testamento, negativizando as práticas da Velha Lei, encontram precedente importante na política editorial de Cesário. Cesário participava de uma tradição “no pensamento romano tardio e do começo da Idade Média que mostrava restrições na crítica aos judeus,”⁴ e alterou significativamente tanto um sermão do bispo espanhol Gregório de Elvira (s. IV), suavizando a atitude dura de Gregório com relação aos judeus, quanto um outro sermão de Agostinho a respeito do filho pródigo, eliminando longo trecho pouco favorável aos judeus.⁵ Igualmente, quanto à passagem em V, em que se enfatiza a dificuldade da conver-

¹ C. H. Turner, *op. cit.*, p. 226.

² W. Klingshirn, *Caesarius of Arles: the making of a Christian community in Late Antique Gaul*, Cambridge, CUP, 1994

³ É o que mostra W. M. Daly, “Caesarius of Arles, a precursor of medieval Christendom”, *Traditio*, 26, 1970, p. 1-28, especialmente no que diz respeito a Agostinho e na sua adaptação a um veio mais semi-pelagiano em Cesário.

⁴ W. M. Daly, “Caesarius of Arles...”, *op. cit.*, p. 12.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 13-14.

são, é notório que Cesário tinha interesse em suavizar essa idéia. Assim, no Concílio de Orange (529):

*“A solução proposta em Orange também respondia à necessidade que Cesário tinha de uma definição de ‘graça’ pastoralmente útil, uma definição que comunicasse a importância da graça na crença e na ação humanas sem dar a impressão de que as pessoas estavam predestinadas ao bem ou ao mal independentemente do que elas de fato fizessem. (...) Na interpretação simplificada que Cesário dava em seus sermões, isso resultava na idéia de que a salvação estava disponível sem restrições a todos os que desempenhassem com fé as práticas recomendadas pela Igreja, especialmente a esmola e a caridade.”*⁶

Afinal, a grande preocupação de Cesário era assegurar a conversão da comunidade, e para tanto lhe parecia muito mais importante enfatizar noções de bem ao próximo do que o uso do próprio corpo como palco da transformação, idéia que como vimos estava amplamente difundida nos séculos anteriores.⁷ Nessa preocupação com a conversão da comunidade, possivelmente caiba entender o fato de Cesário (?) ter adicionado (IX) a expressão *ad instructionem vestram*; seus escritos eram sermões especialmente destinados aos habitantes da cidade. Talvez por isso também coubesse eliminar a referência a Cipriano e Donato, figuras contemporâneas de Nicetas, mas que nesse novo contexto provavelmente já não falariam tão alto, especialmente a um público, como pode-se imaginar a partir da expressão *ad instructionem vestram*, não necessariamente muito seletivo. Segundo o próprio Cesário explica, aliás, ele preferia os sermões em linguagem simples: “Se nós quisermos fazer chegar aos ouvidos da vossa caridade as explicações das Santas Escrituras segundo o método e no estilo em que elas foram apresentadas pelos santos Pais, o alimento e o ensino poderão chegar apenas a um pequeno número de pessoas instruídas; quanto ao resto da multidão do povo, ele ficará em jejum.”⁸

Se esses elementos dão algum calço à hipótese de Morin de que a reescrita do sermão de Nicetas seja obra de Cesário, cabe ainda nos dirigirmos à principal questão colocada por este dossiê: por que Cesário 1) poderia ter escolhido este sermão de Nicetas; 2) ao fazê-lo, eliminou as referências à questão central daquele texto, nomeadamente, de que os salmos devem ser cantados com o som da boca ou da voz (*sono oris, sono vocis*)? Em primeiro lugar, cabe marcar que Cesário concedia grande importância aos salmos: eles são “as

⁶ W. Klingshirn, *Caesarius of Arles, op. cit.*, p. 142.

⁷ Tema amplamente tratado por W. Klingshirn, *Caesarius of Arles..., op. cit.*

⁸ sermão 86, 1, em Césaire d’Arles, *Sermons sur l’Écriture*, I, ed. G. Morin e trad. J. Courreau, Paris, Cerf, 2000, p. 154.

armas dos servos de Deus; quem quer que os saiba de cor não teme seu adversário”.⁹ A eles se opõem as canções dos pagãos: “Quantos homens e mulheres do campo lembram e cantam vergonhosas e diabólicas canções de amor? Eles são capazes de aprender e lembrar aquilo que o Diabo ensina e não aquilo que o Cristo ensina?”¹⁰ Mas essa polaridade não está associada, ao menos explicitamente, ao som das músicas dos pagãos, mas antes ao seu assunto. Assim também: “Que tipo de cristão é o homem que... bebe até vomitar e, uma vez bêbado, levanta-se para pular e dançar de maneira diabólica, e canta canções vergonhosas, obscenas, e versos libidinosos?”¹¹ Assim, fica evidente que Cesário louvava os salmos, mas os relacionava (assim como as canções que condenava) sem menção ao som. Até aqui a correspondência com as alterações operadas no texto de Nicetas se mantêm. Mas, por que escolher esse texto? Por que exatamente este? Como relata W. Klingshirn, “Cesário... requeria que a congregação se concentrasse em cantar, rezar e ouvir a Escritura em uníssono, em vez de tagarelarem como indivíduos, de modo que seu ‘santo grito’ confundisse o demônio e o afastasse da igreja”.¹² Ora, é justamente essa mensagem de que o salmo deve ser cantado por todos, de forma a expressar a concórdia da comunidade – tema novo à época de Nicetas –, que se mantém e, como vimos, vem ao primeiro plano na versão reescrita do *De utilitate hymnorum*. Nessas condições, dadas a especificidade da tradição manuscrita em que a versão curta foi transmitida, aspecto apontado por Morin, e as correspondências das alterações do conteúdo do texto com o que podemos apreender do pensamento e das intenções de Cesário de Arles, parece altamente provável que tal bispo efetivamente tenha sido o responsável por editar o sermão de Nicetas cerca de cem anos anterior.

Mas, para além do exemplo concreto de uma instância em que o som perdeu o espaço que antes lhe era conferido, de que forma essa reescritura do *De utilitate hymnorum* provavelmente devida a Cesário de Arles nos ajuda a explicar um tal fenômeno? O elemento fundamental dessa explicação, ao que nos parece, é que a tensão fundamental entre corpo e alma está muito diluída em Cesário. A esse respeito, o trecho seguinte, já citado, é exemplar: “Que tipo de cristão é o homem que... bebe até vomitar e, uma vez bêbado, levanta-se para pular e dançar de maneira diabólica, e canta canções vergonhosas, obscenas,

⁹ sermão 238, 2, apud: W. Klingshirn, *Caesarius of Arles...*, op. cit., p. 185

¹⁰ sermão 6, 3, apud: W. Klingshirn, *Caesarius of Arles...*, op. cit., p. 185. Ver também 130, 5, citado por Klingshirn na mesma página.

¹¹ sermão 16, 3, apud: W. Klingshirn, *Caesarius of Arles...*, op. cit., p. 198.

¹² sermão 75, 3, sermão 80, 2. Klingshirn, p. 157.

e versos libidinosos?” Se o discurso parece próximo dos Pais na condenação de um corpo desregrado, cabe ver que a forma de encará-lo é totalmente distinta. Se o leitor observar os curtos trechos citados de Cesário nas últimas páginas, verá que, com exceção do trecho em que explica sua linguagem, todos os outros mencionam o Diabo ou caracterizam algo como diabólico. A tensão pessoal entre corpo e alma parece deslocada aqui para uma tensão entre a comunidade e os assaltos do Diabo. Retomando a citação de P. Brown com que concluímos o capítulo anterior, poderíamos propor que o mal é projetado para fora da pessoa humana; cabe a ela se guardar dele (coletivamente) antes que extirpá-lo de si. Ora, se o som era uma categoria empregada pelos Pais para falar sobre esse conflito, é natural que, se o conflito se arrefece, a categoria também perca a sua funcionalidade.

2. Cassiodoro

Cassiodoro (c.485-580) foi um contemporâneo mais jovem de Boécio e de Cesário. Aliás, escreveu ao primeiro duas cartas em que faz menção à música. A mais importante delas, datada de 507, fora escrita a pedido de Teodorico para que um citaredo fosse enviado ao rei franco Clodoveu. Trata-se de um texto breve e bastante recuado na produção de Cassiodoro, mas que expressa com clareza o apagamento da tensão entre corpo e alma que vimos indentificando. É digno de nota que, nesta carta, como notou U. Pizzani, diferentemente de Boécio no *De institutione musica*, Cassiodoro não distingue efeitos negativos e positivos da música, “e se limita a um elogio incondicional”.¹³ Depois de listar uma série de propriedades benéficas da música, Cassiodoro resume: “[O canto da harmonia, *concinientia harmoniae*] agrada (*mulcet*) corporalmente a alma não-corporal (*incorpoream animam corporaliter*), e apenas com o ouvido (*solo auditu*) conduz ao que quer que não se consiga compreender com as palavras (*verbo*)”.¹⁴ A formulação é fundamental na medida em que, ainda que mantenha a referência ao corpo e à alma – Cassiodoro é o autor de um *De anima* muito devedor de Agostinho escrito cerca de 30 anos depois – a tensão seja apagada, e é característico nesse sentido, questão a que voltaremos mais adiante, que, enquanto a categoria fundamental no discurso dos Pais era a de som, aqui se fale em uma *concinientia harmoniae*, “canto da harmonia”, noção articuladora do discurso de Cassiodoro. É fato que

¹³ U. Pizzani, “La cultura musicologica di Cassiodoro”, em S. Leanza, S. Mannelli et al. (ed.), *Cassiodoro. Dalla corte di Ravenna al Vivarium di Squillace. Atti del Convegno Internazionale di Studi – Squillace, 25–27 ottobre 1990*, Squillace, Rubbettino Editore, 1993, p. 35.

¹⁴ Epistola XL, *CCSL*, 96, p. 87

o discurso de Cassiodoro ainda abre certo espaço para o som, mas assim como na reescrita do *De utilitate hymnorum*, esse espaço deixa de ser o de um conceito fundamental para o de uma noção acessória. A tensão que colocara o som em relevo está, afinal, apagada.

A outra carta a Boécio, datada provavelmente de 514-15, não trata, entretanto, diretamente de música, mas consulta Boécio a respeito da construção de um relógio,¹⁵ fazendo apenas breve menção ao conhecimento que Boécio possuía dessa disciplina. Com a exceção da *Expositio in Psalmis* (c. 548), em que também predomina uma visão marcadamente positiva do canto, sempre ligada à noção de *harmonia*, o último ponto em que Cassiodoro escreveu sobre música foi nas *Institutiones*, “um manual destinado a ajudar os monges a compreender as noções da cultura profana e da sagrada”.¹⁶ O segundo livro das *Institutiones*, que trata das “letras seculares” e cuja versão definitiva data de 551,¹⁷ contém uma seção sobre música (2.5). O julgamento sobre este trecho da obra de Cassiodoro por parte da bibliografia é, no mais das vezes, negativo, pois, dado o seu uso extenso de fontes, a obra é considerada normalmente pouco original e mesmo grosseira.¹⁸ Estudo mais recente de U. Pizzani, entretanto, em que se processa uma meticulosa investigação das fontes de Cassiodoro, especialmente na primeira carta a Boécio e neste trecho das *Institutiones*, tende a valorizar Cassiodoro, que se ocupou da música “não apenas demonstrando conhecimentos consistentes no plano teórico, mas fornecendo pelo menos algumas pistas que possam iluminar ao menos alguns aspectos da vida musical de sua época”.¹⁹ Para além da discussão a respeito da originalidade ou não do texto, interessa-nos marcar que a combinação de referências realizada por Cassiodoro nesse trecho das *Institutiones* tem um sentido peculiar, e no centro dele parece estar um esvaziamento da tensão que, nos séculos anteriores, trouxera para o foco do debate a noção de som tal qual ela fora construída pela patrística.

¹⁵ cf. U. Pizzani, “Boezio ‘consulente tecnico’ al servizio dei re barbarici”, *Romanobarbarica* 3 (1978) p. 189-242.

¹⁶ J. Paul, *Histoire intellectuelle de l'Occident médiéval* [1973], Paris, Armand Colin, 1998, p. 79.

¹⁷ Com uma revisão posterior a 583, mas que consiste “às vezes em suplementos bibliográficos, onde Cassiodoro aponta que ele acaba de saber da existência de um novo livro sobre o assunto de que ele trata, quer ele tenha conseguido obtê-lo, quer ele recomende que seja procurado, e às vezes em um desenvolvimento piedoso tirado de uma de suas leituras recentes, por exemplo sobre o valor simbólico dos números de 1 a 7 nas Santas Escrituras” (P. Courcelle “Histoire d'un brouillon cassiodorien”, *Revue des études anciennes*, 42, 1944, p. 75). Citamos a partir da edição de R. A. B. Mynors, *Cassiodori senatori Institutiones*, Oxford, Clarendon, 1937.

¹⁸ É o caso de Th. Gérold, *Les pères de l'église...*, *op. cit.*, p. 151, para quem “Cassiodoro não é um espírito original (...), e pesa sobre sua consciência o fato de ter espalhado noções que, durante séculos, falsearam o julgamento dos teóricos”.

¹⁹ U. Pizzani, “La cultura musicologica...”, *op. cit.*, p. 27.

Nesse sentido, parece-me que o ponto-chave do texto seja o final do capítulo, em que Cassiodoro escreve: “este estudo [da música], que tanto eleva nosso entendimento às coisas do alto (*sensum nostrum ad superna erigit*) e agrada nossos ouvidos com suave modulação (*auris suavi modulatione permulcet*)...”.²⁰ As sobreposições parecem se articular aos campos da razão (*sensum nostrum ad superna erigit*) e da sensação (*auris suavi modulatione permulcet*). Mas esses elementos, como fica claro pela formulação, mais que opostos, estão postulados como complementaridade – discurso que enfatiza algo que já era discernível em Boécio. É, afinal, toda uma “estética da complementaridade”, poder-se-ia dizer, que se constrói ao longo desse capítulo. Daí, por exemplo, que haja duas definições de música: à primeira definição, que remonta a Censorino e que passou por Varrão e Agostinho, “a música é o conhecimento/ciência de bem modular/medir (a voz)/cantar (*musica est scientia bene modulandi*)”,²¹ não matemática, segue-se uma outra, de cunho matemático, que remonta a Nicômaco, “a ciência musical é a disciplina que trata dos números em sua relação com as coisas que se encontram nos sons, como o duplo, o triplo, o quádruplo e outras semelhantes a essas que são chamadas relativas (*musica scientia est disciplina quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his qui inveniuntur in sonis, ut duplum, triplum, quadruplum, et his similia quae discuntur ad aliquid*)”.²² É evidente que essa dupla definição pode ser relacionada à duplicidade entre sentido e razão a que alude o final do capítulo, mas, como lá, essas definições não são contrapostas e vêm mesmo em seções diferentes do capítulo. Daí também mais uma complementaridade – que a certos leitores pode parecer fruto do tratamento de um compilador desajeitado – entre o tratamento das consonâncias de um ponto de vista matemático,²³ e dos *tonoi* (a quarta divisão da harmônica, segundo Aristoxeno) de um ponto de vista intervalar-qualitativo.²⁴ O que é importante notar é que essas definições, que mostram muito concretamente a dubiedade da expressão “tanto eleva nosso entendimento às coisas do alto e agrada nossos ouvidos com suave modulação ” não vêm opostas, como em geral as categorias de razão e percepção. E nisso acompanham a tendên-

²⁰ Cassiodoro, *Institutiones*, op. cit., 5, 10, p. 149.

²¹ Idem, *ibidem*, 5, 2, p. 143 Sobre as fontes de Cassiodoro para essas definições, remetemos a G. Wille, *Musica Romana: die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam, Schnippers, 1967, p. 704-708, bem como ao já citado artigo de U. Pizzani, “La cultura musicologica di Cassiodoro”, op. cit..

²² Cassiodoro, *Institutiones*, 5, 4, p. 144.

²³ Como por exemplo: “a consonância do diatessaron é a realizada pela proporção epitritica (4:3) e é composta de 4 sons, de onde provém seu nome”, Cassiodoro, *Institutiones*, p. 145.

²⁴ Sobre os *tonoi*, cf., A. Barker (ed.), *Greek musical writings*, op. cit., nota 117, p. 421.

cia mais geral de não se opor aquilo que é do domínio do corpo àquilo que é do domínio da alma. Afinal, para Cassiodoro, como lembra E. de Bruyne, “a alma... ama a carne que ela anima com um amor inexprimível.”²⁵

Tão importante quanto essa complementaridade é, a nosso ver, que Cassiodoro dê grande importância a um domínio que não nomeia e que portanto propomos denominar de “sonoro”, domínio que não é subsumido em uma categoria discursiva de som ou articulado a ela, mas que se faz presente na atenção que confere aos fenômenos auditivos. Daí que Cassiodoro dedique o trecho que antecede o tratamento das consonâncias a uma divisão dos instrumentos em três categorias, os *percussionalia*, que, “quando percutidos soam um tinido com suavidade (*percussa reddunt cum suavitate tinnitum*)”, os *tensibilia*, que “toca-dos agradam aos ouvidos de forma prazerosa (*mulcient aurium delectabiliter sensum*)” e os *inflatilia*, “que com um sopro inteiro contrário (?), realizam o som de uma voz (*spiritu reflante completo in sonum vocis animantur*)”.²⁶ Trata-se de questões que o interessam, ligadas concretamente ao som, mas que não se encontram relacionadas a uma categoria intelectual como “som”. Referindo-se à outra tripartição de que Cassiodoro trata, a da música em *armonica*, *rithmica* e *metrica*, A. Diehr propõe uma idéia interessante – ainda que deva ser assimilada com ressalvas –, que pode nos ajudar a compreender como se dá essa atenção para com o sonoro que não se desdobra em um tratamento do “som” como categoria discreta:

“É evidente nessa separação a ênfase na organização do tempo, que se manifesta no ritmo e no metro. A esse respeito, o conceito de Cassiodoro lembra a Musiké grega, que, segundo Platão, envolve tudo o que serve à formação do espírito e forma uma unidade de poesia, dança e música, que o ritmo entrelaça. Ainda que a Musiké não pudesse ser um objeto da reflexão medieval, pois os textos de Platão, fora o ‘Timeu’ traduzido e comentado por Calcídio, foram desconhecidos até o século XII, a dança, a música e a poesia unidas uma à outra com o ritmo desempenharam um papel central. Esse decorre, por um lado, de simples percepções [Wahrnehmungen] como a batida do coração, mas por outro lado remete ao significado central da organização temporal na vida cristã para a formação de um todo coletivo. Momentos de tempo ‘convencional’, isto é, organizado por ritos, são marcados por meio de ações conjuntas como o levantar-se e o sentar-se, o cantar o coral gregoriano como ‘de uma só boca’ [ex uno ore] ou a aclamação da escolha do senhor,

²⁵ Edgar de Bruyne, *Études d’esthétique médiévale*, reed., Paris, Albin Michel, 1998, v. 1, p. 65.

²⁶ Cassiodoro, *Institutiones*, 5,4, p. 144.

*de forma que o grupo social pode ter a experiência de si mesmo como um todo unido [als ein zusammengehöriges Ganzes] ”.*²⁷

O trecho é, evidentemente, demasiado generalizante e traça comparações excessivamente amplas; entretanto, há uma idéia que nos parece ser válida e não mal colocada quando se tem em mente a preocupação de Cassiodoro com o sonoro sem que ela se consubstancie na preocupação com uma categoria intelectual como a de som. Trata-se do imbricamento de domínios aparentemente distintos, que uma conceitualização determinada, como “música”, “dança”, “poesia” tende a separar. Mais ainda, segundo Diehr, e essa nos parece ser a idéia mais forte de seu texto, tal complementaridade não é necessariamente subsumida em uma categoria intelectual que a nomeie, não precisa ser um objeto de reflexão sistemática, mas pode ser antes resultado de um fazer prático. Segundo P. Bourdieu,

*“se todas as sociedades (...) atribuem um tal valor aos detalhes aparentemente insignificantes dos modos, da postura, das maneiras corporais e verbais, é porque, tratando o corpo como uma memória, elas lhe confiam sob uma forma abreviada e prática, isto é, mnemotécnica, os princípios fundamentais do arbitrário cultural. O que é assim incorporado se encontra colocado para além do domínio da consciência, portanto protegido da transformação voluntária e deliberada, protegido mesmo da explicação”.*²⁸

Esse nível de conhecimento incorporado não se presta facilmente a um discurso verbal abstrato, e daí talvez que, em um texto como o de Cassiodoro, na ausência de uma noção articuladora de som – ausência que não indica que o som não é importante, mas que sua função como categoria discursiva está esvaziada, pelas razões que vimos – toque-se no domínio do sonoro em função de outros caminhos cognitivos. Daí que determinados etnomusicólogos tenham mais recentemente buscado em sociedades tradicionalmente desprezadas porque não ofereciam um pensamento “sobre a música” desvendar um “pensamento musical”,²⁹ pensamento que é indissociável do ato e não se estabelece como uma reflexão externa que o objetiva, que o torna “objeto” de reflexão, mas antes um pensamento cujo pensar se dá no fazer, ainda que possa ser grosseiramente chamado um “pensamento”, tanto quanto uma prática, na medida em que não é arbitrário, mas, para recorrer novamente a termos de Bourdieu, é

²⁷ A. Diehr, *Literatur und Musik im Mittelalter: eine Einführung*, Berlin: Erich Schmidt 2004, p. 15.

²⁸ P. Bourdieu, *Esquisse d’une théorie de la pratique*, op. cit., p. 297-298.

²⁹ Cf., por exemplo, B. Nettl, “‘Musical thinking’ and ‘Thinking about music’ in Ethnomusicology: an essay of personal interpretation”, *The journal of aesthetics and art criticism*, 52, 1, 1994, p. 139-148.

*“objetivamente ‘regulado’ e ‘regular’ sem ser em nada o produto da obediência a regras, objetivamente adaptado a seu objetivo sem supor a mira consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para os atingir e, sendo tudo isso, coletivamente orquestrado sem ser o produto da ação organizadora de um maestro.”*³⁰

Tecemos essas considerações para indicar que, se fica bastante claro que, em princípios do século VI, não se pode mais dizer que haja realmente um pensamento sobre o som entre os autores cristãos latinos, certamente não um discurso socialmente difundido como se dera na Antigüidade Tardia, isso não significa que o som “objetivamente” não tivesse importância. Como práxis regrada (sem ser necessariamente normatizada de forma consciente) em que os fenômenos auditivos assumem papel de destaque, um “pensamento sonoro” – que não é evidentemente novidade desse período e que, poder-se-ia advogar, é uma base cognitiva universal, apesar de culturalmente (re)produzida – está presente à época de Cassiodoro como antes, ainda que isso não signifique que disponhamos dos meios de estudá-lo. Em outros termos, para além do pensamento sobre o som, há todo um domínio do pensamento sonoro, e esses domínios não se recobrem necessariamente nem quando um discurso sobre o som está presente na sociedade, pois seria um equívoco, como esperamos ter mostrado no primeiro capítulo, pensar que o sentido de um pensamento sobre o som se resume a expressar passivamente um pensamento sonoro. Por outro lado, a inexistência de um pensamento sobre o som não significa que não se fale dos fenômenos auditivos em que o som esteja concretamente presente – não como categoria abstrata, mas como propriedade ou característica daquilo que soa. Afinal, pensar sobre o som (ou seria melhor dizer, os sons?) não depende necessariamente da categoria intelectual “som”; esse pensamento pode se dar antes nos termos do que propomos chamar de “pensamento sobre o sonoro”, isto é, um pensamento que reflete sobre o som como algo distinto de si próprio (não é um pensamento sonoro, ainda que possa se relacionar com ele) e qualificativo de algo (daí a ‘expressão pensamento sobre o sonoro’, que, pela substantivação do adjetivo, busca mostrar que se trata fundamentalmente do pensamento sobre o (objeto) sonoro; ao longo do texto, manteremos essa alusão, substituindo “objeto,” que é, na verdade, qualquer coisa sonora, em que o som aparece como qualificativo relevante, por um asterisco, passando a falar em pensamento sobre o (*) sonoro). Para tanto, o pensamento sobre o (*) sonoro não precisa fazer referência a uma noção unificada e abstrata de som; esse pensamento é necessariamente

³⁰ P. Bourdieu, *Esquisse d’une théorie de la pratique*, op. cit., p. 256.

mais difuso e se discerne no interesse pelas propriedades sonoras das coisas sem que essas tenham necessariamente de serem subsumidas em uma categoria abstrata geral. Trata-se, nesse sentido, de um pensamento mais qualificativo que definidor, que se interessa mais pelas coisas que soam que pelo som das coisas.

Assim, ainda que o peso da evidência dos curtos trechos de Cassiodoro seja desproporcional à afirmação, poder-se-ia propor ao menos como hipótese que, ao desaparecimento do som como categoria intelectual central no fim da Antigüidade Tardia, não correspondem nem uma perda de importância do pensamento sonoro – afinal, como é que se poderia medir um fenômeno desse tipo, ainda mais em época tão distante? – nem mesmo um desaparecimento do pensamento sobre o (*) sonoro. Ao contrário, o interesse de Cassiodoro pelas propriedades sonoras das coisas, sua preocupação com as características sonoras dos instrumentos, parece mesmo indicar um interesse por pensar sobre o (*) sonoro.

3. Isidoro de Sevilha: *Libri Etymologiarum*, III, 15-23

Isidoro de Sevilha (?560-636) é consideravelmente mais jovem que Cassiodoro e, quando se pôs a escrever suas *Etimologias* (a partir de 612), já estava mais de um século distante da primeira menção de Cassiodoro à música, na carta a Boécio datada de 507. Obra de caráter enciclopédico, como as *Institutiones* de Cassiodoro, ainda que profundamente diferente desta, as *Etimologias* contêm, em seu terceiro livro, em meio às demais artes do *quadrivium*, um desenvolvimento “De musica”, que circulou freqüentemente separado do conjunto da obra.³¹ O trecho apresenta compilações a partir de diversos autores – nem sempre fáceis de se discernir, mas especialmente de Agostinho e de Cassiodoro, além da tradição da retórica e gramática tardo-latinas.³² Porém, como é natural na obra de Isidoro, a combinação das fontes dá origem a um trabalho bastante original.³³ Segundo o especialista J. Fontaine, “Isidoro rompeu com a tradição. Ele rompeu com as introduções harmônicas

³¹ Cf., especialmente, J. Fontaine, “Compte rendu du colloque isidorien tenu à l’Institut d’études latines de l’Université de Paris le 23 juin 1970”, *Revue d’histoire des textes*, II, 1972, p. 282-288.

³² “A solução dos problemas de fontes colocados pelo *De musica* isidoriano é ao mesmo tempo bastante simples, pois Isidoro pôde recorrer a seus predecessores [Agostinho e Cassiodoro], e complexo, pois ele utilizou diversas outras fontes para todos os detalhes que ele não emprestou a esses dois autores”, J. Fontaine, *Isidore de Séville et la culture classique dans l’Espagne wisigothique*, Paris, Études augustiniennes, 1953, v. 2, p. 417.

³³ Cf., sobre o assunto da originalidade do pensamento de Isidoro de Sevilha, J. Fontaine, *Isidore de Séville: genèse et originalité de la culture hispanique au temps des wisigoths*, Turnhout, Brepols, 2000.

de que Cassiodoro ainda conservava uma admiração respeitosa e uma certa nostalgia”,³⁴ enfatizando uma abordagem qualitativa da música em detrimento de uma perspectiva quantitativo-matemática. Como vimos, de fato, desde a obra de Boécio, a acústica grega havia perdido espaço e, mais ainda, esvaziara-se também o conceito de som tal qual ele fora concebido no discurso da patrística. Nesse sentido, o pequeno trecho de Isidoro nos oferece alguns elementos para tentarmos melhor entrever esse processo.

Sua definição de música é, a esse respeito, um ponto fundamental a ser considerado. Isidoro visivelmente se inspira na definição – que deve ter conhecido via Agostinho e Cassiodoro – de que “*musica est scientia bene modulandi*”, mas como bem percebeu C. Bower, transformou-a decisivamente:

*“A definição de música é talvez o mais significativo, pois ele [Isidoro] transforma a definição clássica – musica est scientia bene modulandi – em ‘Musica est peritia modulationis sono cantusque consistens.’ A ênfase na habilidade (peritia) antes que no conhecimento puro (scientia) e no som e no canto (sonus cantusque) ao invés da medida abstrata (modulatio) reflete a transformação na atitude do homem medieval para com essa disciplina.”*³⁵

Como é evidente, Isidoro enfatiza o aspecto sonoro da definição, “sono cantusque consistens”, mas sem que isso implique uma definição de som e um tratamento da palavra como categoria discreta. Nesse sentido é sintomática a adição “que consiste em som e canto”, que, mais que uma distinção entre dois domínios distintos, parece revelar uma sobreposição de esferas. Afinal, se se identificava em Cassiodoro uma valorização do sonoro (e, mais uma vez enfatizamos, sem que venha à tona uma noção de som), em Isidoro esse domínio parece estar bastante ampliado. É o que se deduz da sobreposição de duas classificações de música neste Livro III. Primeiramente, seguindo a tripartição de Quintiliano e Cassiodoro, Isidoro diz “são três as partes da música: a harmônica, a rítmica e a métrica”.³⁶ Depois de breve explicação a partir de Isidoro, no item seguinte, Isidoro propõe uma divisão sonora da música:

“No que se refere ao som, que é a matéria do canto (Ad omnem autem sonum, quae materies cantilenarum est), pode ser de três naturezas: a primeira, que é chamada harmônica, isto é, a modulação da voz; a segunda, orgânica, que consiste no sopro

³⁴ J. Fontaine, *Isidore de Séville et la culture...*, op. cit., p. 417.

³⁵ C. M. Bower, “The role of Boethius’ *De institutione musica* in the speculative tradition of western musical thought”, em M. Masi (ed.), *Boethius and the liberal arts. A collection of essays*, Berne, Peter Lang, 1981, p. 163.

³⁶ Isidoro de Sevilha, *Etimologias*, III, 15, 2, ed. W. M. Lindsay et trad. J. O. Reta et M. A. M. Casquero, Madri, BAC, 1983, v. 1, III, 18, p. 444

(ex flatu consistit); a terceira, rítmica, que recebe o ritmo da pulsação dos dedos (quae pulsu digitorum numeros recipit). E o som pode ser produzido pela voz, como o que emitimos pela boca, ou pelo sopro, como nas trompas e túbias (per tubam vel tibiam), ou pela pulsação, como o que se arranca de uma cítara e qualquer outro instrumento que soa com a percussão (quod percutiendo canorum est).³⁷

Essa definição é visivelmente inspirada em Agostinho, que escreve, no *De doctrina christiana*:

“Não foi Júpiter, portanto, que gerou as nove musas, mas três artistas criaram três cada um. E o Estado havia originalmente dado ordem para três, não porque as houvesse visto em visões, nem porque elas se tivessem apresentado naquele número aos olhos de qualquer um dos cidadãos, mas porque era óbvio notar que **todo som, que é a matéria dos cantos, pode ser de três naturezas**. Pois ou é produzido pela voz, como aqueles que cantam com a boca sem instrumentos, ou por sopro, como com trompas e túbias, ou com percussão, como com cítaras e tímpanos e todos os outros instrumentos que soam quando percutidos (omnem sonum, quae materies cantilenarum est, triformem esse natura. Aut enim voce editur, sicuti eorum est qui faucibus sine organo canunt, aut flatu, sicut tubarum et tibiaram, aut pulsu, sicut in citharis et tympanis et quibuslibet aliis quae percutiendo canora sunt).” (grifos nossos) (*De doctrina christiana*, 2, 17, 27)³⁸

A correspondência é entre o trecho final de Agostinho e o excerto de Isidoro. A citação é, entretanto, recontextualizada no discurso de Isidoro: se, para Agostinho, como já vimos, o som era uma categoria discreta sobre a qual falava como um domínio autônomo, em Isidoro, trata-se de definir a música a partir do som. De fato, essa divisão é que estrutura os próximos três itens dos capítulos, os mais longos dessa porção, e o primeiro deles começa “A primeira divisão da música (*Prima divisio Musicae*), que se chama harmônica...”³⁹ Passa-se do som que forma a música à música definida pelo som. Em cada um dos itens que se seguem, a ênfase é em aspectos qualitativos, e, para ilustrar cada um dos tipos de música ao mesmo tempo em que arrola suas etimologias, Isidoro insiste na definição da voz, discutindo seus vários tipos, suaves, diáfanos, sutis, etc., até chegar a uma definição da voz perfeita (“suave, alta e clara: alta, de forma que possa alcançar os tons mais elevados, clara para preencher os ouvidos, suave para cativar os espíritos dos ouvintes”),⁴⁰ nos instrumentos,

³⁷ Idem, *ibidem*, III, 19, p. 446.

³⁸ Cf. também *Enarrationes in Psalmis*, 150, 8: “Nec praetereundum existimo quod musici dicunt, et res ipsa manifesta est, tria esse genera sonorum; voce, flatu, pulsu: voce, ut est per fauces et arterias, sine organo aliquo cantantis hominis; flatu, sicut per tibiam, vel quid eiusmodi; pulsu, sicut per citharam, vel quid eiusmodi. Nullum itaque genus hic praetermissum est: nam vox est in choro, flatu in tuba, pulsus in cithara; tamquam mens, spiritus, corpus; sed per similitudines, non per proprietates.”

³⁹ Isidoro de Sevilha, *Etimologias*, op. cit., III, 20, p. 446.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, III, 20, p. 448.

flauta, órgão, trombeta, etc., nas situações em que cada um desses instrumentos é utilizado, batalhas, festividades, funerais, cerimônias sagradas, dança etc.. Em outros termos, se o aspecto sonoro é muito forte, ele é tratado em termos de situações concretas em que o som está presente.

É importante frisar que essa ênfase qualitativa, ênfase em um pensamento sobre o (*) sonoro, antes que em um pensamento sobre o som, não significa uma oposição ao ponto de vista quantitativo; afinal, o último item do trecho é “sobre os números da música”, ligado imediatamente à harmonia: “Da mesma maneira que este princípio da harmonia tem sua origem no mundo – na volubilidade dos círculos – também assim no microcosmo, possui tanta influência no que se refere à voz (*in tantum praeter vocem valet*), que é impossível conceber que o homem careça da perfeição das harmonias (*symphoniis*).”⁴¹ Afinal, aqui também a tensão na definição da pessoa humana está muito apagada, e, quando Isidoro fala nos efeitos da música, ele insiste nos aspectos positivos e na mesma noção de harmonia:

*“A música aplaca os ânimos exaltados, como se lê em Davi, que, por meio da arte musical, libertou Saul do espírito imundo. Mesmo as bestas, como as serpentes, as aves ou os golfinhos, sentem-se atraídas pela música e escutam sua harmonia. E inclusive quando falamos, e também as pulsações íntimas de nossas veias mostram por seus ritmos cadenciados sua vinculação às virtudes da harmonia”.*⁴²

Isto é, podemos aqui mais uma vez constatar de que forma o discurso se insere em um paradigma que enfatiza a harmonia, antes que a tensão dual, como se dera na Antigüidade Tardia, tensão no seio da qual o som se autonomizara como objeto de reflexão à parte. Se, do seu discurso sobre a música, depreende-se antes um pensamento sobre o (*) sonoro, ancorado na qualificação sonora de situações concretas, do que um pensamento sobre o som, parece bastante provável que tal característica esteja relacionada a essa mudança mais ampla de paradigma.

4. As mudanças no campo semântico

As mudanças no vocabulário costumam ser altamente instrutivas. Muitas palavras, que aparentemente se perpetuam durante séculos, sempre mantendo a mesma forma, ou com ligeiras alterações, mudam completamente de sentido devido a alterações mais amplas nos campos semânticos, essas por sua vez absolutamente imbricadas nas transformações

⁴¹ Idem, *ibidem*, III, 23, p. 454.

⁴² Idem, *ibidem*, III, 17, p. 444.

globais de cada sociedade.⁴³ Apesar disso, apenas recentemente os medievalistas vêm reconhecendo a importância da semântica histórica e integrando-a a suas práticas de trabalho.⁴⁴ No que diz respeito ao campo do som, essas alterações são particularmente sensíveis, como teremos ainda a oportunidade de verificar nos capítulos seguintes. Nossa pesquisa a esse respeito é ainda bastante incipiente, mas parece já apontar para questões importantes.

O período que temos agora em vista foi de grandes mudanças semânticas em geral, como se pode constatar facilmente a partir dos dicionários especializados.⁴⁵ Evidentemente, essa alteração no campo semântico global é notável também no campo semântico específico relativo ao som. Tomemos a princípio a palavra *sonus*. Niermeyer distingue seis sentidos próprios ao latim medieval, que não constavam dos textos clássicos, como se pode confirmar com o exame de um bom dicionário de latim clássico. Desses, cinco datam de entre o século VI e o IX, nomeadamente:

- 1) como sinônimo de cântico, para o qual aduz como exemplo o Sacramentário Pseudo-Germânico (séculos VII-VIII), em que se lê *Sonum quod canetur quando procedit oblatio*, e que Du Cange verifica já em Amalário de Metz (s. IX) e no Breviário moçárabe como sinônimo de salmo. Deste último, vem o exemplo: *Statim dicitur sonum, si sit festum; eo quod dies ferialis caret sono, nisi in tempore Ressurrectionis propter sollemnitatem dicitur. Haec regula. Sonus est: Venite, exultemus Domino, jubilemus Deo salutari nostro. Versus: Praeoccupemus faciem Dei, in confessione, et in Psalmis jubilemus Deo;*

⁴³ Como bem lembra A. Guerreau, *L'avenir d'un passé incertain*, op. cit., p. 221, “é crucial entender bem que o sentido não é intrínseco ao enunciado, mas reside no caráter efetivo do ato de comunicação. Quer dizer, em um ato localizado e datado, que supõe, mais amplamente, que o emissor e o receptor tenham *a priori* em comum, em um grau suficiente, um mesmo sistema de representações; que, como qualquer sistema social, é igualmente localizado e datado (mesmo se, evidentemente, as coordenadas desse quadro são mais estendidas que as do caso pontual).” (grifos do autor).

⁴⁴ Além de A. Guerreau, *L'avenir...*, op. cit., cf. o recente e imprescindível P. Bourgain, *Le latin médiéval*, Turnhout, Brepols, 2005, e, como exemplo de trabalho coletivo recente, L. Kuchenbuch e U. Kleine (ed.) *‘Textus’ im Mittelalter*, Berlim, Vanderhoeck e Ruprecht, 2006.

⁴⁵ Temos em mente especificamente as seguintes obras: C. F. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 10 v. (várias reedições), J.F. Niermeyer, *Mediae latinitatis lexicon minus*, 2 v., Leiden, Brill, 2002, A. Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*. Turnhout, Brepols, 1962, A. Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs du moyen-âge: Lexicon latinitatis medii aevi, praesertim ad res ecclesiasticas investigandas pertinens*, Turnhout, Brepols, 1975. É preciso lembrar que esses dicionários são apenas instrumentos de trabalho e não devem ser tomados como o fio condutor de uma pesquisa de semântica histórica, mas apenas como pontos de partida.

- 2) como sinônimo de clamor, de que dá como exemplo capitular do ano de 853, em que se lê *Si aliquis sonum inde audierit ut ad latronem accipiendum concurratur*, significado também listado por Du Cange, ainda que com texto bem posterior;
- 3) como sinônimo de rumor, já em Gregório de Tours (538-594), por exemplo, em que se lê *His diebus Roman sono adiit, Actium in maximo discrimine... laborare*, significado também encontrado na *vita* de Santa Radegunda (depois do ano 600), em que se lê *Fit sonus quasi eam rex vellet accipere*, textos que também estão citados em Du Cange, junto com outros;
- 4) como sinônimo de renome, por exemplo no “Martírio de Pedro” escrito pelo Pseudo-Línio (provavelmente século VI), em que consta a passagem *Per totam urbem sonus praedicationis et sanctitatis ipsius fieret* (este sentido nos parece, aliás, bastante próximo do anterior, adicionada aqui a valoração positiva);
- 5) como sinônimo, enfim, de testemunho, no *Polypticon* de São Remígio de Reims (s. IX), em que há a passagem *Residentes in placito publico... audierunt sonum de istis et his mancipiis... quod servi et ancillae merito debuerunt esse*.

O que salta à vista é que todas essas definições da palavra *sonus*, em vez de remeterem a um conceito abstrato de som, inscrevem-no em situações particulares em que um componente sonoro está presente; em todas elas, a palavra *sonus* se liga a eventos concretos e está imbricada nas práticas. Nesse sentido, a alteração de sentido do vocábulo – que se combina, certamente, com uma manutenção da palavra *sonus* em sentido mais abstrato, como já vimos em passagens relativas a este período, mas que não é ativada como uma categoria intelectual de importância central – aponta para o mesmo movimento que vimos identificando, a saber, o desaparecimento do som como categoria intelectual a partir do século VI, ao mesmo tempo em que não se deixa de atentar para o (*) sonoro, mas este sendo privilegiadamente entendido como um qualificativo, uma propriedade de algo, antes que como uma categoria autônoma.

Ora, tão ou mais importante que as alterações no sentido dos vocábulos herdados é a criação de novos termos, que expressam freqüentemente uma necessidade não contemplada pelo léxico disponível. É assim que, no mesmo período em que aumentam e se diversificam os sentidos de *sonus*, ganha terreno uma outra palavra, a princípio pouco usada, mas que se perpetuou no vocabulário e, no século IX, tinha já uma importância considerá-

vel, ao menos em certo tipo de escritos. Referimo-nos ao termo *sonoritas*. Nenhum dicionário aponta o uso desse termo no período clássico, e a primeira menção que conseguimos descobrir encontra-se no gramático Donato, mestre de Jerônimo e autor de duas gramáticas latinas, a *Ars minor* e a *Ars maior*.⁴⁶ É significativo, entretanto, que Jerônimo não a use nenhuma vez em sua tradução da Bíblia para o latim. Há, aliás, conforme se verifica a partir de textos posteriores, dois sentidos atribuídos à palavra, um muito técnico, pertencente ao discurso dos gramáticos (utilizado na tradução da palavra grega *euphonia*, “id est bona sonoritas”) e um sentido mais difuso, menos técnico, que é aquele com que parece penetrar nos escritos cristãos no período que agora nos interessa. Uma busca na *Patrologia Latina on-line*, recurso utilíssimo para uma pesquisa de semântica medieval, mostra que a primeira ocorrência do termo (no nominativo, *sonoritas*) consta no comentário ao Primeiro Livro dos Reis por Gregório Magno (540-604, *PL* 79), na expressão *sonoritas praedicationis*.⁴⁷ A próxima ocorrência da palavra no nominativo se encontra na *vita* de Santa Maura, escrita por Prudêncio, Bispo de Trêves (844-861), sem termo associado, no seguinte contexto: *...Evangelium legis, ab ostio ecclesiae audiri vix possis. Unde ergo sonoritas fuit quae die Parasceves aures Maurea...* (*PL* 115). Enfim, ainda dentro de nosso período, surge *praedicationis sonoritas* sob a pena de Haymon, Bispo de Auxerre (840-860) (*PL* 117), ecoando muito possivelmente o uso em Gregório Magno. A ocorrência seguinte é no (Pseudo-)Odo de Cluny, que, no *De musica*, remete à definição gramatical, *Euphonia enim Graece, Latine bona sonoritas interpretatur* (*PL* 133), mas esse texto já excede nosso âmbito imediato de consideração. Trataremos desse testemunho, com mais vagar, no próximo capítulo. O que nos interessa marcar aqui é que, seja no discurso gramatical, seja no dos demais autores, trata-se de um termo que designa uma propriedade de algo antes que um objeto autônomo.⁴⁸ A *euphonia*, “bona sonoritas”, é uma propriedade da voz (*sonoritas vocum* ocorre

⁴⁶ Infelizmente, ainda não tivemos acesso à obra de Donato, não podendo portanto reproduzir a passagem, que se encontra mencionada em F. Gaffiot, *Le Grand Gaffiot: dictionnaire latin-français*, nova edição, Paris, Hachette, 2000, e só podemos por enquanto presumir que se trata da definição gramatical com que se traduz o termo grego *euphonia*, dada a presença dessa definição nos autores carolíngios que conheciam Donato e haviam lido suas gramáticas.

⁴⁷ As ocorrências seguintes (*sonoritas*, também nominativo, no volume 81, *sonoritate*, no ablativo, volume 82) são enganosas, pois são devidas não a um “Faustinus Arevalus” alto-medieval, mas ao jesuíta espanhol Faustino Arévalo que, no final do século 18, publicou uma edição completa das obras de Isidoro de Sevilha (reimpressa por Migne na *PL*). Fontaine, p. 8. Seu uso do termo deve portanto ser ignorado no presente contexto.

⁴⁸ O que alguns semanticistas chamariam de substantivo abstrato por oposição a um substantivo concreto.

depois em Raul Glaber, por exemplo)⁴⁹; nas primeiras ocorrências da *Patrologia Latina*, em duas ocorrências de três, *sonoritas* é diretamente associada ao genitivo *praedicationis*, a “sonoridade da pregação”. Significativo também que, apesar de a primeira ocorrência técnica da palavra ser anterior a nosso período, ela apenas se difunde e – mais que isso, mesmo se pouco usada, extrapola o discurso técnico – a partir do final do século VI e notadamente no século IX.

Ainda que muito inicial e muito incompleto, o levantamento proposto aqui permite ver que o movimento que identificáramos em função da análise de textos específicos parece ter um correlato em uma reorganização do campo semântico. Por um lado, no mesmo momento em que o “som” deixou de ser uma categoria intelectual que se buscava definir no seio de um discurso específico, a palavra *sonus* ganhou uma série de novos significados, ligados a contextos particulares, em um uso que não busca a autonomização do conceito, mas antes a imbricação na prática (canto, testemunho, rumor, clamor) ou na pessoa (renome). Por outro lado, difunde-se o uso de um novo termo, *sonoritas*, que parece servir mesmo ao propósito de ser um substantivo “qualificativo”, isto é, utilizado para qualificar um objeto (a voz, a pregação), antes que para ser ele mesmo definido e pensado. Ambos termos que se prestam mais ao pensamento sobre o (*) sonoro que sobre um domínio autônomo do som.

⁴⁹ PL 142, livro 3, cap 1.

INTERLÚDIO

Sobre os textos de que vamos nos ocupar a partir deste momento, muito mais do que os anteriores em seu conjunto, pesa uma longa tradição de estudos, fundamentalmente por parte dos musicólogos. Situação dúbia, pois, se, por um lado, permite-nos trabalhar com textos em edições críticas bem cuidadas e com um estoque acumulado de erudição – crítica autoral, datação, transmissão, etc. –, por outro, induz a determinados padrões de interpretação cujas premissas não são necessariamente tão científicas quanto a *Musikwissenschaft* por muito tempo proclamou. A esse cópús associou-se a denominação de tratados de teoria musical. Cabe, assim, perguntar: o que é um tratado de teoria musical? Alguns estudiosos colocaram-se essa questão e, em função da resposta que deram a ela, organizaram uma determinada visão do conjunto desses textos.

J. Smits van Waesberghe, em texto bastante difundido, dedicou-se ao surgimento do cópús e centrou-se no método de composição dos textos, que, para ele, seriam três: 1) a centonização, “a reunião de um florilégio de textos tirados de escritos anteriores, onde apenas introdução e conclusão, eventualmente passagens de transição, são devidas ao autor da recolha”; 2) a glosa de “textos antigos dificilmente inteligíveis”; e 3) a “edificação de uma teoria nova”.¹ Segundo o autor, “a *Ars musica* se distingue, entre as *Artes*, pela aplicação desse terceiro método, ainda que nesse domínio também tenham aparecido tratados glosso-gráficos ou centonizados”.² Seu critério fundamental, portanto, desdobra-se em um problema de originalidade, reduzidíssima em 1) e máxima em 3). Essa classificação, entretanto, além de não permitir considerar o cópús em seu conjunto, estabelece uma hierarquia entre os escritos que é dificilmente sustentável.

Outra forma de encarar o problema é a de M. E. Duchez, repetida em vários escritos dedicados também ao surgimento desse cópús. Em uma de suas formulações, diz a autora:

“É no século IX, período decisivo para o conhecimento e o porvir da música ocidental, no meio religioso que realizava ‘a união do culto e da cultura,’ que se deu a passagem do modelo gramatical pré-teórico à ratio matemática que constitui a base da teoria musical: abandono do modelo gramatical, semântico e psicológico, correspondente à imagem perceptiva da música, fundamentado no poder da linguagem (o verbus latino), estabelecendo entre as fórmulas melódicas um sistema de relações de tipo lingüístico, que resulta em uma descrição sumária da produção de e-

¹ J. S. van Waesberghe, “La place exceptionnelle de l’*Ars Musica* dans le développement des sciences au siècle des Carolingiens”, *Revue grégorienne*, 1952, p. 89.

² Idem, *ibidem*.

*feitos musicais; elaboração da ‘ratio’ matemática, quantitativa e objetiva, correspondente a uma imagem racional e contemplativa do mundo físico, baseada no poder do número (o arhythmos grego), estabelecendo entre os sons, graças aos conceitos de intervalo e de relação/razão (rapport), relações aritméticas, que resultam em um conhecimento explicativo dos resultados musicais a serem atingidos.”*³

O argumento de Duchez, diferentemente do de van Waesberghe, repousa no conteúdo dos tratados, independentemente de sua forma; eles são pré-teóricos se abordam a música de um ponto de vista “perceptivo”, ou teóricos se a abordam de um ponto de vista “racional”. Ainda que essa proposta tenha a vantagem de chamar a atenção para diferentes formas de pensamento em jogo nesses escritos, parece-nos que o modelo proposto por Duchez não se sustenta por ao menos duas razões: (1) por postular uma evolução de um a outro como critério elementar de classificação, enquanto a nós parece que diferentes formas cognitivas estão em correlação nesses textos, antes de se sucederem simplesmente; (2) por acreditar que as formas cognitivas em jogo são apenas duas, criando uma polaridade que é, a nosso ver, simplificadora.

N. Phillips, por sua vez, sem opor escritos teóricos e pré-teóricos, formulou o problema nos seguintes termos:

*“Os tratados latinos tardios transmitem sem muito questionamento e amplamente sem comentário muito do material sobre música dos escritos gregos clássicos sobre música. Os tratados de Marciano Capela, Boécio, Cassiodoro, Censorino e Isidoro não se distanciam do ensinamento dos antigos – mesmo se, em ocasiões raras, eles acrescentam uma frase ou uma passagem para ilustrar os ensinamentos clássicos. (...) Os carolíngios, por outro lado, eram essencialmente pragmáticos em sua abordagem; eles escolheram amplamente das fontes latinas tardias aquilo que lhes parecia pertinente para sua própria prática, e a prática do século IX é sua preocupação principal.”*⁴

O critério de N. Phillips não deixa de oferecer uma visão oposta ao de Duchez, pois, enquanto para esta os tratados teóricos ofereceriam “uma imagem racional e contemplativa do mundo físico... [e] chegam a um conhecimento explicativo dos resultados musicais a serem atingidos,” para Phillips não se trata de um conhecimento explicativo ou muito menos de uma imagem “contemplativa” do mundo físico, mas de escritos “pragmáticos”, ligados à prática musical.

³ M.E. Duchez, “Description grammaticale et description arithmétique des phénomènes musicaux: le tournant du IX siècle”, *Miscellanea Mediaevalia*, 13, 2, 1981, p. 577.

⁴ N. Phillips, “Classical and late Latin sources for ninth-century treatises on music”, em A. Barbera (ed.), *Music theory and its sources: Antiquity and the Middle Ages*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1990, p. 134.

Em outro texto seminal, L. Gushee, colocando-se o problema de forma direta e passando em revista os principais textos desse corpus, de Boécio ao século XIII, opondo-se a visões que tendem a homogeneizar a diversidade desses escritos, concluiu que

*“as categorias convencionais enfatizam mais do que devem a estabilidade dos componentes do pensamento musical medieval. Apesar da durabilidade da aritmética pitagórica e de atitudes, topoi convencionais e definições da música, as características específicas que identificam os escritos musicais das diversas subdivisões da Idade Média (Middle Ages) (que bom que, em inglês, nós usamos o plural!), são maleáveis – respostas a mudanças no estilo musical, necessidades institucionais e modas intelectuais afetaram todos os ramos da cultura.”*⁵

O texto de Gushee está preocupado em se desvencilhar dos empecilhos criados pela idéia de que todos esses textos formam **um** corpus e busca na pluralidade a resposta ao problema.⁶ É fato, entretanto, que todos esses textos estão de alguma forma relacionados, seja porque fazem referência uns aos outros, seja porque foram freqüentemente reunidos em coleções medievais que abarcavam textos de épocas distintas. Há, portanto, questões compartilhadas que os ligam entre si.

Parece-nos que todas essas classificações cometem o equívoco de partirem de uma problematização “falseada”. Se todos os autores que se dedicaram a tentar definir o corpus de que vamos tratar a seguir se puseram a questão “o que é um tratado teórico de música”, esqueceram-se de desmembrar esse enunciado em partes. “Tratado” se refere ao “lugar” em que se consubstancia o resto do enunciado (etimologicamente, o lugar para onde ele é “arastado”, *tractatus*), e nesse sentido não é questão de pouca importância, como ainda teremos a oportunidade de ver, pois esses “lugares” são mais múltiplos do que se poderia pensar – florilégios e glosas, como lembra van Waesberghe, mas também poemas, livros em forma de diálogo, em prosa corrente, livros de canto litúrgico, como tonários, graduais e outros, e – por que não? – imagens, notações musicais, etc.. Se alguns dos lugares arrolados podem parecer abusivos é porque, naturalmente, a noção de “teoria” também tem de ser discutida. Em nosso linguajar corrente, o termo pressupõe de fato uma forma determinada de pensamento que olha para seu objeto como um objeto (objeto a ser conhecido por um

⁵ L. Gushee, “Questions of genre in medieval treatises on music”, em *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, Berne-Munich, Francke, 1973, p. 433

⁶ O inventário dessas respostas poderia ser facilmente ampliado: H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle, Max Niemeyer, 1905, G. Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Ugo da Orvieto*, Halle 1929, C. Meyer, *Les traités de musique* (Typologie des sources du Moyen Âge occidental), Turnhout, Brepols, 2001, etc.

sujeito) e que discorre sobre ele circunscrevendo-o (objetivando-o); nesse sentido, o termo poderia ser usado, com cautela, para descrever a forma como os pais da Igreja pensaram sobre o som (pelo menos uma das formas), autonomizando-o como uma categoria de pensamento e discorrendo sobre ela, ainda que, dado o grau de autonomização que o termo “teoria” pressupõe, provavelmente ficássemos tentados a limitar o termo para um pensamento desenvolvido como o de Agostinho ou ainda para a abordagem acústica da harmônica grega; em outras palavras, o termo “teoria” pressupõe uma modalidade de pensamento demasiado específica e tende a descolá-la de outras formas de pensamento, autonomizando-a. Também o qualificativo “musical” que se une a “teoria” coloca dificuldade. Menos maleável que a noção de som, pois que a “música” é necessariamente mais específica como categoria, mais ligada a uma conceitualização, lançar mão dessa noção permite que estudemos um aspecto importante dos “tratados”, pois que eles investiram bastante esforço na definição dessa categoria (e daí todo um “pensamento sobre a música”), mas deixa de lado correlações fundamentais entre diversos modos de cognição dos fenômenos sonoros. Resumindo o argumento: “tratado de teoria musical” é uma definição que insiste triplamente e de forma bastante forte na autonomização de um lugar de reflexão (o “tratado”, arrastado), de um modo de reflexão (a “teoria”, a relação de externalidade sujeito-objeto) e de um objeto de reflexão (a “música”, elaboração específica do som). Nesse sentido, essa carga parece significar o *cópus* a que se refere de maneira muito intensa e não necessariamente precisa, como se sugere pela discordância de opiniões que citamos mais acima. Se integramos esses documentos aos nossos interesses, é porque cremos que eles têm muito a dizer sobre as complexas relações entre o pensamento sobre o som, o pensamento sobre o (*) sonoro e o pensamento sonoro; nessas relações, mais que uma autonomia particularizada e hipostasiada, abre-se um campo de dependências mútuas e tensões em que fusão e autonomia se determinam mutuamente.

CAPÍTULO 3

Sonus musicus:

o som nos primeiros tratados medievais de música (séculos IX-XI)

O som desaparece como categoria intelectual autônoma e, logo em seguida, surge uma série de textos dedicados à teoria musical ou, mais propriamente, ao canto litúrgico. À primeira vista, a situação poderia parecer contraditória. Afinal, textos dessa natureza não dependeriam de uma categoria autônoma de som? M.-E. Duchez investigou o problema do termo *sonus* nas glosas carolíngias ao *De nuptiis Mercurii et Philologiae* e concluiu que elas tenham representado um momento essencial na passagem “entre dois pensamentos musicais (*entre deux pensées musicales*): o pensamento qualitativo, ligado à produção do som, principalmente da voz cantada, e a teoria que será quantitativa e científica, e cujo elemento primeiro é o som discreto, conceito geral não ligado à sua produção musical”.⁷ O conceito de som que emerge nessas glosas é, entretanto, equivalente ao grau de uma escala; antes que um “conceito geral”, é um conceito bem específico. Não existe, nas glosas carolíngias,⁸ nenhum interesse em se definir o som como uma categoria geral, abstrata, e a significação do som discreto nesses textos é aquela que é transmitida já em Boécio, que deixa bem clara a extensão desse significado: “O som é o tipo de voz melodiosa (*vocis casus emmeles*), isto é, apropriado à melodia (*aptus melo*), em uma emissão (?) (*in unam intensi-onem*). De fato, não buscamos agora definir o som em geral [coisa que ele, por sua vez, já fizera na tradição da teoria acústica grega, no capítulo 3 do mesmo livro I], mas apenas o que os gregos chamam de *phtongos*”.⁹ Em outros termos, se essas glosas privilegiam uma definição de *sonus* como grau, é mais provável que se trate de ainda uma instância em que se manifesta o esvaziamento geral de uma noção de som que havia se desenvolvido na Antiguidade Tardia – nessa época, já bem longínqua – e que, como vimos, deu lugar a uma multiplicação e especificação dos sentidos de *sonus*. Mais ainda, não seria descabido perguntar se não é justamente a ausência de uma noção geral de som que dá origem à proliferação dos “tratados de música” na era carolíngia. Afinal, ao que tudo indica, a configuração

⁷ M. E. Duchez, “L’emergence acoustico-musicale du terme ‘sonus’ dans les commentaires carolingiens de Martianus Capella,” *Documents pour l’histoire du vocabulaire scientifique*, 7, 1985, p. 138.

⁸ Ver, mais recentemente, M. Teeuwen, *Harmony and the music of the spheres: the Ars Musica in ninth century commentaries on Martianus Capella*, Leiden/Boston/Köln, 2002, que critica a idéia central dos trabalhos de Duchez a respeito da centralidade das glosas na passagem entre duas fases do pensamento musical no mundo carolíngio (especialmente nas p. 182-183).

⁹ Boèce, *Traité de la musique*, op. cit., I, 8, p. 44.

das relações entre pensamento sobre o som, pensamento sobre o (*) sonoro e pensamento sonoro era outra e eminentemente desfavorável à autonomização do som como categoria intelectual.

1. Aureliano de Réôme: De musica disciplina

O *De musica disciplina* é o único texto pelo qual conhecemos seu autor, certamente um monge na Abadia de Saint-Jean de Réôme nos meados do século IX.¹⁰ O livro (provavelmente datado, mais precisamente, entre 840 e 849)¹¹, do qual consta um prefácio em que ele é dedicado ao abade Bernardo, a quem Aureliano denomina “arqui-cantor” (*archicantori*) versado na disciplina da música, tem por objetivo “escrever um sermão detalhado sobre certas regras de modulação/canto (*regulis modulationum*) que se chamam *tonos* ou *tenores* e sobre os seus nomes”.¹² Abre-se aqui um duplo problema de interpretação: a) o que é *tonus* para Aureliano; e b) o que ele entende por *regula modulationum*. Quanto ao primeiro termo, J. P. Ponte, que realizou a tradução para o inglês do *De musica disciplina*, vê-se obrigado a adotar três diferentes soluções tradutórias:

“A palavra *tonus* no sentido de recitativo litúrgico foi traduzida *Tone*, com um T maiúsculo. *Tonus* no sentido de modo foi traduzido como *mode*, mas aqueles que acharem que a palavra *mode* é anacrônica nessa época sintam-se livres para mudá-la para *tone* (com um t minúsculo) onde quer que ela apareça. Em uma passagem obscura lidando com os intróitos do *primus authenticus*, *tonus* parece ser usada em um outro sentido, não determinado. Pode significar um *neuma* particular, uma fórmula melódica característica do modo, ou pode mesmo indicar o *ictus* musical. Nessa única passagem, a palavra *tonus* foi mantida em latim.”¹³

O problema não foi unicamente levantado por Ponte, e a bibliografia em geral parece ter dificuldade para lidar com esse termo.¹⁴ A questão é que diversos sentidos parecem se “a-

¹⁰ Os melhores trabalhos sobre este texto são duas teses não publicadas: J. P. Ponte, *The Musica disciplina of Aurelianus Reomensis*, tese de doutorado em musicologia, Brandeis University, 1961, 3 v., e L. Gushee, *The Musica disciplina of Aurelian of Réomé: A Critical Text and Commentary*, tese de doutorado em história da música, Yale University, 1963, 2 v..

¹¹ L. Gushee, “Introduction”, em Aurelianus Reomensis, *Musica disciplina*, Rome, American Institute of Musicology, 1975, p. 16.

¹² Aurelianus Reomensis, *op. cit.*, p. 54.

¹³ J. P. Ponte, “Introduction,” em Aurelian of Réomé, *The discipline of music*, trad. J. P. Ponte, Colorado, Colorado College Music Press, 1968, p. ii.

¹⁴ Cf. U. Pizzani, “Aureliano di Réôme e la riscoperta del *De institutione musica* di Boezio”, *Esercizi*, 2, 1979, especialmente p. 26-27, bem como D. Cohen, “Notes, scales, and modes in carolingian thought,” em T. Christensen (ed.) *The Cambridge history of western music theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 316, para quem, “com relação ao conceito central, *tonus*, ele permanece difícil de compreender ao longo de todo o texto de Aureliano.”

montoar” em torno da palavra e não se tem certeza sobre o quê exatamente Aureliano está falando a cada momento. Por seu turno, o termo *regula* coloca um problema adicional, especialmente pela divisão do tratado em duas partes fundamentalmente, uma primeira (capítulos 1 a 7), em que Aureliano realiza longos empréstimos a autores anteriores (nos capítulos 3 e 7, de Boécio; no 5, de Isidoro; no 6, de Cassiodoro), e uma segunda parte (capítulos 10 a 19) em que se discutem os oito modos (a partir de uma interpretação do que Aureliano entende por *tonus* neste momento), sem entretanto recorrer ao vocabulário matemático, mas principalmente em função dos textos e daquilo que L. Gushee denominou “detalhes de performance e, em alguns casos, questões estéticas”.¹⁵ Entre as duas partes, consta um desenvolvimento sobre os oito *toni* e seus nomes (capítulos 8 e 9). Nesse sentido, o que são as “regras” de canto que Aureliano pretende desenvolver? São explicações matemáticas (como as que empresta aos autores mencionados nos capítulos de 1 a 7)? Ou são as questões de detalhes de “performance” e “estética” (que constam nos capítulos 10 a 19)?

Considere-se, por exemplo, a seguinte formulação, que abre o capítulo 8 (e cujo princípio também se encontra em um texto apensado ao tonário carolíngio de Metz)¹⁶:

*“Dizemos assim que há oito toni na música [ou , ‘a música é feita de oito toni’, octo tonis consistere in musicam], pelos quais vê-se que toda modulação/canto/melodia (modulatio) se mantém unida (sibi adhere) como com uma certa cola (quasi quodam glutino). O tom é a menor parte da música (tonus minima pars musicae), a regra enfim/entretanto (regula tamen), assim como a menor parte da gramática é a letra, e a menor parte da aritmética é a unidade. E assim como o discurso (oratio) surge das letras e é governado por elas (consurgit et regitur), os múltiplos dos números das unidades, da mesma forma todo canto é moderado/governado (moderatur) pela linha dos sons e dos tons (sonituum tonorumque linea). Assim é definido: o tom é a diferença e a quantidade de toda a constituição harmônica (tonus est totius constitutionis armonice differentia), que consiste no acento da voz ou no tenor (quae in vocis accentu sive tenore consistit).”*¹⁷

Marcamos a tradução da expressão *regula tamen* em negrito porque queremos chamar atenção para a tradução dada por J. Ponte para ela. Em sua tese de doutorado, que consistiu na edição, tradução e comentário do *De musica disciplina*, Ponte traduziu: “A tone – **taken as an interval** – is the smallest part of music, just as the smallest part of grammar is

¹⁵ L. Gushee, “Questions of genre...,” *op. cit.*, p. 389.

¹⁶ Cujo manuscrito é do final do século IX, mas, segundo M. Huglo, *Les tonaires: inventaire, analyse, comparaison*, Paris, Société Française de Musicologie, 1971, argumenta (p.29-30 e 53), indica que o texto deve ter circulado antes e que Aureliano deve ter se servido dele.

¹⁷ Aurelianus Reomensis, *op. cit.*, p. 78.

the letter...”,¹⁸ isto é, no lugar de manter a expressão – e vimos na abertura deste tratado que a noção de *regula* é fundamental – Ponte prefere adaptá-la ao sentido que lhe desejar, qual seja, o de que a menor parte da música são os intervalos entre as notas. Na tradução revisada que publicou posteriormente, o trecho ficou: “A tone, **although a rule (mode)**, is the smallest part of music, just as the smallest part of grammar is the letter...”,¹⁹ mantendo-se mais próximo do original, Ponte ainda marca o que acredita serem dois sentidos de *tonus* que estão em jogo, o “modo” e o “intervalo”. Mas *tamen* não indica necessariamente uma oposição – ainda que possa fazê-lo – podendo marcar também uma conclusão. Essa interpretação parece ser substantiada pelo que se segue na citação, pois, como os números com relação à aritmética e como as letras com relação ao discurso, o canto surge dos tons (*consurgit*) e é regido por eles (*regitur*), o verbo *rego* fazendo evidentemente ecoar o substantivo *regula*. O *tonus* não pode ser desmembrado em “modo” e “intervalo” em analogia com “discurso” e “letra” porque a correlação que se estabelece é entre “canto” e “discurso” e entre “*tonus*” e “letra”; o todo é o canto, e o elemento constituinte-regulador é o *tonus*. Aureliano não opõe em momento algum o todo (*tonus*) e a parte (*tonus*): o elemento de que a melodia surge e pelo qual ela é regida é o mesmo. Em vez de distingui-los, ele diz que são uma e a mesma coisa. De fato, se retomarmos a citação do prefácio, reproduzida mais atrás, lemos que Aureliano pretendia “escrever um sermão detalhado sobre certas regras de modulação/canto (*regulis modulationum*) que se chamam *tonos* ou *tenores* e sobre os seus nomes”, isto é, “as regras” se chamam “*tonos*”; nesse sentido, a tradução “although a rule” proposta por Ponte passa ao largo do centro mesmo do discurso de Aureliano.

Não que Aureliano não conheça o conceito de intervalo ou não possa se valer dele. No capítulo 10, em momento em que começa a discutir o plagal do primeiro *tonus*, Aureliano diz:

“*Aos demais que quiserem saber a plenitude dessa ciência, mandamo-lo à música (ad musicam eum mittimus); e, se quiser ser nela versado, que volte os olhos à harmonia das proporções (consonantiam proportionum) e à especulação dos intervalos (speculationem intervallorum). E então poderá saber por que razão em um*

¹⁸ Não traduzimos esta e a próxima passagens porque se trata de comentar a tradução de Ponte para o inglês. J. P. Ponte, *The Musica disciplina of Aurelianus Reomensis...*, op. cit., v. 2, p. 54.

¹⁹ Aurelian of Réomé, *The discipline of music...*, op. cit., p. 20.

*mesmo texto realiza-se uma diferente modulação da sonoridade (sonoritatis concentus)²⁰ e diversas outras coisas que seria longo enumerar”.*²¹

Como se vê, Aureliano reconhece a categoria de intervalo e lhe dá o nome *intervallus*, que certamente aproveitou dos textos de harmônica que conhecia (vejam-se os longos empréstimos a Boécio nos primeiros capítulos). Assim, fica ainda mais difícil defender que, na passagem do começo do capítulo 8, Aureliano esteja trabalhando com duas noções de *tonus* e que uma delas seja traduzível por intervalo. Se quisesse dizer isso, ele dispunha de outra palavra. Também muito significativo é que Aureliano utilize neste último trecho o vocábulo *sonoritas*, que, como já vimos, ia ganhando espaço justamente nessa época. Não só o usa, como “abusa” dele: emprega-o 16 vezes ao todo, entre o capítulo 10 e o 20. Como vimos, essa palavra está associada a uma preeminência do pensamento sobre o (*) sonoro em detrimento de um pensamento sobre o som, isto é, um pensamento que prefere pensar sobre situações particulares em que o som está presente a pensar sobre o som como uma categoria intelectual abstrata.²²

Como não podemos – e não é este aqui o nosso propósito – realizar uma análise minuciosa do *De musica disciplina*, gostaríamos apenas de indicar algumas instâncias que nos parecem deixar evidente que o *De musica disciplina* privilegia um pensamento sobre o (*) sonoro como modo dominante de construção do texto:

- 1) ao longo da primeira parte, aquela em que se verificam os largos empréstimos de Aureliano, peças do repertório litúrgico se encontram citadas em meio às afirmações mais “gerais”. Comparem-se os seguintes trechos, de Boécio e Aureliano, respectivamente²³:

Boécio, <i>De institutione musica</i> , I, 10	Aureliano, <i>De musica disciplina</i> , II
Et ut sit clarum quod dictum est, sint verbi gratia malleorum quattuor pondera, quae subter scriptis numeris contineantur: XII. VIII. VI. Hi igitur mallei, qui .XII.	Sint verbi causa quattuor mallei qui subter insertos contineant numeros: XII VIII VIII VI. Hi igitur mallei qui XII et VI ponderibus vergebant, diapason in duplo

²⁰ Aqui Ponte prefere a leitura *sonoritas contemptus* (*The Musica disciplina of Aurelianus Reomensis...*, *op. cit.*, v. 2, p. 73), inaceitável, entretanto, segundo mostra a lista de correções à edição crítica feita por Michael Bernhard “Textkritisches zu Aurelianus Reomensis”, *Musica disciplina*, 40, 1986, p. 457.

²¹ Aurelianus Reomensis, *op. cit.*, p. 86.

²² Tanto que, dessas 16, sete ocorrências associam *sonoritas*+genitivo (*eiusdem sonoritas*, *sonoritas tonorum*, *sonoritas toni*, *sonoritam versiculi*, *sonoritati versuum*, *sonoritas toni*, *armonie sonoritam*), e outras três associam nome+*sonoritatis* (*sonoritatis concentus*, *sonoritatis figura*, *sonoritatis euphonia*). Uma observação dos contextos das outras 6 passagens mostra claramente que *sonoritas* é entendida como uma propriedade, um qualificativo, e que está associada a um contexto particular.

²³ Quadro também reproduzido em U. Pizzani, “Aureliano di Réome...”, *op. cit.*, p. 25.

<p>et .VI. ponderibus vergebant, diapason in duplo concinentiam personabant. Malleus vero .XII. ponderum ad malleum .VIII. et malleus .VIII. ponderum ad malleum .VI. > ponderum secundum epitritiam proportionem diatessaron consonantiam iungebatur. .VIII. vero ponderum ad .VI. et .XII. ad .VIII. diapente consonantiam permiscebant. .VIII. vero ad VIII. in sesquioctava proportionem resonabant tonum.</p>	<p>consonantiam concinebant, ut hic: Ant. Inclina domine aurem tuam, et omnia quae in primo inveniuntur tono. Malleus XII ponderum ad malleum VIII, et malleus VIII ad malleum VI ponderum, secundum epitritiam proportionem, diatessaron consonantiam perficiebant; adest exemplum: Ant. Confessio et pulchritudo, et cuncta qui in tono autentici deuteri conscribuntur. VIII vero ponderum ad VI et XII ad VIII, diapente consonantiam permiscebant, veluti hic: Ant. Circumderunt me, et cetera qui in autentico trito inveniuntur. VIII vero ad VIII, in sesquioctava proportionem resonabat tonum, iuxta illud; Ant. Puer natus est nobis, et omnia quae autentici tetrardi adscribuntur norme.</p>
---	---

O que fez Aureliano aqui e em outros trechos foi trazer para a discussão sobre relações abstratas entre os números exemplos concretos do repertório, como uma espécie de glosa a Boécio, explicando com exemplos a que o leitor (ao qual portanto, presume-se um conhecimento do repertório) poderia recorrer para entender do que se estava tratando. Essa referência não recorre à noção de som, mas antes confia ao conhecimento de uma instância sonora concreta, o canto, a faculdade de identificar e explicar relações numéricas abstratas. O curioso é que aqui não é tanto o repertório que vem explicado pelos números, sendo desmontado em “intervalos”, mas antes os números que vêm explicados pelo canto.

- 2) na explicação dos *toni*, na segunda parte do tratado, as indicações que L. Gushee indentifica como sendo de “performance” são aquelas em que qualificativos que fogem ao domínio do som concebido como categoria abstrata estão desenvolvidos. São expressões como *pinguem sonum* (capítulo 12), *vinola flexibilique voce* (capítulo 19), entre muitas outras. Trata-se sempre de expressões que qualificam um “objeto” de consideração, normalmente uma sílaba de um canto, acoplando o aspecto sonoro ao conjunto de um todo (texto, modo, etc.).
- 3) o vocábulo *sonoritas* associa-se freqüentemente à escrita: “in una eademque litteratura diversus efficiatur sonoritatis concentus” (p. 26), “Contigua est sonoritas autentici deuteri in litterature melodia perparum cum modulatione autentici proti, en forma:

NOIOEANE” (p. 49) e “Adest litteratura plagis deuteri cum sonoritatis figura: NO-EANE” (p. 50); mais ainda, nesses exemplos, associa-se ao texto, à visualidade do texto e, evidentemente, faz referência ao seu aspecto sonoro. Em outros termos, o som não vem isolado, mas antes associado.

- 4) As próprias fórmulas de tipo *Noeane*, etc., fórmulas de entonação bizantina que identificavam cada um dos “modos”, desenhando o seu contorno melódico fundamental,²⁴ são discutidas por Aureliano:

“O espírito costuma perguntar qual sentido contém os nomes que são atribuídos aos tons como Nonannoene para o primeiro tonus, Noeane para o segundo e os demais. Então eu perguntei para um certo grego como eles seriam traduzidos para o latim. Ele respondeu que não podiam ser traduzidos, mas que eram entre eles exclamações de regozijo (laetantis adverbium). Quanto maior/mais importante é a melodia (? quantoque maior est vocis concentus), mais sílabas lhe são atribuídas, como no primeiro autêntico, que é o princípio, são inseridas seis sílabas, a saber, Nonannoene. Ao segundo autêntico e ao terceiro, porque merecem menos (quoniam minoris sunt meriti), são atribuídas apenas cinco sílabas. Nos plagais, entretanto, as letras são uniformes (consimilis), isto é, Noeane, ou, segundo alguns, Noeagis. Depois, tendo se lembrado, o grego acrescentou que elas têm um paralelo (consimilitudinem) em nossa língua com os gritos que costumam dar os que lavram [a terra] ou tangem [os rebanhos], com a diferença de que Noeane é apenas um grito (vox) de regozijo, que não expressa mais nada, e contém em si a melodia dos tons (tonorum in se continens modulationem).”²⁵

Diferentemente de outros escritores posteriores, que se contentam em dizer que essas fórmulas são apenas sílabas sem sentido,²⁶ que nada designam, Aureliano está preocupado em saber o que significam; isto é, a idéia de uma fórmula sem significado textual, em que a correlação som-texto não existe, é colocada em questão por Aureliano. Além disso, a imbricação com a visualidade da fórmula no texto é colocada mais uma vez em evidência, pois o manuscrito mais antigo conservado (Valenciennes, Biblioteca Municipal, ms. 148) contém neumas de tipo páleo-franco²⁷ acima das primeiras menções às fórmulas, que, sem distinguir a altura específica dos sons, relacionam a fórmula escrita e sua “sonoridade”, acoplando uma coisa na outra (ver discussão mais à frente).

²⁴ Sobre o assunto, cf. T. Bailey, *The intonation formulas of western chant*, Toronto, Canada Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1974.

²⁵ Aurelianus Reomensis, *op. cit.*, p. 84.

²⁶ Cf. as discussões mais à frente neste capítulo.

²⁷ Cf. J. Handschin, “Eine alte Neumenschrift”, *Acta musicologica*, 22, 1950, p. 69-97, IDEM, “Zu ‘Eine alte Neumenschrift’”, *Acta musicologica*, 25, 1953, p. 87-88.

- 5) Por fim, dadas todas essas imbricações, poderíamos sugerir que o uso aparentemente aleatório que Aureliano faz do termo *tonus* está relacionado ao fato de que ele não o concebe como uma categoria delimitada e abstrata, mas recorre à sua instânciação em cantos concretos cuja caracterização vai além de seu aspecto puramente sonoro: os *toni* para ele não seriam, nesse sentido, “classificações” externas à melodia, o que nosso uso da palavra “modo” costuma denotar, mas antes conjuntos de cânticos concretos aparentados entre si e ligados por uma certa “cola”, em seus termos, mas essa “cola”, sendo o material mesmo de que as melodias são feitas, é o próprio *tonus*. Nesse sentido, o princípio regulador do canto é a sua própria constituição, não uma categoria externa. Daí que Aureliano use *tonus* para situações em que preferimos usar palavras distintas, pois suas categorias estão mais “coladas” aos casos concretos que discute.

Antes de deixar esse texto, julgamos importante problematizar que tipo de relação esse que é, evidentemente um discurso sobre o (*) sonoro sem ser, em momento algum, um discurso sobre o som, estabelece com o pensamento sonoro. Parece-nos legítimo supor que o pensamento sobre o (*) sonoro em Aureliano está bastante atrelado ao pensamento sonoro, na medida em que, como vimos, cabe a um ato sonoro – o de cantar a antífona, seja concretamente, o que é muito mais provável, seja silenciosamente, na cabeça²⁸ – decifrar, sem mediação verbal explícita, as proporções boecianas no trecho cotejado mais atrás. Além disso, o uso de notação neumática no manuscrito mais antigo – e L. Gushee crê que a notação estivesse presente no original²⁹ – pode ser um indicativo poderoso do grau de indistinção entre o ato e a “representação”. Há, afinal, todo um campo de continuidade entre o canto e a escrita do canto, especialmente nas chamadas notações neumáticas (*Neumenschrift*). Segundo O. Cullin, existe toda uma “extensão que separa as grafias neumáticas daquilo que nós comumente chamamos uma notação.”³⁰ Na primeira,

“o gesto, em toda a fluidez do movimento musical, ainda não se transformou em uma posição projetada em um espaço que se quer objetivo. O notador busca transcreever um movimento (o ductus o faz muito bem) que ele ainda inscreve no espaço do gesto. Certamente, ele estabelece um sistema, mas ao mesmo tempo em que ele

²⁸ Da mesma forma que se fez uma história do desenvolvimento da leitura silenciosa, está inteiramente por ser feita a história da leitura musical silenciosa. Não sabemos praticamente nada sobre como ela se desenvolveu, em que circunstâncias e por quê.

²⁹ L. Gushee, “Questions of genre...,” *op. cit.*, p. 389.

³⁰ O. Cullin, *Laborintus*, *op. cit.*, p. 35.

exprime o que sente do movimento criativo. É apenas depois que o sistema vira abstrato transformando-se, pela reiteração, em objeto de sua própria imitação. (...) [Conforme a escrita neumática vai desenvolvendo características mais próximas daquilo que entendemos por uma notação,] o gesto se inscreve fora do eu, fora do corpo de si, em um espaço que se tornará aquele de uma geometria e onde os sons podem ser pontos (ou notas) em uma posição que representa a altura: bastará apenas traçar as linhas e estabelecer um pentagrama. Os primeiros neumas são, em sentido próprio, incorporados; os últimos, não.”³¹

Essa identificação entre a representação e o ato, característica das primeiras notações neumáticas, assim como a que se faz presente no mais antigo manuscrito do *De musica disciplina*, aponta para uma forte presença do pensamento sonoro. E, aqui, a relação entre pensamento sobre o (*) sonoro e pensamento sonoro parece ser a de uma solidariedade, mais que uma tensão. Nesse sentido, o texto de Aureliano permanece um testemunho singular, pois, se os textos sobre música que lhe seguiram não desenvolvem um pensamento sobre o som, as relações entre pensamento sonoro e pensamento sobre o (*) sonoro parecem se configurar de forma mais polarizada.

2. *Musica e Scolica enchiriadis*

Diversos autores viram nos tratados anônimos *Enchiriadis* (*Musica* e *Scolica*) os mais importantes do século IX.³² Os dois textos foram escritos por volta de 850³³ e, segundo N. Phillips, diferenciam-se muito mais pela forma, tendo em vista que a *Musica* é uma prosa corrida e a *Scolica* um diálogo entre mestre e aluno, do que pelo conteúdo, que, segundo a autora, seria praticamente idêntico, ambos tratando dos “modos e do *organum*, ..., com os outros conteúdos fornecendo a substância técnica necessária para as explicações da modalidade e do *organum*.”³⁴ Essa diferença deve, segundo a autora, ser explicada principalmente em função do público a que estavam destinadas, a *Musica* para alunos mais avan-

³¹ Idem, *ibidem*, p. 34.

³² J. S. van Waesberghe, “La place exceptionnelle de l’Ars Musica...,” *op. cit.*, e N. Phillips, *Musica and Scolica Enchiriadis: the literary, theoretical, and musical sources*, tese de doutorado, New York University, 1984.

³³ N. Phillips, *Musica and Scolica*, *op. cit.*, p. 516, “qualquer um dos tratados ou ambos poderiam ter sido escritos nos meados do século, ou mesmo ligeiramente antes”. Já para R. Erickson (“Introduction,” em *Musica and Scolica enchiriadis*, ed. C. V. Palisca e trad. R. Erickson, Yale, Yale University Press, 1995, p. xxi), a *Musica* não pode ter sido escrita muito antes de 850, e é possível que a *Scolica* lhe seja anterior.

³⁴ “Musica enchiriadis,” em H. Schmid (ed.), *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Munique, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1981, p. 120

çados e a *Scolica* para principiantes no estudo na música.³⁵ Trata-se de duas obras muito diferentes do *De musica disciplina*, mas que também não estabelecem um “lugar” para o pensamento sobre o som. Isso não significa, é claro, que não pudessem diferenciá-lo, mas que visivelmente o foco de atenção era outro.

A *Musica enchiriadis* se abre com uma passagem retrabalhada a partir do comentário de Calcidio ao *Timeu* e do *De institutione musica*, de Boécio:

“Assim como as partes elementares e indivisíveis da fala (vox articulata) são as letras, das quais compõem-se sílabas que, por sua vez, compõem os verbos e os substantivos (verba et nomina), e desses [se compõe] o tecido do discurso completo, assim também as raízes do canto (vox canora) são os phtongi, que são chamados soni em latim, aos quais o conteúdo de toda a música é redutível. Da [associação] dos sons (soni), vêm os intervalos (diastemata), depois da associação dos intervalos, vêm os sistemas (systemata). Os sons (soni), entretanto, são os primeiros fundamentos do canto. Nem todos os sons (soni) são chamados phtongi, mas os que, devido à distância apropriada com relação aos outros, são aptos à melodia.”³⁶

Como se vê, a *Musica enchiriadis* reconhece um conceito amplo de som – diferentemente de Aureliano, que não chega a formalizar qualquer definição similar –, mas limita o seu escopo à consideração dos *phtongi*, os “sons aptos à melodia” e, a partir de então, emprega o termo sempre nessa acepção restrita. O problema também é aludido no capítulo 9, em que há uma definição de diversos termos, na passagem da primeira para a segunda parte do tratado, que começará a tratar das sinfonias. Nesse ponto, diz-se: “Como na maior parte das vezes não diferenciamos entre *soni* e *phtongi* em meio a esses sons (*vocibus*), é necessário explicar as propriedades individuais de *sonus* e *phtongus*, de *tonus* e *epogdous*. *Sonus* é o termo geral para qualquer som (*vox*), mas chamamos *phtongi* os sons (*soni*) do canto (*vox canora*)”.³⁷ É de se notar a aproximação entre *sonus* e *vox*, esta última podendo em alguns contextos assumir o sentido mais geral de som, ainda que já Agostinho apontasse para o fato de que isso é um uso impróprio e que voz deveria denominar fundamentalmente a voz humana.³⁸ De todo modo, após essa segunda menção na *Musica enchiriadis*, o termo *sonus*

³⁵ Cf. N. Phillips. *Musica and Scolica*, *op. cit.*, capítulo 3, p. 120-162. Não se trata, é fundamental notar, de principiantes no canto, pois a educação carolíngia distinguia entre uma formação básica no repertório, o *cantus*, e o estudo da *ars musica*. Cf também J. S. van Waesberghe, *Musikerziehung: Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig, VEB, s/d, p. 12ss.

³⁶ “*Musica enchiriadis*,” em H. Schmid (ed.), *op. cit.*, p. 4.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 20-21.

³⁸ Cf., em geral, para questões de terminologia o útil H. P. Gysin, *Zum Vokabular der Musiktheorie im Mittelalter*, Zurique, A. Köhler Rüti, 1959, que se deve, porém, usar com cuidado, pois, em meio a observações interessantes, contém muitas imprecisões.

vai compreendido unicamente no sentido de *phtongus*, isto é, o grau de uma escala, o som discreto “apto à melodia”.

Na *Scolica enchiriadis*, em que a troca entre mestre e discípulo é mais ágil e se passa menos tempo a discutir os conceitos que na *Musica enchiriadis*, lê-se logo no princípio:

“M. Há algumas coisas [que um cantor precisa saber] que exige a propriedade dos sons (sonorum proprietates), outras coisas que são requeridas pelo ritmo, e ainda outras externas às quais se conforma apropriadamente a disciplina do canto.

“D. O que são estes ‘sons’ (soni)?

“M. Aqui chamamos os sons (sonos) de phtongi (phtongos), isto é, os sons (vocal-e) agradáveis/apropriados/harmoniosos (concordes) do canto que são a base da harmonia. Pois, assim como a linguagem (loquela) consiste em letras, assim também a harmonia consiste em sons.”³⁹

Isto é, aqui não existe nem menção ao descompasso entre *sonus* e *phtongi*, mas antes uma sinonímia menos problematizada. De fato, o som em sentido amplo não está em debate. Ao contrário, em ambos os tratados, encontra-se a expressão *sonus musicus*, que especifica bem o escopo dos tratados, o “som musical”, isto é, o “som apto à melodia”, o *phtongus*. Nesse sentido, os tratados *Enchiriadis* não se diferenciam de Aureliano e mesmo do movimento anterior, que, sem tratarem o som como uma categoria abstrata autônoma e generalizante, preocupam-se com os fenômenos sonoros instanciados em práticas determinadas. Trata-se de um pensamento sobre o (*) sonoro, e o (*) neste caso, como para o conjunto desses tratados, é o canto.

Ainda no domínio do vocabulário, gostaríamos de chamar atenção para formulação famosa que consta em ambos os tratados e que é, mais geralmente, encontrada em diversos escritos da época. Como vimos, o termo central do *De musica disciplina* é *tonus*, e Aureliano parece tê-lo associado a um conjunto de características (especialmente som e texto) sem buscar autonomizá-las. Boécio já havia falado em *tonus*, tanto como intervalo de “um tom,” quanto na seguinte formulação: “As espécies de *diapason* [consonância de oitava] estão na origem do que nós chamamos modos, e que igualmente chamam-se tropos ou tons (*qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant*)”.⁴⁰ A *Musica enchiriadis*, muito certamente se inspirando em Boécio,⁴¹ pretende, no entanto, estabelecer uma distin-

³⁹ “Scolica enchiriadis,” em H. Schmid (ed.), *op. cit.*, p. 61.

⁴⁰ Boèce, *Traité de la musique*, *op. cit.*, IV, 15, p. 294.

⁴¹ C. Atkinson, “‘Harmonia’ and the ‘Modi, quos abusive tonos dicimus’”, *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, Bolonha, 1987, p. 485-500.

ção: “Agora deve-se demonstrar como a natureza (*vis*) desses quatro *phtongi* regula os ‘modos’, que abusivamente chamamos ‘tons’ (*modos, quos abusive tonos dicimus*)...”⁴²; igualmente, na *Scolica enchiriadis*, “Creio que já aprendeste os números e as diferenças individuais dos ‘tropos,’ ou ‘modos,’ que abusivamente chamamos de ‘tons’ (*tropi autem vel modi... quos abusive tonos dicunt*).”⁴³ Como comentou R. Erickson, “*tonus* (e nunca *modus*) fora a forma padrão de se referir aos oito modos desde o século VIII (por exemplo, nos tonários e no tratado de Aureliano). Portanto, é algo surpreendente ler que esse termo, que também aparece mais à frente no capítulo, é errado.”⁴⁴ Se Atkinson⁴⁵ acha que essa preocupação deriva de Boécio, que teria tentado estabelecer uma distinção entre o *tonus* como “tom inteiro” e o *tonus* como sinônimo de *modus*, o fato é que a passagem de Boécio não traz essa questão à tona e, além disso, não explica porque a *Musica enchiriadis* e a *Scolica* tenham querido enfatizar essa questão, ainda mais em contraposição à tradição anterior dos tonários.

Creemos que a resposta deva ser buscada em uma característica mais ampla desses tratados, sua insistência na descontinuidade entre som e letra. Afinal, a *Musica enchiriadis* inicia-se com uma comparação entre som e letra (*Sicut... litterae, sic... ptingi*), repetida mais adiante, no capítulo 10 (*Ut litterae..., sic... intervalla*), uma analogia que os instaura como domínios comparáveis, mas distintos.⁴⁶ Se é bem verdade que o próprio Aureliano havia recorrido a uma analogia desse tipo, conforme vimos, a oposição não se configurava como uma distinção estruturante. Já na *Musica enchiriadis*, por exemplo no capítulo 10, o mesmo texto – o *Alleluia*, no caso – é usado para identificar consonâncias distintas, enfatizando-se a descontinuidade entre o texto e o som – em Aureliano, como também vimos, a manipulação das peças do repertório para exemplificar tópicos de ensino não acontecia, e a cada caso mencionava-se singularmente a peça apropriada. Outro importante indicativo dessa descontinuidade entre som e letra é a discussão das já mencionadas fórmulas de entonação do tipo *Noeane*, no mesmo capítulo 8 em que consta a expressão *quos abusive tonos dicimus*. A *Musica enchiriadis* fala dessas fórmulas nos seguintes termos: “*Noannoene, Noeagis*, etc., que julgamos não serem tanto palavras com significado (*non tam signifi-*

⁴² “*Musica enchiriadis*,” em H. Schmid (ed.), *op. cit.*, p. 13

⁴³ “*Scolica enchiriadis*,” em H. Schmid (ed.), *op. cit.*, p. 79.

⁴⁴ R. Erickson, “Introduction,” *op. cit.*, p. 7, nota 17.

⁴⁵ C. Atkinson, “‘Harmonia’ and...,” *op. cit.*.

⁴⁶ “*Musica enchiriadis*,” em H. Schmid (ed.), *op. cit.*, p. 3 e 23.

cativa verba), quanto sílabas associadas à melodia/modulação (*syllabas modulationi attributas*)”.⁴⁷ Na *Scolica enchiriadis*, a referência às entonações vem logo antes da condenação do termo *tonus*, e não logo depois, como na *Musica*. Aqui, por sua vez, a mesma fórmula, *Noannoeane* aparece transposta algumas vezes e, portanto, associada a modos diferentes. Ora, a essência dessas fórmulas, em Aureliano e nos diversos tonários em que circularam até o século XI, quando foram sendo substituídas por outras,⁴⁸ era a de associar determinadas sílabas com cada modo, conjugando, portanto, texto e som na identificação dos modos. Mais ainda, se, para Aureliano, elas guardam uma lembrança de canto concreto, na medida em que busca um sentido para elas, nos tratados *Enchiriadis*, as fórmulas de entonação se transformaram em um recurso didático sonoro para o propósito de identificar o modo, *ad investigandam toni cuiusque vim eadem ratione compositis*.⁴⁹ Enfim, a própria *Musica enchiriadis* dá, no capítulo 9, uma definição de “modos ou tropos” nos seguintes termos, referindo-se à menção anterior (em que *tonus* foi excluído, no capítulo 8): “*Modi ou tropi*, sobre os quais se falou algo mais acima, são espécies de melodias/modulações (*species modulationum*)”,⁵⁰ definição abstrata que não faz na sequência qualquer referência a itens do repertório. Nesse sentido, parece-nos que negar a equivalência entre *tonus* e *modus/tropus*, para os tratados *Enchiriadis*, pode ser entendido como oposição mais geral à indistinção letra/som que o termo carregava em Aureliano e nos tonários, livros litúrgicos em que cada um dos oito *toni* era identificado a partir de um conjunto de cânticos ou de fórmulas de entonação em que som e letra estavam unidos.

Ora, fica evidente, a partir dessa caracterização, que tanto a *Musica* quanto a *Scolica enchiriadis*, sem distinguirem o som como uma categoria geral sobre a qual pensar, isolam aspectos e propriedades sonoras do conjunto das propriedades do canto, sua referência fundamental, e se preocupam em definir essas características. Nesse sentido, o pensamento sobre o (*) sonoro é extremamente desenvolvido e, mais que Aureliano, os aspectos sonoros são tratados com grande independência. Isso acontece possivelmente porque *Musica* e *Scolica enchiriadis* são “tratados” didáticos, destinados ao aprendizado não apenas de conceitos abstratos, sem pressupor tampouco um grande conhecimento do repertório, mas a serem utilizados por cantores. Segundo L. Gushee:

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 20

⁴⁸ Cf. T. Bailey, *The intonation formulas...*, *op. cit.*.

⁴⁹ “*Musica enchiriadis*,” em H. Schmid (ed.), *op. cit.*, p. 19.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 22.

*“Perguntar se esses trabalhos são teóricos ou especulativos, ou se são práticos, passa ao largo dos problemas. O mesmo vale, eu creio, para se perguntar se eles são para principiantes ou para alunos avançados ou profissionais. Possivelmente as respostas mais prudentes seriam que a esperança dos autores é transformar o cantor em peritus cantor, talvez mesmo em um musicus; e que, em condições favoráveis, os conceitos inovadores da ME e da SE poderiam ter sido apresentados a pueri, mas, em muitas outras situações, a cantores de larga experiência.”*⁵¹

Nesse sentido, pensamento sobre o (*) sonoro e pensamento sonoro entram em correlação nesses textos. Mas sua correlação é específica e distinta da que encontramos em Aureliano, por exemplo. Aqui cabe ao pensamento sobre o (*) sonoro promover, como hipotetiza Gushee, uma transformação do *cantor* em *peritus cantor*. O pensamento sonoro é um canteiro de trabalho e, se se pensa sobre o (*) sonoro, é para de certa forma “domesticar” o pensamento sonoro.

Tanto que ambos os tratados, diferentemente de Aureliano, insistem na apresentação de uma notação para os *phthongi* (na *Musica enchiriadis*, a discussão da notação segue-se imediatamente à definição dos *phthongi* no capítulo 1), chamada notação daseiana⁵² que, desenvolvida a partir dos acentos gramaticais, nota os sons com precisão diastemática (diferentemente das notações neumáticas da época), de modo associado ao seu conceito de *sonus musicus*, o som musical com alturas determinadas e “apto à melodia”. Trata-se, como fica evidente, de um recurso pedagógico: “há muitos outros sinais dos sons (*signa sonorum*) inventados em tempos antigos, mas devemos começar com os mais fáceis.”⁵³ Aqui, trata-se de projetar os sons em um espaço objetivo que não é contínuo ao canto. Trata-se de exercitar a identificação dos *phthongi* em sua relação uns com os outros: “logo ficará claro de que som se trata, pois a prática torna escrever ou cantar os *soni* (*sonos*) tão fácil quanto escrever ou ler letras. E diz-se que essas coisas ajudam os que começam nos estudos (*sint ad studia incipientium adiuvanda*).”⁵⁴ Na *Scolica enchiriadis*, a relação mestre-discípulo dá origem a diversas explicações em que, após apresentar um assunto, o professor canta um exemplo para o aluno ou pede para ele cantá-lo. O que é importante notar, todavia, é que o canto não é o material a partir do qual o desenvolvimento é apresentado. As peças que eventualmente são referidas o são em função da lógica da exposição dos conceitos do tratado e, quando, na *Scolica*, o professor ou o aluno cantam, isso se dá após a explicação; desse

⁵¹ L. Gushee, “Questions...,” *op. cit.*, p. 400.

⁵² Cf., sobre o assunto, N. Phillips, *Musica and Scolica...*, *op. cit.*, capítulo 11, p. 470-497.

⁵³ “*Musica enchiriadis*,” em H. Schmid (ed.), *op. cit.*, p. 7.

⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 13.

modo, a relação que se estabelece é de subordinação do pensamento sonoro ao pensamento sobre o (*) sonoro, este visando a inculcar conceitos, percepções e habilidades que o aluno reproduz sonoramente, incorporando-os, no sentido forte do termo, transformando-os em ações sonoras realizadas pela sua própria voz. Em outros termos, o “lugar” pedagógico de tratados como os *Enchiridis* é fundado por uma polaridade: o que os define é essa distinção entre pensamento sobre o (*) sonoro e pensamento sonoro; o circuito é bem fechado e, nesse contexto, não há lugar para um pensamento sobre o som como categoria intelectual abstrata.

Sendo assim, é significativo que, no capítulo 18, a *Musica enchiridis* problematize o seu próprio escopo:

“Aqui se tratou de algumas coisas básicas sobre a arte musical (artis musicae) para o ornamento das canções eclesiásticas (pro ornatu ecclesiasticorum carminum); certamente, esta [arte] não demanda um estudo menos respeitável (venerabilem) de uma forma mais profunda (interius). Pois porque alguns sons concordam uns com os outros em uma associação tão suave, enquanto outros, não querendo misturar-se entre si, distoem tão asperamente (insuaviter) tem uma explicação mais profunda e divina e que jaz em algumas das coisas mais escondidas da natureza (in aliquibus inter abditissima naturae latentis). Essa razão, em cuja operação (labores) e em cujo domínio (in hac parte) o Senhor também nos permite penetrar, é tratada nos escritos dos antigos, nos quais se afirma, com argumentos extremamente convincentes, que a mesma razão reguladora (eiusdem moderationis ratio) que regula a concórdia dos sons ordena a natureza dos mortais (mortalium naturas modifcet). Por essas relações numéricas, pelas quais sons distintos concordam um com o outro, a harmonia (concordia) eterna da vida e dos elementos em conflito (compugnantiae) de todo o mundo é unida aos corpos (cum corporibus).”⁵⁵

O ensino contido no livro é assim explicitamente dirigido ao “ornamento das canções eclesiásticas”, não a um estudo abstrato; mas a *ars musicae* tem um nível mais profundo, e esse nível toca as coisas mais recônditas da natureza (*naturae*): a noção de harmonia (*concordia*). Essa noção regula tanto a concórdia dos sons quanto a natureza dos mortais; mais ainda, o mundo corporal é entendido sob o signo dessa mesma noção. Não se trata da relação dual entre alma e corpo tal qual ela se processara na Antigüidade Tardia, mas antes de uma concórdia, em que os princípios contraditórios são subsumidos em uma harmonia das partes diversas. Mas essa natureza harmônica não é um princípio no qual se possa penetrar irresistivelmente. Deus nos permite penetrá-lo *in hac parte*, “neste domínio”, isto é, no que diz respeito à concórdia dos sons (aptos à melodia), não como um conjunto. Não é a natureza

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 56.

como um todo que se abre para conhecimento, não é a natureza humana, mas um princípio compartilhado, apreensível apenas em sua instanciação concreta na *ars musicae*. É significativo a esse respeito que o próximo (e último) capítulo da *Musica enchiriadis*, o de número 19, narre o mito de Orfeu e Eurídice. Orfeu é compreendido como um *peritus cantor*, Eurídice como *profunda diiudicatio*, e o fato de que, assim que Orfeu olha para Eurídice, ele a perde vem assim interpretado:

“Assim como outras coisas que compreendemos apenas parcialmente e como que em enigma (ex parte et in enigmatē), esta disciplina não tem uma explicação plena nesta vida. Certamente podemos julgar se a construção de uma melodia é bem calculada, discernir as qualidades dos sons e dos modos e as demais coisas dessa arte. Igualmente podemos deduzir os intervalos (spatia) ou as consonâncias (vocum simphonias) a partir das relações entre os números. Mas de que modo a música tem uma tal afinidade e união (commutationem and societatem) com nossas almas – pois nós sabemos que estamos ligados a ela com certa semelhança (quadam nos similitudine cum illa compactos) – nós não conseguimos expressar claramente.”⁵⁶

Ou seja, trata-se de marcar que, mesmo que a *ars musicae* esteja relacionada com a natureza humana, são dois domínios de conhecimento distintos, o primeiro relativo ao canto, que é acessível – e, de fato, Orfeu pode se tornar um *peritus cantor* – o segundo, que se entrevê apenas parcialmente e que, como Eurídice, permanece ao fim e ao cabo inacessível, está relacionado à natureza humana de forma geral. Daí que A. Ostheimer tenha assim interpretado o mito de Orfeu tal qual aparece na *Musica enchiriadis*: “Para uma parte dessa natureza, o canto humano, o coral da Igreja, a *Musica enchiriadis* criou uma base de compreensão racional, mas, para a categorização (*Einordnung*) da música como harmonia no cosmos, ela não o fez.”⁵⁷

Sem podermos por ora nos dedicar a desenvolver este argumento, cabe apontar para que aqui haja talvez um fundamento para se discutir a (polêmica) relação da *Musica enchiriadis* com a obra daquele que é tido pelo maior pensador carolíngio, o irlandês João Esco-

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 57-58.

⁵⁷ A. Ostheimer, “Orpheus und die Entstehung einer Musiktheorie im 9. Jahrhundert”, *Mittelaltinisches Jahrbuch*, 33, 1, 1998, p. 29-30. Em outros termos também Susan Boynton (*Early Music History*, 18, 1999, p. 71) chamou a atenção para essa distinção entre dois níveis de conhecimento na *Musica enchiriadis*: “O autor do capítulo 19 da *Musica enchiriadis* expressa pessimismo quanto à possibilidade de se compreender o aspecto metafísico da música, mas os tratados *Enchiriadis*, tomados em conjunto, apresentam um ideal de união de teoria e prática em sua integração de *cantus* e *musica*.” Sua afirmação, entretanto, como se pode ver, falando no autor do capítulo 19 da *ME*, expressa a idéia de que haja uma disparidade entre o resto do tratado e este capítulo, mais pessimista. Ao fazê-lo, dá voz a proposta já aventada por Raymond Erickson de que o capítulo 19 não contasse das primeiras recensões do tratado. Cf. R. Erickson, “Introduction,” *op. cit.*, p. xxvii. Cremos, contudo, que, por mais que a situação do capítulo 19 não esteja resolvida, ele é perfeitamente coerente com o que fora dito no capítulo 18, como buscamos argumentar.

to Eriúgena, ativo na corte de Carlos, o Calvo no terceiro quarto do século IX e autor de diversas obras, entre as quais um comentário ao *De nuptiis* de Marciano Capela e o monumental *Periphyseon* (“Da divisão da natureza”), que tocam diversas vezes em problemas da música. Baseando-se em especificidades da exposição do tratado e correlações textuais de pequenas passagens e expressões, N. Phillips postulou (reativando hipótese mais antiga) uma possível relação entre a *Musica enchiridis* e o pensamento de João Escoto Eriúgena.⁵⁸ Contrapondo-se a essa visão e citando Phillips como principal alvo da crítica, R. Erickson tentou mostrar que não haveria base para se postular essa correlação e que as semelhanças identificadas por Phillips poderiam muito bem ter vindo de Boécio: “Em suma, assim, fica evidente que a hipótese de cento e cinquenta anos de que João Escoto Eriúgena esteve de alguma forma ligado à *Musica* e à *Scolica enchiridis* permanece sem prova. Mas essa investigação mostrou que, se a influência de Eriúgena foi exagerada, a de Boécio foi subestimada.”⁵⁹ A questão é evidentemente complexa, e Eriúgena é um dos pensadores mais difíceis do período. Mas cabe destacar que o problema da divisão da natureza em Eriúgena se desdobra em uma questão sobre o conhecimento que tem mais de um paralelo com as formulações do final da *Musica enchiridis*. Antes de realizar sua divisão quadripartite da natureza, Eriúgena fala em um problema mais amplo, separando todas as coisas naquelas que são e nas que não são.⁶⁰ Para Eriúgena, o primeiro modo dessa divisão

*“parece consistir naquele pelo qual a razão nos ensina que todas as coisas que se apresentam à percepção dos sentidos corporais ou à compreensão da inteligência são chamadas, em toda a verdade e com razão, ‘ser’, enquanto todas aquelas que, em virtude da eminência de sua natureza, excedem não apenas todos os sentidos, mas também todo intelecto e toda razão, são chamadas com razão ‘não-ser’. Não se saberia conceber esse [tipo de não-ser] senão como se aplicando apenas a Deus e à matéria e às causas, ou às essências de todos os existentes que foram criados por Ele.”*⁶¹

Ou seja, a distinção entre o ser e o não-ser equivale a uma distinção entre o cognoscível e o não-cognoscível. O próprio homem, “no que concerne à sua própria natureza, sabe apenas

⁵⁸ N. Phillips, *Musica and Scolica...*, *op. cit.*.

⁵⁹ R. Erickson, “Eriugena, Boethius and the Neoplatonism of *Musica* and *Scolica enchiridis*,” em N.K. Baker and B.R. Hanning (ed.), *Musical humanism and its legacy: essays in honor of Claude V. Palisca*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1992, p. 78.

⁶⁰ Cf., para uma breve porém elucidativa exposição, J. Marebon, “Carolingian thought”, em R. McKitterick (ed.), *Carolingian culture: emulation and innovation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 171-192, aqui especialmente p. 183-189.

⁶¹ João Escoto Eriúgena, *De la division de la nature. Periphyseon* (livres I et II), Paris, PUF, 2000, I, 443AB, p. 67

que ele foi criado; mas o homem não pode saber como nem em que substância ele foi criado.”⁶² A visão que Eriúgena tem da criação encontra no conceito de *harmonia* a sua principal expressão, um conceito em função do qual articula sua visão do mundo com a música e, nesse sentido, seu discurso é bastante próximo do da *Musica enchiriadis*. Afinal, para Eriúgena, Deus trouxe tudo à unidade por meio de uma bela e inefável harmonia: “Haec enim [oppositorum oppositio] omnia pulchra ineffabileque harmonia in unam concordiam colligit atque componit.”⁶³ Como se vê, assim como na *Musica enchiriadis*, o conceito de harmonia é fundamental e dele participa toda a criação, sentido no qual ele permanece escondido, impossível de se conhecer, *ineffabile*, indizível. Sem querer insistir sobre esse tópico e apesar de, a nosso ver, outros detalhes também contribuir para a aproximação entre o pensamento de Eriúgena e a *Musica enchiriadis*,⁶⁴ cabe constatar que a idéia de uma natureza divina e humana que não se abre ao conhecimento nesta vida é compartilhada pelos dois textos. Deste modo, se o som não aparece aqui como categoria intelectual à parte a ser investigada, cabe marcar que isso se dá em um ponto em que nem a natureza humana (perscrutada em sua dualidade corpo/alma na Antigüidade Tardia) nem a natureza da criação como um todo se abrem à investigação.

3. *Hucbaldo*: De harmonica institutione

O monge Hucbaldo (†930), diferentemente de Aureliano, conhecido apenas em seu tratado, e dos autores anônimos dos tratados *Enchiriadis*, tem uma vida razoavelmente conhecida e escreveu mais de uma obra que chegou até nós.⁶⁵ Trata-se de figura de destaque no mundo carolíngio e que, na avaliação de Y. Chartier, pode inclusive ter sido um aluno de João Escoto Eriúgena.⁶⁶

Antes de mais nada, contudo, cabe apontar para o fato de que, mais que a *Musica* e a *Scolica enchiriadis*, o *De harmonica institutione* reconhece um conceito amplo de som. A passagem é semelhante à daqueles tratados, mas ainda mais desenvolvida:

⁶² Idem, *ibidem*, II, 585B, p. 369.

⁶³ Apud: K. W. Niemöller, “Die Musik im Weltbild des Johannes Scotus Eriugena”, em F. Hentschel (ed.), *Musik und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter*, Leiden, Brill, 1998, p. 294.

⁶⁴ K. W. Niemöller, *op. cit.*, argumentou que a distinção entre tonus e modus/tropus, que, como vimos, é essencial na *Musica* e na *Scolica enchiriadis*, foi operada por Eriúgena. cf. p. 299-300.

⁶⁵ Cf. Y. Chartier, *L’oeuvre musicale d’Hucbald de Saint-Amand: les compositions et le traité de musique*, Saint Laurent. Editions Fides-Bellarmin, 1995, p. 1-10.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 305-106.

*“Esses sons (soni), pelos quais, como por certos elementos, os antigos julgaram que se deveria começar a estudar a música (ad musicam prisci estimaverunt ingrediendum), eles resolveram chamar com o nome grego de phtongi (ptongos). Esses não são quaisquer sons, como de quaisquer coisas inanimadas ou mesmo das vozes dos animais irracionais, mas apenas aqueles separados e determinados com quantidade calculada (rationabili discretos ac determinatos quantitate) e que fossem apropriados à melodia; apenas esses estabeleceram como os fundamentos firmes de todo canto. Por isso os chamaram de ‘elementa’ ou ‘phtongi’.”*⁶⁷

Interessante notar que, se na *Musica enchiriadis*, a oposição *soni-phtongi* era muito mais restrita e na *Scolica*, ela não era sequer explicitamente formulada, aqui ela é expressa de maneira mais marcada. Mais interessante ainda é que, se o *sonus-phtongus* é definido em função de quantidade discreta, pois esses são os sons “aptos à melodia”, os demais vêm exemplificados como os sons de objetos inanimados (*insensibilium rerum*) e de animais irracionais (*inrationabilium animalium*), isto é, não em função da propriedade do som, mas daquilo/daquele que o produz. É fato que o som não é isolado como categoria de pensamento, e essas caracterizações são aduzidas apenas como exemplos, mas percebe-se que, como na *Musica* e na *Scolica enchiriadis*, a concepção do som está associada não apenas a suas qualidades intrínsecas, mas a uma visão da criação. Porém, que visão é essa? Cremos que a resposta só possa ser dada após uma consideração mais cuidadosa do texto.

O *De harmonica institutione* tem um método de exposição peculiar. Em diversos momentos, conceitos são anunciados e diz-se explicitamente que se reserva a explicação deles para depois. É o caso das consonâncias⁶⁸ e dos modos.⁶⁹ Nesse tratamento, parece haver um ordenamento da matéria bastante articulado, pois se trata de preparar o caminho para o ponto final da exposição – a noção de modo – e chamar atenção para ela. Na progressão da exposição, Hucbaldo vai tratando os conceitos mais em função de relações entre elementos que por propriedades intrínsecas:

- 1) evidentemente, é o caso da noção de intervalo, em que o texto insiste muito, cuja definição não passa pela quantificação matemática, mas pela relação dos intervalos uns com os outros:

“No que concerne a esses intervalos (spatiis), deve-se atentar para como o que se segue sempre nasce dos anteriores como os posteriores são constituídos a partir dos antecedentes. Assim, o primeiro intervalo é contíguo à igualdade, a que ele su-

⁶⁷ Hucbaldo, “De harmonica institutione,” em Y. Chartier, *op. cit.*, p. 152.

⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 148.

⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 150.

*cede, como ele faz ver quando duplicado. Mas isso não é inteiramente verdade, do que se falará mais tarde. Portanto julga-se que o segundo [intervalo] é um pouco mais que o primeiro. O terceiro intervalo é formado do primeiro mais o segundo, isto é, quanto intervalo (spatii) há nos dois juntos, ele o tem sozinho...*⁷⁰

- 2) é insistindo na relação entre os tons que se define enfim o conceito de modo:

*“Portanto agora que chegamos no lugar para onde já desde o início tudo apontava, deve-se mostrar mais claramente o que decorre agora das sementes e colher os frutos que ela fez crescer. Como as distâncias entre os sons (vocum) foram precisadas, primeiro pelas diferenças (discrimine) entre os pontos, depois pelas [diferenças] dos tetracordes, depois pelos próprios nomes das cordas, e enfim pelos sinais delas [notação dos intervalos], é [chegado] o ponto de mostrar como esses elementos combinam entre si, isto é, como eles procedem nos diversos modos.”*⁷¹

- 3) em uma discussão sobre as relações de afinidade (*socialitas*) entre as (notas) finais de cada modo e as notas uma quinta acima delas, discussão importante que posteriormente seria conhecida pelo nome de *affinitas*, mas da qual Hucbaldo pode ter sido o primeiro autor a tratar, se se admite que seu tratado foi composto anteriormente aos *Enchiriadis*.⁷² Diz Hucbaldo:

*“sempre na quinta acima de cada uma dessas notas, elas são unidas com um tal laço de união (conexionis unione), que geralmente se achará melodias que acabam quase regularmente nessas notas, sem ofender com isso nem a razão nem o sentido (nec rationi ob hoc vel sensui quid contraire).”*⁷³

Fica evidente, assim, que as categorias privilegiadas por Hucbaldo são aquelas que expressam uma relação entre os sons, *phtongi*, mais do que sons tomados em suas características singulares (é o caso também do tratamento dos tetracordes, entre outros). Assim, mais do que o som no singular, evidentemente, o discurso recai sobre como os sons, no plural, relacionam-se uns com os outros. Já no começo do tratado, Hucbaldo nos deixa entrever como esse encaminhamento está integrado a uma visão de conjunto sobre a *ars musicae*:

*“A alguém treinado nesses exercícios preliminares por não pouco tempo será dado entrar nas regiões mais profundas dessa disciplina, as trevas sendo gradualmente retiradas de seus olhos nublados e a visão fazendo-se clara. Desse modo compreenderá como tudo aquilo de que trata essa disciplina e todas as consonâncias são extremamente bem ordenadas com a lógica dos números e como, de acordo com sua disposição, tudo é composto e conectado.”*⁷⁴

⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 146..

⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 200.

⁷² Sobre esse assunto, cf. D. Pesce, *The affinities and medieval transposition*, Indiana, Indiana University Press, 1987 e, sobre Hucbaldo, mais especificamente, p. 6-8.

⁷³ Hucbaldo, “De harmonica institutione,” em Y. Chartier, *op. cit.*, p. 202.

⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 136.

Em outros termos, Hucbaldo está interessado na mesma noção de harmonia presente nos tratados *Enchiriadis*, ainda que, diferentemente do que se dera na *Musica enchiriadis*, não discuta explicitamente os limites desse conhecimento, restringindo o seu interesse ao âmbito do canto e, mais especificamente, a um aspecto do canto, as relações entre os sons discretos.

Essa delimitação do escopo do tratado não exclui, porém, que Hucbaldo reconheça que o domínio do canto não se esgota nessas relações. É significativo que, após tratar dos intervalos e de sua instanciação em unidades relacionais maiores, os tetracordes, seja apresentado um sistema específico de notação. Nesse sistema, o canto é disposto em linhas de acordo com as variações de altura, mas o que é marcado não são as notas, mas antes os intervalos de tom e semitom. Nesse sentido, como em geral, ele não identifica os sons, mas as relações entre eles. Mais para o final do tratado, contudo, propõe ainda uma forma de notação, mais prática, com um fim pedagógico (“Se de fato vires a mesma ilustração (*formulam*) escrita na notação das cordas (*cordarum notulis*), o que o exemplo seguinte (*subsequens ratio*) mostrará, logo perceberás sem dúvida como ela procede”⁷⁵), em que marca os nomes das cordas acima das sílabas (comentando-os sempre em termos de intervalos de tons e semitons). O que vale notar é que, na seqüência, Hucbaldo se refere à notação neumática tradicional:

*“Mas aquelas notas habituais não devem ser tidas por totalmente desnecessárias, pois conseguem mostrar bem a lentidão ou a rapidez (tarditatem seu celeritatem) da canção, e onde o som contém uma voz trêmula (tremulam vocem), ou de que forma os mesmos sons são reunidos em um ou separados entre si, onde também se faz uma cadência (claudantur) mais aguda ou mais grave devido a[*o significado de*] certas letras, o que as notas mais elaboradas (artificiales) absolutamente não conseguem mostrar. Portanto, se essas pequenas letras (literulae) que tomamos por notas musicais são colocadas acima ou abaixo de cada phtongus, ver-se-á um testemunho completo e sem erro da verdade, um [conjunto de notas] mostrando quanto mais alto ou quanto mais baixo um som é emitido, e o outro dará forma mais firme ao entendimento (menti certius figant) às variedades acima mencionadas (supradictas varietates), sem as quais não se produz uma canção regular (rata).”*⁷⁶

Apesar de pouco comentada, essa passagem parece-nos fundamental na medida em que também mostra que a discussão do tratado, que não se alonga sobre a notação neumática, mas se centra em outras questões, não se pretende uma discussão de todos os aspectos do

⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 194.

⁷⁶ Idem, *ibidem*.

canto. Trata-se de uma discussão das relações entre sons discretos (*phtongi*) com o pano de fundo (não discutido tampouco) do problema mais amplo da *harmonia*. Vê-se que, se Hucbaldo não integra esses elementos, é porque eles não são essenciais ao “programa intelectual” que subjaz ao tratado. Mas a discussão da notação mostra que esses elementos tampouco se percebem em contradição com o projeto do tratado. Se, como vimos, a notação neumática está mais ligada à prática do canto e portanto a um pensamento sonoro mais que a um pensamento sobre o (*) sonoro – e daí que os tratados costumem propor sistemas alternativos de notação, como os *Enchiriadis* e Hucbaldo –, é significativo que Hucbaldo não veja choque entre essas duas realidades. A polaridade mais forte (ainda que não oposição) entre pensamento sonoro e pensamento sobre o (*) sonoro que encontramos nos tratados *Enchiriadis*, definida pelo intento pedagógico, é bem menos nítida aqui, e parece mesmo que, em Hucbaldo, não haja um propósito de instrução para o canto propriamente. Segundo L. Gushee:

“A despeito da multiplicidade de exemplos, o objeto do... tratado não é nem ensinar a cantar nem a lidar com problemas práticos de classificação tonal que surgem na salmodia antifonal. Ademais, Hucbaldo não parece estar preocupado com corrigir os cantores ignorantes ou não-sofisticados, como Regino de Prüm esteve. Em minha opinião, a citação de exemplos musicais pressupõe um vasto domínio do repertório por parte do ouvinte ou do leitor, e sua função é tornar mais vívidos os princípios da ciência harmônica. Pode ser também que o propósito de Hucbaldo seja demonstrar que os princípios da ciência harmônica estão refletidos na música prática e servem a ela.”⁷⁷

O tratado, assim, não se centra nem em um pensamento sobre o som (apesar de reconhecer o som como uma categoria), nem se dirige diretamente a dialogar com o pensamento sonoro (apesar de alguns exercícios e exemplos). O que poderíamos dizer é que, na diminuição do espaço desses dois, ganhe força um pensamento sobre o (*) sonoro razoavelmente independente deles. Mas, se é assim, esse pensamento se independentiza das instanciações do som, e parece portanto pouco significativo continuar caracterizando-o como um pensamento sobre o (*) sonoro, pois essa formulação busca encampar o pensamento que pensa sobre o som de forma mediada, isto é, como parte integrante de situações concretas, tal como fizeram Cassiodoro, Isidoro de Sevilha, Aureliano de Réôme ou mesmo os autores dos tratados *Enchiriadis* ao se centrarem na prática do canto. Em Hucbaldo, parece mais que o som é a mediação em função da qual trata de relações às quais o nome conjunto a ser dado

⁷⁷ L. Gushee, “Questions of genre...,” p. 397.

é *harmonia*. Nesse sentido, seria mais cabível descrever o pensamento de Hucbaldo como um pensamento sobre o (*) harmônico, em que o asterisco equivale ao som, isto é, pensa-se a harmonia em meio aos sons. Certamente essa é uma questão de ênfases, pois, se a harmonia é sonora, é claro que o som está presente – e daí que Hucbaldo reconheça a importância da notação neumática, por exemplo –, mas a própria definição do objeto, centrada em *relações* entre os sons, descreve um movimento de abstração que parte do som e se encaminha para outra esfera. Bem mais do que a participação do som na harmonia, parece-me, enfatiza-se a participação da harmonia no som. É nesse sentido que me parece que o conteúdo do tratado seja melhor descrito como a consubstanciação de um pensamento sobre o (som) harmônico. Se, como vimos na *Musica* e na *Scolica enchiridis*, o conceito de harmonia é fundamental para alguns dos tratados desta época, em Hucbaldo, essa importância é sem dúvida especialmente nítida.

4. Regino de Prüm: Epistola de harmonica institutione⁷⁸

Regino de Prüm (†915), dentre outras obras não relacionadas com o canto,⁷⁹ escreveu uma desenvolvida epístola sobre a disciplina harmônica, endereçada a Ratbodo, bispo de Trêves, que deveria servir de introdução a um tonário. Isso porque, ouvindo que o coro da igreja de Trêves “cantava com notas confusas (*confusis vocibus*) devido a saírem do tom (*propter dissonantiam toni*),” (1) resolveu agrupar os cânticos no tonário de acordo com o modo correto e corrigir os erros que havia identificado. A crítica de Regino se dirige às peças que começam em um modo e acabam em outro, a que chama “bastardas, isto é, de-

⁷⁸ A fortuna manuscrita de Regino de Prüm é extremamente complicada. O trabalho chegou inteiro a nós em duas versões, uma longa e uma curta (esta última contém os capítulos 1 a 3, parte do 4 e do 19 da outra). Como é extremamente difícil saber qual a relação entre essas versões e não nos propusemos aqui a avaliar a questão, seguimos a indicação de L. Gushee, para quem “é um pouco uma distorção, em minha opinião, falar em duas ‘versões’ da mesma obra; nós temos, ao invés disso, duas obras.” (“Questions of genre...”, *op. cit.*, p. 402) É importante, assim, marcar que estamos lidando aqui com a versão longa, que, como buscaremos demonstrar, parece um trabalho bastante unificado e propositadamente desenvolvido. Essa versão consta em apêndice, junto com tradução realizada por nós. Por essa razão, e para facilitar a referência, apenas indicamos no corpo do texto, entre parênteses, o capítulo da epístola a que cada citação se refere). Cabe apontar também que ainda não tivemos acesso ao trabalho fundamental de M. Bernhard, *Studien zum Epistola de harmonica institutione des Regino von Prüm*, Munique, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1979, nem à edição crítica preparada por esse estudioso em *Clavis Gerberti: Eine Revision von Martin Gerberts Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, v. 1, Munique, Akademie der Wissenschaften, 1989, p. 39-73.

⁷⁹ Sobre a vida e as obras de Regino, cf. H. Hüsche, “Regino von Prüm, Historiker, Kirchenrechtler und Musiktheoretiker”, em H. Hüsche (ed.), *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962*, Regensburg, G. Bosse, 1962 p. 205-223.

geradas e não legítimas,” (2). Após a explicação do problema, Regino lista as principais peças que sofrem com ele, dando o conselho de que “o cantor prudente deve ter o maior cuidado para dar mais atenção na sonoridade do tom (*in toni sonoritate*) ao começo que ao fim nas antífonas, nos intróitos e comunhões. Por outro lado, nos responsórios, observe mais o fim e a cadência (*finem et exitum*) que o início na concordância do tom (*consonantia toni*).” (2) Trata-se de linguagem bastante articulada à percepção do cantor e fundamentada em um conhecimento do repertório, pois o conselho é de que se preste atenção, sem que se especifique em quê. É o tipo de linguagem que naturalmente evoca o largo espaço do pensamento sonoro no canto, o ponto em que não a verbalidade, mas o conhecimento incorporado do som de um modo permite realizá-lo. É, nesse sentido, uma linguagem muito próxima da de Aureliano e daí que ele fale em *sonoritate toni*, expressão que encontramos igualmente no *De musica disciplina*. Talvez seja por expressões desse tipo que, para P. A. L. Boncella,

“O tratado e o tonário de Regino documentam os modos como eles existiram no século IX, quando os modos eram uma questão de necessidade prática para cantores interpretando cânticos em uma tradição oral, antes de eles se tornarem objeto de especulação teórica para músicos que estudavam o repertório em uma notação diastemática”.⁸⁰

Entretanto, na seqüência, Regino começa a desenvolver um discurso que não parece desprovido de “especulação teórica,” em que, segundo F. Brunhölzl, ele se mostra “um teórico bem-avisado e competente”.⁸¹ Sem entrar no mérito das avaliações que a bibliografia deu a esse texto, especialmente polêmico (“um mosaico de passagens... sem esforço de interpretação,”⁸² “amplamente influenciado por Boécio... [mas que] desenvolve também algumas idéias,”⁸³ “um esforço, talvez inadvertido, de sair de um âmbito de interpretação obscuramente sentido como insuficiente e não confiável, em direção a novas perspectivas mais promissoras”⁸⁴), cabe marcar que ele está de fato marcado por uma dubiedade declarada, a divisão entre *musica naturalis* e *musica artificialis*:

⁸⁰ P. A. L. Boncella, “Regino Prumiensis and the tones,” em G. M. Hair e R. L. Smith (ed.), *Songs of the dove and the nightingale: sacred and secular music c.900-c.1600*, Sydney, Currency Press, 1995, p. 85.

⁸¹ F. Brunhölzl, *Histoire de la littérature latine du Moyen Age*, II, Turnhout, Brepols, 1996, p. 71.

⁸² U. Pizzani, “The fortune of the *De institutione musica* from Boethius to Gerbert d’Aurillac: a tentative contribution”, em M. Masi (ed.), *Boethius and the liberal arts: a collection of essays*, Berne, Peter Lang, 1981, p. 134.

⁸³ H. Hüsche, “Regino von Prüm...”, *op. cit.*, p. 217.

⁸⁴ E. Oberti, “L’estetica musicale di Reginone di Prüm e l’attualità dell’estetica medievale”, *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 52, 1960, 344.

“...ainda que toda modulação da disciplina harmônica seja uma e a mesma no som das consonâncias, algumas são [da] música natural, outras [da] artificial. A música natural é aquela que, sem instrumento musical, sem toque dos dedos, ressoa sem nenhum toque ou vibração (pulsu) humanos, mas que é soprada (adspirata) por instigação divina, ensinando apenas a natureza, [em que] são modulados modos doces; como se faz no movimento do céu ou na voz humana. Alguns adicionam um terceiro [tipo], a saber no som ou voz de criaturas irracionais.” (4)

A definição de *musica artificialis*, que já está aí implícita, na contraposição oferecida, “sem instrumento musical...”, vem explicitada na seguinte formulação “É chamada música artificial aquela que é criada e inventada com arte e engenho humano, aquela que consta em certos instrumentos.” (7)

Tanto em uma quanto em outra há *toni*, na terminologia de Regino: “Encontram-se, de fato, na música natural, isto é, no canto, que é modulado nos louvores a Deus, quatro tons principais, que são nomeados assim com um vocábulo grego: *authenticus protus, authenticus deuterus*,...” (3) Desses emanam os plagais; em outros termos, os *toni* da *musica naturalis* são os modos. Antes que uma confusão de terminologia, Regino está muito consciente de que vai usar a mesma palavra para designar outra coisa:

“Mas muitos ouvem ‘tom’ (tonum) e talvez ignorem o que é um tom (tonus) ou porque ele se chama tom (tonus), ou quanto diferem entre si o tom da música natural e o tom da artificial. E são quatro principais os tons da música natural [isto é, os já aludidos *authenticus protus, deuterus, tritus* e *tetrardus*]. Já os tons (toni) da música artificial são cinco e dois semitons, que entretanto juntos não preenchem um tom (tonum), pois [os tons] não podem ser divididos em partes iguais.” (4)

Ora, o que está implícito aqui é que modo e tom (inteiro) não devem ser entendidos como simples níveis sucessivos na constituição do canto, os tons e semitons formando escalas que correspondem a modos, ou seja, como uma progressão que vai das partes ao todo: trata-se antes de marcar que são domínios distintos. Como o canto litúrgico – com que o tratado se abriu e com que termina, pois ele desemboca em um tonário – pertence ao domínio da *musica naturalis*, o que Regino implica aqui é que um canto não é formado por uma sucessão de intervalos, mas por um *tonus* (modo) que não pode ser dividido em *toni* (intervalos).

A questão não é tão particular quanto poderia parecer – e, sem dúvida, é um dos temas mais complicados para a musicologia, a se julgar pelo grau de discordância entre os diversos autores. Aureliano de Réôme, como vimos, empregava a palavra *tonus* como a “cola” que mantém os cantos unidos. Também um outro tratado mais ou menos contempo-

râneo, o *Alia musica* (c. 875-890), tem na definição daquilo que chamamos indiferentemente de “modo” do cantochão seu principal pomo de discórdia. Esse tratado, como mostrou J. Chailley, é na verdade o fruto de três recensões, um pequeno tratado original (“Primus quidam”, PQ) que foi comentado e desenvolvido por um outro autor (Tratado principal, TP), que, em conjunto, foram interpolados por um terceiro (“Nova expositio”, NE).⁸⁵ O PQ buscou definir cada *tonus*, como os denomina, em função de proporções matemáticas, abordagem que poderia nos parecer analítica, a princípio, mas o fato é que ele não se interessa por intervalos, e suas proporções definem consonâncias próprias a cada um dos oito *toni* – não um âmbito de oitava, nem uma disposição de intervalos internos. Visivelmente, o TP comenta o PQ porque não concorda com sua análise dos *toni*, que prefere chamar de *tropus* ou *modus*. Mas não se trata de mera questão de terminologia: para o TP trata-se de delimitar os *modi* (entendidos em função do âmbito da melodia, de sua extensão em uma oitava) a partir dos *tropi*, isto é de padrões de disposição dos intervalos (padrões que, se não forem delimitados por um *modus*, são em si abstratos, pois podem ser convertidos uns nos outros); esses intervalos, que dão a medida dos *tropi*, ele chama de *toni*.⁸⁶ A NE, por sua vez, intervém para quebrar cada uma das oitavas em dois segmentos, uma quarta e uma quinta, como forma de identificar o (*tonus*-)*modus-tropus*.

Dessa forma, o duplo uso que Regino faz do termo *tonus*, e ao qual ele chama atenção, aponta para uma duplicidade de concepção. Para ele, os quatro *toni* (e não oito, pois, para ele, os plagais são derivados dos autênticos) são entidades indivisíveis, como o *tonus* em Aureliano e o *tonus* no PQ da *Alia Musica*. O canto é formado por essas unidades indivisíveis, e não por uma sucessão de intervalos. Os *toni* da *musica artificialis* – a que está

⁸⁵ J. Chailley, *Alia musica (Traité de musique du IXe siècle): édition critique commentée avec une introduction sur l'origine de la nomenclature modale pseudo-grecque au Moyen-Age*, Paris, Centre de documentation universitaire et Société d'édition d'enseignement supérieur réunis, 1965.

⁸⁶ Essa avaliação é bastante polêmica. Infelizmente não podemos desenvolver o argumento aqui e apenas marcamos as opiniões divergentes, bem como a passagem em que o TP define *tropus*, *modus* e *tonus*. Para E. B. Heard (*Alia musica: a chapter in the history of medieval music theory*, tese de doutorado, University of Wisconsin, 1966, p. 60), “A palavra *tropus*, apesar de aparentemente usada de modo intercambiável com *modus* e *tonus*, refere-se ao modo em termos de seu padrão de tons e semitons em uma série graduada de tons, cujo âmbito pode ser o de uma quarta justa, de uma quinta justa ou de uma oitava. *Modus* é usado no sentido de escala modal, como âmbito de uma oitava completa. Finalmente, *tonus* é um termo que parece se referir à modalidade em todos os seus aspectos, incluindo registro, propriedades escalares, âmbito, notas iniciais e finais, pontos de cadência interna e características melódicas gerais. Como, na opinião deste escritor, o manuscrito é consistente no uso desses termos, esta tradução tenta apresentá-los de acordo com as definições dadas acima.” Já para Chailley, a diferença dos termos está mais no fato de cada um estar associado a um autor, *tonus* ao “Primus quidam”, *modus* a Boécio e, portanto, usado pelo T.P. quando comenta Boécio e *tropus* como palavra preferida pelo autor do próprio T.P. em suas passagens mais autônomas

nos instrumentos – são intervalos, que, combinados a dois semitons, perfazem uma oitava. Mas o que torna o texto de Regino particularmente interessante é que ele propõe uma relação entre *musica naturalis* e *musica artificialis* que vai redundar em uma relação entre o ponto de vista do *tonus* como unidade indivisível formadora dos cânticos e o ponto de vista do *tonus* como intervalo que, junto com os semitons, constitui uma oitava. Daí, muito certamente, que a palavra seja a mesma. Afinal, segundo Regino,

“ainda que a música natural seja muito superior à artificial, ninguém pode reconhecer a propriedade/natureza (vim) da música natural a não ser pela artificial. Portanto, ainda que o discurso de nossa discussão (nostrae disputationis sermo) comece na natural, é necessário que ele acabe na artificial, para que consigamos demonstrar as coisas invisíveis pelas visíveis (ut per rem visibilem invisibilem demonstrare valeamus).” (7)

O elemento que permite fazer essa associação é a noção de *consonantia*, pois, como Regino já explicara ao definir a *musica naturalis*, esta e a *artificialis* são “uma e a mesma no som das consonâncias.” (4) É por isso que, logo após o trecho que acabamos de citar, em que Regino fala na necessidade de se demonstrar o visível pelo invisível, ele diz que “a razão agora exige que examinemos mais atentamente a própria música,” (8) e passa a tratar, após breves considerações etimológicas e terminológicas, das consonâncias. Regino retoma duas definições de consonância que constavam em Boécio e as sobrepõe,⁸⁷ passando a considerar com cuidado as proporções numéricas das consonâncias, pois os números as “criam” e ao mesmo tempo permitem “discerni-las.” Daí resultam 5 consonâncias (*diatessaron*, *diapente*, *diapason*, *diapente+diapason*, *bisdiapason*), que em seguida são iluminadas (*lucidandi*) a partir dos *tons* (intervalos). O uso do termo não é ocasional e obedece perfeitamente à lógica visual também implicada na expressão *ut per visibilem invisibilem demonstrare valeamus*, que se referia à necessidade de se estudar a *musica artificialis* para conhecer a propriedade, ou natureza (*vim*), da *musica naturalis*. Afinal, como se lê um pouco mais à frente, disciplinas como a música “de modo algum são percebidas com o espírito e claramente, a não ser que sejam vistas com o olho e mostradas com o dedo.” (12) É por isso que se segue imediatamente uma exposição das 15 cordas do sistema perfeito grego:

“É por isso que parece útil e muito necessário a nós que primeiro falemos um pouco das cordas e de seus nomes e atribuamos cada corda a seu tom, para que, como

⁸⁷ “A consonância é assim definida: consonância é a concórdia de duas vozes distintas entre si, reduzidas a um [som]. Ou outramente: consonância é a mistura de sons agudos e graves que atigem o ouvido suave e uniformemente.” (10) Ambas as definições vêm de Boécio (Boèce, *Traité de la musique*, op. cit., I, 3 e I, 8, respectivamente).

começamos a falar mais aberta e claramente das consonâncias acima mencionadas, possamos enviar o cantor de bom senso (sobrius) às já ditas cordas, para que aí examine com o olho e toque com o dedo aquilo que de nós ouve com o ouvido (aure percipit), no discurso e no escrito (verbo et scripto).” (13)

De fato, trata-se, para Regino, de fazer com que, por meio de uma referência externa a si e à sua voz – daí a idéia de ver e de tocar –, o cantor perscrute algo que está dentro dele, pois, como dissera anteriormente: “...fica claro e indubitável que a música está naturalmente unida a nós, de forma que nem mesmo se o quisermos podemos prescindir dela. Sobre isso se deve preparar a disposição da mente, para que aquilo que está naturalmente inserido em nós possa também ser compreendido com ciência.” (6) A externalidade é o domínio da *musica artificialis* – lembre-se a definição negativa da *musica naturalis* em que primeiro se define o domínio da *artificialis*: “A música natural é aquela que [é feita] sem instrumento musical, sem toque dos dedos, ressoa sem nenhum toque ou vibração (*pulsu*) humanos...” (4) O interno, por outro lado, é a *musica naturalis* (*naturaliter in nobis insitum*). É devido a esse jogo entre as duas que, após explicar os nomes das cordas gregas, Regino diz “agora vejamos como se encontram nessas 15 cordas todas as consonâncias” (15) e mostra como de uma corda a outra produzem-se as consonâncias. Na seqüência, Regino fala sobre os nomes das consonâncias e os seus sons (*voces*), isto é, os graus, bem como sobre os seus intervalos (*intervallum*, pois são tanto tons quanto semitons), relacionando-os ao mesmo tempo com as cordas gregas. Nesse sentido, cumpre o “programa” anunciado de mostrar como conhecer a propriedade (*vim*) da *musica naturalis* pela *artificialis*, expondo as consonâncias por meio dos *toni*(intervalos) – fazendo-os serem vistos e tocados –, de modo a fazer conhecer os *toni*(modos), em que essas consonâncias também estão presentes.

Uma observação merece ser feita neste momento a respeito da imagem da internalidade da *musica naturalis*, que depende da externalidade da *musica artificialis* para ser conhecida. A *musica naturalis* estando ligada à prática do canto – lembre-se que o tratado se abre e se fecha com os *toni* da *musica naturalis* –, ela remete muito naturalmente ao pensamento sonoro; os *toni*(modos) são indivisíveis e inexplicáveis sem recurso aos *toni*(intervalos) porque ela é antes de tudo um modo de conhecimento, forma de se cantar os cânticos incorporada e internalizada pelo largo conhecimento do repertório. A *musica artificialis* é um recurso de objetivação desse pensamento, um pensamento sobre o (*) sonoro que se centra em aspectos sonoros do canto (nomeadamente as consonâncias) e busca obje-

tivá-los, recorrendo para tanto a relações com os outros sentidos, especialmente a visão e o tato. É, assim, na polaridade entre pensamento sonoro e pensamento sobre o (*) sonoro, em que (*) é naturalmente o canto litúrgico, que parece se inscrever a *Epistola de harmonica institutione*. Um aspecto (sonoro) do canto é isolado como objeto de pensamento dos demais, nomeadamente as consonâncias, porque elas estão (de forma não-objetivada, isto é, não discernidas pelo pensamento) presentes no próprio canto. O postulado fundamental é o de que a consonância está inscrita no canto e – dada a definição larga que se dá de *musica artificialis* no começo do tratado, incluindo os movimentos celestes e mesmo os animais não-rationais – na natureza em geral. Nesse sentido, a *Epistola de harmonica institutione* está estreitamente relacionada pela problemática, ainda que o encaminhamento seja diferente, com a *Musica* e a *Scolica enchiridis* e com o *De harmonica institutione* de Hucbaldo.⁸⁸ Todos esses textos privilegiam a noção de *harmonia* como categoria central para se apreender o *canto*. Como essa noção se desdobra em uma visão da natureza como essencialmente harmônica, não se abre espaço de comentário a respeito da dualidade corpo/alma da pessoa humana; mais amplamente, a natureza sendo entendida em função de um princípio fundamental que ela compartilha com o canto – como uma instanciação (sonora) da harmonia da criação – essa visão não se abre à consideração da natureza em sua particularidade. Nesse panorama, o som como categoria intelectual de relevo não tinha espaço. Isso não significa que a categoria “som” precise de uma independência absoluta – quantas categorias a têm de fato? – para que possa ser uma categoria intelectual de relevo. Afinal, na Antiguidade Tardia, tratava-se, de certa forma, de categoria intelectual subordinada ao par corpo/alma; da mesma forma, quando o som passar a ser repensado, a partir dos séculos XI-XII, ele se enquadrará em um discurso sobre a natureza. O que se passa é que a noção de *harmonia* tende a conceder um grau mínimo de independentização aos conceitos, pois as oposições fundamentais pelas quais as categorias se definem vão sendo eliminadas; nesse

⁸⁸ Não deixa de ser interessante, nesse sentido, atentar para sugestão de Bower (C. M., “Natural and artificial music: the origins and development of an aesthetic concept”, *Musica disciplina*, 25, 1971, p. 17-33), para quem os conceitos de *musica naturalis* e *musica artificialis* empregados no tratado de Regino remontariam a João Escoto Eriúgena. Nesse caso, estaríamos em presença de três núcleos de textos (os tratados *Enchiridis*, o *De harmonica institutione* e a *Epistola de harmonica institutione*) que podem ser associados – indiretamente, pois é certo que ele não é autor de nenhum – a um pensador específico, João Escoto Eriúgena. Ainda que a questão seja sempre polêmica na historiografia do problema, a simples possibilidade da “origem comum” levanta a questão do “lugar” a se atribuir a esses tratados, qual o seu alcance e abrangência e como um determinado tipo de pensamento sobre o (*) sonoro constitui ou não uma modalidade fundamental de pensamento. Daí a necessidade de se investigar os padrões de circulação desses escritos, bem como um número maior de escritos.

sentido, como o mostra perfeitamente o *De harmonica institutione* de Hucbaldo, é possível se chegar a um discurso que é fundamentalmente sobre relações em que os termos acabam esvaziados. Se os tratados *Enchiriadis* e a *Epistola de harmonica institutione* apresentam o que pode ser chamado um pensamento sobre o (*) sonoro, isso se dá fundamentalmente porque deslocam a tensão para um problema de cognoscibilidade, questionando-se sobre as possibilidades e os limites de conhecimento da harmonia. Nesse sentido, é interessante passarmos aqui para um conjunto de textos de função essencialmente pedagógica.

5. O Dialogus de musica e o Micrologus

O *Dialogus de Musica*, composto por volta do ano mil, foi objeto de muitas disputas quanto à sua autoria, tendo sido atribuído ao abade Odo de Cluny, a um certo Odo de St-Maur, entre outros. Frutos da tentativa, ainda na Idade Média, de se associar uma obra importante a um autor conhecido, todas essas alternativas foram descartadas a partir do trabalho de M. Huglo, que no entanto determinou de forma positiva que se tratava de um beneditino italiano proveniente de Milão.⁸⁹ Trata-se de um texto bastante importante, muito diferente dos que vimos encontrando até aqui, e especialmente valorizado na bibliografia pelas relações fortes com os escritos pouco posteriores de Guido d'Arezzo, figura de destaque nos estudos de “teoria musical” medieval. Para H. Oesch, que estudou esses escritos em grupo, o *Dialogus* e os trabalhos de Guido compartilhariam o mesmo ponto de vista, teriam a mesma estrutura essencial, e muitos detalhes do *Micrologus*, principal obra de Guido, teriam sido diretamente tirados do *Dialogus*.⁹⁰ Trata-se de trabalhos bastante voltados à pedagogia do canto e que, desse modo, oferecem um testemunho importante a respeito da relação entre pensamento sonoro e pensamento sobre o (*) sonoro.

a) Pseudo-Odo: *Dialogus de musica*

O *Dialogus de musica*, cujo autor é hoje denominado Pseudo-Odo, escrito na forma de um diálogo entre mestre e aluno, explicita o seu escopo já no prólogo: “trazer a vós algumas poucas regras (*regulas*) sobre a música, aquelas apenas que os meninos e os simples

⁸⁹ M. Huglo, “L’auteur du ‘Dialogue sur la musique’ attribué à Odon”, *Revue de musicologie*, 55, 2, 1969, p. 119-171.

⁹⁰ H. Oesch, *Guido d'Arezzo. Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate*, Berne, Société suisse de musicologie, 1954.

consigam compreender e com as quais rapidamente consigam atingir, com a ajuda de Deus, a perfeita perícia no canto (*cantandi peritiam*).⁹¹ Essa perícia do canto se consubstancia fundamentalmente em uma habilidade, extremamente valorizada pelo *Dialogus* (e por Guido, na seqüência), permitir que os alunos sejam capazes de aprender várias “antífonas, não ouvindo de outro, mas apenas com um diagrama escrito de acordo com as regras (*regulari descriptione*) e depois de pouco tempo cantá-las sem dúvida (*indubitanter proferrent*).⁹² O objetivo de cantar bem articula-se, assim, desde o princípio, à noção de regra (*regula*), noção que perpassa todo o *Dialogus* e intervém em pontos centrais:

- 1) o termo *regula* e seus derivados *regulo*, *regularis* e *regulariter* aparecem ao todo 32 vezes no tratado;
- 2) noção central também porque está presente (implicitamente) na definição de *musica* do *Dialogus*: “*veraciter canendi scientia, et facilis ad canendi perfectionem via*.”⁹³ Essa noção é aparentada à de Agostinho (*scientia bene modulandi*), mas diverge dela em alguns elementos essenciais, um dos quais é a substituição do termo *bene* de Agostinho pelo *veraciter* do *Dialogus*; ora, a noção de verdade (*veritas*) fora associada algumas linhas antes com a idéia de *regula*: “nós os [esses cantos] notamos como exceções para que quem buscasse a verdade da regra (*veritatem regulae*) não ficasse em dúvida,”⁹⁴ uma associação também realizada mais à frente: “verdade regular (*regulari veritate*)”⁹⁵
- 3) também na definição de *modus*, outro termo central, a associação é com *regula*: um *modus* é “uma regra (*regula*) que classifica (*diiudicat*) cada canto de acordo com sua final.”⁹⁶ Como vimos, a preferência do termo *modus*(modo) em detrimento do termo *tonus*(modo) associa-se, não só no *Dialogus*, mas de forma mais geral, à valorização de uma perspectiva abstrata do canto, em que as melodias são entendidas “de fora”, como construtos melódicos que obedecem a um conjunto de requisitos determináveis. Nesse sentido, a definição de *modus* se associa a uma definição do *tonus* como grau ou intervalo em uma escala. Daí que o Pseudo-Odo explique – coi-

⁹¹ “*Dialogus de Musica*,” em M. Gerbert (ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, v. 1, St. Blasien, 1784, reed. Hildesheim, G. Olms, 1963, v. 1, p. 251.

⁹² Idem, *ibidem*, p. 251.

⁹³ Idem, *ibidem*, p. 252.

⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 251.

⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 256.

⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 257.

sa que os tratados anteriores, apesar da expressão *quos abusive tonos dicimus*, não faziam – porque diferencia entre *modus* e *tonus*: “Os oito tons ou modos de todos os cantos, compostos em ordem nas fórmulas, eu os chamo de modos (*modos*), pois, se eu dissesse ‘tons,’ haveria dúvida se falo dos tons das fórmulas ou dos tons que se fazem com a disposição e divisão em nove”.⁹⁷

Enfim, ao final do texto, a noção de *regula* vem assim definida: ela é uma abstração, “um mandato comum de qualquer disciplina; as coisas singulares não obedecem à regra da disciplina (*regula enim est commune mandatum uniuscuiusque artis; quae ita singularia sunt, secundum artificialem regulam non consistunt*)”,⁹⁸ uma generalidade que se opõe à singularidade dos maus cantores, a que se aludira logo antes e que é também um dos assuntos fortes em que o texto insiste. Afinal, a postulação de uma *regula* – que, segundo deixa entrever o *Dialogus*, deve inclusive ser usada para emendar o repertório: “se ela [uma melodia] não corresponde a nenhum modo (*tono*), que seja emendada de acordo com aquele com que menos discorda”⁹⁹ – constitui um movimento de abstração que entende que o canto deve ser guiado por normas gerais que devem ser aprendidas por todos. Daí decorre a segunda parte da definição de música, esta não presente na definição de Agostinho, nem em outras definições anteriores, em que a ênfase pedagógica é marcada pelo substantivo *via*, o caminho a ser seguido para se atingir a perícia do canto. Mas, pois que se deve chegar à perícia por uma *via* guiada pelas *regulae*, pressupõe-se, naturalmente, um estado de imperícia, a que o *Dialogus* alude de forma razoavelmente longa em três trechos (que comentamos em negrito e entre colchetes no meio das passagens):

O primeiro:

“Os cantores ordinários/comuns (vulgares) freqüentemente cometem um grande erro, pois mal consideram a propriedade (vīm) do tom e do semitom e das outras consonâncias [isto é, os elementos discretos, as partes]. Cada um escolhe aquilo que primeiro lhe agrada aos ouvidos (quod primum auribus placuerit) [além da questão do prazer auditivo, a ser considerada, enfatiza-se aqui a ausência de critério geral e abstrato, mas a determinação do singular e do concreto] ou o que lhe parecer mais fácil de aprender ou pronunciar e com muitos cantos se comete um grande erro com relação ao modo a que pertencem [isto é, não se obedece à regra, o modo tendo sido definido como uma regra](...) Esses cantores, se perguntares a eles, sobre algum canto, de que modo são, logo dirão aquilo que não sabem como

⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 256.

⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 263.

⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 256.

se o soubessem perfeitamente. Mas se perguntares com base em quê eles o sabem, eles dizem titubeantes: *[e aqui a parte é extraordinariamente interessante, pois, apesar do tom crítico, o Dialogus nos permite ver que, em grande parte, aquilo a que ele se opõe não é uma simples imperícia, mas um tipo de relacionamento com o canto que podemos chamar de “pensamento sonoro”, essa relação de contigüidade entre o agente e o ato, caracterizada por uma ausência de formulação racional e verbal sobre esse mesmo ato, mas guiada por um ‘padrão incorporado’]* ‘Porque no começo e no fim é semelhante aos outros cantos do mesmo modo,’ ainda que não saibam de que modo é canto algum *[não sabem como regra abstrata, mas como padrão sim, o que indica também a importância, neste trecho, do fim e do começo da melodia, oposta à determinação modal pelo fim prescrita pelo Dialogus]*; eles não sabem que a dessemelhança de um único som (unius vocis dissimilitudo) força a mudar o modo *[é a racionalização a partir de uma estrutura abstrata que não leva em consideração apenas os padrões amplos, os gestos musicais que não distinguem necessariamente as partes como unidades, mas em que determinadas notas (vocis) podem ser apenas ornamentos]*, como na antífona ‘O beatum pontificem!’, que, apesar de pertencer ao segundo modo no começo e no fim, devido à elevação da voz no ponto em que se diz ‘o Martine dulcedo,’ foi corrigida para o primeiro modo com grande cuidado pelo Senhor Odo (...) A partir disso se compreende que é um músico não-perito (imperitus) quem corrige de qualquer jeito e presunçosamente diversos cantos, a não ser que primeiro investigue por todos os modos, se por um acaso não pode pertencer a outro; nem se deve atentar tanto para a semelhança com outros cantos quanto para a verdade regular. *[pressupõe-se também uma relação de divórcio entre o cantar e a peça, pois é preciso analisá-la primeiro, passando por todos os modos, e depois cantá-la; opõe-se também a um recurso importante do pensamento não-racional verbal, a analogia, a busca da similaridade entre as melodias como forma de conhecimento das mesmas; trata-se de dissecá-las a partir de fora]*. ”¹⁰⁰

O segundo:

“Pois sabemos que os modos não se distinguem uns dos outros, como julgam os cantores estúpidos, pela gravidade ou pela agudeza; nada pois impede a quem quiser que cante um *[determinado]* modo como quiser, agudo ou grave, mas a posição diversa dos tons e semitons, com os quais se fazem outras consonâncias, constituem reciprocamente modos diferentes *[aqui uma associação comum na memória musical, a altura absoluta tendencial, é isolada da estrutura da melodia, sua construção por meio de tons e semitons; lembremos que, para Regino de Prüm, havia ainda uma diversidade na ordem mesma de realidade a que pertenciam tonus(modos) e tonus(intervalos)]*. ”¹⁰¹

Enfim, o terceiro trecho:

“Mas é risível a bufoneria (scurrilitas) dos cantores ineptos, que não percebem nada da diferença dos tons (de tonorum discretione): esse apenas segue o que de algum modo percebe esfregar as orelhas: assim como os que obedecem à glutoneria tomam por engano a falsa suavidade pela verdadeira regra da sobriedade *[a crítica*

¹⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 256.

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 262.

aqui também se dirige à ‘incapacidade’ dos cantores ineptos em distinguirem as partes mínimas de constituição da música criadas pela regula, e mais uma vez insinua-se o mal do prazer das orelhas].”¹⁰²

Como se vê, de uma forma geral, o *Dialogus* se opõe a uma forma de conhecimento não mediada pela racionalidade da *regula*, pela objetivação daqueles elementos do som sobre os quais se deve pensar como objetos circunscritos. Daí muito certamente sua ênfase em elementos que já encontráramos em Regino de Prüm na relação interno/externo. O *Dialogus* insiste, por exemplo, em uma terminologia espacial: o intervalo é um *spatium*; o grau da escala é um *locus*. Daí também a importância dada ao monocórdio, que encontra no *Dialogus* sua primeira descrição material detalhada, com que o tratado começa (capítulo 1); enquanto tratados anteriores apenas insistiam na divisão do monocórdio (Boécio, livro IV do *De institutione musica*), o *Dialogus* explica como construir o instrumento – lembre-se que, para Regino, as cordas gregas eram elemento da *musica artificialis*, aquela que está nos instrumentos, fora dos homens. De forma também muito clara, essa espacialização dos fenômenos sonoros, que é correlata à sua externalização, está articulada a apreciações sobre os sentidos. Aqui, a visão parece ter uma preeminência com relação à audição; como vimos, em dois dos três trechos citados, ao se criticar os maus cantores, menciona-se o fato de que se deleitam com os ouvidos. Mais ainda, o monocórdio tem, neste tratado, o objetivo de fazer o aluno passar a cantar a partir da simples notação, sem repetir o que *ouviu* de um outro – “não ouvindo de outro”.¹⁰³ Pressupõe-se aqui uma outra forma de se aprender o canto contra a qual se está erigindo esse paradigma de ensino. O método do Pseudo-Odo, em suma, pretende passar de uma audição controlada – do monocórdio – para um aprendizado das melodias a partir da notação alfabética. Diz o professor: “Põe diante dos olhos as letras do monocórdio, como a melodia as percorre; então se não reconheceres plenamente a propriedade (*vim*) dessas letras, ouve e aprende, tocando as mesmas cordas, como de um mestre ignorante – o que é admirável”.¹⁰⁴ Ou seja, o recurso ao monocórdio serve para estabelecer uma correlação controlada entre o som das notas – como elementos discretos – e as letras da notação, de forma que o aluno consiga cantar “apenas com a visão” (*solo visu*, capítulo 1). Em resumo, como se vê, o projeto do tratado se constrói na oposição entre uma *regula* do som do canto (geral, abstrata, visualizada e espacializada) e o pensamento sonoro

¹⁰² Idem, *ibidem*, p. 263.

¹⁰³ Idem, *ibidem*, p. 251.

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*, p. 255.

contíguo ao ato do canto (com fundamentos singulares, concretos, auditivos e incorporados). Trata-se de um minucioso pensamento sobre o (*) sonoro que se erige em contraposição ao pensamento sonoro, que deve ser racionalizado, externalizado, esquadrinhado. É significativo que o *Dialogus*, em meio a esse discurso pedagógico, não desenvolva um pensamento sobre o som. O próprio termo *sonus* não aparece no tratado a não ser uma vez, para se referir às oito cordas que os antigos tinham em sua cítara.¹⁰⁵

b) Guido d'Arezzo: *Micrologus*

Guido d'Arezzo, também um monge beneditino italiano, escreveu, de acordo com a erudição moderna, quatro obras sobre a pedagogia do canto, o *Micrologus* (c. 1026-1028), o *Prologus in antiphonarium* e as *Regule rythmice* (+- 1030), bem como uma *Epistola ad Michaellem* (+- 1032),¹⁰⁶ dentre as quais o *Micrologus* é tido pela principal pela extensão e amplitude dos problemas de que trata. Como se disse, a relação com o *Dialogus de musica* é uma questão valorizada na bibliografia, em função de uma passagem do *Micrologus* em que se pensava que Guido citava o *Dialogus* (mas que M. Huglo demonstrou tratar-se de menção à *Musica enchiriadis*)¹⁰⁷, mas fundamentalmente devido ao conteúdo comparável dos tratados e ao fato de que circularam juntos na tradição manuscrita. C. Meyer propôs um quadro sinóptico comparando os conteúdos dos dois tratados que é bastante ilustrativo e que mostra que os temas do *Dialogus* estão de fato contemplados no *Micrologus* e que mesmo a ordenação é semelhante. Para facilidade de referência, reproduzimos aqui a tabela:

<i>Dialogus de Musica</i>	<i>Micrologus</i>
<I.> Finalité de l'enseignement.	Chapitre I.
La notation alphabétique.	Chapitre II.
Disposition des notes sur le monocorde (division du monocorde).	Chapitre III.
<II.> Les intervalles structurels du système acoustique: ton et demi-ton, quarte, quinte et octave.	Chapitres V et VI.
Les six intervalles mélodiques du chant: ton et demi-ton, tierces majeure et mineure, quarte et quinte.	Chapitre IV (et XVI).

¹⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 257.

¹⁰⁶ Cf. D. Pesce, "Introduction," em D. Pesce (ed.), *Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in antiphonarium, and Epistola ad Michaellem, a critical text and translation*, Ottawa, The Institute of Mediaeval music, 1999.

¹⁰⁷ M. Huglo, "L'auteur...", *op. cit.*.

<III.> Étude des huit tons.	Chapitres X à XIV.
<IV.> Les relations d’“affinité” entre les degrés de l’échelle (théorie de la transposition).	Chapitres VII à IX.
	Chapitres XV et XVII: techniques pour la composition des mélodies.
	Chapitres XVIII et XIX: techniques de “polyphonisation” d’un chant.
	Chapitre XX: théorie des proportions numériques des intervalles structurels du système acoustique.

apud: Christian Meyer, *Les traités de musique*, op. cit., p. 58.

(O quadro precisa ser corrigido: XIV não corresponde a Pseudo-Odo, pois aí vem o discurso associado à música humana sobre o poder da música [ausente no *Dialogus*]. O capítulo XVI trata dos neumas e não faz qualquer menção aos seis intervalos tratados no capítulo IV. O capítulo XX, longe de dar uma “teoria das proporções numéricas”, narra a história da descoberta da natureza da música por Pitágoras, em que o conteúdo quadrivial é muito apagado. O capítulo XV também não é, a bem dizer, sobre a técnica de composição das melodias, mas uma descrição de seu funcionamento.)

Mas também se depreende da tabela que a identidade entre os dois tratados não é perfeita; Guido tratou de temas, todos entre os capítulos 14 e 20 do *Micrologus*, que não haviam sido trabalhados pelo *Dialogus de musica*. Além disso, como procuraremos argumentar, o tratamento dispensado aos “mesmos” temas é apenas parcialmente equivalente, e há diferenças fundamentais que se fazem sentir.

Como vimos, o conceito de *regula* era fundamental no *Dialogus*. Guido, porém, não erige a regra (abstrata) em pilar indiscutível do aprendizado do canto, flexibilizando a noção de diversas maneiras: se aquele texto, como já indicamos, utilizava a palavra *regula* e seus cognatos 32 vezes, o *Micrologus* o faz apenas 13 (dado que o *Dialogus* é um texto fisicamente menor, a discrepância salta ainda mais à vista);¹⁰⁸ dessas, 11 menções se localizam nos capítulos de 1 a 11, em que, como a tabela reproduzida mais acima deixa entrever, a inspiração do Pseudo-Odo é mais evidente. Tampouco os conceitos centrais, como *modus* e *musica*, aparecem associados à noção de *regula* no *Micrologus*. Afinal, diferentemente do *Dialogus*, as definições não parecem tão importantes para Guido, pois *modus* não é diretamente definido em momento algum, e *musica*, apenas em momento adiantado, isso em um diagrama, em que se lê *musica motus est vocum*, definição mais sonoro-acústica que abstrata, como a do Pseudo-Odo. Além disso, há diversas questões pontuais, compartilha-

¹⁰⁸ Na contagem eletrônica, são aproximadamente 5600 palavras para o *Dialogus* (edição de M. Gerbert) contra 7200 para Guido (edição de J. S. van Waesberghe).

das pelo *Dialogus* e pelo *Micrologus*, em que a presença forte da regra no primeiro é sensivelmente transformada no segundo:

- 1) no que diz respeito ao âmbito (extensão) da melodia, diz Guido: “frequentemente acontece, de modo contrário a essa regra (*contra hanc regulam*), que subamos à nona ou à décima”¹⁰⁹ e, de fato, Guido havia inserido mais notas agudas do que o *Dialogus* em sua exposição da notação alfabética, já no capítulo 2, explicando-se da seguinte maneira: “essas [as *superacutae*] são consideradas supérfluas por muitos, mas nós preferimos sobrar a faltar (*abundare quam deficire*).”¹¹⁰ Trata-se de perspectiva em que as notas (o “sistema”) não se antecedem à melodia, mas servem a ela;
- 2) sobre os modos autênticos e plagais, Guido reconhece que há cantos em que dificilmente se consegue determinar a que grupo pertencem:

“Mas as regras acima mencionadas devem ser particularmente observadas nas antífonas e nos responsórios, cujos cantos devem ser baseados nas regras comuns, para que se adaptem aos salmos e aos versos. Encontrarás, entretanto, um certo número de cantos, nos quais o grave e o agudo estão tão misturados, que não se pode descobrir a qual eles devem ser atribuídos, aos autênticos ou aos plagais.”¹¹¹

O *Dialogus* também tocara nesse ponto, incitando que tais cantos fossem corrigidos de acordo com a regra, em trecho que já citamos: “se ela [uma melodia] não corresponde a nenhum modo (*tono*), que seja emendada de acordo com aquele com que menos discorda”,¹¹² já em Guido, a constatação da existência de tais cantos não dá origem a qualquer conselho de correção (Guido aliás adota o mesmo procedimento em outro ponto, em que também identifica melodias que fogem do padrão, mas não recomenda qualquer tipo de correção);¹¹³

- 3) finalmente, na explicação da nota final do canto, a *finalis*, critério abstrato de determinação do modo no *Dialogus*, Guido dá uma explicação sensivelmente distinta: ela “tem a primazia (*principatum*) porque soa mais longa e demoradamente”, e as notas anteriores se ajustam a ela e, “de forma admirável, parecem tirar dela uma

¹⁰⁹ Guido d’Arezzo, “Micrologus,” J. S. van Waesberghe, (ed.), *Guidonis Aretini, Micrologus*, Rome, American Institute of Musicology, 1955, p. 146.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 94.

¹¹¹ Idem, *ibidem*, p. 156-157.

¹¹² “Dialogus de Musica,” *op. cit.*, p. 256.

¹¹³ Guido d’Arezzo, “Micrologus,” *op. cit.*, p. 171.

certa aparência de cor (*ab ea coloris faciem ducere videantur;*”¹¹⁴ tanto a explicação é distinta, que M.-N. Colette, comentando o *Micrologus*, anota neste ponto que “Guido não fala aqui de final do modo, mas da final do canto que ‘dá sua cor ao modo’.”¹¹⁵ Em outros termos, Guido enfatiza o papel da (nota) final no conjunto do canto em termos temporais (*diutius et morosius sonat*), contra a abordagem preeminentemente espacializada no Pseudo-Odo, e em função de seu contexto em uma parcela razoavelmente extensa do canto (*praemissae voces... ita ad eam aptantur*).

Enfim, no capítulo 15 – e portanto já na parte do *Micrologus* em que a correspondência com o *Dialogus* deixa de existir – existe uma crítica aberta à noção abstrata significada no *Dialogus* pelo termo *regula* e para a qual aqui se emprega o termo *lex*:

“Entretanto, o músico não se limite com tanta obrigatoriedade da lei/regra (non se tanta legis necessitate constringat), pois em todas as coisas essa arte se transforma com uma variedade razoável na disposição das vozes/notas. Mesmo que frequentemente não compreendamos essa razão, ainda assim é chamado racional aquilo que agrada ao entendimento (mens), em que está a razão. mas essa e outras coisas semelhantes são melhor demonstradas conversando (colloquendo) do que se pode bem fazer escrevendo.”¹¹⁶

Ora, se, como vimos, a ênfase na *regula* no *Dialogus de musica* se afinava com um desígnio pedagógico que visava à perfeição do canto e, para tanto, realizava-se uma forte crítica dos cantores imperitos, é fato que a crítica em Guido, além de muito mais reduzida, dá-se em termos bastantes distintos. É o que se depreende do único trecho de crítica aberta, em que o problema é a afinação:

“A dissonância também entra subrepticamente (subreptit) [no canto] por inexactidão ao cantar (per falsitatem in canendo); quando alguém se desvia das notas bem medidas, [soando-as] um pouco mais graves ou mais agudas, o que fazem as vozes defeituosas de [certos] homens. Também subindo ou descendo mais do que é certo para o intervalo prescrito, nós pervertemos o neuma de um certo modo [e o transformamos em] outro, ou começamos em um lugar que não admite aquela nota (você).”¹¹⁷

Aqui a imperícia significa não conseguir realizar alguma coisa, e não fugir da norma geral e abstrata. O problema é *per falsitatem in canendo*, não devido a desconhecimento de uma norma; é um problema da prática, não do conhecimento objetivo das regras da disciplina.

¹¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 139-140.

¹¹⁵ Apud: Guido d’Arezzo, *Micrologus*, ed. e trad. Marie-Noël Colette & Jean-Christophe Jolivet, Paris, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1993, p. 48.

¹¹⁶ Guido d’Arezzo, “Micrologus,” *op. cit.*, p. 167.

¹¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 134..

Significativo, nesse sentido, que um dos elementos de crítica aos cantores no Pseudo-Odo, o fato de se deleitarem pelo ouvido, transmute-se em Guido em uma valorização da audição como recurso cognitivo, como se depreende das seguintes duas passagens: a) “logo se perceberá pela audição (*auditu*) quão grande transformação está sendo feita”¹¹⁸; b) “Alguns bem treinados nas propriedades e nas [características] individuais dos modos assim que os ouvem (*ut audierint*), eles os reconhecem.”¹¹⁹ Não que haja uma desvalorização dos outros sentidos ou da visão, pois o *Micrologus* também está preocupado com ensinar a garotos a leitura de um canto que eles ainda não tinham visto ou ouvido. Porém, não há qualquer desvalorização de um paradigma de aprendizado auditivo a que o *Micrologus* se contraponha frontalmente, como era o caso do *Dialogus*. O discurso sobre os sentidos, mais fortemente hierárquico no Pseudo-Odo, é em Guido transformado em uma valorização dos mesmos em grupo:

*“E não é de se surpreender se a audição se deleita com a variedade dos sons, já que a visão se compraz com a variedade das cores, o olfato se agrada com a variedade dos odores, e a língua se alegra com os sabores diversos. Pois assim, pelas janelas do corpo (per fenestras corporis), a suavidade das coisas apropriadas entra maravilhosamente (mirabiliter) nas profundezas do coração (penetralia cordis). Daí que a saúde do coração e do corpo é diminuída ou aumentada com os gostos e cheiros particulares e mesmo com a visão de certas cores.”*¹²⁰

Assim, se, para o Pseudo-Odo, a valorização da visão em detrimento da audição (essa sendo admitida apenas do ponto de vista controlado pelo monocórdio) fundamentava seu programa pedagógico, em Guido, trata-se fundamentalmente de combinar esses recursos. Mais que o Pseudo-Odo, Guido insiste na importância da memória auditiva no aprendizado. A respeito dos intervalos, diz que: “é extremamente útil firmá[-los] na memória profunda (*altae memoriae*), e até que sejam plenamente percebidos e reconhecidos no canto, nunca largar o exercício, pois, quando os tens como chaves, pode-se possuir de modo inteligente e assim de forma mais fácil a perícia do canto.”¹²¹ A memória auditiva não intervém apenas para os iniciantes, mas parece cumprir um papel ao longo de todo o aprendizado. No capítulo 17 do *Micrologus*, Guido propõe um método de composição de melodias

¹¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 131

¹¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 158.

¹²⁰ Idem, *ibidem*, p. 159-160.

¹²¹ Idem, *ibidem*, p. 106.

que consiste em uma espécie de jogo¹²²: dispõem-se sob as letras do monocórdio as cinco vogais em ordem, repetindo-as até que se complete toda a extensão das notas do instrumento. Toma-se, então, uma frase qualquer e, a cada sílaba, de acordo com sua vogal, atribui-se uma das notas do monocórdio. O método parece a rigor mecânico e absolutamente “especializado”, um pensamento sobre o (*) sonoro completamente divorciado do pensamento sonoro. Entretanto, Guido logo introduz uma complexidade que vai flexibilizar a regra para que o aluno possa desenvolver algo um pouco mais livre (*paulo liberius*): insere-se uma segunda série de letras sob cada nota (deslocada com relação à primeira) para que o aluno possa escolher entre as duas, lembrando-se de adaptar o final da melodia ao modo pretendido. Em um estágio mais avançado, o grau de liberdade se estende ainda mais:

*“Como alguns textos exigem, apenas por suas vogais, um canto apropriado, não há dúvida de que ele será apropriadíssimo se, depois de te exercitares em muitos desse tipo, escolheres das muitas possibilidades apenas a mais eficiente e aquelas que melhor combinam juntas. Se então suprires os espaços, distenderes o que está comprimido, aproximares o que está excessivamente espaçado e alargares o que está excessivamente condensado, produzirás uma obra unida e bem-cuidada.”*¹²³

Em outros termos, o conhecimento não objetivo que o aluno tem do repertório, seu sentido internalizado do que se encaixa melhor (*aptius eligas*) é chamado a desenvolver um papel crescente nesse método. Muito diferente do Pseudo-Odo, Guido insiste em uma espécie de colaboração entre pensamento sobre o (*) sonoro e pensamento sonoro, desde os alunos menos avançados, que escolhem entre duas possibilidades de notas, até os mais avançados, que devem promover mudanças na composição que não provêm de *regulae*, mas de uma percepção internalizada do canto.

Igualmente significativo é que, no capítulo 15,¹²⁴ dedicado a estudar a composição das melodias, Guido dê especial atenção à integração entre as partes de uma melodia. O capítulo se abre assim:

“Assim como nos versos (in metris) há letras e sílabas, partes e pés e linhas (versus), assim na harmonia há phtongi, isto é, soni, dos quais um, dois ou três são adaptados a sílabas; e as mesmas, sozinhas ou duplicadas, fazem um neuma, isto é, a ‘parte’ do canto; e uma ou muitas partes fazem uma ‘distinção,’ isto é, um lugar

¹²² Sobre esse capítulo, cf. J. S. van Waesberghe “Guido of Arezzo and musical improvisation”, *Musica disciplina*, 5, 1951, p. 55-63.

¹²³ Guido d’Arezzo, “Micrologus,” *op. cit.*, p. 193-194..

¹²⁴ Sobre este capítulo, cf. R. L. Crocker, “*Musica rhythmica* and *musica metrica* in antique and medieval theory”, *Journal of Music Theory*, 2, 1958, p. 2-23.

adequado para respirar. A respeito dos quais [elementos] se deve notar que cada 'parte' deve ser escrita e expressa de forma unida, e a sílaba, mais unida."¹²⁵

Guido está preocupado não com os elementos singulares, mas com como eles se integram na melodia; sua perspectiva nesse sentido é menos analítica do que na primeira parte, e a ênfase nos sons discretos é substituída aqui por uma ênfase no conjunto melódico, na articulação entre as partes – é aliás neste capítulo que está contida a crítica direta à noção de regra. No capítulo seguinte, Guido está preocupado mais diretamente com os neumas: “vejamos de que modo podemos fazer neumas diferentes entre si...”,¹²⁶ os neumas, como ele havia definido na passagem citada do capítulo 15, são maiores do que as letras para a gramática, e consistem de uma ou duas sílabas (isto é, algumas notas, alguns graus). Assim, enquanto o *Dialogus de musica* se preocupava especialmente com os elementos mínimos dos cantos (aliás, aí não se encontra o termo *neuma* nenhuma vez, que no entanto ocorre 36 vezes no *Micrologus*), o *Micrologus* está preocupado com unidades maiores e especialmente com o todo da melodia. Nesse sentido, poder-se-ia advogar que toda a parte do *Micrologus* que não encontra correspondência no *Dialogus* (capítulos 14 a 20) está preocupada com uma abordagem mais centrada em padrões melódicos amplos – tanto na análise quanto na composição de melodias – e que, diferentemente do *Dialogus*, o pensamento sonoro é chamado a intervir várias vezes sem estar constrangido pela definição de regras abstratas. Assim sendo, enquanto no *Dialogus* a relação entre pensamento sobre o (*) sonoro e pensamento sonoro é de subordinação e disciplinação do segundo pelo primeiro, poder-se-ia dizer que, no *Micrologus*, trata-se de uma colaboração. Enquanto o *Dialogus* se propõe como o método para se atingir a perícia no canto, o *Micrologus* coleciona diversos recursos para atingir esse objetivo, em que o espaço do pensamento sonoro independente da regra encontra o seu lugar. Nenhum dos dois, entretanto, estrutura um discurso em que apareça o som como categoria abstrata de pensamento. De fato, se à essa época se pensava sobre o (*) sonoro de forma muito intensa, como os textos que vimos estudando o demonstram, isso não desembocava em uma autonomização da noção de som, que se fazia presente no discurso apenas de forma mediada, como som do canto.

¹²⁵ Guido d'Arezzo, “Micrologus,” *op. cit.*, p. 162-163.

¹²⁶ Idem, *ibidem*, p. 73.

CAPÍTULO 4
Sonus naturalis:
o domínio da natureza e o surgimento de um pensamento sobre o som
(séculos XI e XII)

O grupo de textos a que vamos nos dedicar a seguir constitui uma tradição bastante articulada. Hermann de Reichenau foi aluno de Berno. Guilherme de Hirsau aproveitou muito material de Hermann. Aribio, por sua vez, mencionou explicitamente ter recebido um escrito de Guilherme sobre a medida dos tubos. João, enfim, citou Hermann e Berno e muito certamente conhecia o trabalho de Aribio. Esse fio aparentemente contínuo, que levou alguns estudiosos a proporem mesmo agrupar esses tratados como constituintes de uma “Escola do Sul da Alemanha,”¹ se visto mais de perto, revela, no entanto, uma cadeia de reformulações, de empréstimos críticos e mesmo de críticas diretas. Essa relação intensa pode ser compreendida a partir do fato de que, com opiniões muito diversas, tais autores encaminharam uma reflexão sobre a noção de *natura*, noção que foi sofrendo alterações sucessivas nesses escritos. Ao fim do percurso, junto com uma reconfiguração dessa noção – que não se restringe a esses autores, mas que envolve toda uma transformação na idéia de natureza no Ocidente –, uma outra alteração sensível havia se produzido: criara-se um “lugar” para se pensar sobre o som como uma categoria ampla e independentemente de sua instanciamento em eventos particulares. No mesmo lugar em que se havia privilegiado uma relação entre pensamento sonoro e pensamento sobre o (*) sonoro, descortinava-se um espaço – por enquanto bastante modesto, é verdade – para um pensamento sobre o som. Essa reflexão, de que só indicaremos aqui os primeiríssimos passos, configurou-se de forma absolutamente distinta daquela que acompanhamos na Antigüidade Tardia e, se então se reservava um lugar para o som em meio ao discurso teológico, aqui pensar sobre o som se aproximava mais de uma física. Nos séculos seguintes, esse espaço se ampliaria bastante e, com a difusão do aristotelismo, desenvolver-se-ia uma acústica significativamente ampla.²

¹ L. Gushee, “Questions...,” *op. cit.*, p. 412.

² Cf., dentre muitos outros: M. Wittmann, *Vox atque sonus: Studien zur Rezeption der aristotelischen Schrift ‘De anima’ und ihre Bedeutung für die Musiktheorie*, Pfaffenweiler, Centaurus, 1987; J. Paul, “Sur quelques textes concernant le son et l’audition”, em Christian Meyer (ed.), *Jérôme de Moravie, un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII^e siècle. Textes réunis et édités par Christian Meyer. Actes du colloque de Royaumont, 1989*, Paris, Editions Créaphis, 1992, p. 117-143; C. Burnett, “Sound and its perception in the Middle Ages”, em C. Burnett, M. Fend e P. Gouk (ed.), *The Second Sense: Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, Londres, The Warburg Institute, 1991, p. 43-69.

Mas o primeiro e mais significativo impulso nessa direção parece ter vindo do próprio Ocidente.

1. *Berno de Reichenau: Prologus in tonarium*³

Os escritos de Berno, abade de Reichenau (†1048), sobre música têm uma história bastante complicada, pois, por um lado, longamente se acreditou que ele havia escrito textos que acabou por se provar não serem seus e, por outro, mesmo os textos autênticos sofreram interpolações na história manuscrita que complicam sua consideração. A crítica moderna, entretanto, conseguiu estabelecer o seu *cópus* de escritos musicais,⁴ que consta efetivamente de duas introduções a tonários além dos próprios tonários: o mais importante *Prologus in tonarium*, dedicado ao abade Pilgrinus com um grande tonário anexado, e uma carta a alunos conhecida como *De consona tonorum diversitate*, ou *Epistola de tonis*, à qual também acompanha um tonário menor. Dada a brevidade da *Epistola* e sua concordância em geral com aquilo que é mais lentamente exposto no *Prologus*,⁵ trataremos fundamentalmente deste aqui.

Como fica bastante evidente por sua associação com um tonário, o *Prologus* de Berno está muito ancorado na prática do canto, e sua principal função parece ser a de, junto com o tonário, ajudar o cantor na lide com o repertório. Nesse sentido, acompanha a tradição de escritos que, como vimos, destinava-se a estabelecer uma relação entre pensamento sonoro e pensamento sobre o (*) sonoro como forma de auxiliar o cantor; há, assim, um intuito de intervir na prática. Essa correlação fica muito clara em momento crucial do texto, em que Berno fala em uma regra viciada que sofre tanto pela ignorância dos cantores quan-

³ Como se trata de texto importante e do qual, até onde sabemos, não existe tradução publicada para nenhuma língua moderna, reproduzimo-lo em apêndice e realizamos a sua tradução (ainda uma versão preliminar, contudo). Por essa razão, também, não remetemos ao texto em notas de rodapé, referindo-nos, no corpo do texto, ao número de suas seções.

⁴ O conjunto desses textos foi recentemente objeto de uma importante edição crítica de A. Rausch (*Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau*, Tutzing, Schneider, 1999), que pela primeira vez editou o *Prologus* sem as interpolações (que já haviam sido parcialmente (?) identificadas por J. S. van Waesberghe, *Divitiae musicae artis*, A/VIb, Buren, Knuf, 1979, a que recorremos na versão eletrônica do Thesaurus Musicarum Latinarum, no endereço http://www.music.indiana.edu/tml/9th-11th/BERNINT_TEXT.html). Infelizmente, ainda não pudemos ter acesso a essa edição crítica e nos valem da edição antiga de Gerbert, consultada em versão eletrônica no endereço http://www.music.indiana.edu/tml/9th-11th/BERNINT_TEXT.html, isolando, entretanto, as interpolações tais quais indicadas por Waesberghe, que não serão aqui objeto de nossa investigação.

⁵ A fortuna de cada uma dessas obras também é distinta, pois, se o *Prologus* foi bastante copiado (39 manuscritos entre os séculos XI e XV), do *De consona tonorum* resta apenas um manuscrito.

to pelo “longo uso inveterado,... o que certamente poderia ser corrigido em direção à regra até um certo ponto (*aliquatenus*), se se pudesse de algum modo arrancar da boca dos cantores o costume enraizado (*si inolita consueto ab ore cantantium potuisset ullo modo evelli*).” (9) Em outros termos, reconhece-se um domínio do canto que está ligado a um costume incorporado, a um saber-fazer que, sem a mediação de uma reflexão, faz-se como uma segunda natureza enraizada (*inolita*) na boca dos cantores. O discurso, contudo, não é radical, e reconhece-se que o poder da regra não é irrestrito, pois o costume poderia ser corrigido até certo ponto (*aliquatenus*). Desse modo, a intervenção do pensamento sobre o (*) sonoro, que objetiva a prática com o fito de aproximá-la da regra, não refunda a prática do canto (como pretende fazer no *Dialogus de musica*, por exemplo), mas antes o ajuda parcialmente. O grande conselho do tratado, retirado da Bíblia (Ps. 46.7 (47.6)) e reproduzido em mais de uma ocasião, é *psallite sapienter*, “salmodiai sabiamente”: o conhecimento dos princípios da disciplina deve ajudar o cantor, não recriar a prática. Talvez por essa razão L. Gushee tenha achado que “há muitos pontos de semelhança entre o *Prologus* e Aureliano.”⁶

É significativo, assim, que Berno em muitos pontos aproxime o canto e o conhecimento da *ars musica*. É já o caso de sua caracterização do destinatário do prólogo e do to-nário, o abade Pilgrinus, “que não só és versado na especulação das quatro disciplinas matemáticas, mas ainda sem interrupção cantas vigilante [*reddit intentum*] melodias de celeste harmonia nos louvores divinos,” (Dedicatória) cujo modelo ideal ecoa na repetição da fórmula *peritus cantor*.⁷ O tratado insiste também tanto nas regras quanto nas exceções, caso da definição do âmbito dos modos, que, definidos primeiramente pela espécie (formas de constituição interna pela disposição de tons e semitons) de *diatessaron* (quarta) e *diapente* (quinta),⁸ são-o também pela variedade concreta do repertório, em que se reconhece a especificidade das peças e se fala longamente sobre as exceções.

Deriva dessa relação entre o pensamento sonoro e o pensamento sobre o (*) sonoro a consideração de diferentes formas por meio das quais o conhecimento objetivado pode ajudar a prática:

⁶ L. Gushee, “Questions of genre...,” *op. cit.*, p. 413.

⁷ Seções 10, 11 e 14.

⁸ Como se poderá verificar ao longo deste capítulo, as espécies são um dos temas privilegiados pelos escritores dessa época no Sul da Alemanha.

- 1) é o caso dos neumas, cuja função é assim explicitada: “seja a cantilena da nossa música ornada com uma quantidade calculada dos sons, pesada com a gravidade dos neumas e prudentemente formada.” (14) Afinal, muito provavelmente, os neumas acompanhavam os exemplos do tratado, bem como o próprio tonário. Trata-se, portanto, de uso dos neumas como um recurso visual para ajudar o cantor a “pesar” a melodia;
- 2) a relação entre visualidade e memória é explicitamente apontada por Berno quando discute os intervalos, chamados também espaços, na expressão *spatiorum dimensione*, promovendo também, como já vimos nos tratados anteriores, uma relação entre espacialidade e visualidade. Diz Berno:

“com quanto intervalo das vozes cada um dos autênticos ou dos seus plagais distam ou acima ou abaixo das finais em suas diferenças, ou qual seja na última sílaba de seculorum amen a característica ou a dimensão dos intervalos [spatiorum, dos espaços], mostraremos melhor, quando, em seus lugares apropriados, no próprio pequeno livro dos tons, cuidarmos de explicar, pois é mais estreitamente firmado na memória o que quer que se tenha diante dos olhos.” (11)

Berno insiste particularmente nas fórmulas mnemônicas de identificação dos modos, a começar pelas tradicionais fórmulas de intonação do tipo *Noeane*. Diz Berno, em discurso próximo ao que já encontramos nos tratados *Enchiriadis*:

“Encontram-se melodias constituídas pelos antigos para investigar a propriedade de algum tom, por exemplo Noan, Noeane, Noeis, Noeane. Nas quais compreendamos antes sílabas aptas à modulação que notas significativas das coisas, as quais, juntas com outros pequenos versos dos modernos, encontra tanto com as antifonas, quanto com os intróitos e comunhões, colocamos na cabeça de cada um dos tons, pois por elas será mais fácil ao cantor inculto compreender o caminho.” (13)

Apesar da repetição da idéia de que se trata de notas sem sentido e, para além de dizer que são úteis à identificação da propriedade dos modos, Berno diz que as colocou junto às peças do tonário, enfatizando assim a relação entre pensamento sobre o (*) sonoro e pensamento sonoro. Mais que isso, como se vê, Berno alude a “outros pequenos versos dos modernos” que também teriam essa função. Ora, trata-se de um conjunto de versos mnemônicos que começaram a circular à época de Berno, cada um em um dos oito modos e cujo texto fazia alusão ao número do modo, o do pri-

meiro, por exemplo, sendo *Primum quaerite regnum Dei*.⁹ Berno não só se interessou por incluir esses versos em seu tonário, como, a julgar pelo que diz na *Epistola de tonis*, compôs outros – afinal constam dois conjuntos de versos mnemônicos nesse outro texto. Ainda no começo da carta, diz Berno: “Instigado por seu pedido para que compusesse alguns pequenos versos sobre a consoante diversidade dos tons para o aprendizado...”,¹⁰ Como se vê, Berno está preocupado com o aprendizado da *ars musica*, mas prefere compor pequenas melodias mnemônicas que possam ser tratadas como pequenos cantos e, portanto, favorecer o aprendizado com a prática. É, nesse sentido, muito diferente do Pseudo-Odo, para quem o reconhecimento dos modos deveria se dar pela observação dos padrões abstratos nas letras com que propunha notar os cantos. Nesse caso, pode-se dizer, Berno se vale de uma forma de pensamento sonoro para o aprendizado dos modos, pois incita os cantores a *cantarem* para reconhecerem os modos. Esse não é evidentemente o único recurso, pois, como se viu, a visualidade é também um fator importante; mas cabe destacar que sua pedagogia não opõe frontalmente pensamento sonoro e pensamento sobre o (*) sonoro, ainda que, como se depreende das formulações que vimos comentando, ele os distinga.

Mas essas considerações pedagógicas se articulam a um discurso mais geral que pode nos ajudar a entender um pouco melhor a configuração do *Prologus* de Berno.

Existe ao longo do tratado, assim como já o verificamos nos tratados da época carolíngia, um discurso sobre a natureza e a harmonia musical. No começo do texto, por exemplo, Berno diz que, apesar de se achar indigno de preparar um tonário para Pilgrinus, ele o fará “com a própria natureza instigando (*ipsa natura instigante*), para que toda a união de nossa alma e de nosso corpo (*tota nostrae animae corporisque compago*) se una à harmonia musical (*musica coaptatione*), e o teu espírito se compraza com a mais agradável doçura sonora dessa arte.” (Dedicatória) Do mesmo modo, ao falar do número quatro,

“*sob a ordem do Criador, a natureza como artífice escolheu este número para realizar a ligação indissolúvel dos elementos opostos, e para formar aqueles três gêneros de música, isto é, mundana, humana, e aquela que está nos instrumentos, com*

⁹ CF., a respeito, T. Bailey, *The intonation*, op. cit., bem como A.-M. B. Berger, *Medieval music and the art of memory*, California, University of California Press, 1995.

¹⁰ Berno de Reichenau, “De consona tonorum diversitate,” apud: F.-J. Schmale, *Die Briefe des Abtes Bern von Reichenau*, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1961, p. 17.

uma lei calculada de modulação. Com razão, digo eu, esse número foi atribuído à harmonia musical, pois ele concilia as coisas inferiores com as superiores, contribui para unir o corpo e a alma em uma proporção justa, refreia o movimento bestial dos homens, modela os costumes, tempera as iras dos demônios, ou antes a elimina: ainda associa, de um certo modo, a própria terra ao céu com as harmonias de seus sons.” (4)

Trata-se, como se pode perceber, de discurso muito próximo ao que se encontrou já nos tratados *Enchiriadis*, no *De harmonica institutione* e na *Epistola de harmonica institutione*, em que a dualidade entre corpo e alma é subsumida pela noção de harmonia e, mais além, esta é vista como o fundamento mesmo da natureza. Afinal, como demonstram diversas passagens de seu texto, Berno teve como uma de suas fontes principais o *De harmonica institutione*, de Hucbaldo, e provavelmente também a *Scolica enchiriadis*.¹¹ Afinal, diz Berno, seguindo evidentemente essa larga tradição, que a música é interna ao homem. Discutindo oposições que os gramáticos podem fazer ao cantor, consta a seguinte observação:

“Se às vezes pôde te ofender mal pronunciado o que está fora de ti, quanto mais o que está dentro de ti? Pois percebemos que não a gramática, mas a música constitui o homem (sed musica hominem consistere percepimus), para usar as palavras de homens eruditíssimos, compreende quem quer que desça em si mesmo (quisquis in sese ipsum descendit, intelligit).” (14)

Mais ainda, e aqui a ênfase de Berno é um pouco diferente da dos tratados carolíngios, a música é *fonte* da união entre corpo e alma, e não apenas uma *manifestação* dessa união, como naqueles. Como já se leu nas passagens mencionadas, trata-se de se dedicar à *ars musica* para que corpo e alma se unam à harmonia musical (*ut... coniungitur*), o número quatro concilia (*conciliat*) as coisas inferiores e superiores, combina, une (*foederat*) o corpo e a alma. Ou ainda, como diz em outro ponto, “assim na cantilena unida com uma apta e modesta concordância das modulações, toda a união do corpo e da alma se compraz; assim, no caso contrário, o prazer da escuta se suspende e se ouve nela algo corrupto.” (14) Mesmo que a distinção seja sutil, ela nos parece de todo modo importante. Afinal, o discurso pedagógico em Berno não está fundado, como naqueles tratados, em um discurso sobre a cognoscibilidade da harmonia, mas antes na necessidade de garanti-la. Ainda que de forma tênue, portanto, há um espaço – mais intuído que desenvolvido – de tensão em meio à harmonia. Talvez derive daí também seu julgamento sobre a razão e os sentidos, que enfatiza a necessidade de concordância, mas estabelece uma relação hierarquizada entre eles: “qual-

¹¹ Cf. H. Oesch, *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*, Bern, P. Haupt, 1961, p. 85-88, e D. Pesce, *The affinities*, op. cit., p. 153, nota 40.

quer um que se vê cantar bem sem o conhecimento dessa arte, e não saiba responder quando interrogado sobre o número ou sobre os intervalos dos sons agudos e graves, e quer acreditar apenas nos sentidos das orelhas, e não na razão mestra, ainda que se deva buscar o juízo dos dois, mais amplamente porém o da razão.” (14)

Cabe marcar também que, apesar de reconhecer a distinção entre sons em geral (que chama de *voces*) e os *phthongi* (para o qual *soni* aparece como sinônimo), como se depreende da avaliação de que “em verdade, todo canto (*cantilena*) não é ordenadamente produzido de quaisquer sons (*quibuscumque vocibus*), mas de sons certos e determinados, que os gregos chamam de *phthongos*,” (1) o discurso de Berno não resulta tampouco – como aliás se dera no geral até este ponto – em uma investigação sobre o som. Para tanto, ainda se teria de esperar o meio século que o separa dos arredores de 1100, quando essa noção ganharia importância suficiente para ser discutida para além de seu contexto particular de concretização no canto.

2. Hermann de Reichenau: Musica

O tratado de Hermannus Contractus (1013-1054) – cujos títulos nos dois únicos manuscritos em que essa obra nos foi transmitida são *Incipit musica eiusdem sapientis* e *Musica clarissimi viri Hermanni* e que chamamos de *Musica* por conveniência –, apesar de sua pequena difusão, revela um grande interesse em uma análise mais detida. Hermann foi aluno de Berno de Reichenau e monge dessa abadia sob o seu abaciado, mas seu tratado foi escrito algumas décadas depois do de Hermann, possivelmente depois de 1048,¹² quando os tratados italianos do Pseudo-Odo e de Guido d’Arezzo já haviam sido difundidos para o Sul da Alemanha. Esse texto, cabe destacar, tem um sentido pedagógico muito claro. Seu objetivo declarado é o de “incluir nesta pequena obra, como se em um único feixe (*fasciculum*), qualquer coisa que seja apropriada à elucidação das muitas obscuridades do monocórdio.”¹³ Além disso, toda a segunda parte do tratado está destinada a facultar ao aluno, por meio de exercícios, o reconhecimento dos modos. Para tanto, Hermann prevê um método que, como no Pseudo-Odo e em Guido, é guiado por etapas, partindo do monocórdio e da voz (“Tendo praticado separadamente as espécies de diatessaron e de diapente, como se disse acima tan-

¹² D. Pesce, *The affinities...*, *op. cit.*, p. 25.

¹³ Hermannus Contractus, “Musica,” em *Musica Hermanni Contracti*, ed. and trans. L. Ellinwood, Rochester, New York: Eastman School of Music, 1936, p. 41.

to com a voz quanto com a corda, cabe [passar a] um maior conhecimento dos tropos...”¹⁴), passando pela visualidade (à consideração citada, segue-se um diagrama, recurso aliás bastante usado no tratado e sobre o qual Hermann comenta: “Para que isso fique mais claro (*manifestius*), ponhamos a mesma disposição [das cordas] diante dos olhos (*suboculis*)”¹⁵) e referindo-se finalmente ao estudo harmônico, que não consta contudo do tratado (“Esta belíssima (*pulcherrima*) explicação é reservada apenas para o benefício dos sábios (*doctorum*), e não sem mérito é chamada ‘de ouro’ (*aurea*)”¹⁶).

Essa preocupação pedagógica se combina com uma ênfase na noção de *natura* no tratado, que, dramatizada, vem para o centro da construção. A própria música é definida como uma arte natural, em uma comparação com a gramática, estabelecida pela regra (*placitum*), um discurso que está mais próximo de Berno e de seus antecessores carolíngios que do Pseudo-Odo: “Ó, miséria insana dos homens! Certamente ninguém admite um erro na gramática, que é estabelecida por regras (*ad placitum constat*), mas na música, que é absolutamente natural (*quae est omnino naturalis*), quase todos não apenas deixam de corrigir os erros, mas ainda os defendem.”¹⁷ Discutindo, como Berno, o número quatro, Hermann mostra afinal que a música, como os quatro elementos, constituem o homem: “o número quatro une a discordância dos elementos e modera a diversidade dos tempos e ainda é especialmente necessário à música, pois os homens, que existem assim como ela a partir dos quatro elementos, não podem de forma alguma ser contrários ou insoantes com a música.”¹⁸ Hermann, em uma linguagem muito característica, utiliza também uma série de imagens naturais ao longo do tratado: “assim como em qualquer semente está latente a possibilidade do corpo futuro (*sicut in quolibet semine totus simul futuri corporis effectus latet*)...”¹⁹, “pois ele [tetracorde] produz por geração natural (*naturali genitura*)...”²⁰, “e humildemente restituamos à saúde (*humiliter sanitati restituamus*)...”²¹, etc.. Para além das imagens, existe todo um vocabulário ligado a esse domínio, como *virtus*, *potestas*, *vis*, *qua-*

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 54

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 56

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 51.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 48.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 20.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 21

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 23

²¹ Idem, *ibidem*, p. 60

litas, species, que recorrem ao longo do texto. Parece, assim, que Hermann está falando sobre algo central.

Essa centralidade da *natura* no tratado coloca um problema, que já encontráramos nos tratados carolíngios, mas que aqui toma dimensões novas: como é que a natureza se abre à perscrutação? Qual a relação a ser estabelecida entre a *speculatio* e a *natura*? Diferentemente dos tratados que lhe antecederam, Hermann confere um peso especial à idéia de que o sistema de descrição da música é um sistema arbitrário, isto é, convencional. Daí que fale nos seguintes termos sobre o uso da notação:

*“Portanto, se as duas oitavas são notadas com as letras acima mencionadas ou com quaisquer outras, nada poderá perturbar a relação de que se falou.; pois quaisquer letras que sejam colocadas primeiramente dirigir-se-ão entre os autênticos às posições do meio, entre os plagais às posições extremas, e as colocadas depois dirigir-se-ão, entre os plagais às posições do meio e entre os autênticos às posições extremas.”*²²

Como há uma disparidade entre *speculatio* e *natura*, as descrições que se dão da música podem ser falsas. E uma das tônicas do discurso de Hermann é a crítica – não aos cantores, como nos tratados anteriores –, mas aos *musici*, que buscaram descrever a *musica*, mas se enganaram. Invariavelmente isso se deu porque estabeleceram sua descrição contra a natureza, *contra naturam*:

- a) “Nesse ponto [disposição dos tetracordes] o autor de [*Musica*] *enchiriadis* não errou pouco (*non mediocriter erravit*), pois ao separar o duplo tetracorde de sete tons com dois tons intermediários (*duabus medietatibus separans*), contrariamente à natureza (*contra naturam*), ele duplicou o tropo do tom intermediário, o que é impossível (*quod impossibilis est*).”²³
- b) “...quanto errou (*quantum deliquit*) aquele [escitor não nomeado] que, atentando apenas para as formas (*solas formas*), e não para as causas das constituições naturais (*non autem naturalium constitutionum intuens causas*)...”²⁴
- c) “Deve-se saber também que Boécio, seguindo os mais antigos *musici*, distinguiu três diferentes espécies de diatessaron, que ele dispõe, entretanto, em uma ordem pouquíssimo natural (*quas tamen minime naturali ordine disponit*).”²⁵

²² Idem, *ibidem*, p. 39.

²³ Idem, *ibidem*, p. 23-24.

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 28.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 51

- d) “Boécio, entretanto, parece ter cometido um equívoco devido a certa inconsistência ao definir as espécies de diapente; pois, dizendo que há quatro variedades delas, ele as faz descer de b natural ao B grave; mas, não as encontrando naturalmente nesses lugares, ... (*in quibus locis omnes naturales non inveniens, ...*)”²⁶

Assim, como se percebe, Hermann cria uma fissura entre o domínio da natureza e a sua compreensão. E, nesse sentido, Hermann levanta uma questão que nos coloca na fronteira – ainda que na impossibilidade e na não-realização – de um pensamento sobre o som. Diz o autor (aqui também, marcamos nossos comentários no interior da passagem, entre colchetes e em negrito):

“Quando eu digo protus, deuterus, tritus, tetrardus, eu dou um nome à sua ordem de acordo com a posição no monocórdio, não a sua aparência/qualidade (habitus) de acordo com as características da melodia (melodiae qualitatem) [isto é, esses nomes falam de uma posição, visual e tatilmente averiguáveis – como seus exercícios demonstram – , e não sobre a sua qualitas, que por oposição à descrição tátil-visual do monocórdio, poder-se-ia supor ser algo relativo ao caráter sonoro dos modos]. De modo semelhante [ou seja, também vai se falar de outro critério que não chega a precisar a qualitas da melodia, termo associado ao vocabulário da natura ao longo do tratado], quando eu chamo de Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, eu aplico os termos pelo critério de qual é mais amado ou usado por um povo (gente), não de acordo com a aparência/qualidade da melodia (non secundum melodiam habitum) [novamente, trata-se de termos que explicam um ‘contexto’ da melodia, qual seja, sua relação com determinado grupo (gente), mas não chegam a determiná-la segundo o seu habitum, palavra complexa no vocabulário latino, mas que designa ‘conformação’, ‘maneira de ser’, ou ‘aspecto exterior’ e que, de qualquer forma, é posta aqui em correlação, pelo paralelismo, com o antecedente qualitatem]. Do mesmo modo [ou seja, ainda a impossibilidade], se, de modo geral, devido a uma razão natural [e aqui se tem a impressão de se chegar mais perto, ainda que com a condicional e com o eodem modo], eu chamo o Hipodórico suave (suavem), o Hipofrígio modesto ou lento (modestum vel morosum), o Hipolídio lamentoso (lamentabilem), o Hipomixolídio alegre ou exultante (iocundum vel exultantem), o Dórico sério ou nobre (gravem vel nobilem), o Frígio animado ou saltitante (incitatum vel saltantem), o Lídio voluptuoso (voluptuosum), o Mixolídio tagarela (garrulum), eu nomeio com essas palavras algo mais que com as outras (aliquid plus in his quam in aliis vocabulis designavi) [ou seja, esses vocábulos estão mais próximos de descrever a qualitas, o habitus da melodia, mas mesmo assim apenas parcialmente, dado o aliquid]; entretanto, ainda não encontrei as palavras específicas que expressem a propriedade dessa suavidade, modéstia, lamento, alegria e dos outros acidentes naturais (nondum tamen specialia quae huius suavitatis, modestiae, lamentationis, iocunditatis, caeterorumque naturalium accidentium vim exprimant nomina repperi) [em outros termos, não achou os termos para isolar a

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 54.

natureza dos modos como objeto de uma inquirição]. Que admirável profundidade há na música a esse respeito. Ela se abre até um certo ponto para o intelecto, mas não pode ser explicada a não ser com certas palavras superficiais (quibusdam superficialibus vocabulis) [ou seja, fica-se em um nível 'pré-descritivo'].²⁷

O que Hermann está buscando aqui é uma qualificação para os modos que seja capaz de descrever sua *natura* de forma não aproximativa, mas direta. A única indicação de que talvez isso pudesse vir a remeter ao som desses modos vem da primeira frase deste excerto, em que se opõe a disposição (*positionem*) dos modos no monocórdio, o que os nomes expressam e a qualidade da melodia (*melodiae qualitem*), que não conseguem expressar. O fato é que se aponta para um domínio que os termos de que Hermann dispõe não atingem. Não é aqui ainda que nascerá um pensamento sobre o som, mas vê-se que a *natura* está em questão e que importa investigá-la, apesar da imensa dificuldade que Hermann expressa aqui. A *natura* é um domínio que se deve investigar, mas é extremamente difícil fazê-lo.

Uma certa dificuldade de isolar a natureza em geral como um domínio de investigação fica clara se observamos o conjunto das ocorrências do termo *natura* (ver página 134) e seus cognatos no tratado – um indicativo, apenas, que deveria ser acompanhado da investigação de todo um campo semântico em que ela se insere e que, como já pudemos constatar, é relativamente grande (*virtus, vis, qualitas, habitus, proprietas, accidens, species*, etc.). Há um total de 33 ocorrências: 4 advérbios (*naturaliter*), 13 adjetivos (*naturalis*) e 16 substantivos (*natura*). Dos substantivos, 8, isto é, a metade, é de genitivos singulares, em que a natureza acompanha e qualifica um outro termo, isto é, trata-se da “autoridade da natureza”, da “constância da natureza”, etc., em que se fala da natureza em função de uma sua parte ou propriedade. Das outras ocorrências, metade apresenta o termo *natura* acompanhado, por sua vez, de um genitivo: “*natura numerorum*”, “*secundum paris numeri naturam*”, “*propter aequisonantiae naturam*”, “*positionis nec tropi natura*.” Se se pode dizer que o genitivo é uma poderosa imagem lingüística do indistinto, trata-se de um grau muito elevado de indistinção. De 16, portanto, apenas 4 ocorrências de *natura* não estão no genitivo ou acompanhadas de um termo no genitivo, a saber: “*si natura inspiciatur*”, “*contra naturam*”, “*qui quatuor sunt in natura*”, “*sunt quatuor in natura*.” Mais ainda, essas ocorrências tampouco permitem entrever a natureza como um domínio distinto de inquirição: “*contra naturam*”

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 65

mostra um domínio que existe apenas como oposição, “sunt quatuor in natura” (2x) mostra uma contingência que não permite ter idéia do todo; “si natura inspiciatur” mostra uma intenção de observação, mas não realizada e não necessariamente bem sucedida (como mostra o trecho sobre os modos, aliás). Sob os adjetivos, a natureza como domínio discreto também fica inatingível, pois de novo se dá a lógica da contingência (parcial): existe uma ordem natural, uma razão natural, uma geração natural, etc., mas não se definem os contornos daquilo que é natural. O mesmo comentário se pode fazer a respeito do advérbio *naturaliter*, que indica um modo, uma lógica – segundo a natureza, de acordo com a natureza –, mas esconde a própria natureza sob uma sua manifestação. É, entretanto, um elemento que adiciona tensão ao discurso, pois enfatiza que esse domínio existe, ao mesmo tempo em que não permite vislumbrá-lo por si só.

Encontra-se situação completamente diferente se o mesmo levantamento é realizado para o *Prologus* de Berno. Do total de oito ocorrências (ver página 135), há um advérbio (*naturaliter*), 3 adjetivos (*naturalis*) e 4 substantivos (*natura*). Como é evidente, não acharíamos na expressão qualificativa própria aos adjetivos e advérbios uma melhor circunscrição desse domínio; entretanto, é dos substantivos que vem a surpresa: em primeiro lugar, contra a metade dos substantivos no genitivo em Hermann, no *Prologus* não há nenhum genitivo; os dois ablativos singulares não são particularmente esclarecedores, mas tampouco participam de uma lógica de contingência, um deles não acompanhado de outro termo (nem genitivo nem adjetivo): “ipsa natura instigante”, e o outro acompanhado, mas de forma a generalizar antes que conter: “natura rerum”. Quanto aos dois outros substantivos, no nominativo singular, ambos são esclarecedores. O primeiro é uma frase de Cícero sobre a natureza, caracterizada como “desejável e arrebatadora” e colocada logo após um desenvolvimento a respeito do corpo e da alma. O segundo nominativo singular também vem em contexto de discussão sobre o corpo e a alma e realiza uma correlação mais esclarecedora “merito artifex natura iussu creatoris”, e caracteriza a natureza como um artesão agindo sob as ordens do criador. Dessa forma, a natureza vem bastante identificada – e não apenas contida – com a própria criação e especialmente com o homem, corpo e alma unidos. Isso mostra que, de Berno para Hermann, existe uma descontinuidade na forma de encarar a *natura*, domínio que Berno não problematiza do ponto de vista de sua cognoscibilidade e que Hermann coloca no centro (descentrado) de seu tratado. Trata-se, como veremos, de noção

fundamental para os tratados subseqüentes. Vai-se processando aqui, ao que tudo indica, uma transformação na forma de se encarar a *natura*.

HERMANNUS CONTRACTUS - MUSICA

ADVÉRBO - naturaliter

<i>Contexto</i>	<i>Localização</i>
1. ... I et IV naturaliter includuntur numeri II et III ...	p. 19
2. Hinc etiam colligitur, non esse naturaliter plus quam IV tropos, ...	p. 23
3. ...quadrupli passu naturaliter orientes et ordinabiliter procedentes,...	p. 29
4. ...; quia si ibi naturaliter essent nulla utique species deesset.	p. 50

ADJETIVO – naturalis -

<i>Detalhamento</i>	<i>Contexto</i>	<i>Localização</i>
1. nom. singular	... in musica vero quae est omnino naturalis...	p. 48
2. ac. singular	... terciam speciem... tam naturalem quam formalem perimo...	p. 50
3. ac. plural	... in quibus locis omnes naturales non inveniens...	p. 54
4.	... quatuor tunc demum naturales diapente species... denotavit...	p. 54
5. abl. singular	... pro naturali vero ratione...	p. 22
6.	... diapente species naturali genitura producit...	p. 23
7.	... produorum naturali positione tonorum...	p. 24
8.	... naturali quidem positione, ...	p. 30
9.	... quas tamen minime naturali ordine disposuit...	p. 51
10.	... ap propriis finalibus naturali ordine incipiantur...	p. 52
11.	... pro naturali ratione...	p. 64
12. gen. plural	... naturalium constitutionum intuens causas...	p. 28
13.	... caeterorumque naturalium accidentium vim...	p. 65

SUBSTANTIVO – natura -

<i>Detalhamento</i>	<i>Contexto</i>	<i>Localização</i>
1. nom. singular	...quod primordialis numerorum natura... creavit...	p. 20
2.	... si natura inspiciatur...	p. 28
3. ac. singular	... contra naturam medietatibus sperans...	p. 24
4.	... secundum paris numeri naturam...	p. 41
5.	... propter aequisonantiae naturam untrimque concluditur, ...	p. 55
6. abl. singular	... ut qui quatuor sunt in natura...	p. 23
7.	Tropi autem sunt quatuor in natura.	p. 31
8.	... nec positionis nec tropi natura congruit.	p. 50
9. gen. singular	Finale et Excellens unius naturae sunt.	p. 22
10.	... secundum ipsius naturae auctoritatem...	p. 24
11.	... vel naturae constantia exposcit...	p. 24
12.	... insuperabili naturae veritate comprobatur...	p. 24
13.	... naturae virtutem potestatemque mirari...	p. 28
14.	... qui eiudem naturae sunt efficere valebit...	p. 29
15.	... ipsa lege naturae...	p. 35
16.	... contra ipsius iura naturae...	p. 56

TOTAL = 33

BERNO – PROLOGUS IN TONARIUM**ADVÉRPIO - naturaliter**

<i>Contexto</i>		<i>Localização</i>
5.	... nulla alia causa naturaliter existente...	p. 77

ADJETIVO – naturalis -

	<i>Detalhamento</i>	<i>Contexto</i>	<i>Localização</i>
14.	nom. singular	... cui tanta quaedam naturalis sonorum inest virtus...	p. 65
15.	ac. plural	... cum moralis disciplina honestas ita naturales animi tui motus componat...	p. 62
16.	dat plural	... quaternarium praecedentibus se naturalibus numeris...	p. 66

SUBSTANTIVO – natura -

	<i>Detalhamento</i>	<i>Contexto</i>	<i>Localização</i>
17.	nom. singular	Nihil est... appetentius similium, nec rapacius, quam natura...	p. 63
18.		... merito artifex natura iussu creatoris hunc sibi numerum ascivit...	p. 66
19.	abl. singular	..., ipsa natura instigante, ...	p. 63
20.		... ad liquidum in rerum natura...	p. 78

TOTAL = 8

3. *Guilherme de Hirsau: Musica*

A *Musica* de Guilherme de Hirsau († 1091) é bastante associada ao tratado de Hermann de Reichenau. Para L. Gushee, “há conexões muito fortes com o pensamento de Hermannus Contractus, não apenas com relação a empréstimos literais, mas também na insistência obstinada com que se persegue a noção de ‘espécie’. Essa ligação não está limitada ao assunto, mas se reflete em questões de vocabulário e métodos de prova e de demonstração.”²⁸ E, de fato, Guilherme parece se inserir em uma problemática próxima da de Hermann, em que a noção de *natura* assume um papel central. Entretanto, o encaminhamento que dá a essa problemática é fundamentalmente distinto.

O texto está escrito na forma de um diálogo entre Guilherme (Willelhelmus) e Otloh (Othlocus), em que o primeiro expõe a matéria, e o segundo resume, complementa, incita o primeiro a continuar ou simplesmente expressa a sua aprovação pelo que foi dito. A discussão vem inserida em um contexto quadrivial, e Otloh começa por pedir a Guilherme que passe a tratar da *musica*, “pois depois das coisas já ditas, que são relativas à astronomia, fale ainda da natureza e da origem ainda não ditas (*originem et naturam latentem*) da própria arte harmônica (*harmonicae artis*), tanto quanto o permitir o autor da natureza (*quantum auctor naturae concesserit*).”²⁹ Como se vê, o objeto que se configura aqui é a natureza e a origem da música (*musica*, referida no começo da frase, substituída neste trecho por *ars harmonicae*). Guilherme concorda e diz que prosseguirá o discurso baseando-se em Boécio e nos escritos dos modernos (*scriptis modernorum*), com o que Otloh por sua vez também concorda, incitando-o a adicionar suas próprias opiniões (*sententias tuis*) e também a complementar, esclarecer e mesmo corrigir os demais autores (*si quid minus dixerunt, adicias, si quid obscure, exponas, si quid non caute, corrigas*). Por meio da figura de Otloh, portanto, Guilherme diz que sua relação com os demais autores não é subserviente e que não será apenas compilador do que já foi dito.

Começando pelo monocórdio, Guilherme diz que ele é composto (*constat*) de quinze cordas, divididas em duas oitavas, cada uma com sete graus (*discrimina voces*) e que aí se encontram quatro tetracordes, que diferencia em função de sua constituição interna (posição de tons e semitons), o que o leva à definição de espécie, que, como já vimos, é central

²⁸ L. Gushee, “Questions of genre...,” *op. cit.*, p. 417.

²⁹ Guilherme de Hirsau, “Musica”, em *Willelhelmi Hirsaugensis Musica*, ed. D. Harbinson, Rome, American Institute of Musicology, 1975, p. 13

para esses escritores. Para Guilherme, “a espécie musical é um certo modo/forma/aparência da posição diferente dos tons e semitons (*musica enim species est quaedam habitudo diversae positionis tonorum et semitoniorum*).”³⁰ Mas, nesse momento, Otloh o interrompe, dizendo que o que Guilherme explicou pode muito bem ser encontrado em escritos de diversos *musici*, pois se trata dos nomes dos tetracordes, *tetrachordorum vocabula*), mas, diz Otloh, “as diferenças deles (*differentias eorum*) e as qualidades das propriedades (*propriatum qualitates*) mal foram tocadas, e até este ponto julgo que não se tenha falado delas (*hucusque inauditas esse fateor*).”³¹ E aqui, ponto capital para este texto, Otloh incita Guilherme a divergir do autores passados e falar daquilo que é relativo à melodia (*de his quae ad melodiam pertinent*). E Guilherme aceita o propósito, começando por tratar dos quatro tetracordes, que “contêm a propriedade, a ordem e a natureza de todas as espécies, dos modos e dos tropos (*omnium specierum, modorum, troporum in se continent vim, ordinem, atque naturam*).”³² Aqui parece ficar claro por quê tanta insistência na troca entre as duas personagens do diálogo e o papel fundamental de Otloh, incitando Guilherme a divergir dos “escritos dos músicos.” E se, de fato, a relação deste texto com a *Musica* de Hermann é intensa, ela é também extremamente polêmica. Afinal, como vimos, toda a dramaticidade do tratado de Hermann se encontra no fato de que há uma tensão entre *speculatio* e *natura*; a natureza – e particularmente a natureza das melodias – não se abre senão a um conhecimento limitado com certos termos superficiais (*quibusdam superficialibus vocabulis*). O que Otloh incita Guilherme a fazer – e este aceita – é passar para além dos termos e tratar da *natura* da melodia, o que Guilherme naturalmente aceita e passa a realizar. Há, entre um e outro tratado, uma descontinuidade cognitiva fundamental. Para Guilherme, os elementos dos quatro tropos são produzidos e derivam (*producuntur et derivantur*) das espécies naturais (*naturalis specierum*) dos tetracordes como de uma fonte natural (*quasi de quodam naturae fonte*).³³ É visão também radicalmente diferente da de Regino de Prüm, que entendia haver uma descontinuidade entre os cálculos de tons e semitons (*a musica artificialis*) e os tons entendidos como modos (*musica naturalis*). Essa descontinuidade entre duas ordens

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 15.

³¹ Idem, *ibidem*, p. 15-16.

³² Idem, *ibidem*, p. 16.

³³ Idem, *ibidem*, p. 17.

de realidade é explodida no texto de Guilherme, que entende que as espécies de tetracordes contêm e produzem os modos (*tropi*).

Uma questão que ganha relevo neste contexto é a da duplicidade da oitava D-d na definição dos modos. Uma questão “puramente técnica”? Não, ao que parece. Em termos simples, a definição de modo (*tropus*) para esses autores vinha de par com o âmbito de uma oitava; cada um dos modos autênticos correspondia à oitava contada a partir da (nota) final do modo. Assim, o *protus authenticus* se estendia de D a d, o *deuterus authenticus* de E a e, o *tritus authenticus* de F a f, e o *tetrardus authenticus*, de G a g. Os modos plagais, no entanto, subiam uma quinta a partir da final e desciam uma quarta. Portanto, o *protus plagalis* se definia pela extensão de A a a, o *deuterus plagalis* de B a b, o *tritus plagalis* de C a c, e o *tetrardus plagalis*, de D a d. Como fica evidente, *protus authenticus* e *tetrardus plagalis* compartilhavam a mesma extensão. Nesse sentido, como descrever a diferença entre eles? A questão é tratada por Hermann em sua *Musica*, para quem trata-se de diferenciar o *protus authenticus* do *tetrardus plagalis* em função das espécies de quarta e quinta de cada um (pois o *protus authenticus* é formado de uma quinta D-a mais uma quarta a-d, enquanto o *tetrardus plagalis* é formado de uma quarta D-G mais uma quinta G-d):

“Assim, ao usar mais freqüentemente essas suas letras próprias nos cola, commata e conclusões e ao enfatizar, no canto, suas próprias espécies de diatessaron e diapente, que são a-d e D-a, ele [modo dórico, ou *protus authenticus*] se torna totalmente diferente do Hipomixolidio [ou *tetrardus plagalis*]. Da mesma forma, devido ao freqüentemente mencionado ponto intermediário dos sete tons, que, assim como ele une dois tetracordes, ele também recebe o arranjo dos tropos, o Hipomixolidio, extendendo-se de D a d, tem G como seu tom intermediário, e esse tropo, por sua vez, ao vir mais a G nos cola, commata e conclusões, tanto em movimentos ascendentes quanto descendentes, e ao usar também mais freqüentemente suas espécies de diatessaron e diapente, que são D-G e G-d, torna-se absolutamente distinto do *protus*. „³⁴

Isto é, para Hermann, apesar de as oitavas serem as mesmas, elas são quebradas em pontos diferentes, o que se enfatiza nas diversas cesuras do canto; assim, como o *protus authenticus* enfatiza, nessas cesuras, o a, e o *tetrardus plagalis* enfatiza o G, fica clara a diferença. Já Guilherme vai recorrer, em sua argumentação, não às espécies de quarta e de quinta, mas às espécies de oitava, que para ele são oito, correspondendo aos oito modos, e não sete, como a argumentação de Hermann na *Musica* pode deixar a entender. Trata-se, em Gui-

³⁴ Hermannus Contractus, “Musica,” *op. cit.*, p. 42.

lherme, de marcar que *species* e *tropus* não se relacionam como *speculatio/natura*, mas que as espécies estão contidas nos tetracordes naturais. Para ele, afinal, “com as oito espécies de oitava naturalmente constituídas é formada a disposição natural dos oito modos (*octo troporum dispositio*).”³⁵ Segundo D. Pesce, “Guilherme toma a expressão *biformes* [para se referir aos dois modos de extensão D-d] de Hermann e a enfatiza em seus argumentos que defendem que D-d é a oitava espécie de oitava, correspondendo ao oitavo modo.”³⁶ O que está em jogo aqui é que, para Hermann, as espécies são antes instrumentos descritivos que elementos da *natura*, enquanto, para Guilherme, trata-se de estabelecer uma correspondência entre espécie e modo de forma a marcar que a espécie está na *natura*; há, portanto, uma continuidade entre o “instrumento” de descrição e o “objeto” descrito. Trata-se aqui de um exemplo concreto em que fica clara a já anunciada descontinuidade entre o tratado de Hermann e o de Guilherme; se, para o primeiro, a *natura* das melodias – e ele se refere especialmente ao problema da descrição dos modos – é impenetrável a não ser por vocábulos superficiais, para o segundo, ela se abre à compreensão, dada a inexistência de cesura entre o instrumento de reflexão e o objeto descrito. Desse modo, se, em Hermann, o descompasso entre uma coisa e outra poderia apontar, como buscamos argumentar, para um limite da reflexão, para além do qual poder-se-ia encontrar uma reflexão sobre o som, no sistema de Guilherme, todo o problema se resolve no âmbito das relações entre espécies e modos. É possível que isso derive do fato de que, diferentemente de Hermann, que se ocupa das relações entre pensamento sobre o (*) sonoro e pensamento sonoro, propondo exercícios para os alunos, para Guilherme, esta relação está excluída de suas reflexões; trata-se de obra, como dissemos, marcadamente quadrivial e cujo interesse não transborda para uma consideração do canto litúrgico. Segundo L. Gushee, “os comentários de Guilherme devem ser interpretados em um contexto quadrivial, não diretamente preocupados com a performance ou com um entendimento teórico da música sonora (*sounding music*).”³⁷

4. *Aribo*: De musica

³⁵ Guilherme de Hirsau, “Musica,” *op. cit.*, p. 29.

³⁶ D. Pesce, *The affinities...*, *op. cit.*, p. 160, nota 23.

³⁷ L. Gushee, “Questions of genre...,” *op. cit.*, p. 417.

O *De musica* de Aribio († 1079) foi provavelmente escrito entre 1068-1078³⁸ e, apesar de muito diferente em sua concepção dos tratados de Hermann de Reichenau e de Guilherme de Hirsau, coloca também no centro de suas preocupações a idéia de *natura* e sua relação com a *speculatio*.³⁹

Seu ponto de partida é a oposição entre o diagrama que chama de *figura quadripartita* dos modernos e o seu próprio diagrama, ao qual deu o nome de *caprea* (cabra). Em ambos, trata-se de figurar as espécies dos diferentes modos. A *quadripartita figura*, como os demais diagramas, “nasce da disposição primitiva do monocórdio regular.”⁴⁰ Mas ela degenera a partir de sua mãe (*ista figura degenerat a sua genitrice*), isto é, a divisão do monocórdio (*monochordi mensura*), pois divide os tetracordes de forma equivocada. Ela é uma figura contrária à natureza (*contrarium naturae*). Já a *caprea* é muito semelhante à mãe (*capream matri simillimam*) e permite expressar a articulação dos tetracordes. Afinal, segundo Aribio diz mais à frente, “a natureza nunca fala uma coisa, e a minha *caprea* outra (*nunquam aliud natura, aliud mea caprea dicit*).”⁴¹ Trata-se de buscar uma figura que seja capaz de bem expressar a natureza.

Nesse sentido, ganha relevo a relação entre *species* e *tropus*, central, como vimos, para Guilherme, que buscou mostrar que havia oito espécies como oito modos, pois aquelas derivariam naturalmente dos tetracordes, assim como os modos. É significativo, assim, que o ponto central de todo o tratado seja a *caprea*, pois Aribio também vai discutir a questão da relação *species/tropus* argumentando que, assim como há oito *tropi*, também há oito espécies de oitava. Sua argumentação pode ser resumida como segue: se há 14 cordas/notas de A a g e quatro tetracordes, é evidente que algumas notas pertencem a mais de um tetracorde. Assim, D é tanto a última nota do tetracorde das graves quanto a primeira do das finais; por sua vez, d é a última nota do tetracorde das superiores e a primeira do das excelentes (vide figura).

³⁸ D. Pesce, *The affinities...*, *op. cit.*, p. 31.

³⁹ O trabalho mais recente sobre Aribio é o de G. Ilnititchi, *The play of meanings: Aribio's de Musica and the hermeneutics of musical thought*, Lanham, Sacrecrow Press, 2005, que infelizmente ainda não pudemos consultar.

⁴⁰ Aribio, “De musica,” em M. Gerbert (ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784 (reimpressão Hildesheim, Olms, 1963), v. 2, (consultado em versão eletrônica no endereço http://www.music.indiana.edu/tml/9th-11th/ARIMUS_TEXT.html) p. 198.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 215.

<i>TETRACORDES</i>	<i>LETRA</i>	<i>CORDA</i>	<i>TETRACORDES</i>
GRAVES	A	proslambanomenos	
	B	hypate hypaton	
	C	parypate hypaton	
	D	lichanos hypaton	FINAIS
	E	hypate meson	
	F	parypate meson	
	G	lichanos meson	
SUPERIORES	a	mese	
	b	paramese	
	c	trite diezeugmenon	
	d	paranete diezeugmenon	EXCELENTES
	e	nete diezeugmenon	
	f	trite hyperboleon	
	g	paranete hyperboleon	

Desse modo, o *protus authenticus* é formado de D a d, isto é, da primeira das finais à primeira das excelentes; já o *tetrardus plagalis* é formado de D a d também, mas com tetracordes diferentes, da última das graves à última das superiores. Nesse sentido, aproxima *species* e *modus*, que correspondem inteiramente.

Mas o problema cognitivo de Aribó é diferente do de Guilherme. Se este está preocupado em expressar a identidade entre *species* e *tropus* e admite que, uma vez isso estabelecido, não há espaço de descompasso entre *natura* e *speculatio*, Aribó está preocupado em como isso se expressa concretamente. Em Guilherme, o pedido de Otloh para que fale da propriedade das coisas e não de seus nomes não coloca problemas em si. Em Aribó, trata-se justamente de saber como vai se expressar – em um diagrama, a princípio – uma natureza que em si não é postulada como problemática de ser conhecida. Sua questão é como se mostra esse conhecimento. Mais que uma dúvida da cognoscibilidade da natureza – que postula como dado –, Aribó questiona como expressá-la. Mede-se o quanto essa postura está distante da de Hermann, para quem era a própria cognoscibilidade da *natura* que estava em jogo. Para Aribó, a natureza abre-se a ser conhecida e, mais do que isso, pode ser expressa. Esse problema da expressão não o coloca no campo da identidade, mas da similitude. Isso se depreende de alguns aspectos do tratado:

- 1) a própria questão dos diagramas: a *caprea* é muito semelhante à natureza e a expressa bem, mas a *caprea* (assim como não é uma “cabra”) não é o que ela representa. A *caprea*, assim como a *quadripartita figura*, é uma *imitatrix* dos tropos dos

antigos.⁴² Se a *quadripartita figura* é *contra naturam*, isso se dá porque ela não expressa bem a natureza, enquanto a *caprea* dá a ver (*ostendit*) a divisão dos tropos. Também um outro diagrama que apresenta, em que duas figuras circulares significam o autêntico e o plagal de um modo, e a intersecção do círculo, as notas comuns a ambos é referido como aquele que *repraesentat* essa divisão;⁴³

- 2) comparações a respeito dos modos e tetracordes: o diagrama de dois círculos nomeia o que corresponde ao autêntico *chorus virilis* (coro masculino), e o que corresponde ao plagal chama *chorus matronalis* (coro feminino), fazendo eco a um desenvolvimento razoavelmente longo no texto;⁴⁴ os mesmos modos também são associados a ricos e pobres: “Concordam e discordam os autênticos e plagais como ricos e pobres...”.⁴⁵ O tetracorde das graves é assemelhado a Mateus e à humanidade de Cristo; o das finais à paixão e à morte do Salvador; o das superiores, à ressurreição de Cristo; o das excelentes, à Ascensão de Cristo; o das graves e das finais juntos significam (*significet*) a humildade de Cristo; o das superiores e o das excelentes, à sua elevação (*celsitudinem*).⁴⁶

Para H. M. Schueller, esse tipo de associação dever-se-ia explicar assim: “ele fala a clérigos e monges para quem relações simbólicas e sentido alegórico estão com razão em primeiro plano,”⁴⁷ mas o fato de que Aribio insista tanto nas similitudes não provém apenas de uma opção formal. O que Aribio faz no texto é “dissociar as palavras e as coisas,” o que, longe de criar uma impossibilidade de conhecimento, torna-se o seu fundamento. A *similitudo* é aqui um recurso cognitivo que, ao mesmo tempo em que reconhece que as palavras não são idênticas às coisas, reconhece também que estas podem ser expressas por aquelas. Nesse sentido, a forte dependência entre pensamento sonoro e pensamento sobre o (*) sonoro que verificamos nos séculos anteriores também se apaga. Afinal, nossas possibilidades de conhecimento não estão limitadas e/ou facultadas pelas noção de harmonia, ponto de encontro naqueles séculos entre o pensamento e o ato. É bastante elucidativo, a este respeito, ver a diferença que Aribio estabelece entre *musici naturali* e *musici artificiali*:

⁴² Idem, *ibidem*, p. 209.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 209.

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 205.

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 205.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 205-206.

⁴⁷ H. M. Schueller, *The idea of music...*, *op. cit.*, p. 340.

“Podemos perfeitamente pesar que a música nos é natural e consangüínea a partir do fato de que os histriões (histriones), desprovidos de toda a arte da música, cantam quaisquer odes seculares (laicas) de modo irrepreensível, não ofendendo em nada a posição dos vários tons e semitons e voltando legitimamente (legitime) à nota final (...) Mas os histriões e outros músicos do tipo são naturais, e não artificiais. O músico artificial é aquele que compreende com sutileza (intelligit subtiliter) a constituição natural de todas as espécies de quarta, quinta e oitava, que conhece racionalmente a disposição dos tropos da natureza, que pesa eficazmente o funcionamento das cordas principais, que guarda de memória (tenet memoriter) as propriedades (proprietates) dos tons, que consistem em seis cordas. [Ele é] Aquele, assim, que, com o conhecimento da arte (artis facultate), saiba comprovar as coisas legítimas, corrigir o que haja de errado e por si próprio compor (excogitare) canções irrepreensíveis.”⁴⁸

Diferentemente de Regino de Prüm, que falara em uma *musica naturalis* e uma *musica artificialis*, Aribó se utiliza dos mesmos termos para falar em tipos diferentes de pessoas, *musici naturali* e *musici artificiali*. Esses músicos não se opõem, e significativamente Aribó não diz que os *musici naturali* devam aprender os assuntos da *ars musicae*. Trata-se, segundo ele reconhece, de dois tipos de pessoas diferentes. Em Regino, conhecer a *musica artificialis* era uma forma de se conhecer a *naturalis*, que não se oferece diretamente ao conhecimento. Para Aribó, o *musicus naturalis* não depende da *ars musica* para ser um bom *musicus naturalis*, assim como o *musicus artificialis* não depende do ato para ser um bom *musicus artificialis*. Trata-se de uma independentização desses domínios. Os *musici artificiali*, nesse sentido, não estão limitados a conhecer aquilo que têm dentro de si – a *musica naturalis* de Regino. Antes, abre-se o espaço de uma *natura* em geral – que não é necessariamente a *natura* humana nem está indissolivelmente ligada a essa pela noção de harmonia – a ser conhecida.

Nesse contexto, parece-nos significativo também que Aribó seja o primeiro autor nessa longa tradição de tratados com que vimos lidando a se preocupar com questões de acústica. Depois de mais um longo desenvolvimento de *similitudi*, em que se arrolam os elementos da *musica* em associação com os números de 1 a 9, Aribó passa a considerar a *mensura cymbalorum*, medida dos sinos – que já em Guido d’Arezzo aparecia em associação com a idéia de *mensura monochordi* e que foi particularmente forte no espaço germânico.⁴⁹ Diz Aribó:

⁴⁸ Aribó, “De musica,” *op. cit.*, p. 225.

⁴⁹ Segundo J. S. van Waesberghe, *Cymbala: bells in the Middle Ages*, Rome, American Institute of Musicology, 1951, p. 33: “Mais um ponto deveria ser notado. Durante um estudo prolongado de mais de 300 manus-

*“Creio que se passa igualmente com a divisão do monocórdio e dos sinos, pois a pulsação excita um som (pulsatio sonum excitat) nos dois, o tinido (tinnitus) da corda e dos sinos conduz o ar livre (ferit aerem liberum) não sendo fechado por nada em volta (nullis circumstantiis clausum). Mas a divisão dos tubos (mensura fistularum) difere delas, talvez porque o ar comprimido (coarctatum) neles, que, enquanto se dilata (dum se dilatandi), estrangido, não tem liberdade devido ao tubo que o envolve (libertatem fistulae circumstantiis cohibitus non habeat), precisa de um aumento não apenas do comprimento, mas também da largura (quaerit son solum longitudinis, sed etiam grossitudinis adiectionem). Por isso, para obtermos um tom, não aumentamos apenas o comprimento, mas também a largura, isto é acrescentamos a oitava parte do diâmetro, como ficará claro naquilo que se segue. Mas voltamos aos sinos.”*⁵⁰

Enquanto os tratados anteriores listavam apenas a divisão do monocórdio, Aribo lista, além desta, uma medida dos sinos e duas dos tubos, preocupando-se com uma explicação acústica para a produção do som por cada um desses tipos de “instrumento”. É evidente que seu tratado não é um tratado sobre o som, antes um tratado sobre a *ars musicae* para os *musici artificiali*, mas a amplitude com que concebe a cognoscibilidade da natureza, independente de uma relação de contigüidade com a natureza humana, abre-lhe o campo possível, ainda que não desenvolvido, de um pensamento sobre o som, inserido como uma digressão em meio ao texto, mas de todo modo presente.

De fato, trata-se de momento de profundas transformações na atitude para com a natureza, um movimento que J. Le Goff denominou uma “dessacralização da natureza”⁵¹ e que T. Gregory, relacionando-o – como uma consequência – à difusão dos escritos greco-árabes na Europa do Ocidente a partir do século XII, resumiu da seguinte maneira: “desponta uma idéia de natureza desligada de transposições e interpretações simbólicas, fora da esfera do sagrado, dotada de uma consistência ontológica própria e de uma habilidade causal ligada mais diretamente à vida cotidiana do homem.”⁵² Quaisquer que sejam os termos para descrevê-la, trata-se de uma transformação radical – que, como poderíamos dizer a partir do texto de Aribo, antecede a difusão dos escritos greco-árabes – de que resultaria a transformação da natureza em um domínio de exploração. Falta ainda mais de um século

critos contendo trechos sobre a teoria musical, o escritor não se deparou com nenhum manuscrito de autoria francesa ou italiano em que houvesse essas medidas dos *cymbala*. Todos os tratados sobre a ‘mensura cymbalorum, nolarum’ foram escritos em territórios alemânicos ou na região da Lorena.”

⁵⁰ Aribo, “De musica,” *op. cit.*, p. 221

⁵¹ J. Le Goff, *A civilização do Ocidente medieval*, trad., Lisboa, Estampa, 1995, v. 2, 118.

⁵² T. Gregory, “Natureza,” em J. Le Goff e J.-C. Schmitt (ed.), *Dicionário temático do Ocidente medieval*, trad., São Paulo/Bauru, Imprensa Oficial do Estado/Edusc, 2002, v. 2, p. 266.

para que se veja nascer uma obra como o *De generatione sonorum*, de Robert Grosseteste,⁵³ mas franqueia-se aqui um passo essencial nessa direção. O som, como parte de uma natureza cognoscível, pode de novo ser objeto de pensamento.

5. João: De musica

Nada de certo se sabe sobre João, que pode ter nascido na Inglaterra, na região da Suíça ou no Sul da Alemanha.⁵⁴ Por essa razão, a data de seu tratado também é incerta, devendo ser fixada de forma ampla por volta de 1100. Entretanto, João cita Berno e Hermann, além de Guido, o mais freqüentemente mencionado, e muito certamente leu o tratado de Aribio, pois se vale do mesmo diagrama circular para representar os modos autênticos e plagais, que, como vimos, havia sido proposto por aquele autor. Diferentemente desses autores, contudo, a noção de *natura* não vem ao centro de seu texto – o substantivo *natura*, por exemplo, aparece apenas três vezes. Entretanto, ao que parece, a atitude com relação à natureza mudou bastante neste texto. Afinal, encontra-se aqui uma significativa autonomização na consideração do som.

Isso se mostra, primeiramente, no seio do tradicional capítulo, que já encontramos em outros tratados considerados até aqui e que remonta a Boécio, sobre os sons aptos à melodia (*phtongi*). Em João, o capítulo, que é o seu quarto, chama-se *Quot sint instrumenta musici soni* (Quantos são os instrumentos/meios do som musical) e apresenta um desenvolvimento bastante mais amplo do que nos tratados anteriores:

“Deve-se saber também que são dois os meios (instrumenta) de se fazer todos os sons, nomeadamente natural e artificial. Os ‘naturais,’ são ou do universo (mundanum) ou dos homens (humanum). ‘Do universo’ de fato, de acordo com os filósofos, é a concórdia dos diferentes sons (dissonantia) pelo giro celeste, que é apropriadamente chamada harmonia. Denomino o meio natural humano aquelas cavidades na garganta que nós chamamos traquéias (arterias). Pois elas são naturalmente aptas a receber o ar ou a expeli-lo (recipere aerem et reddere), a partir do que o som natural é criado. (...) Já o meio artificial é aquele que é adaptado para produzir um

⁵³ Robert Grosseteste, “De generatione sonorum,” em B. von Lincoln (ed.) *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, Munique, Aschendorff, 1912, p. 7-10, que pode ser acessado em versão eletrônica em <http://www.grosseteste.com/cgi-bin/textdisplay.cgi?text=de-generatione-sonorum.xml>. Sobre esse texto, cf. E. Hirtler, “Die ‘musica’ im Übergang von der ‘scientia mathematica’ zur ‘scientia media’,” em F. Hentschel (ed.), *Musik und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter: Fragen zur Wechselwirkung von ‘musica’ und ‘philosophia’ im Mittelalter*, Leiden, Brill, 1998, p. 19-37.

⁵⁴ Cf. J. S. van Waesberghe, “John of Affligem or John Cotton?,” *Musica disciplina*, 6, 1952, p. 139-146.

som (ad reddendum sonitum) não pela natureza, mas por artifício (non per naturam, sed per atificium). ”⁵⁵

Essa passagem retoma de forma significativa a terminologia de Boécio em *De institutione musica*, I, 2, em que este autor, conforme já expusemos em outro ponto, diz que há três tipos de música, a *mundana*, a *humana* e a *musica in quibusdam instrumentis constituta*. A passagem de João ecoa essa divisão, ao falar que o som natural é *mundanum* ou *humanum* e ao se referir ao assunto do texto como *instrumenta sonorum*. De uma certa forma, se, em Boécio, a *musica in quibusdam instrumentis constituta* (assunto do *De institutione musica*) era entendida como uma das formas da *musica*, conceito amplo que a encampava, em João, a música vem identificada a um tipo determinado de som, essa passando a ser a categoria ampla em função da qual a outra é compreendida. A essa tripla partição da música – descentrada, como se vê – sobrepõem-se os termos com que Regino de Prüm se referia a uma *musica artificialis* e a uma *musica naturalis*. Mas, se a terminologia é bastante freqüentada, ela se articula aqui para expressar idéias bastante novas, em que a atenção está centrada na forma de produção do som – como vimos, também a forma com que o som aparece no tratado de Aribio – e dá origem a uma descrição física de cada uma dessas formas, dentre as quais se encontra a do aparelho fonador humano. Parece, assim, que a importância da noção de som é de fato de outra magnitude. A passagem continua:

“Além disso, entre os sons naturais, alguns são discretos [com altura definida], outros indiscretos [sem altura definida] (alius est discretus, alius indiscretus) Discreto é o que tem em si algumas consonâncias; indiscreto aquele em que não se pode discernir nenhuma consonância, como no riso ou no gemido dos homens, no latido dos cães ou no rugido dos leões. Do mesmo modo, podes distinguir o som artificial em discreto e indiscreto. Pois a fistula com que as pequenas aves são enganadas ou um jarro com pergaminho em cima, com o qual os meninos costumam brincar, produzem um som indiscreto. Mas, na sambuca, nos instrumentos de cordas (fidibus), nos címbalos e em órgãos, uma variedade de consonâncias é bem e distintamente discernida.”⁵⁶

João passa aqui à distinção entre som discreto e não-discreto, que, como de costume, estabelece a diferença entre *sonus* em sentido geral e *phthongus*; entretanto, no ponto em que os teóricos anteriores diziam simplesmente que os sons aptos à melodia são os sons discretos, João passa a dar diversos exemplos de sons não-discretos, humanos e animais, isto é, natu-

⁵⁵ Johannes Affligemensis, *De musica cum tonario*, ed. J. S. van Waesberghe, Rome, American Institute of Musicology, 1950, p. 57.

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 57-58.

rais, e em seguida, de artificiais, tanto discretos quanto não-discretos. Vê-se nitidamente que há uma expansão com relação ao modo habitual de tratamento do assunto, conjuntamente a uma ênfase física na forma de produção do som, aspecto que determina a própria classificação. É apenas então, no último terço do capítulo, que João delimita o escopo da música em função dos sons discretos:

*“Portanto, a música de modo algum admite aquele som que dissemos ser indiscreto. Apenas o discreto, que é apropriadamente chamado de phtongus, pertence à música. Pois a música não é outra coisa que não o movimento concordante das vozes [, ou o movimento apropriado dos tons separados] (est enim musica nihil aliud quam vocum motio congrua). Nós dizemos isso especialmente em oposição aos ignorantes (idiotae), que estupidamente crêem que qualquer som é musical.”*⁵⁷

Passando, então, aos sons discretos, João se baseia neles para dar a sua definição de música, que, nesse contexto, é equiparada a uma variedade de sons. O fato, ademais, de que, do duplo critério de João para a classificação dos sons, isto é, sua produção (natural ou artificial) e sua forma (discreto ou não-discreto), apenas o segundo é enfim empregado para definir a música, chama atenção para o relativo grau de independência que, no seio desse tratado que só tratará de sons discretos, ganha o conceito mais geral de som.

Nesse contexto, é importante marcar que, apesar de ser um tratado de música dirigido a cantores, em que, portanto, o modo dominante de articulação do texto é o do pensamento sobre o (*) sonoro, isto é um discurso em que o som é abordado fundamentalmente instanciado no canto, ganha especial destaque o adjetivo, e o aspecto sonoro como um aspecto independente dos demais – e privilegiado – é posto em relevo. São alguns indícios disso:

- 1) a crítica à notação neumática tradicional. Para João, “como nos neumas usuais não se consegue discernir os intervalos, e os cantos que são aprendidos por eles não podem ser firmemente guardados na memória, muitas coisas falsas entram subrepticamente nos cantos,”⁵⁸ que se desdobra, mais à frente, em uma crítica às letras significativas (usadas para precisar elementos diversos, como andamento, inflexão da voz, etc.).⁵⁹ Essa preferência tem como resultado concreto que a sua definição de

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 58.

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 147.

⁵⁹ Cf., sobre as letras significativas, J. Froger, “L’Eptre de Notker sur les lettres significatives,” *Etudes gregoriennes*, 5, 1962, p. 23-72, e T. McGee, *The sound of medieval song: ornamentation and vocal style according to the treatises*, Oxford, Clarendon, 1998.

música, *vocum motio congrua*, fica garantida pela notação: o único aspecto a que esta deve aludir é a disposição dos sons discretos na melodia;

- 2) a relação entre som e palavra. João retoma – como Aribio já o fizera – o capítulo 17 do *Micrologus*, em que há, conforme já vimos, um exercício de composição melódica. Se, para Guido, a determinação do modo vinha depois do processo básico de composição e da adaptação entre texto e melodia, para João, “aqui mostraremos um outro belo método de modulação, mas não usado antes de Guido. Primeiramente decida em que modo (*toni*) queres compor um canto...”⁶⁰
- 3) o uso do monocórdio. Como vimos, diversos autores recomendaram o uso do monocórdio como uma forma de permitir ao aluno a independência com relação a um mestre que lhe cantasse o canto e depois do qual o aluno o repetiria. Alguns enfatizaram com isso a visualidade e mesmo o tato. Já João recomenda o uso do monocórdio para que o aluno se fie “no próprio som como guia” (*ipso duce sono*), e nele os erros dos maus cantores são demonstrados “pelo próprio som” (*ipsius soni attestatione*). Ora, assim como se dá com a notação sem linhas, trata-se da projeção do som em um espaço objetivo no qual ele existe por conta própria e de forma independente do corpo. É justamente isso o que as expressões aqui apontadas parecem demonstrar.

Há um elemento um pouco mais complexo que parece apontar para essa maior independentização do aspecto sonoro no pensamento sobre o (*) sonoro desenvolvido por João. No capítulo 16 de seu *De musica*, João descreve como as diferentes pessoas se comparam com os diferentes modos e, no 18, dá preceitos para a composição de melodias. Referindo-se mais especificamente ao capítulo 16, J. Stevens escreveu:

“[*Johannis Afflighemensis*], baseando sua discussão [dos modos] em Guido, deixa voar sua imaginação; é quase como se ele estivesse inventando o programa de concerto moderno. (...) Não é fácil saber como interpretar sua descrição ‘romântica’, que parece carregar a marca de uma mente imaginativa, se não for uma mente totalmente fantasiosa, no ponto do mero capricho (on the point of whimsy).”⁶¹

⁶⁰ Johannis Afflighemensis, *De musica...*, op. cit., p. 127.

⁶¹ J. E. Stevens, *Words and music in the Middle Ages: song, narrative, dance and drama, 1050-1350*. Nova Iorque, Cambridge University Press, 1986, p. 390-1.

Naturalmente, um argumento apriorístico desse tipo é *a priori* inaceitável. Afinal, um julgamento sobre o psiquismo pessoal de um texto dificilmente tem como se confirmar, especialmente no caso de um autor sobre o qual nada se sabe.

O capítulo 16 se abre assim:

*“Já se mostrou com muitos exemplos de que forma os modos são diferenciados (quomodo tropi variantur) e como eles são corrompidos pelos cantores ineptos. Mas também se deve acrescentar a respeito de sua natureza/qualidade (de ipsorum qualitate) que diferentes [homens] se comprazem em diferentes [modos]. Pois assim como a boca de todos não é atraída pela mesma comida, mas um homem prefere as mais picantes (acrioribus), e outro as mais moderadas (lenioribus), assim certamente as orelhas de todos não são atraídas pelo som do mesmo modo (non omnium aures eiusdem modi sono oblectantur).”*⁶²

Gostaríamos de chamar a atenção aqui para a correlação entre as palavras *qualitas* e *sonus*. João diz que o fato de alguns homens serem atraídos por certos modos tem a ver com a *qualitas* dos modos. Na seqüência, afirma que o que atrai alguém em um canto é o som do modo, *modi sonus*. Implica-se aí que o *sonus modi* e a *qualitas* se sobrepõem de alguma forma. Segue-se então uma fala sobre os modos, em que João caracteriza cada modo em função de determinados critérios, pois, segundo diz mais à frente, os modos têm *speciales et inter se diversas proprietates*. Esse discurso é muito próximo do de Hermann, que, em seu tratado, havia falado na dificuldade em se falar dos modos *secundus melodiae qualitatem*, segundo a qualidade da melodia. O termo *sonus* não aparece nesse trecho de Hermann, mas, como expusémos mais atrás, Hermann diz que algumas características, sem conseguir expressar a propriedade (*vim*) dos acidentes naturais de cada modo, dizem algo mais (*aliquid plus*) que outros termos. Além da noção de *qualitas* dos modos, de que os dois compartilham, a caracterização dos modos, apesar de algo diversa pontualmente, tem algumas características importantes comuns. Para facilidade de referência, inserimos o quadro abaixo, com as caracterizações recortadas para que possam ser postas lado a lado:

Modo	Hermann	João
I Dórico	<i>gravem vel nobilem</i>	<i>morosa et curialis vagatio primi delectat</i>
II Hipodórico	<i>suavem</i>	<i>rauca secundi gravitas capit</i>
III Frígio	<i>incitatum vel saltantem</i>	<i>severa et quasi indignans tertii persultatio iuvat</i>
IV Hipofrígio	<i>modestum vel morosum</i>	<i>adulatorius quarti sonus attrahit</i>
V Lídio	<i>voluptuosum</i>	<i>modesta quinti petulantia ac subita-</i>

⁶² Johannis Afflighemensis, *De musica*, op. cit., p. 109.

			<i>neo ad finalem casu moventur</i>
VI	Hipolídio	<i>lamentabilem</i>	<i>lacrimosa sexti voce mulcentur</i>
VII	Mixolídio	<i>garrulum</i>	<i>mimicos septimi saltus libenter audiunt</i>
VIII	Hipomixolídio	<i>iocundum vel exultantem</i>	<i>decentem et quasi matronalem octavi canorem diligunt</i>

Há algumas caracterizações muito diversas: para o segundo modo (*suavem* x *rauca gravitas*), ela parece ser mesmo oposta, e para o quarto (*modestum vel morosum* x *adulatorius sonus*) e para o oitavo (*iocundum/exultantem* x *decentem et quasi matronalem canorem*), não se pode discernir muita relação. Para os outros, entretanto, a relação é suficientemente estreita para se apontar o paralelo: no primeiro (*gravem vel nobilem* x *morosa et curialis vagatio*), no terceiro (*saltantem* x *persultatio*), no quinto (*voluptuosum* x *petulantia*), no sexto (*lamentabilem* x *lacrimosa voce*) no sétimo (*garrulum* x *mimicos saltus libenter*). Que sentido dar a essa correspondência? Parecem-me cinco as possibilidades: a) trata-se de uma coincidência, o que, entretanto, parece-me difícil de se sustentar, dado o grau de semelhança de algumas formulações; b) João tomou a caracterização a Hermann e a adaptou, o que é bastante possível, dado que ele citou Hermann em outros trechos do tratado, o que não dá conta, entretanto, das discrepâncias também notadas; c) trata-se de uma fonte comum a que os dois autores recorreram, o que é possível e mereceria um exame mais cuidadoso; d) os modos têm um significado intrínseco, que desperta naturalmente o mesmo tipo de caracterização, outra hipótese insustentável e que esquece que, se a música é uma linguagem universal, as músicas (particulares) não o são; e) dadas associações diversas desses modos com uma grande quantidade de textos ou contextos particulares em uma dada sociedade, eles acabam tendo significados não verbalizados amplamente reconhecidos, e os dois autores chegaram a conclusões parecidas em função desse processo de significação difuso, hipótese que também me parece possível e não necessariamente contraditória com b) e/ou c). Na impossibilidade, entretanto, de verificar essas hipóteses, cabe marcar que, se as caracterizações são semelhantes, a forma como elas são apresentadas não o são. Hermann insiste no fato de que, apesar de descreverem melhor os modos do que os nomes que são dados a eles, essas características não expressam de fato a propriedade (*vim, qualitas, habitus*) da melodia; já João se vale das mesmas caracterizações e diz que elas expressam bem o som do modo (*sonus modi*).

Mesmo que seja difícil – por que nosso repertório auditivo é outro? – caracterizar essas qualificações listadas por João, creio que se deva tomá-lo ao pé da letra: ele as toma por caracterizações do *som* dos modos. Se levamos em consideração a hipótese aventada mais atrás, quando tratamos do trecho de Hermann, de acordo com a qual, pela oposição aos termos que designavam os modos em sua posição no monocórdio – que Hermann não identifica ao *ipse sonus*, como João – de que Hermann estivesse trabalhando no limite de um pensamento sobre o som, assim como trabalhava no limite de um pensamento sobre a natureza, cabe reconhecer que a caracterização não problemática dos modos em função dessas características – qualidades do som para o autor – por João corresponde, no conjunto do tratado, ao reconhecimento e à valorização do som como uma categoria intelectual em sentido abrangente. Visivelmente algo havia mudado com relação ao conjunto dos textos dos seis séculos anteriores, em que a categoria de som estava bastante esvaziada. Neste momento, volta-se a pensar sobre o som, movimento que não ficaria restrito aos tratados de *ars musica*, mas que, no século seguinte, daria origem a extensos desenvolvimentos sobre o som em obras de toda sorte e mesmo em trabalhos especificamente destinados à acústica. Estamos aqui no primeiro momento de uma inflexão histórica que não só “inverte” uma tendência secular de apagamento dessa categoria, mas que estabelece um novo “lugar” para pensá-la.

PARTE II

O fundo e a figura do som: a criação da forma sonora na liturgia latina (séculos VIII a X)

Na primeira parte desta dissertação, traçamos um panorama amplo da evolução histórica das diferentes formas de manipulação do som pelo pensamento entre os séculos II e XII, com o intuito de criar uma primeira camada de referências teóricas e históricas para o estudo do som nas sociedades do Ocidente medieval. Mas, sendo simultaneamente uma *forma semantizada* e um *conteúdo enformado*, não é só pelas diferentes maneiras com que é pensado que o som deve ser estudado, perspectiva que, sem excluir a possibilidade da dialética, enfatiza a semantização da “forma-aí”, da forma como objeto pronto a ser diversamente apreendido pelo pensamento. É também na efetividade com que se dá corpo à forma, infundindo-lhe um conteúdo próprio, que devemos buscar apreender a história do som. Assim, se, na primeira parte, enfatizamos preferencialmente processos de semantização da forma sonora, buscaremos, nesta segunda parte, investigar com um pouco mais de atenção a enformação sonora do conteúdo. Sem nunca esquecer que se trata de processos concomitantes e inerentemente dialéticos.

Com esse intuito, vamos nos dedicar, nos capítulos de 5 a 7, a um exame de um dos principais núcleos dinâmicos de invenção formal nas sociedades medievais, a liturgia. Mais especificamente, vamos nos dedicar a um contexto um pouco mais restrito do que na parte anterior, investigando de maneira mais sistemática a liturgia romana do século VIII e as transformações formais de primeira importância que ela sofreu no processo de transmissão que a levou a ser adaptada em dois contextos sucessivos, o romano-franco, e mais especificamente carolíngio, no século IX, e o romano-germânico, e mais especificamente otôniano, no século X. Como se vê, centramo-nos aqui fundamentalmente entre os dois momentos (Antigüidade Tardia e limiares do século XII) em que o pensamento sobre o som foi uma das formas dominantes de semantização da forma sonora. Trata-se, portanto, do contexto, potencialmente rico em articulações, como já indicamos, em que o pensamento sobre o (*) sonoro toma formas específicas e se erige, entre os carolíngios em especial, como forma dominante de semantização do som. No entanto, não perderemos de vista aqui os limites cronológicos mais amplos apontados na parte anterior e buscaremos, sempre que possível, extrapolar, a critério comparativo, os limites cronológicos indicados, tanto para trás (capítulo 5), quanto para diante (capítulo 7).

Diferentemente também da primeira parte desta dissertação, não seguiremos um fio cronológico contínuo de um capítulo a outro, mas antes no interior de cada capítulo, recuando a cronologia a cada novo capítulo. Afinal, a cada momento estaremos preocupados com a caracterização de determinada forma litúrgica a sua sucessiva transformação, nos processos concretos de transmissão da liturgia latina. Começaremos com a forma elementar da liturgia, a missa, no capítulo 5, centralidade que nos leva a recuar a cronologia dos séculos VIII-X no começo do capítulo e a extravasá-la em seu fim, pois a missa assume, no contexto geral da liturgia, uma força dinamizadora própria, suas transformações sendo sintomáticas para o conjunto da liturgia. Partimos em seguida, no capítulo 6, à análise não de um evento em particular, mas de um período no calendário, o ciclo pascal, o que nos dá a oportunidade de explorar a relação que, em contextos particulares, a forma sonora mantém para com temporalidades variadas, como a ação litúrgica pontual ou um período mais extenso no calendário. Aqui reside, segundo argumentaremos, uma das descontinuidades fundamentais entre liturgia romana e romano-franca. Partindo do tempo ao espaço, chegamos, no capítulo 7, à discussão das diferentes formas assumidas pela cerimônia de consagração de igrejas, o que nos dará a oportunidade de examinar com um pouco mais de atenção, além dos contextos romano, romano-franco e romano-germânico, as profundas transformações da liturgia latina nos séculos XII e XIII, o que, conforme veremos, tem relações muito concretas com a transformação também fundamental que consiste no surgimento de um pensamento sobre o som no limiar do século XII, examinada mais atrás, no capítulo 4.

Ao longo da argumentação que proporemos nesta segunda parte, esperaremos mostrar que, se a liturgia é o *locus* privilegiado de enformação de um conteúdo, a missa dando forma concreta à eucaristia, o ciclo pascal a um evento fundamental da memória coletiva, a consagração de igrejas dando concretude a um espaço, ela é principalmente um *locus* privilegiado de enformação da própria sociedade, abstração que ganha dimensão tangível na forma específica, em grande parte sonora, com que se realizam esses atos.

CAPÍTULO 5

O som na missa

1. A pré-história (sonora) da missa

Antes do *ordo romanus* 1, o documento romano que descreve a missa papal para o dia de Páscoa por volta do ano 700, são poucos e esparsos os textos que nos informam sobre o desenrolar da missa. Por essa razão, o cerne de nossas atenções vai se concentrar na história da missa a partir desse documento, acompanhando o processo de difusão da liturgia romana em território franco e germânico nos cerca de 200 anos que se seguem ao *ordo romanus* 1. Trataremos do *ordo romanus primus* no item 3, da liturgia franca entre os meados do século VIII e os meados do IX no item 4, da liturgia germânica no começo do século X no item 5 e, finalmente, teceremos alguns comentários sobre a posterior fortuna da missa no item 6. Mas, para termos uma justa dimensão da importância e da especificidade desse documento seminal e das transformações sofridas pela liturgia aí relatada, convém, ao que nos parece, buscar apreender em linhas gerais o desenvolvimento anterior da missa, especialmente no rito romano, ancestral direto do *ordo romanus* 1, o que realizaremos nos dois primeiros itens deste capítulo, o primeiro cobrindo o período que vai até fim do século IV, e o segundo prosseguindo até o momento de redação do *ordo romanus* 1.

Infelizmente, para os primeiros 150 anos cristãos, a história é bastante obscura, e a celebração eucarística parece ter permanecido ligada ao banquete ritual noturno, uma prática comum tanto na tradição judaica quanto na clássica e que autores cristãos como Tertuliano denominavam *agape* (amor). É, afinal, o contexto do protótipo da eucaristia, a Santa Ceia, o evento seminal de que toda missa se pretende uma co-memoração. O conteúdo da *agape*, não obstante as opiniões em contrário,¹ não se restringia à eucaristia e nem a incluía necessariamente, mas é certo que por muito tempo – e possivelmente por mais tempo do que a comunidade científica tradicionalmente admitiu, como propôs recentemente Paul Bradshaw² – foi nos banquetes noturnos que as comunidades cristãs praticaram a eucaristia, em meio a cânticos escriturais (preferencialmente do Livro dos Salmos) ou improvisados. Mais cedo ou mais tarde, no entanto, a Eucaristia se desprende da *agape* (que continuou sua trajetória própria) e se instalou preferencialmente nos domingos de manhã, inde-

¹ James McKinnon, *The Advent project: the later-seventh-century creation of the Roman Mass Proper*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2000, p. 21-25.

² P. F. Bradshaw, *Eucharistic origins*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

pendentemente de qualquer refeição, fruto, segundo Joseph Jungmann, do aumento da comunidade.³ Essa celebração matutina já se encontra descrita na primeira *Apologia* de Justino Mártir (c. 150) e, pela ausência de cânticos, parece sugerir, como já notou James McKinnon,⁴ que os cânticos estavam associados ao contexto geral da *agape* a não ao contexto particular da eucaristia.

Vale examinar com cuidado as duas descrições da eucaristia presentes nessa obra, a primeira relativa à missa realizada logo após a cerimônia do batismo, e a segunda, em um domingo comum. A primeira descrição, contida do capítulo 65, diz:

Depois que nós batizamos aquele que professa a nossa fé e se associa conosco, nós o conduzimos à assembléia daqueles que são chamados irmãos, e lá dizemos orações juntos por nós, pelos recém-batizados e por todos os outros ao redor do mundo... Depois de acabar as orações, nós nos cumprimentamos um ao outro com um beijo. Então o pão e um cálice com água e vinho misturados são trazidos para o que preside. Ele o toma, dá graças e Glória ao Pai de todos em nome do Filho e do Espírito Santo, e dá graças longamente pelos presentes que nós fomos dignos de receber dEle. Quando ele acaba as orações e a ação de graças, toda a multidão que aí se encontra clama em concordância: Amém. “Amém” é uma palavra hebraica e significa “Assim seja” Depois que o ministro que preside deu graças e o povo se uniu [com o Amém], os diáconos distribuem a comida para todos os presentes, o pão e o vinho misturado com água, sobre os quais se pronunciara o agradecimento, e também separam uma porção para os que não estão presentes.⁵

Em síntese, uma vez todos reunidos, a cerimônia possui três momentos fundamentais: (a) antes da presença do pão, da água e do vinho: preces coletivas em prol da comunidade (nós, os recém-batizados, todos os outros no mundo), seguidas do cumprimento com um beijo; (b) na presença do pão, da água e do vinho: orações daquele que preside, dirigidas a Deus Pai, como louvor e agradecimento, seguidas pela confirmação coletiva expressa pelo “Amém;” (c) a comunhão, oferecida pelos diáconos. Essa descrição é confirmada em seus traços essenciais e complementada pela segunda descrição da eucaristia nas *Apologias*, no capítulo 67:

...E no dia que é nomeado a partir do Sol, todos os que estão nas cidades e no campo se juntam para uma celebração comunitária. E as memórias dos apóstolos ou os escritos dos profetas são lidos, por quanto tempo for possível. Depois que o leitor concluiu sua tarefa, o presidente da assembléia se dirige [a ela], admoestando urgentemente seus ouvintes a praticarem aqueles belos ensinamentos em suas vidas.

³ Joseph A. Jungmann, *The mass of the Roman rite*, trad., Nova Iorque, Benziger Brothers, 1950, v. 1, p. 16-17.

⁴ James McKinnon, *The Advent project*, op. cit., p. 24.

⁵ Joseph A. Jungmann, *The mass*, op. cit., v.1, p. 22.

*Então todos se levantam juntos e recitam orações, como já foi notado acima, o pão e o vinho misturado com água são trazidos, e o ministro que preside oferece orações e ações de graças, tantas quantas lhe prouver. O povo se une com o “Amém”. Então ocorre a distribuição, a todos os presentes, das coisas sobre as quais a ação de graças foi dita, e os diáconos levam uma porção para os ausentes...*⁶

Aqui, a estrutura é idêntica à do capítulo 65, com a adição das leituras e da admoestação do presidente da assembléia antes da oração coletiva. Além da ausência de qualquer menção a cânticos, cabe ressaltar a ausência de fixidez, tanto nas leituras, que são lidas por quanto tempo for possível, como na oração do presidente da assembléia, que é realizada conforme sua própria descrição. De fato, trata-se de período que os liturgistas costumam designar “improvisacional”, não porque a cerimônia não tivesse uma ordem fixa (pois ela tinha), mas porque o texto das orações e o conteúdo das leituras não estavam pré-determinados, como ocorreria posteriormente.⁷

A próxima descrição da missa de que dispomos foi escrita por Hipólito, padre da igreja romana († 235) no começo do século III, num texto excepcional e sem paralelos conhecido como *Tradição apostólica*.⁸ Esse texto, de transmissão extremamente complexa (transmitido parcialmente em suas traduções para o latim, copta, árabe e etíope, o original grego tendo se perdido completamente), confirma, em linhas gerais, aquilo que já aprendemos por meio de Justino, indicando que as mudanças litúrgicas na celebração eucarística não devem ter sido muito grandes entre esses dois momentos. Nesse documento, não há descrição autônoma da eucaristia, mas antes indicações (incompletas) para a realização da missa (a) depois da ordenação do bispo e (b) após o batismo.

Para o primeiro caso, prescreve Hipólito: *Quando ele foi feito bispo, que todos lhe ofereçam o beijo da paz e o saúdem pois ele se tornou digno. Que os diáconos lhe apresentem a oblação e que ele, impondo a mão sobre elas, com todo o colégio de padres, diga esta ação de graças : (dicat gratias agens): Dominus vobiscum...*⁹ Em suma, temos aqui um núcleo da mesma natureza que a oração de ação de graças do presidente da assembléia sobre o pão, o vinho e a água em Justino, com a omissão das etapas precedentes e com uma recitação coletiva, pelo bispo e pelos padres, dessa ação de graças (mas, afinal, trata-se de

⁶ Idem, *ibidem*, p. 23.

⁷ Cf., em uma vasta bibliografia, Allan Bouley, *From freedom to formula: the evolution of the eucharistic prayer from oral improvisation to written texts*, Washington, Catholic University of America Press, 1981.

⁸ Cf., sobre esse texto, a introdução na edição que aqui seguimos: Hyppolite de Rome, *La tradition apostolique*, texto latino, introdução, tradução e notas por B. Botte, Paris, Cerf, 1946.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 30.

uma missa especial de ordenação do bispo). O texto de Hipólito possui também a vantagem de trazer por escrito o texto dessa ação de graças, composta pelo diálogo iniciado pelo *Dominus vobiscum*, pela ação de graças ao Pai pelo Filho (*Gratias tibi referimus...*, como prescrito também por Justino, que, no capítulo 6 da *Apologia* dizia que o presidente *dá graças e Glória ao Pai de todos em nome do Filho e do Espírito Santo*), pelo relato da instituição eucarística (*Quicumque traderetur...*), pela oferenda (*Memores...*) e pelo pedido para que Ele envie o Espírito Santo à oferenda da santa Igreja (*Et petimus...*), com o Amém final (aqui, também, em consonância com Justino). Essa oração tem portanto todos os elementos centrais do cânone da missa, ainda que sua redação difira do texto final, que se estabelecerá progressivamente até os séculos IV e V, com a versão final possivelmente já presente no Papa Gelásio I (492-496).¹⁰ Essa transcrição, entretanto, traz uma questão, ao se comparar o relato de Hipólito com o de Justino. Justino prescrevera a recitação da ação de graças sobre a oferenda de acordo com a discrição do sacerdote. Hipólito, no entanto, traz um texto escrito para essa oração. Isso seria um indício de uma fixação litúrgica, de que o modelo improvisacional da oração eucarística dava lugar a uma cristalização do texto? Ou trata-se antes de um modelo a ser seguido não na letra, mas apenas no espírito por aqueles que se servissem do livro? Retomaremos essa questão logo em seguida.

A segunda menção à eucaristia na *Tradição apostólica* vem na conclusão do rito batismal. Findo o batismo, prescreve Hipólito:

*Que depois disso [consagração com o óleo santificado], eles orem com todo o povo, mas que eles não orem com os fiéis antes de terem recebido tudo isso. Quando tiverem rezado, que dêem o beijo da paz. Que neste momento a oblação seja apresentada pelos diáconos ao bispo e que ele benza o pão, para representar o corpo do Cristo, o cálice, em que está misturado o sangue, para representar o sangue que foi derramado por todos aqueles que acreditaram nele, o leite e o mel misturados juntos (...) Que o bispo explique tudo isso àqueles que o recebem e, depois de ter partido o pão, que ele diga, dando um pedaço a cada um “O pão do céu em Jesus Cristo.” E que aquele que recebe responda : Amém. (...)*¹¹

Esse relato de certa forma completa o anterior, adicionando à oração eucarística (aqui apenas pelo bispo) sobre as espécies, a oração coletiva da assembléia anterior à apresentação das espécies pelos diáconos, com o beijo que a conclui. Nesse ponto, também, observa-se uma perfeita concordância com Justino, mesmo que falte aqui a menção às leituras presen-

¹⁰ Joseph A. Jungmann, *The mass, op. cit.*, v.1, p. 55.

¹¹ Hyppolite de Rome, *La tradition apostolique, op. cit.*, p. 55.

tes nas missas dos domingos comuns na *Apologia* deste (o que ocorre, ademais, também em Justino, que, ao tratar da missa que se segue ao batismo, não as havia tampouco mencionado).

Caso se concorde que os dois relatos apresentam aspectos de uma mesma cerimônia-tipo, pode-se indicar como estrutura básica da missa (romana) nos séculos II e III a seguinte sucessão de eventos:

1. leituras (apóstolos e profetas);
2. admoestação pelo presidente da assembleia;
3. orações coletivas em prol da comunidade, seguidas do cumprimento com um beijo;
4. trazem-se o pão, o vinho misturado com a água (Justino) e, eventualmente, outras oblações (Hipólito);
5. orações do presidente da assembleia, dirigidas a Deus Pai, como louvor e agradecimento, seguidas pela confirmação coletiva expressa pelo Amém (é o núcleo do *cânone* da missa);
6. a comunhão, oferecida pelos diáconos segundo Justino e pelo bispo e, se necessário, pelos diáconos, segundo Hipólito.

Do ponto de vista sonoro, as referências são pouquíssimas para que se possa dizer qualquer coisa de muito certo. Entretanto, cabe ressaltar, de um lado, a ausência de cânticos – diferentemente da concepção tradicional da missa como composta de cânticos, orações e leituras, aqui só se encontram os dois últimos – e, de outro, a preeminência de um modelo improvisacional calcado na oralidade. Ainda que Hipólito, escrevendo nas primeiras décadas do século III, traga um texto transcrito para a oração eucarística, trata-se apenas de um modelo que visa a inspirar uma performance basicamente oral, não a fixar o texto a ser pronunciado. Segundo diz o próprio Hipólito:

*Que o bispo dê graças como dissemos mais acima. Não é absolutamente necessário, no entanto, que ele pronuncie as mesmas palavras que nós dissemos, de modo a se esforçar por dizê-las de cor em sua ação de graças a Deus, mas que cada um ore segundo sua capacidade. Se alguém pode fazer convenientemente uma oração grande e elevada, muito bem; mas se ele ora e recita uma oração com medida, que ele não seja impedido, desde que sua oração seja correta e conforme à ortodoxia.*¹²

¹² Idem, *ibidem*, p.30. Tom Elich resumiu bem a evolução do uso dos textos na liturgia: “At first, the written text was scarcely more than an oral improvised prayer put into writing. Later, the written prayer began to serve as an example and as a model. Progressively, certain models took on the character of a reference and norm, and became the object of memorization. During much of the Middle Ages, the written text remained an aide-mémoire. Toward the twelfth or thirteenth century, the liturgy is increasingly regulated by writing and is conceived of in these terms. The book becomes indispensable to the celebration, and the normal dynamic of the liturgical celebration becomes that of reading the text from a page.” (Tom Elich, “Using liturgical texts in the Middle Ages”, em Gerard Austin, ed., *Fountain of life: in memory of Niels K. Rasmussen*, Washington, The Pastoral Press, 1991, p. 69-83.) Especificamente com relação a Hipólito, diz Elich: “Already with Hip-

Uma maior fixação é notável, contudo, nos dois próximos documentos sobre a celebração eucarística, originários do Oriente no século IV. O primeiro desses é o *Euchologion*, que contém a liturgia eucarística sem rubricas.¹³ O texto é devido ao Bispo Serapião de Thmuis (339-362), no Baixo Egito, amigo de Santo Atanásio e de Santo Antônio. O formulário da missa começa com uma oração “depois de se levantar da homilia,” seguida de diversas fórmulas para as orações gerais para a igreja, seguidas, por sua vez, de uma bênção do bispo. A esse conjunto, segue-se a oração eucarística, que contém o *Sanctus* e na qual o relato da instituição eucarística é interrompido por orações. Ainda que a estrutura global seja similar à que encontramos nos relatos de Justino e de Hipólito, temos aqui uma certa amplificação do conteúdo da cerimônia: se a porção da cerimônia anterior à entrada das espécies era, nesses dois autores, composta por leitura+admoestação+oração coletiva, ela vem acrescida em Serapião de uma homilia (ampliação da admoestação após as leituras?) com uma oração e de uma bênção ao final, além de ter sido também formalizada (escrita). Em função dessa evolução, caberia perguntar: a oração pela Igreja continua sendo coletiva ou se transformou em apanágio do(s) celebrante(s)? Também a porção da cerimônia posterior à entrada das espécies foi aumentada, com a adição de orações durante o relato da instituição.

É também pelo incremento – mas aqui talvez mais significativo – que se distingue um segundo documento atinente à liturgia eucarística produzido no século IV: o oitavo livro das *Constituições apostólicas*, escrito na Síria, por volta de 380, por um sírio de tendências arianas.¹⁴ Aqui o sistema de leituras se encontra bastante desenvolvido:

No meio o leitor deve ficar de pé sobre algo de alto e ler os livros de Moisés, de Josué, filho de Nun, dos Juízes e Reis, das crônicas e aqueles de depois do retorno, bem como os de Jó, de Salomão e dos dezesseis profetas. Depois de duas leituras, que uma outra pessoa cante os hinos de Davi, e que o povo responda com versos. Depois disso, que se leiam os Atos e as epístolas de Paulo, nosso companheiro de trabalho, que Ele mandou às igrejas guiado pelo Espírito Santo; e depois dessas, que um diácono ou padre leia os Evangelhos, que eu, Mateus, e João transmitimos a vocês e que nossos companheiros Paulo, Lucas e Marcos receberam e passaram adiante para vocês.

polytus, however, there is a role for written prayer texts. They serve as an example of the kind of prayer considered orthodox and suitable.” (Idem, *ibidem*, p. 65)

¹³ A melhor edição desse texto se encontra em: Maxwell Johnson, *The prayers of Serapion of Thmuis*, tese de doutorado, University of Notre Dame, 1992.

¹⁴ A edição de referência é *Les constitutions apostoliques*, introdução, edição, tradução e notas de Marcel Metzger, Paris, Cerf, 1985-1987, 3 v..

Como se vê, além de uma precisão do número e do conteúdo das leituras, inexistente nas outras fontes, encontra-se aqui a menção da salmodia em meio às leituras, distinta das mesmas (pois que realizadas por outra pessoa), inovação do final do século IV na estrutura da missa. Essa inclusão da salmodia na missa se deveu, como bem argumentou James McKinnon, à popularidade do monasticismo a partir dos fins do século IV e à centralidade dos salmos na vida dos monges.¹⁵ Depois das leituras, segundo as *Constituições apostólicas*, seguia-se a homilia (confirmando aqui a idéia de que a homilia seria um desenvolvimento da admoestação) e a dispensa dos catecúmenos, dos energúmenos, dos candidatos ao batismo e dos penitentes, cada um após uma oração intercessória própria. Vinha então uma oração em duas partes pelos fiéis, seguida do beijo da paz e da lavagem das mãos. Desmembra-se aqui em duas partes a oração coletiva tal qual encontrada nos primeiros textos sobre a missa, com a separação da comunidade entre aqueles que podem e os que não podem estar presentes durante a celebração eucarística propriamente dita. Daí a divisão da missa em duas unidades, tradicionalmente referidas como “Missa dos Catecúmenos” e “Missa dos Fiéis.” Na presença apenas dos últimos, eram trazidas as oferendas e começava a oração eucarística. Depois do relato da instituição, intervinha a oração intercessória e, após a doxologia final, o Amém do povo. Seguia-se então a comunhão, com uma longa oração preparatória dita pelo bispo depois de uma litania pelo diácono. Durante a comunhão, a congregação cantava o salmo 33, *Gustate et videte*, constituindo assim um segundo momento de salmodia na missa. Finalmente, tendo todos comungado, a missa se encerra com a admoestação do diácono, uma oração de ação de graças e a bênção final do bispo.

Como fica patente, as *Constituições apostólicas* testemunham uma transformação bastante radical da estrutura da missa, mais por adição e incremento que por eliminação dos elementos anteriores: (a) inclui-se a salmodia na primeira parte da missa (antes da presença das oferendas), em meio às leituras, assim como na segunda, durante a comunhão; (b) aumenta-se e especifica-se a oração coletiva que precedia a entrada das espécies; (c) há uma oração e uma litania logo antes da comunhão; (d) a missa acaba com uma oração e uma bênção. Ou seja, basicamente, introduzem-se cânticos (salmodia) que estavam de todo

¹⁵ Em dois artigos seminais: “Desert Monasticism and the Later Fourth-Century Psalmodic Movement”, em *Music & Letters*, 75, 4, 1994, p. 505-521, e “The Fourth-Century Origin of the Gradual”, em *Early Music History*, 7, 1987, p. 91-106. Ambos os artigos se encontram convenientemente reunidos em um livro que recolhe o melhor da produção deste brilhante autor: James McKinnon, *The temple, the church fathers and early western chant*, Londres, Ashgate, 1998.

ausentes nas descrições anteriores e aumenta-se o número das orações (entre elas, a litania) e bênçãos. Levando adiante a hipótese de James McKinnon, segundo a qual é por meio da influência do monasticismo que a salmodia acaba por entrar na missa na segunda metade do século IV, poder-se-ia perguntar se não se deve antes enxergar o incremento da missa no final do século IV como um conjunto, que inclui introdução dos salmos e introdução/expansão das orações. E, se este for o caso, existe uma explicação que dê conta da introdução simultânea desses elementos na missa?

Um elemento de resposta pode ser vislumbrado pela consideração do já referido *Euchologion* de Serapião, documento que antedata as *Constituições apostólicas* em pelo menos 20 anos e que foi redigido no Egito, berço do movimento monástico do século IV. Nessa fonte, como vimos, não há menção de salmodia na missa (ainda que sua existência não possa ser excluída para o contexto desse documento, pois o texto se concentra no texto das orações, sem rubricas), mas se verifica um nítido incremento das orações com relação a Justino e Hipólito. Ora, qual a relação entre orações e salmos para o monasticismo do Baixo Egito no século IV? Segundo o relato de João Cassiano (c. 365-c. 435), maior entusiasta e propagandista do movimento monástico à época, os monges egípcios (Cassiano busca falar do Egito como um todo, mas sua experiência está de fato associada a Scetis, que, junto com Nitria e Kellia, constituía um dos três maiores centros monásticos no Baixo Egito) realizavam dois ofícios diários, com a recitação de doze salmos em cada um.¹⁶ A recitação do salmo era feita por um solista, seguida às vezes da resposta comunitária. Findo o salmo, todos se levantavam e oravam em silêncio, prostravam-se e ficavam de pé de novo para ouvir a *collecta*, a oração em voz alta daquele que recitou o salmo, que reunia, por assim dizer, ou “coletava”, a oração de todos (daí o nome *collecta*). Nesse ambiente, o salmo é uma incitação à oração, é a palavra divina recitada que pede, como resposta, a oração dos ouvintes. Segundo Peter Jeffery, comentando o relato de Cassiano, “Ouvindo-os, [os salmos] e mesmo unindo-se ao solista no refrão, desencadeava sentimentos de compunção, que motivavam o monge a orar silenciosamente, individualmente, e então até mesmo a deitar-se sobre sua face antes de levantar novamente para a oração comum.”¹⁷ Essa situação se alteraria no começo do século VI, e o próprio salmo começou a ser visto como a

¹⁶ Robert Taft, *The liturgy of the hours in East and West*, Collegeville, The Liturgical Press, 1993, p. 58-62.

¹⁷ Peter Jeffery, “Monastic reading and the emerging Roman chant reteritory,” em Sean Gallagher et al. (ed.), *Western plainchant in the first millennium: studies in the medieval liturgy and its music: written in honor of James W. McKinnon*, Londres, Ashgate, 2003, p. 76.

oração – passagem fundamental de sua compreensão como palavra divina para seu entendimento como palavra humana de louvor a Deus.¹⁸ De todo modo, no contexto que agora nos interessa compreender, o monasticismo do deserto dos meados do século IV, salmo e oração formavam um par distinto e complementar e foi assim que a influência do monasticismo chegou à missa. É, assim, ao que nos parece, que devemos entender a transformação da missa tal qual ela se apresenta nas *Constituições apostólicas* de cerca de 380. O salmo de comunhão (peça fixa, consistindo no canto do salmo 33) vem logo seguido da oração e da bênção finais, itens também ausentes das descrições anteriores da missa. Já a menção do salmo entre as leituras identifica-se bem à idéia de que o salmo é, como as leituras, palavra divina a ser escutada, ainda que a oração seguinte venha apenas depois de outras leituras e da homilia.

Do ponto de vista sonoro, esses salmos parecem ter se distinguido das demais leituras por um “coeficiente musical” mais alto, uma inflexão mais marcada da voz, partindo do recitativo e se aproximando mais do canto melodioso. É difícil, no entanto, tentar reconstruir o sistema sonoro da missa do final do século IV: qual a relação sonora entre salmos e orações? E as demais leituras? Mas é certo que esse sistema existia e estava calcado na diferenciação formal dos elementos constituintes, por exemplo, pelo maior ou menor coeficiente musical dos mesmos. Tentar desvendar com maior precisão essas questões ultrapassa nossos objetivos e possibilidades imediatas, mas nos parece importante não deixar de mencioná-las. Em síntese, podemos resumir o esquema da missa do final do século IV (de acordo com o *Euchologion* e com as *Constituições apostólicas*) como segue:

1. leituras (**incluindo um salmo**)
2. homilia;
3. **dispensa de parte da assembléia, com orações para cada um dos grupos;**
4. oração dos fiéis, seguida do beijo da paz;
5. trazem-se as oferendas;
6. oração eucarística, **com oração intercessória depois do relato da instituição;**
7. **litania e oração preparatória;**
8. comunhão, **com o salmo 33;**
9. **admoestação do diácono, oração e bênção.**

¹⁸ Segundo Adalbert de Vogüé, “Thus a revolution was wrought in the psalmody from the time of Cassian to that of the Master. Instead of being primarily a message from God to man, it has become chiefly man’s homage to God... [T]he hearers of the word of God have been changed into those who sing his majesty.” apud: Peter Jeffery, “Monastic reading”, *op. cit.*, p. 77.

Os elementos marcados em negrito constituem inovações do século IV, como vimos bastante influenciadas pelo monasticismo e pelo que McKinnon denominou “movimento salmódico” e que, em virtude das considerações que precedem, poderíamos renomear “movimento salmódico-eucológico,” tendo em vista a interdependência de salmos e orações no contexto monástico do século IV e a aparente incorporação simultânea de uns e outros na missa por volta do final do século.

2. Os séculos de silêncio (documental)

Esse modelo da missa se difundiu para o Ocidente paralelamente à influência do monasticismo e parece fundamentalmente estabelecido na passagem do século IV para o V.¹⁹ No entanto, quando, depois de “séculos de silêncio,”²⁰ entre o florescimento da literatura patrística nos séculos III-V e as diretivas litúrgicas que começam a surgir no século VIII (como o *ordo romanus* 1), temos novamente relatos detalhados da missa, podendo reconstruir sua estrutura global, as alterações são profundas. É possível tentar ao menos estabelecer uma cronologia aproximada das transformações e entrever algumas de suas possíveis motivações? É com essa intenção, ainda que conscientes da dificuldade de tal propósito, que propomos as considerações a seguir.

Tentar reconstruir essa cronologia das transformações da missa entre o final do século IV e o começo do século VIII requer uma combinação de procedimentos. Em primeiro lugar, é necessário pôr em prática uma espécie de “método regressivo,” para empregar a expressão de Marc Bloch.²¹ Sabemos como a missa se organizava no final do século IV e como ela aparece nas fontes do começo do século VIII. Ora, podemos considerar a estrutura acabada e tentar retroceder, tentando identificar, a partir do conjunto acabado, quando e como cada elemento foi introduzido. Por ora, contentemo-nos com a definição habitual de que a missa (clássica, isto é, após o século VIII) é constituída por cânticos, leituras e orações, o que não corresponde inteiramente à realidade, uma vez que essa formulação privi-

¹⁹ Cf. os testemunhos arrolados James W. McKinnon, *The Advent project*, op. cit., p. 35-59.

²⁰ A expressão é de James W. McKinnon, *The Advent project*, op. cit., p. 77.

²¹ Na definição de Bloch: “Au proche passé, la méthode régressive, sainement pratiquée, ne demande pas une photographie qu’il suffirait ensuite de projeter, toujours pareille à elle-même, pour obtenir l’image figée d’âges de plus en plus lointains; ce qu’elle prétend saisir, c’est la dernière pellicule d’unfilm, qu’elle s’efforcera ensuite de dérouler à reculons, résignée à y découvrir plus d’un trou, mais décidée à en respecter la mobilité.” (Marc Bloch, *Le caractères originaux de l’histoire rurale française*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 51.

legia apenas a verbalidade da missa e deixa de lado gestos, deslocamentos, ações, que podem ser tão ou mais significativos que os textos verbalizados, a depender do contexto. No entanto, partamos dela. Desse modo, podemos reconstruir a sucessão de eventos na missa papal do começo do século VIII como segue:

1. Abertura	Intróito	C, Pr
	Kyrie	C, Or
	Gloria	C, Or
	Oratio prima	O, Pr
2. Leituras e cânticos	Epístola	L, Pr
	Responsório gradual	C, Pr
	Alleluia/Tractus	C, Pr
	Evangelho	L, Pr
3. Ofertório	Ofertório	C, Pr
	Oratio super oblata	O, Pr
4. Câne	Diálogo+Prefácio	O, Or
	Sanctus	C, Or
	Câne (<i>Te igitur</i>)	O, Or
	Pai Nosso	O, Or
5. Comunhão	Agnus Dei, Pax domini e beijo da paz	C, Or
	Comunhão	C, Pr
	Postcommunio	O, Pr
6. Fechamento	Dispensa (<i>Ite missa est</i>)	Or

A primeira coluna agrupa, para maior inteligibilidade, os eventos em seis fases, a segunda coluna identifica os eventos particulares, e a terceira os identifica, pela primeira letra, como C(ântico), O(ração) ou L(eitura), a segunda como itens Pr(óprios), isto é, com texto variável de acordo com o calendário, ou Or(dinários), com texto invariável.

Discutiremos no item seguinte essa missa e veremos o quão próprio ou impróprio é caracterizá-la essa missa apenas por cânticos, leituras e orações, mas por ora a tabela nos mostra o quanto a missa de então difere do modelo que vimos progressivamente se construir até o fim do século IV. Esse é o nosso ponto de partida para a aplicação do método regressivo.

Começemos pelos cânticos próprios. A missa romana do século VIII apresenta os seguintes: o intróito, o responsório gradual, o aleluia, o *tractus*, o ofertório e a comunhão. Quando e como cada um desses itens foi introduzido na missa? De acordo com James McKinnon, que estudou a formação do Próprio da Missa (cânticos) até seu processo de revisão pela *schola cantorum* romana no final do século VII, a introdução dos cânticos do próprio na missa tem uma origem diversa, alguns remontando à introdução da salmodia na missa no século IV (gradual, aleluia, *tractus* e comunhão), ainda que com transformações consi-

deráveis, e outros incorporados posteriormente (intróito e ofertório).²² Gradual, aleluia e *tractus* derivam todos, segundo McKinnon, das diferentes formas de performance do salmo na primeira parte da missa, que vimos, nas *Constituições apostólicas*, em meio às leituras. Para McKinnon, que se contrapõe nesse sentido a uma boa quantidade de historiadores da música que acreditam numa longa trajetória da salmodia *in directum* (performance do salmo inteiro, sem refrão) antes da preeminência da salmodia responsorial (performance dos versos do salmo intercalados por refrão),²³ o salmo da missa dos catecúmenos foi desde muito cedo cantado preferencialmente com refrão. Nesse caso, trata-se de espécie de proto-gradual. O aleluia teria uma origem muito parecida, provindo dos salmos para os quais o refrão habitual era a palavra *alleluia* (caso dos chamados salmos aleluiáticos, os vinte salmos que, na Bíblia, são precedidos pela palavra *alleluia*). Já o *tractus* adviria, de acordo com McKinnon, da prática de, em determinadas ocasiões penitenciais, como a Quaresma, cantar-se o salmo sem refrão. Segundo McKinnon, no final do século IV, “pode-se bem dizer que o salmo gradual era ocasionalmente um salmo-*tractus* e ocasionalmente um salmo-aleluia.”²⁴ Essa explicação, no entanto, não dá conta do fato de que, nesses casos, continua-se tratando de apenas um salmo na missa dos catecúmenos, e não de dois, como no esquema que está evidentemente estabelecido no século VIII. Se é verdade que, em Jerusalém, no começo do século V, desenvolvera-se a prática de se cantar dois salmos na missa dos catecúmenos, o segundo com *alleluia* como refrão – e a prática parece ter se espalhado no Oriente nos séculos seguintes – não há evidência de algo semelhante no Ocidente nos séculos V e VI. Na hipótese de McKinnon, a transformação estrutural da salmodia na missa dos catecúmenos do rito romano (de um para dois salmos) é provavelmente fruto de influência bizantina na liturgia de Roma no século VII, trabalhando tanto com o fundo de proto-aleluias romanos (os graduais com *alleluia* como refrão) quanto com melodias gregas para estabelecer um segundo salmo, com *alleluia* como refrão, como um evento regular da missa.²⁵

Também já vimos, nas *Constituições apostólicas*, que, no Oriente do século IV, desenvolvera-se o costume de cantar o salmo 33, *Gustate et videte*, durante a comunhão. Nesse ponto também há continuidade entre a missa do século IV e a do século VIII, ainda

²² É o esforço conjunto do livro de James W. McKinnon, *The Advent project*, op. cit..

²³ É o caso de Philippe Bernard, *Du chant romain au chant grégorien (IVe-XIIIe siècles)*, Paris, Cerf, 1996.

²⁴ James W. McKinnon, *The Advent project*, op. cit., p. 251.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 250-252.

que a diferença fundamental seja a de que, diferentemente das fontes orientais, a comunhão do rito romano é uma peça do próprio e não do ordinário, com textos variáveis ao longo do ano litúrgico. Essa pode ter sido, todavia, uma transformação contemporânea à penetração do movimento salmódico-eucológico na missa nas liturgias ocidentais já no final do século IV. De fato, a única evidência ocidental de canto durante a comunhão no século IV vem de Agostinho, que fala na objeção de Hilário à novidade de “se cantar... hinos do livro dos salmos”²⁶ durante a comunhão, o que parece indicar uma peça variável ao invés de fixa. Infelizmente, no entanto, não dispomos de indicação segura sobre a introdução de um cântico durante a comunhão em Roma até o *ordo romanus* 1, e, de acordo com McKinnon, a única hipótese cronológica que se pode formular é a de que, sendo uma inovação em Cartago à época de Santo Agostinho e levando-se em conta a tendência romana de resistir mais à inovação que o Norte da África, sua adoção em Roma deve ter sido algo posterior.²⁷

Já para o intróito, cântico que, no *ordo romanus* 1, acompanha a procissão do papa até o altar, e para o ofertório, que, no mesmo documento, ocorre durante a recolha das oferendas, o primeiro fato a se determinar é que eles não parecem estabelecer nenhuma continuidade com a missa do final do século IV. Tradicionalmente, dois documentos foram utilizados para tentar argumentar em prol da antigüidade desses cantos, a passagem em que Agostinho se refere a Hilário, mencionada mais acima e vista por alguns como prova de um ofertório antigo, e a biografia do Papa Celestino I (422-432) no *Liber pontificalis*, que, já entre os comentadores carolíngios, era tida por indicação da introdução do intróito por esse papa. No entanto, essas interpretações foram seriamente contestadas respectivamente por James McKinnon²⁸ e por Peter Jeffery,²⁹ que mostraram se tratar, em ambos os casos, de referências à salmodia tradicional da missa dos catecúmenos (o “proto-gradual”), aludida no primeiro caso pela expressão *ante oblationem* (que quer dizer antes da missa dos fiéis, isto é, a segunda parte da missa, e não imediatamente antes da oferenda) e, no segundo, pela expressão *ante sacrificium* (que, de acordo com a terminologia do *Liber pontificalis*, quer muito mais provavelmente dizer também “antes da missa dos fiéis,” ou “missa do sa-

²⁶ *Liber retractationum*, II, 37, apud: James W. McKinnon (ed.), *Music in early Christian literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 166.

²⁷ James W. McKinnon, *The advent project*, op. cit., p. 327.

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 41-42 e 299-300.

²⁹ Peter Jeffery, “The introduction of psalmody in the Roman mass by Pope Celestine I (422-432): reinterpreting a passage in the *Liber pontificalis*”, *Archiv für Liturgiewissenschaft*, 26, 1984, p. 147-165.

crifício” que antes da missa como um todo, que também pode ser aludida em determinados contextos como *sacrificium*). Excluídos esses dois documentos como prova de cânticos nesses dois pontos da missa, a primeira referência segura da presença de cânticos nesses pontos da missa romana é o próprio *ordo romanus* 1, o que nos faz voltar à mesma incerteza que motivou o presente desenvolvimento – qual a cronologia da inserção dos diferentes elementos da missa que aparecem “prontos” na missa papal do começo do século VIII?

As únicas indicações que podem nos ajudar nesse ponto espinhoso provêm da liturgia comparada (tanto com outras liturgias não-romanas quanto com outros eventos litúrgicos como o ofício). A primeira evidência de um canto de entrada provêm do Oriente, com a introdução do *Trisagion* (um hino fixo) em Constantinopla entre o fim do século V e o começo do século VI. Seu caráter fixo é, no entanto, fundamentalmente diferente do intróito romano variável, o que, de acordo com McKinnon, leva a buscar sua origem alhures: “é o caráter do intróito romano como salmodia antifonal variável que nos leva a buscar sua origem no berço desse gênero, o ofício monástico: os clérigos responsáveis pela salmodia da missa romana eram testemunhas diárias, talvez até participantes ocasionais, do ofício cantado pelo pessoal monástico associado às grandes basílicas romanas,”³⁰ o que leva a situar a possível introdução de um canto de entrada dessa natureza na missa romana nos séculos VI ou VII e, segundo cremos, possivelmente em período de mais estreita colaboração entre clérigos e monges ou de influência monástica sobre as práticas clericais (o próprio pontificado de Gregório Magno, 590-604, poderia ser um bom candidato).³¹ No entanto, é impossível chegar a maior precisão neste assunto. Quanto ao ofertório, a principal referência a contribuir para uma datação é a existência, no rito bizantino, do *Cheroubikon* como canto de ofertório desde o fim do século V e, no rito galicano, do *sonus* aleluiático (em texto de datação discutível, possivelmente do fim do século VI). A forma do canto revela uma técnica composicional peculiar, bastante elaborada e que, diferentemente do gradual, não distingue entre refrão e verso do ponto de vista musical, o que aponta para sua independência com relação às formas antigas de salmodia da missa. O intróito e o ofertório parecem, assim, corresponder a inovações fundamentais na estrutura da missa romana (diferentemente do gradual, do *tractus*, do aleluia e da comunhão, não se pode pensar aqui em uma continu-

³⁰ James W. McKinnon, *The advent project*, op. cit., p. 196.

³¹ Cf., sobre a influência do monasticismo no pontificado de Gregório Magno, R. A. Markus, *Gregory the Great and his world*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, especialmente p. 68-82.

idade com relação à missa do final do século IV), correspondendo muito provavelmente a um estrato cronológica que se situa em algum ponto entre o princípio do século VI e o final do século VII. Afirmar mais do que isso seria especulação pouco fundamentada.

Tendo tratado dos cantos do próprio da missa, voltamo-nos agora para a discussão da cronologia de introdução dos cantos do ordinário na estrutura da missa romana e, em primeiro lugar, ao *Kyrie eleison*.³² A invocação *Kyrie eleison* (originariamente, pré-cristã) já é habitual, em contexto litúrgico, no Oriente no final do século IV, tanto no ofício, como se depreende do relato de Egéria sobre Jerusalém,³³ quanto na missa, como deixam claro as *Constituições apostólicas* (cf., mais atrás, p. 10, esquema da missa nesse documento). A forma habitual dessa invocação é como resposta a uma sucessão de petições, isto é, como uma litania. Essa litania foi logo levada para o Ocidente e, de alguma forma já deveria ser comum em Roma no começo do século VI, pois o Concílio de Vaison (529), desejando incorporar o *Kyrie* às matinas, à missa e às vésperas, alude para tanto ao uso da sé apostólica.³⁴ É possível que o antigo *Kyrie* romano tenha sido conservado na forma da litania chamada *Deprecatio Gelasii*, provavelmente de autoria do Papa Gelásio I (492-496).³⁵ Nesse texto, dezoito petições são feitas, pela igreja, pelos sacerdotes, etc., as quatorze primeiras seguidas da invocação *Kyrie eleison*, as próximas três de *praesta, Domine, praesta*, e a última, de *Domine, miserere* (isto é, *Kyrie eleison* traduzido para o latim). Trata-se, assim, inegavelmente, de uma oração em forma de litania. Mas, no esquema que nos é dado a conhecer pelo *ordo romanus* 1, o *Kyrie eleison* deixou de ser a invocação das petições de uma litania e assumiu uma forma independente das petições e, como tal, passou de uma oração a um cântico. Ora, quando isso ocorreu? Uma indicação importante a esse respeito é fornecida pelo Papa Gregório Magno (590-604) em uma de suas epístolas:

Kyrie eleison autem nos neque diximus neque dicimus sicut a Graecis dicitur, quia in Graecis omnes simul dicunt, apud nos autem a clericis dicitur et a populo respondetur, et totidem vicibus etiam Christe eleison dicitur, quod apud Graecos nullo modo dicitur. In cotidianis autem missis aliqua, quae dici solent, tacemus, tantum-

³² Seguimos aqui as referências providas por Joseph A. Jungmann, *The mass, op. cit.*, na impossibilidade de consultar Paul De Clerck, *La "prière universelle" dans les liturgies latines anciennes: témoignages patristiques et textes liturgiques*, Münster, 1977.

³³ *Itinerarium Egeriae*, ed. E. Franceschini and R. Weber, *CCSL*, 175, Turnhout, Brepols, 1965.

³⁴ A melhor edição se encontra em: *Les canons des conciles mérovingiens (VIe-VIIe siècles)*, ed. C. De Clercq, trad. e notas Jean Gaudemet et Brigitte Basdevant, Paris, Cerf, 2 v., 1989.

³⁵ Joseph A. Jungmann, *The mass, op. cit.*, v. 1, p. 335-338.

*modo Kyrie eleison et Christe eleison dicimus, ut in his deprecationis vocibus paulo diutius occupemur.*³⁶

Gregório Magno busca aí explicitar as diferenças de uso do *Kyrie* na missa entre os gregos e os latinos, apontando três pontos: (a) entre os gregos, o *Kyrie* é falado por todos juntos, mas, entre os latinos, de forma responsorial pelo clero e pelo povo; (b) entre os gregos, a única invocação empregada é *Kyrie eleison*, enquanto, entre os latinos, *Christe eleison* é dito o mesmo tanto de vezes; (c) finalmente, o que nos interessa particularmente aqui, entre os latinos, nas missas cotidianas, a invocação é deixada de lado e se diz apenas *Kyrie eleison* e *Christe eleison*, o que pode estar associado a uma maior elaboração da forma, se entendermos a frase *ut in his deprecationis vocibus paulo diutius occupemur* como “para que nos ocupemos um pouco mais longamente nesses sons de imploração,” sugerindo uma performance certamente mais lenta e possivelmente mais melismática. Por volta do século VIII (segundo o testemunho do *ordo romanus* 1), foi esse arranjo surgido para os dias ordinários que prevaleceu na missa, com exceção de alguns dias muito tradicionais do calendário, como a vigília de Páscoa e a Quarta-Feira de Cinzas, que mantiveram uma litania e, conforme esperado, não apresentam *Kyrie* independente. De certa forma, o *Kyrie* passa, assim, de uma oração (com petições) a um cântico, tanto pelo conteúdo (invocações sem petições) quanto pela forma (elaboração musical).

Se nosso primeiro testemunho para essa transformação na missa se encontra na Epístola acima referida de Gregório Magno, a *Regra de São Bento* (c.530-560) pode ser o primeiro testemunho – anterior a Gregório – para o ofício. A *Regra* prevê o *Kyrie* para todos os ofícios (com exceção do ofício noturno de domingo), referindo-se a ele como *quirie eleison* (horas menores e completas) ou como *litania* (laudes e vésperas), mas, para os ofícios noturnos dos dias de semana, a *Regra* fala na inclusão, ao fim, da *supplicatio litaniae id est quirie eleison*, deixando claro que nesse contexto, as petições ficam de fora e sobra apenas a invocação.³⁷ É difícil afirmar com segurança se a preferência pelos termos *litania* ou *quirie eleison* pode significar que o *Kyrie* também aparece sem petições nas horas menores, mas em alguma forma integral de litania (a *Deprecatio Gelasii*?) para laudes e vésperas, os ofícios catedralícios tradicionais. No entanto, o fato de que a *Regra* prescreve o uso da invocação independente – justamente nos dias de semana, lembrando os dias ordiná-

³⁶ *Epistolae*, IX, 12, PL 77, 956.

³⁷ *La règle de Saint Benoît*, ed. Jean Neufville e trad. Adalbert de Vogüé, Paris, Cerf, 1972, v.2, respectivamente 17,5, 17,10 (p. 526 e 528), 12,4, 13,11 e 17,8 (p. 518, 520 e 528) e 9,10 (p. 513).

rios mencionados na epístola de Gregório Magno – pode indicar, se nos lembrarmos da influência geral do monasticismo sobre a missa e, especialmente, da importância do monasticismo no pontificado de Gregório e seus esforços por promover a figura de São Bento e sua *Regra*, o sentido da influência (do ofício à missa) e uma hipótese de datação (o pontificado de São Gregório). Pode ter sido assim que o *Kyrie*-oração acabou por virar o *Kyrie*-cântico da missa.

O segundo cântico do ordinário é o *Gloria in excelsis Deo*, que também foi incorporado à missa em algum momento entre o século IV e o VIII. O *Gloria* é um hino composto com certeza antes do fim do século IV (em uma redação mais antiga, encontra-se já nas *Constituições apostólicas*, c. 380, em grego) e que pertence ao gênero da hinodia antiga composta “em imitação à lírica bíblica, especialmente aos salmos.”³⁸ Quanto à sua posição litúrgica, o *Gloria* se encontra desde o século IV associado às laudes nos ofícios catedralício e monástico urbano no Oriente.³⁹ São João Crisóstomo, em sua homilia 68, sobre *Matheus*, 3, diz que ele é cantado após hinos (possivelmente o salmo 62 – note-se que “salmo” e “hino” eram termos absolutamente intercambiáveis nessa época) e logo antes de intercessões e de uma oração final.⁴⁰ Nesse sentido, ele está plenamente integrado ao par complementar salmodia/oração, que discutimos mais atrás. No Ocidente, no entanto, o *Gloria* parece a princípio menos difundido, e as primeiras menções são na Gália, para os ofícios de Arles e Lérins, na primeira metade do século V, onde o hino faz parte de *laudes*, mas apenas em dias festivos.⁴¹ Na Itália, a *Regra do Mestre* e a *Regra de São Bento* não o mencionam. Para a missa romana, a primeira menção de que dispomos é aproximadamente contemporânea à do ofício na Gália e está contida na primeira redação do livro que contém as biografias dos papas, o *Liber pontificalis*, que data de aproximadamente 530.⁴² Segundo o *Liber*, o Papa Telésforo († 136) introduziu o canto do *Gloria in excelsis* na missa noturna de Natal.⁴³ Essa notícia tem tudo para ser fantasiosa: não há qualquer testemunho da existência do *Gloria* em uma data tão antiga, muito menos no Ocidente e para a missa. No en-

³⁸ Joseph A. Jungmann, *The mass, op. cit.*, v. 1, p. 346.

³⁹ Robert Taft, *The liturgy of the hours, op. cit.*, p. 82-83.

⁴⁰ Idem, *ibidem*.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 103.

⁴² Para uma discussão, cf. a introdução de Raymond Davis à sua tradução do *Liber pontificalis: The book of pontiffs (Liber pontificalis): the ancient biographies of the first ninety Roman bishops to AD 715*, trad. e introdução de Raymond Davis, segunda edição, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p. xi-lxiii.

⁴³ *Le liber pontificalis: texte, introduction et commentaire*, ed. Louis Duchesne, reedição revisada por Cyrille Vogel, Paris, De Boccard, 1981, p. 129.

tanto, ela nos diz que cantar o *Gloria* eventualmente na missa era uma prática evidentemente antiga e bem estabelecida. A biografia do Papa Símaco († 514) indica que esse pontífice instituiu o canto do *Gloria* também aos domingos e nas festas dos mártires, mas apenas para os bispos,⁴⁴ notícia que tem mais chances de ser verdadeira, em função da proximidade do pontificado de Símaco com a redação da biografia.⁴⁵ A restrição aos dias festivos aproxima o uso da missa romana daquele do ofício na Gália, mas não permite qualquer inferência sobre a direção de uma possível influência. De todo modo, o que se pode dizer é que o uso ocasional do *Gloria in excelsis* na missa romana deve ser consideravelmente antigo, razoavelmente anterior ao fim do século V, dada a vetustez que lhe é atribuída por sua associação a um papa do século II no *Liber pontificalis*. Ademais, sua presença nas *laudes* orientais do século IV logo antes das orações e a posição que eventualmente acabou por adquirir na missa romana, logo antes da primeira oração, sugerem que sua incorporação à missa em nada difere da introdução da salmodia na segunda metade do século IV, de forma associada e complementar a diversas orações. Desse modo, não é inconcebível que o uso ocasional do *Gloria*, em dias especialmente festivos, tenha ocorrido a partir da mesma época em que se introduziu a salmodia na missa romana. Mas trata-se apenas de uma possibilidade.

O terceiro cântico do ordinário mencionado na tabela acima é o *Sanctus*, que se segue imediatamente ao prefácio da missa. O *Sanctus* já é atestado no cânone nas fontes do século IV e parece desde então ter se integrado a ele.⁴⁶ Se aceitarmos que a datação mais segura da introdução da salmodia (proto-gradual e proto-comunhão) na celebração eucarística indica um movimento geral e uma forma de se conceber a missa no final do século IV, a mistura de cântico (um hino bíblico, no caso) e oração que caracteriza a inclusão do *Sanctus* no cânone pode apontar para esse contexto. O *Agnus dei*, o quarto e último cântico do ordinário, tem uma datação mais certa e aponta para um contexto inteiramente distinto. O *Liber pontificalis*, que, desde o papado de Honório I († 638) havia sido retomado e atua-

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 263.

⁴⁵ Aliás, é possível que ele tenha sido escrito a princípio como uma defesa do pontificado de Símaco contra Laurêncio. Cf. Raymond Davis, *The books of pontiffs*, *op. cit.*, p. xiv-xvi.

⁴⁶ A menção no *Liber pontificalis*, *op. cit.*, p. 128, de que o Papa Sixto I († 120) teria ordenado *ut intra actionem, sacerdos incipiens, populo hymnum decantaret: Sanctus* não é utilizável como testemunho para a missa do século II e, se se tentar relacioná-lo ao contexto de redação do *Liber*, é importante notar que a menção não chama necessariamente a atenção para a introdução do *Sanctus*, mas possivelmente para a forma da performance.

lizado periodicamente a cada pontificado – o que se manteria até cerca de 870 –, relata que Sérgio I († 701) *statuit ut tempore confractionis dominici corporis* Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis *a clero et populo decantetur*.⁴⁷ Trata-se, portanto, da época mesma de que data o *ordo romanus* 1 e, como tal, não cabe discuti-lo em meio a esta especulação sobre o que se passou na missa romana entre os séculos IV e o VIII, antes do *ordo romanus primus*.

A consideração da história dos cânticos da missa, como um todo, entre o final do século IV e o VIII nos leva a distinguir dois momentos fundamentais: (a) o final do século IV, momento de incorporação da salmodia sempre em estreita associação com a ampliação do material eucológico; e (b) o séculos VI e VII, com um ponto forte de inflexão possivelmente localizado no pontificado de Gregório Magno (590-604), momento de ampliação da quantidade de cânticos na missa (intróito e ofertório, mas também duplicação da salmodia na missa dos catecúmenos e incremento do uso do *Gloria*) e de musicalização do material já existente (transformação do *Kyrie* de oração em cântico).

Tendo tratado dos cânticos do próprio e do ordinário da missa, voltamo-nos agora para as orações. Como já vimos, a missa romana do século II trazia uma oração coletiva dos fiéis, quando as espécies eucarísticas ainda não haviam sido trazidas, e uma oração do presidente da assembléia, a oração eucarística, quando o pão e a água e o vinho misturados já se encontravam presentes. Na missa do século VIII, a primeira sumiu, e a segunda se encontra consideravelmente desenvolvida, na estrutura do cânone. Ocupar-nos-emos do destino da oração coletiva dos fiéis logo a seguir, mas por enquanto vamos examinar a transformação da oração eucarística, que veio a desembocar no núcleo das orações de texto não-variável. Introduzido pelo Prefácio e pelo *Sanctus* que se segue imediatamente a ele, o cânone é composto de diversas orações que antecedem, acompanham ou se seguem à consagração eucarística e ao fim do qual se apensa o *Pater noster*. O cânone desenvolvido, tal qual encontrado já nos mais antigos manuscritos latinos, é formado das seguintes orações:

PREFÁCIO		
1.	Diálogo (Dominus vobiscum)	Diálogo do celebrante e da assembléia
2.	Prefácio (Vere dignum)	
3.	Sanctus	
INÍCIO DO CÂNONE PROPRIAMENTE DITO		
ANTES DA CONSAGRAÇÃO		

⁴⁷ *Le liber pontificalis, op. cit.*, p. 376.

1.	Te igitur	Pedido de intercessão
2.	Memento domine	Oração pelos vivos
3.	Communicantes	Pedido de intercessão aos santos
4.	Hanc igitur	Pedido de aceitação da oferenda
5.	Quam oblationem	=
CONSAGRAÇÃO		
1.	Qui pridie	Relato da instituição da eucaristia
2.	Simili modo	=
3.	Unde et memores	Anamnese
4.	Supplices te	Pedido de santificação
5.	Supra quae	=
APÓS A CONSAGRAÇÃO		
1.	Memento etiam	Oração pelos mortos
2.	Nobis quoque	Pedido de intercessão aos santos
3.	Per quem	Orações de conclusão
<i>FIM DO CÂNONE PROPRIAMENTE DITO</i>		
ORAÇÕES ADICIONAIS		
1.	Pater noster	
2.	Libera nos	Embolismo – desenvolvimento da última petição do <i>Pater</i>

No geral, o cânone já se encontra estabelecido ao fim do século IV. Segundo Joseph A. Jungmann, “o centro de nosso cânone da missa, do *Quam oblationem* em diante, incluindo a oração sacrificial depois da consagração, já existia antes do fim do século IV.”⁴⁸ No começo do século V, já se encontravam incorporados também o *Te igitur* e o *Memento domine*, faltando apenas o *Communicantes*, o *Hanc igitur*, o *Memento etiam* e o *Nobis quoque*, todos os quais (com exceção do *Memento etiam*, o “memento dos mortos”, que, apesar de presente em testemunhos tão antigos quanto o Missal de Bobbio, de c. 700, falta ainda em certos documentos do século XI) já estão nos manuscritos mais antigos do cânone romano, do século VI. Para Jungmann, a forma final do cânone pode ter sido obra do Papa Gelásio I (492-496),⁴⁹ figura que, como veremos a propósito das orações próprias, representa possivelmente uma peça-chave na configuração geral das orações da missa romana. O *Pater noster* se encontrava desde o fim do século IV no Oriente (cf. João Crisóstomo) e no Ocidente (cf. Optatus de Milevis, Agostinho e Jerônimo)⁵⁰ como uma preparação para a comu-

⁴⁸ Joseph A. Jungmann, *The mass, op. cit.*, v. 1, p. 53.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 55.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, v. 2, p. 277, notas 1 a 3.

nhão e, portanto, logo após o cânone. Pertence portanto ao conjunto de orações que foram acrescentadas à missa no fim do século IV.

O Prefácio, existente com o diálogo introdutório provavelmente já desde o século IV, constitui um caso mais complexo e não se pode classificá-lo corretamente nem como um item próprio, nem como um item ordinário, pois sua evolução histórica consistiu na passagem de um item próprio a um item semi-ordinário, por assim dizer. Isso se depreende com clareza dos sacramentários romanos. Os sacramentários são, na “Alta Idade Média, o livro central para a celebração da missa... Ele contém o conjunto do material eucológico – isto é, as orações – de que o celebrante precisa, seja ele simples padre de paróquia, bispo ou papa, para cada dia do ano litúrgico. Esse material compreende uma parte fixa (o cânone da missa) e uma parte variável de um dia ao outro (os formulários do temporal e do santoral, bem como missas votivas).”⁵¹ O primeiro “sacramentário” romano, o chamado *sacramentário leonino* (meados do século VI),⁵² uma reunião de formulários da missa de origem papal, traz 269 prefácios, isto é, praticamente um prefácio para cada missa. O *sacramentário gelasiano antigo* (meados do século VII), um sacramentário presbiterial, traz apenas 54. Por fim, o *sacramentário gregoriano* (primeira metade do século VII), um sacramentário papal que seria eventualmente adotado, difundido e complementado pelos carolíngios, traz apenas 14 prefácios, incluindo um *praefatio communis* e alguns para ocasiões especiais, número reduzido ainda mais nos séculos ulteriores. Em algum ponto, portanto, entre os meados do século VI (leonino) e a primeira metade do século VII (gregoriano), parece ter havido uma tendência à “ordinarização” do prefácio, certamente atribuível ao meio papal, mas com influência em meio presbiterial já nos meados do século VII (gelasiano).

São também os sacramentários romanos que melhor nos informam sobre as orações próprias.⁵³ Nenhuma delas traz nomes no sacramentário leonino, o que às vezes levanta dúvidas sobre sua utilização, mas no gelasiano as primeiras (2 ou 3) não trazem título, e então vêm a *secreta* (*oratio super oblata* no gregoriano), a *post communionem*, o *praefatio* (quando incluído), e a *ad populum* (*oratio super populum* no gregoriano). As primeiras três

⁵¹ Eric Palazzo, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Age: des origines au XIIIe siècle*, Paris, Beauchesne, 1993, p. 47.

⁵² Para as diversas hipóteses de datação, cf. o indispensável Cyrille Vogel, *Medieval liturgy: an introduction to the sources*, tradução e revisão de William Storey e Niels Rasmussen (significativamente mais completa e atualizada que a versão original em francês), Portland, Pastoral Press, 1986, p. 39-43.

⁵³ Para todo o desenvolvimento acerca das orações próprias, seguimos G. G. Willis, “The variable prayers of the Roman Mass,” em IDEM, *Further essays in early Roman liturgy*, Londres, SPCK, 1968, p. 89-131.

orações foram reduzidas a uma só no gregoriano, a chamada *collecta* e, ausentes das descrições da missa até o século IV assim como das descrições da missa a partir do século VIII, colocam um problema quanto a sua natureza. A primeira é certamente a *collecta*, denominada originariamente *oratio prima* entre os romanos, e a segunda (quando há três) é, na hipótese de G. G. Willis, também uma *collecta*, que precede eventualmente uma leitura adicional entre a Epístola e o Evangelho. Quanto à terceira (quando há três, ou segunda quando há só duas), ela parece ser uma oração hoje ausente após o Evangelho, o que se deduz do fato de que, após o Evangelho, na missa romana clássica, o celebrante cumprimenta a assembléia com a fórmula *Dominus vobiscum*, ao que se lhe responde *Et cum spiritu tuo*, seguido da incitação do padre: *Oremus*, mas à qual não se segue nenhuma oração, e sim o cântico do ofertório. Esse *gap* foi possivelmente deixado pela eliminação posterior da segunda *collecta*. Para Willis, tratar-se-ia da oração que se substituiu à antiga oração dos fiéis, muito possivelmente como obra de Gelásio I:

*Elas [as orações solenes] foram removidas do uso habitual por Gelásio (492-496), e evidentemente a segunda collecta vista nos sacramentários leonino e gelasiano, isto é, nos meados do século VI, remonta ao menos até Gelásio, uma vez que ela aparece em missas compostas pelo próprio Gelásio. Evidentemente, foi ele que substituiu a Oratio Fidelium por essa oração. A oração aparece freqüentemente em ambos os sacramentários leonino e gelasiano, o primeiro em sua forma final e o segundo em sua forma original dos meados do século VI [como vimos, essa datação para o gelasiano antigo está evidentemente equivocada, mas a presença “tardia” da segunda collecta no gelasiano pode ser fruto de uma tendência mais conservadora da liturgia presbiterial se comparada à liturgia papal, razão também do maior número de prefácios no gelasiano antigo se comparado ao gregoriano, que provavelmente lhe é anterior]*⁵⁴

Mas a segunda *collecta* não se encontra no sacramentário gregoriano e, portanto, foi eliminada da missa romana em algum momento até a redação do mesmo. Segundo Willis, é provável que essa eliminação se deva ao próprio Gregório Magno, que já simplificou o rito omitindo a *Deprecatio Gelasii* do começo: “Sua razão para essa atitude foi provavelmente o fato de considerar que a oração era uma duplicata da primeira *collecta*, uma oração própria, e portanto desnecessária. Se essa hipótese estiver correta, a segunda *collecta* durou por quase exatamente um século, de c. 490 a 590.”⁵⁵ Em resumo: por volta de 490, a antiga oração dos fiéis fora substituída pela segunda *collecta*, mais formalizada e definitivamente

⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 101-102.

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 102.

entregue ao celebrante – o que fica evidente por sua inclusão em um livro como o sacramentário. Aproximadamente cem anos depois, por volta de 590, essa oração desaparece.

Das orações do próprio que se mantiveram na missa romana clássica, a primeira a se estabelecer foi a *collecta*, muito provavelmente entre 432 e 440. A *secreta* e a *postcommunio* devem ter vindo um pouco depois, ambas contemporaneamente: antes de Gelásio I, elas não parecem ter existido, mas 18 missas atribuíveis a Gelásio no sacramentário gelasiano antigo as contêm, de forma que elas devem ter sido incluídas entre 461 († Leão) e 492-496 (pontificado de Gelásio).⁵⁶ O *Liber pontificalis* diz a respeito de Gelásio que ele *fecit etiam praefationes et orationes cauto sermone*.⁵⁷ Com relação às orações, é possível que o *Liber* se refira efetivamente às orações do próprio, escritas todas elas segundo uma estrutura elegante e utilizando o *cursus*, o que sem dúvida poderia suscitar o qualificativo *cauto sermone*. De todo modo, é notável que, no *Liber pontificalis*, normalmente tão sucinto para as biografias dessa época, incluía uma tal menção, provavelmente suscitada por uma memória recente dos fatos, dada a data presumida da primeira redação do livro (c. 530). Cabe mencionar ainda a *oratio super populum*, na realidade uma bênção, que consta em todos os formulários completos da missa no sacramentário leonino, seguramente presente e regular desde 538,⁵⁸ mas existente apenas nos formulários do temporal no gelasiano, acabando por ser confinada à Quaresma no gregoriano. Segundo G. G. Willis, isso leva a concluir que “entre o século VI e o VIII, a *oratio super populum*, por alguma razão, estava em vias de desaparecer da liturgia romana.”⁵⁹ É bem possível que essa oração tenha sido substituída pela fórmula de dispensa tradicional, o *Ite missa est*, que aparece documentado pela primeira vez no século VIII, no *ordo romanus* 1, possivelmente introduzido já no século VII.⁶⁰

A consideração geral da história das orações da missa entre os séculos IV e VIII nos leva a perceber (a) um momento de inclusão das orações junto com a salmodia (final do século IV), (b) um período de expansão gradual das orações, ao longo do século V, que culmina no pontificado de Gelásio I, ao final do século, em que elas parecem ter ganhado sua forma definitiva, e então (c) um período de corte e diminuição das orações na missa,

⁵⁶ Edição por G. Pomares em *18 messes du sacramentaire léonien*, Paris, Cerf, 1959.

⁵⁷ *Le liber pontificalis*, v. 1, p. 255.

⁵⁸ G. G. Willis, “The variable prayers”, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 95.

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 99.

nítido já na redação do sacramentário gelasiano, na primeira metade do século VII, possivelmente atribuível, ao menos parcialmente, ao pontificado de Gregório Magno (590-604).

Por fim, voltamo-nos às leituras, em número de duas (Epístola e Evangelho) na missa romana do século VIII. A evolução do número de leituras na missa romana levou a muitas discussões, desde Louis Duchesne, que propôs que se tratariam originariamente de três, uma tendo se perdido entre o gradual e o aleluia.⁶¹ Mais recentemente, no entanto, Aimé Georges Martimort, sem negligenciar a diversidade na prática de leituras da igreja primitiva, demonstrou que, no momento de fixação das leituras, no fim do século IV, a *norma geral*, de que há exemplos claros de desvio especialmente na liturgia egípcia, consistia em duas leituras.⁶² James McKinnon, por sua vez, chamou a atenção para o fato de que muitos autores do final do século IV se referem à salmodia da missa dos catecúmenos como uma leitura, caso de Agostinho, que na seguinte passagem iguala Epístola, salmo e Evangelho: “Você ouviu o Apóstolo, você ouviu o salmo, você ouviu o Evangelho. Todas as leituras divinas soam juntas.”⁶³ Nesse sentido, a norma pode ser repensada como consistindo de três leituras, das quais uma é um salmo – como vimos, o salmo era entendido até o século VI mais como palavra divina que incita à oração que como palavra humana de louvor a Deus e, portanto, como oração ele mesmo. O salmo como leitura, no entanto, é, ao que tudo indica, singularizado por uma elevada musicalidade. James McKinnon resumiu o processo da seguinte maneira: “o aparecimento ocasional, em séculos anteriores, de um salmo entre as leituras da missa dos catecúmenos se torna um evento litúrgico regular no final do século IV, indubitavelmente musical em seu caráter, mesmo mantendo seu estatuto formal de leitura.”⁶⁴ O certo é que, no século II, como se depreende de Justino Mártir, as leituras faziam já parte da missa, mas seu conteúdo e tamanho dependiam da escolha pontual em cada celebração em função de contingências temporais. Na segunda metade do século IV, o sistema adquirira já uma fixidez, ao menos no que respeita ao número de leituras (duas mais o salmo, entendido também como uma leitura, ainda que mais musicalizado), ainda que não no que tange às passagens a serem lidas (a primeira evidência de fixação

⁶¹ Louis Duchesne, *Christian worship: its origin and evolution*, trad. M. L. McChore, Londres, SPCK, 1931.

⁶² Cf. Aimé Georges Martimort, *Les lectures liturgiques et leurs livres*, Turnhout, Brepols, 1992, e James W. McKinnon, “Review of *Les lectures liturgiques et leurs livres*, by Aimé Georges Martimort”, *Plainsong and Medieval Music*, 5, 1996, p. 211-226.

⁶³ *Sermo CLXV, de verbis Apostoli, Eph. III, 13-18, 1*, apud: James W. McKinnon, *Music in early christian literature*, op. cit., p. 161.

⁶⁴ James W. McKinnon, *The Advent project*, op. cit., p. 48.

das leituras bíblicas na missa romana, isto é, de sua properização, vem dos sermões de Gregório Magno), o primeiro evangeliário romano datando apenas de 645.⁶⁵

Ainda que a especulação precedente, na tentativa de estabelecer estratos cronológicos da constituição da missa romana nos séculos de (quase) silêncio documental, entre o fim do século IV e o começo do VIII, seja bastante precária, ela pode, ao que tudo indica, ajudar a distinguir ao menos três momentos fundamentais de inflexão: (a) o final do século IV, momento de impacto do movimento salmódico-eucológico na missa (introdução da salmodia e incremento das orações); (b) dos meados do século V ao pontificado de Gelásio I, 492-496, momento de desenvolvimento das orações próprias (*collecta*, segunda *collecta*, *secreta*, *postcommunio* e *oratio super populum*) e de fixação formal do cânone; (c) entre os séculos VI e VII, mais possivelmente com um ponto nítido de inflexão no pontificado de Gregório Magno, 590-604, momento de desenvolvimento do aspecto musical da missa às expensas do incremento precedente das orações (intróito, ofertório, duplicação da salmodia na missa dos catecúmenos, transformação do *Kyrie* em cântico, corte da segunda *collecta* e restrição do uso da *oratio super populum*). A história é bastante complexa e não cabe aqui nos alongarmos ainda mais, mas é preciso apontar que o sentido geral desta evolução, vista ao fim do processo, é de uma lenta, mas segura – ainda que não linear –, conversão da missa, de um evento de relativamente baixa musicalidade, a um evento intensamente musical.

3. A missa estacional romana do começo do século VIII

Um *ordo* é “uma descrição de uma ação litúrgica (*actio liturgica*), um diretório ou guia para o celebrante e seus ministros que especifica em detalhes o arranjo de todo o procedimento ritual e como realizá-lo.”⁶⁶ É comum dizer que ele constitui o “complemento indispensável do sacramentário,”⁶⁷ visto que este não contém indicações de performance (didascálias) suficientes para a realização de determinada ação litúrgica, como a missa, por exemplo. No entanto, isso é apenas parcialmente verdade, por algumas razões: (a) em primeiro lugar, nenhum sacramentário é totalmente desprovido de didascálias; (b) em segundo lugar, os *ordines* contêm ou o texto integral (mais raramente) ou o *incipit* das peças a serem ditas durante a cerimônia (orações, leituras e cantos); (c) em terceiro lugar, essa definição

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 115.

⁶⁶ Cyrille Vogel, *Medieval liturgy, op. cit.*, p. 135.

⁶⁷ Idem, *ibidem*.

toma o regulamento escrito como meio único (ou, no mínimo, principal) de transmissão do procedimento litúrgico, deixando de lado a transmissão oral e a simples imitação do que se testemunha como formas de reprodução da ação litúrgica; (d) por fim, nem toda descrição da ação litúrgica é necessariamente prescritiva ou visa à reprodução do rito, mas pode desempenhar outras funções (crônica, didática, etc.). Seria mais correto, assim, dizer que um *ordo* é a descrição de uma ação litúrgica, conjuntamente com a indicação dos textos a serem pronunciados nela, que registra a memória dessa ação, visando a divulgá-la, para fins de reprodução ou não. Retomando a distinção, proposta por Éric Palazzo, entre livros litúrgicos (que servem diretamente à celebração e são utilizados por um ministro do culto) e livros *da* liturgia (regulação de ritos que não intervêm em caso algum como “atores” da própria liturgia),⁶⁸ cabe reconhecer que os *ordines* podem, a princípio, ser um ou outro, algo que o conteúdo textual do *ordo* não deixa necessariamente claro, mas que frequentemente se torna mais evidente na consideração da materialidade dos livros em que eles estão contidos.

Entre esses documentos, cabe um lugar especial aos chamados *ordines romani* (daqui por diante, *OR*), *ordines* que, apesar de sua origem não ser necessariamente romana, expressam, em algum grau, práticas romanas, mais “puras” ou mais “deformadas” de acordo com cada caso. A edição de Michel Andrieu previu inicialmente 50 *ordines* (alguns dos quais foram depois desdobrados em mais de um, identificados com siglas como 13^a e 13B, por exemplo), originados entre o século VII (teremos ocasião, no capítulo seguinte, de propor uma correção a esta data, que foi estabelecida com base em uma interpretação do *OR* 11, o *ordo* da liturgia batismal) e o X.⁶⁹ Esses *ordines* não chegaram até nós em documentos romanos autênticos, os primeiros manuscritos conhecidos vindo de território franco.⁷⁰ Isso se deve ao imenso interesse dos francos pela liturgia de Roma. Já na primeira metade

⁶⁸ Eric Palazzo, *Histoire des livres liturgiques*, op. cit., p. 186.

⁶⁹ Michel Andrieu, *Les ordines romani du haut moyen age*, v. 1 (apresentação e descrição detalhada dos manuscritos) e v. 2-5 (estudo e edição de cada texto), Louvain, Specilegium Sacrum Lovaniense, 1931-1961. Esta é a melhor edição existente. Todas as outras edições dos *ordines romani* hoje têm valor meramente histórico (isto é, para a história da liturgiologia). Cf. Aimé Georges Martimort, *Les “ordines”, les ordinaires et les cérémoniaux*, Turnhout, Brepols, 1991, p. 17-47 para os *ordines* e especialmente p. 35-39 para uma atualização dos manuscritos que contêm *ordines romani* e que não foram colacionados por Andrieu (com *ordines* por ele editados ou não).

⁷⁰ Sobre o processo de transmissão da liturgia romana para a área franca, os estudos de referência são: Cyrille Vogel, “Les échanges liturgiques entre Rome et les pays francs jusqu’à l’époque de Charlemagne”, em *Le chiese nei regni dell’Europa occidentale e i loro rapporti con Roma fino all’800*, Spoleto, CISAM, 1960, p. 189-295 e 326-330; Cyrille Vogel, “La réforme culturelle sous Pépin le Bref et sous Charlemagne” [1965], em E Patzelt, *Die Karolingische Renaissance* [1923], segunda edição, Graz, 1965, p. 171-242.

do século VIII, monges e peregrinos francos que haviam viajado para Roma traziam consigo a memória (escrita ou oral) da liturgia da sé apostólica. Depois dos meados do século, a difusão da liturgia romana entre os francos aumentou consideravelmente, como resultado do empenho dos carolíngios, primeiro sob Pepino, o Breve, depois sob Carlos Magno, para implementar uma reforma litúrgica do reino franco, tendo por base a liturgia romana. Nesse processo, muitos livros litúrgicos foram importados de Roma (alguns a pedido de Carlos Magno), outros foram redigidos pelos liturgistas francos, e entre esses se encontram diversos *OR* – isso para não falar da circulação de clérigos entre reino franco e Roma. O que cabe marcar aqui é que, envolvidos em um amplo processo multipolar de circulação da liturgia romana para território franco, os *OR* são bastante variados em sua natureza e em seus propósitos.

Michel Andrieu, o mais importante estudioso e editor dos *OR*, estudando a tradição manuscrita dos *OR*, atestou que muito freqüentemente esses textos não se encontram isolados, mas agrupados em coleções, as mais importantes das quais são as chamadas coleção A (romana) e coleção B (galicanizada). Ambas foram compiladas em território franco e possivelmente uma logo em seguida da outra, mas a coleção A é, para Andrieu, menos galicanizada que a coleção B e é composta, além dos *ordines* que compartilha com a coleção B, de outros que expressam melhor a liturgia romana.

Ambas essas coleções se abrem com o *OR* 1, documento autenticamente romano, provavelmente escrito entre 701 e 737⁷¹ e que descreve a missa celebrada pelo papa na basílica de Santa Maria Maggiore, em Roma, no Domingo de Páscoa. Cabe lembrar, a esse respeito, que, entre os séculos V e VIII, há “três organizações litúrgicas, locais, concomitantes, reciprocamente autônomas, harmoniosamente complementares, que estão em exercício em Roma (*in urbe* e *extra muros*),”⁷² duas das quais são regulares e habituais e uma eventual. A primeira dessas organizações, e também a mais antiga delas, consiste fundamentalmente na missa rezada, aos domingos, pelos padres dos títulos romanos (a rede mais antiga de lugares de culto da cidade, com um número estabilizado em 25 já nos meados do século V). A segunda organização litúrgica é a do serviço estacional, realizado pelo pontífice em pessoa, em lugares distintos e com a cooperação dos padres dos títulos. Além des-

⁷¹ Cyrille Vogel, *Medieval liturgy*, p. 159-160.

⁷² Antoine Chavasse, “Introduction,” em *Textes liturgiques de l’église de Rome : le cycle liturgique romain annuel selon le sacramentaire du ‘Vaticanus Reginensis 316’*, Paris, Cerf, 1997, p. 9.

ses dois serviços regulares, havia a realização eventual dos ritos de batismo e penitência pelos padres “de segunda ordem,” entre a Quaresma e Pentecostes.

A liturgia estacional, que é a do *OR 1*, é um fenômeno que ultrapassa os quadros de Roma e constitui, na verdade, fenômeno bastante difundido nas grandes cidades do mundo tardo-antigo. Segundo John F. Baldovin, autor do estudo de referência sobre o assunto, a liturgia estacional possui quatro características definidoras: (a) ela era realizada sob a liderança do bispo da cidade ou por seu representante; (b) ela era móvel, isto é, não acontecia sempre na mesma igreja; (c) a escolha da igreja dependia da ocasião litúrgica celebrada; (d) ela era a mais importante celebração litúrgica da cidade naquele dia. Na definição de Baldovin, “a liturgia estacional é um serviço de culto em uma determinada igreja, santuário ou espaço público no interior, ou perto, de uma cidade, em uma festa, jejum ou comemoração designada, que é presidida pelo bispo ou seu representante e é pensada como a principal celebração litúrgica do dia para a igreja local.”⁷³ A prática das estações romanas existe muito certamente na Roma pré-constantiniana (desde o século III ou mesmo desde o século II), mas ela está organizada em um sistema estabilizado, com uma atribuição definitiva de igrejas para os serviços anuais, apenas desde a segunda metade do século V. O *OR 1* descreve uma das *stationes* romanas, a missa celebrada pelo papa na igreja em que ele tradicionalmente rezava a missa na manhã do domingo de Páscoa, a basílica de Santa Maria Maggiore.

Dos 23 manuscritos utilizados por Andrieu como base para sua edição crítica do *OR 1*, aquele que mais próximo está do estado primitivo do texto é o códice sangallense 614 (manuscrito G na edição de Andrieu), escrito nos meados do século IX na própria Abadia de Saint-Gall e único representante da recensão curta do texto, que não apresenta os números de 1 a 23, inseridos apenas na recensão longa, ainda em Roma. É a partir do texto contido nesse manuscrito, traduzido por nós em apêndice, que teceremos as considerações seguintes. Quando falarmos, daqui por diante, em *OR 1*, é ao texto desse manuscrito específico que nos estaremos referindo, salvo indicação em contrário. Segue um breve esquema do *OR 1*, que detalharemos logo na sequência. Diferentemente do que fizemos no item anterior, não estruturamos a descrição dessa missa em função da sucessão de orações, leituras e

⁷³ John F. Baldovin, *The urban character of Christian worship: the origins, development, and meaning of stationary liturgy*, Roma, Pont. Institutum Studiorum Orientalium, 1987, p. 37.

cantos porque o documento destaca fundamentalmente, como veremos, outros aspectos da cerimônia.⁷⁴

1.	cortejo papal e preparação no interior da igreja (## 24 a 28)
2.	no <i>secretarium</i> (## 29 a 43)
3.	procissão até o altar (## 44 a 55)
4.	os livros: epístola, cantatório, Evangelho (## 56 a 65)
5.	oblações e comunhão (## 67 a 124)
6.	procissão de volta ao <i>secretarium</i> (## 125 e 126)

1. O *OR* 1 começa por descrever o cortejo que leva o papa à igreja e os preparativos que nela são realizados para recebê-lo. Pela manhã, todo o clero da cidade (com exceção dos que estão a serviço da igreja em que se realizará a *statio*) segue à igreja determinada, dispondo-se os padres e bispos no presbitério, de modo que os primeiros estejam à esquerda do papa, e os segundos, à sua direita. Acólitos e defensores da igreja da *statio*, assim como o presbítero do título ou da igreja e outros dignitários esperam pelo pontífice nas proximidades da igreja e, quando este chegar ao lugar em que é esperado, forma-se um cortejo, com acólitos frente, seguidos pelo presbítero e os seus, o papa e, atrás deste, os defensores.

2. Ao chegar à igreja, o pontífice, em vez de seguir diretamente ao altar, entra no *secretarium*, espécie de sacristia localizada logo após a entrada das antigas basílicas romanas. Aí, após ser carregado pelos diáconos (que se vestem fora do *secretarium*) até sua cadeira, trocam-se as vestimentas do papa, segundo uma ordem meticulosa e com a colaboração dos diversos dignitários clericais, que realizam cada um tarefas específicas (o secretário toma as vestimentas dobradas da mão do ostiário e as leva até o subdiácono regionário, um toma a *linea*, outro o *cingulum*, etc., e *em ordem* – *per ordinem*, expressão que possivelmente significa “de acordo com a ordem em que foram ordenados” – vestem o pontífice). O Evangelho é preparado pelo arqui-diácono (com a ajuda do acólito). Depois de vestido, o papa dá a bênção aos subdiáconos. Em seguida, o subdiácono (principal) sai à ante-sala do *secretarium* e pergunta quem vai cantar na missa, informando em seguida ao pontífice, algo que, uma vez informado, não pode ser alterado. O pontífice dá então a ordem para que se inicie a antífona de intróito, e todos se põem em posição para iniciar a procissão em direção ao altar.

⁷⁴ Nós traduzimos e anexamos este documento ao presente capítulo. Não citaremos o *OR* 1 – e nem os demais *OR* – em notas de rodapé para não sobrecarregar o texto, tendo em vista também a facilidade de localização de todas as informações aqui apresentadas uma vez que se esteja de posse da edição de Andrieu. O mesmo faremos para os demais documentos que se encontram em nosso apêndice.

3. Assim que se inicia a antífona de intróito, os diáconos, até então do lado de fora, entram no *secretarium* em busca do pontífice, e começa-se a procissão em direção ao altar. À frente, vão sete acólitos com candelabros, logo em seguida o subdiácono com um incensório e então o pontífice, dando a mão direita ao arquidiácono e a esquerda ao diácono seguinte. No presbitério, antes de chegarem ao altar, os diáconos tiram suas casulas, pegas pelos subdiáconos, que as entregam aos acólitos. Dois acólitos e um subdiácono vêm ao encontro do pontífice com a caixa em que se encontra o pão eucarístico (os acólitos seguram a caixa, e o subdiácono, a abertura da mesma), para que o papa o saúde e, caso haja muito, ordene que uma parte seja reservada. Chegando ao presbitério, o pontífice cumprimenta o altar e dá o beijo de paz a um bispo, um padre e a todos os diáconos. O papa sinaliza então para que se passe ao *Gloria patri* do intróito (para que ele seja logo finalizado). Segue-se o *Kyrie*, cuja duração também é regulada pelo pontífice, e então o *Gloria*, começado pelo pontífice, que, em seguida se volta para o Oriente e começa a orar. Finda sua oração, volta-se para o povo, saúda-o e dá a oração (a *oratio prima*), sentando-se em seguida, junto com bispos e padres.

4. Logo que vê os bispos e padres sentarem-se depois do papa, o subdiácono para isso designado sobe ao *ambo* (degrau) e lê a epístola. Outros dois sobem com o cantatório (livro dos solistas) e dizem o responsório e o aleluia. O diácono, então, beija os pés do pontífice, vem ao altar, beija os Evangelhos e toma o livro em suas mãos, e, precedido por dois subdiáconos regonários com um incensório e dois acólitos com candelabros, dirige-se ao *ambo* (em uma espécie de mini-cortejo à imitação da procissão que levou o pontífice do *secretarium* para o altar). Aberto o Evangelho com a ajuda do diácono, o diácono sobe ao *ambo* e lê. Findo o quê, o pontífice diz: *Pax tibi. Dominus vobiscum*, ao que se lhe responde *Et cum spiritu tuo*. O Evangelho é passado do diácono ao subdiácono que lhe ajudara a abri-lo, que, por sua vez, passa-o para ser beijado por todos. O códice é então guardado na caixa, selado e levado a seu lugar pelo acólito da mesma região do subdiácono.

5. Essa fase está organizada segundo um esquema simétrico: (a) pontífice no *senatorium* e recepção das oferendas: o diácono prepara o altar, dispondo sobre ele o corporal, o pontífice recolhe, no *sindon*, as oferendas no *senatorium* (onde estão os nobres, primeiro entre os homens, depois entre as mulheres), e o arquidiácono prepara o vinho. Há uma breve menção do fim do canto do ofertório (# 85). O papa lava as mãos e se senta; (b) pontífice na

cadeira e arqui-diácono no altar: o arqui-diácono se prepara, lavando as mãos e saudando o pontífice, e arruma no altar as oblações (o pão), entregues a ele pelos subdiáconos; (c) pontífice no altar (cânone): o pontífice saúda o altar e recebe as oblações de presbíteros e diáconos, bem como as suas próprias, pelas mãos do arqui-diácono. Segue-se o cânone, com todos inclinados a princípio, mas levantando-se em momentos diferentes de acordo com a sua ordem eclesiástica. O pontífice por fim parte sua oblação e deposita tudo na pátena, menos um pequeno pedaço que é mantido no altar, e deixa o altar, dirigindo-se à sua cadeira; (d) pontífice na cadeira e arqui-diácono no altar: o arqui-diácono tira as oferendas do altar e as encaminha para a comunhão (a espécie para a comunhão do papa já se encontrava na pátena, e aquelas destinadas à comunhão dos nobres são postas em saquinhos). Menciona-se aqui o *Agnus Dei*. Segue-se a comunhão do clero em torno da pátena papal (primeiro o papa, depois os bispos e então os presbíteros); (e) pontífice no *senatorium*: comunhão administrada aos nobres no *senatorium* a partir da pátena pelo papa e pelo arqui-diácono (aqui menciona-se o cântico da antífona de comunhão), seguida da comunhão do arqui-diácono, administrada pelos bispos e diáconos e, enfim, da comunhão do povo, administrada pelos padres. Como no final de (a), o papa lava as mãos e se senta. Seguem-se a oração pós-comunhão e a dispensa (*Ite missa est*).

6. Na volta do altar ao *secretarium*, segue-se a mesma configuração da procissão do *secretarium* ao altar (item 3 segundo nossa repartição da cerimônia). Ao passar pelo presbitério, os primeiros bispos pedem a bênção do pontífice, ao que ele responde *Benedicat nos dominus*. Seguem após o pontífice os demais clérigos, e todos entram no *secretarium*.

* * *

Esse resumo do cerimonial descrito no *OR 1* pode parecer um pouco difícil de acompanhar. De fato, *OR 1* é extremamente minucioso e detalhado no que respeita à movimentação e ao posicionamento das personagens (por exemplo, cortejo até a igreja, procissão do *secretarium* ao altar, procissão do diácono para ler o Evangelho, movimentação do pontífice, entre cadeira, *senatorium* e altar na fase da oblação e da comunhão, procissão de volta para o *secretarium*, indicações para os diversos participantes se levantarem e sentarem, posição de bispos e padres no presbitério, posição de cada um no interior dos deslocamentos processionais, orientação do pontífice nos momentos de oração, etc.), aos diferentes objetos do cerimonial e ao acesso diferenciado que cada um tem a esses mesmos

objetos (vestimentas do pontífice e dos diáconos, vestidas de acordo com prescrições detalhadas, especialmente no caso do pontífice, a caixa com as espécies eucarísticas mostrada ao pontífice durante sua procissão até o altar e manipulada de forma diferenciada por acólitos e diácono, os livros utilizados para leituras e cantos, especialmente o Evangelho, tocado diferentemente por subdiácono e diácono e transportado em sua caixa pelo acólito, a pátena, o corporal, o síndon, as amulas, as próprias espécies eucarísticas, etc.), bem como às diferentes personagens envolvidas (papa, bispos, padres, arqui-diácono e demais diáconos, arqui-subdiácono e demais subdiáconos, acólitos, ostiário, nobres, homens e mulheres, povo, etc.). Em suma, o ritual do *OR 1* é bastante focado no aspecto cinético do ritual, em personagens bem diferenciadas que se movimentam e manipulam-se tanto uns aos outros quanto a determinados objetos no desenrolar da cerimônia. Uma descrição do ritual do *OR 1* como uma sucessão de cânticos, leituras e orações deixa de lado, portanto, aquele que parece ser o centro mesmo do cerimonial apresentado por esse documento.

De fato, se o *OR 1* é meticuloso quanto ao aspecto cinético do ritual, o aspecto sonoro é pouquíssimo acentuado. Para todos os itens que, no capítulo 2, às páginas 11-12, listamos na declinação dos cânticos, leituras e orações da missa, o vocabulário do *OR 1* é o seguinte:

Intróito	<i>Et mox incipit prior scolae antiphonam ad introitum... annuit [pontifex] ei ut dicat Gloriam; et prior scolae inclinat se pontifici et inponit ... diaconi surgunt quando dicat: Sicut erat... finita antiphona...</i>
Kyrie	<i>Scola... inponit Kyrieleison. annuat quando vult mutare numerum laetaniae</i>
Gloria	<i>...pontifex... incipit Gloria in excelsis Deo</i>
Oratio prima	<i>... sequitur oratio.</i>
Epístola	<i>... et legit.</i>
Responsório gradual	<i>Deinde ascendit alius cum cant[atorio], dicat responsum.</i>
Alleluia/Tractus	<i>Deinde alius Alleluia.</i>
Evangelho	<i>...ascendit ad legendum... Finito evangelio, dicat pontifex: Pax tibi...</i>
Ofertório	<i>Et pontifex... respicit scolam et annuit ut sileant.</i>
Oratio super oblata	
Diálogo+Prefácio	<i>...quando dixerit Per omnia...</i>
Sanctus	<i>...stantes erecti usquedum incipiant dicere hymnum angelicum, id est Sanctus, Sanctus, Sanctus.</i>

Cânone (<i>Te igitur</i>)	<i>...surgit pontifex solus in canone. Et dum dixerit Nobis quoque, surgunt... cum dixerit Per quem..., surgit... cum dixerit: Per ipsum... levat... ...dicens: Per ipsum... usque Per omnia...</i>
Pai Nosso	<i>Quando dixerit et ab omni...</i>
Agnus Dei, Pax domini e beijo da paz	<i>Cum dixerit: Pax domini, facens crucem... et annuit eis ut dicant Agnus Dei et vadit ad patenam...</i>
Comunhão	<i>Nam, mox ut pontifex coeperit in senatorio communicare, statim scola incipit antiphonam ad communionem et psallunt usquedum communicato omni populo, annuat pontifex ut dicant Gloria patri; et tunc repetito versu quiescunt.</i>
Postcommunio	<i>...dat orationem ad complendum directus ad orientem...</i>
Dispensa (Ite missa est)	<i>...aspicit ad pontificem, ut ei annuat, et dicat ad populum: Item missa est. Resp.: Deo gratias.</i>

Os diversos itens sonorizados ao longo da missa (cânticos, leituras e orações) são referidos, mas de forma breve (sem nenhum detalhamento quanto a seu modo de performance por meio de advérbios ou adjuntos adverbiais, o ofertório sendo referido apenas no momento em que ele deve ser finalizado, e não no seu ponto de início), normalmente em conjunção com alguma indicação de movimentação ou posicionamento (por exemplo, “quando o pontífice disser X, levantam-se os diáconos”, “ficam de pé até que se diga X”, “dá a oração X voltado para o Oriente”, etc.) e por fim com um vocabulário que enfatiza começo (*incipere*, *inponere*), fim (*finere*, *silere*, *quiescere*), presença (*sequor*) e conteúdo verbal, independentemente da forma sonora (*dicere*). Quanto a este último verbo, cabe uma nota adicional. No estudo dos chamados *verba canendi*, os “verbos do cantar,” é comum dizer que *dicere* e *cantare* (junto com diversos outros verbos) são sinônimos.⁷⁵ É evidente que uma afirmação ampla como essas tem seu fundo de verdade: freqüentemente, um verbo pode ser usado no lugar do outro, no sentido de que uma mesma realidade sonora pode ser descrita por um ou outro desses verbos. No entanto, além da óbvia necessidade de se historicizar mais precisamente a afirmação (como veremos ainda mais à frente neste capítulo), a possibilidade de usar um ou outro verbo não significa que eles sejam sinônimos perfeitos, não mais do que *olhar*, *espiar*, *observar* e *admirar* podem servir como descrições do mesmo ato (do ponto de vista denotativo) mas não carregam em hipótese alguma uma carga semântica idêntica

⁷⁵ Dentre os estudos mais importantes nesse campo, cumpre destacar: Lars Elfving, *Étude lexicographique sur les séquences limousines*, Stockholm, 1962, Ulrich Mehler, *Dicere und cantare: zur musikalischen Terminologie und Aufführungspraxis des mittelalterlichen geistlichen Dramas*, Regensburg, 1981, e Gunilla Iversen, “Laudatio et collaudatio. Verba canendi in tropes and sequences”, *The journal of medieval Latin*, 2001. Dentre esses, é Mehler quem assume primordialmente a identidade entre *dicere* e *cantare*.

(do ponto de vista conotativo). O uso indiferenciado (não qualificado) de *dicere* no *OR 1* para orações, cantos e cumprimentos, ações com forma sonora evidentemente distinta (o responsório é das peças mais elaboradas da missa, reservada por essa razão ao solista, mas sua introdução na missa é indicada pelo verbo *dicere* tanto quanto as orações e a dispensa final, que, se muito, aproximam-se de um recitativo), indica que o verbo *dicere* neste documento tem uma conotação sonora próxima de zero (não idêntica a ele pelo simples fato de que ele exclui a ausência total de som, o silêncio, mas, fora dessa zona crítica, ele pode significar quase qualquer coisa).

Foi certamente por se encontrar em um meio no qual essa ausência de diferenciação sonora explícita no vocabulário não “soava bem” que o redator do manuscrito S da edição de Andrieu (Roma, Biblioteca Nacional, latino 2096, meados do século XI para a parte que aqui nos interessa), trabalhando com um texto da recensão longa do *ordo*, tomou mais liberdades que os demais⁷⁶ e modificou o vocabulário relativo ao canto entre as leituras. Comparem-se a recensão breve (ms G), a recensão longa (todos os manuscritos menos S e G) e a formulação específica de S:

recensão breve	recensão longa	manuscrito S
<i>Deinde ascendit alius cum cant[atorio], dicit responsum. Deinde alius Alleluia.</i>	<i>Postquam legerit, cantor cum cantatorio ascendit et dicit responsum. Si fuerit tempus ut dicat Alleluia, bene; sin autem, tractum; sin minus, tantummodo responsum.</i>	<i>Postquam legerit, cantor cum cantatorio ascendens responsum gradale cantat. Post quem alter Alleluia, si tempus fuerit; sin vero tractum cantaturus ascendet; si vero minime, solum responsum sufficiet.</i>

Como se vê, a recensão longa, mesmo mudando um pouco a formulação do trecho, não sai do sistema de referência aos cânticos existente na recensão breve (uso do *dicere*). Já o manuscrito S destaca o gradual e o *tractus*, dois dos cantos mais elaborados e melismáticos de todo o repertório litúrgico romano, pelo emprego do verbo *cantare*, sugerindo uma distinção sonora que aponta para uma atenção específica, ainda que não sistemática, pois se trata fundamentalmente da cópia de um documento anterior, para com a forma sonora do ritual (ele não emprega um verbo para o aleluia, mas, se, na recensão breve, a elipse verbal sugere a retomada do *dicere*, aqui ela sugere a retomada do verbo imediatamente anterior, *cantare*).

O *OR 1* (na recensão breve), por sua vez, contém apenas dois verbos no desenrolar da descrição do cerimonial que dão um passo maior de especificação para o conteúdo amplo e algo neutro de *dicere*: (a) *legere*, usado para a epístola e para o Evangelho, diferenci-

⁷⁶ Michel Andrieu, *Les ordines romani*, op. cit., v. 2, p. 20-21.

ação que não aponta contudo, neste caso, para uma diferença sonora explícita, mas antes para o fato de que se emprega um livro a partir do qual se lê, diferenciação compreensível dado o destaque dado ao *livro* como um dos objetos de estruturação da ação litúrgica (*legere* recobriria assim o campo semântico de *dicere* + fonte textual material, o livro); (b) *psallere*, cuja conotação pode ser sonora (de forma a indicar uma modulação moderada?), mas mais provavelmente indica tão somente o uso de versos sálmicos na comunhão – o que se reforça pela consideração da frase como um todo: *psallunt usquedum communicato omni populo, annuat pontifex ut dicant Gloria patri*, que se pode traduzir por “salmodiam até que, todo o povo tendo comungado, o pontífice sinalize para que digam *Gloria patri*,” mas, levando-se em conta a natureza do corte efetuado quando da intervenção da sinalização do papa (não se cantam mais versos do salmo, mas se pula direto para o *Gloria patri*), pode-se também entender “e dizem versos sálmicos [nesse caso, *psallere* = *dicere* + conteúdo específico da verbalização (versos sálmicos)] até que...”.⁷⁷

O único ponto de todo o *OR 1* que poderia sugerir uma atenção, ou melhor, uma alusão à forma sonora do ritual está no momento (localizado na fase 1 de nossa repartição da missa) em que o subdiácono regionário pergunta ao membro da *schola cantorum* *Quis psallit* (“Quem salmodia?,” # 37) e no trecho imediatamente seguinte, em que o subdiácono relata ao pontífice as atribuições de cada um: *Servi tui domini mei subdiaconus regionarius legit apostolum et talis de scola cantat* (“O teu servo, meu senhor, tal subdiácono regionário lê a epístola, e tal da *schola* canta,” # 38). No entanto, o primeiro desses verbos (*psallere*) pode ser compreendido exatamente como no trecho relativo à comunhão (*dicere* + conteúdo verbal, os versos sálmicos), pois, de acordo com toda a probabilidade, cabem ao solista, na performance dos cantos entre as leituras, os versos sálmicos, enquanto a *schola* canta o refrão. Por sua vez, *cantare* carrega certamente uma conotação formal (coeficiente musical elevado), mas a presença isolada do verbo – que só aparece uma vez em todo o *OR 1* –, localizado em um ponto descolado da descrição mesma do ritual, quando se discutem os preparativos para a celebração da missa, serve mais de contra-exemplo no conjunto do texto, de exceção que prova a regra. O único *cantare* de todo o documento não está inserido na descrição do ritual.

⁷⁷ O manuscrito S substitui *psallunt* por *cantantes* (cf. aparato crítico, em Michel Andrieu, *Les ordines romani*, op. cit., v.2, p. 105).

Após essa breve discussão dos *verba canendi* (que, no caso, são mais *verba dicendi*) do *OR* 1, retomamos, esperando tê-la fundamentado suficientemente, nossa afirmação de que o aspecto cinético do ritual toma uma clara precedência sobre seu aspecto sonoro (em suma, a forma sonora da missa não está relatada nesse documento). Exemplar nesse sentido é o fato de que a duração de certos cânticos (antífona de intróito, ofertório, comunhão) esteja determinada não por um conteúdo intrínseco, mas antes pela duração da ação que acompanham. Nesse sentido, a “ação sonora” é literalmente uma subordinada da “ação cinética” da missa no *OR* 1. Como entender essa configuração?

Ora, a missa do *OR* 1 é, antes de tudo, um evento social da maior importância, e negligenciar esse fato equivaleria a ignorar sua natureza profunda, da qual a preeminência do aspecto cinético sobre o sonoro é, necessariamente, uma expressão. O *OR* 1 descreve uma cerimônia em que se desfila diante de nossos olhos uma determinada estrutura social, um sistema de posições relativas das diversas “personagens” sociais. No centro da estrutura está o papa, cuja cadeira orienta a posição de bispos e padres no presbitério, cuja movimentação implica movimentação dos demais (procissões de entrada e saída, todas elas “personage-centered”, movimentação entre a cadeira, o altar e o *senatorium*, etc.),⁷⁸ que sinaliza aos outros para que realizem sua parte no conjunto da celebração e que convida aqueles que deseja para comerem à sua mesa. No entorno do papa, desfila-se toda a hierarquia eclesiástica, distinta entre si pelo tipo de acesso que tem à figura do papa (quem o carrega, quem o sustenta, quem o veste, quem o circunda, a quem ele dá o beijo da paz, etc.) e pelo tipo de acesso que tem aos diversos objetos do culto (quem e como carrega as espécies eucarísticas, o Evangelho, o corporal, a pátena, o sítion, as amulas, os incensórios, os candelabros, etc.). Na estrutura social descrita pelo *OR* 1, a hierarquia do clero é determinada por essas variáveis tangíveis. São elas, é importante lembrar, que constituem o cerne da descrição da missa no documento em questão: o aspecto cinético parece servir em primeiro lugar para marcar essas posições.

Mesmo que enfatizada, no entanto, a estrutura social do clero não é a única “nebulosa social” aludida pelo *OR* 1 – e esse ponto é capital para se entender a natureza do tecido social referido neste documento. O documento faz referência aos nobres localizados no *senatorium* (onde o papa vai recolher as oblações e distribuir a comunhão), às mulheres

⁷⁸ Cf. a discussão em John F. Baldovin, *The urban character*, op. cit., p. 234-238.

(nobres também servidas pelo papa) localizadas em um lugar distinto dos homens, e enfim ao povo (*populus*),⁷⁹ cuja comunhão é dada pelos padres. Do ponto de vista cinético, esse grupo é singularizado, de certa forma, por sua estática. Eles não se mexem: não há procissão de ofertório, nem procissão de comunhão, como em determinados contextos históricos posteriores. Tampouco há qualquer menção clara de hierarquização entre esse grupo e o clero. Na recensão longa do *OR* 1 (# 99), em texto certamente romano, fala-se inclusive naqueles que o pontífice convidará para comer à sua mesa (evidentemente do grupo nobiliárquico, pois os ministros do papa *descem* para convidá-los durante a fração das oferendas), algo que é eliminado nas versões galicanizadas do texto, que como veremos, encontraram um contexto muito distinto do de Roma. A distinção clero/não-clero parece se dar mais em termos funcionais (os agentes do culto, no caso da missa, contrapostos a personagens que mantêm sua dignidade, assegurada pela diferenciação dos lugares na igreja, por funções distintas). A ausência de marcas explícitas de hierarquia entre clero e não-clero não significa que não haja reconhecimento de hierarquia interna dos últimos, o que é evidentemente o caso (nobres/não-nobres; homens/mulheres; e mesmo, possivelmente entre os nobres, já que o pontífice recebe as oblações no *senatorium per ordinem archium*), mas antes que os dois mundos sociais, convenientemente distintos entre dinâmicos e estáticos no ritual, sejam apresentados como fundamentalmente distintos. Nesse sentido, a hierarquia clerical, que, como vimos, está no centro da descrição do cerimonial no *OR* 1, pode ser nomeada uma *hierarquia de iguais*,⁸⁰ identidade que é assegurada pela sua distinção coletiva com relação àqueles que poderíamos coletivamente chamar os “laicos” (ainda que o termo seja posterior).

É na descrição da relação entre personagens que, profundamente hierarquizadas, são também fundamentalmente próximas, formando um grupo bastante solidário (pense-se na importância do *cursus honorum* na clericatura romana da época),⁸¹ que se concentra o nosso *OR* 1. Em suma, se a função dos laicos no ritual da missa aparece como fundamental-

⁷⁹ Neste texto, quando utilizarmos a palavra “povo”, não conferimos qualquer precisão conceitual a esse termo vago. Apenas nos referimos a passagem do texto em questão, traduzindo para o português *populus* por “povo”.

⁸⁰ O termo foi habilmente empregado por Jacques Le Goff, “Le rituel symbolique de la vassalité”, em IDEM, *Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en Occident: 18 essais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 349-420.

⁸¹ Cf. J. Gibaut, *The cursus honorum: a study of the origins and evolution of sequential ordination*, Nova Iorque, Peter Lang, 2000.

mente passiva (estática), pois a realização do ritual não passa por eles, a dos clérigos aparece como essencialmente ativa (dinâmica), todos colaborando em uma grande dança coletiva minuciosamente orquestrada.

Nenhuma sociedade pode ser convenientemente descrita apenas em termos de uma *estrutura* social – nenhuma estrutura é definitiva e inabalável, toda estrutura precisando ser sempre reproduzida, sustentada e estando sempre sujeita a ser transformada, mais ou menos radicalmente. Em suma, toda estrutura social é, de uma forma ou de outra, um corte hipotético em um processo contínuo (ainda que não temporalmente homogêneo) de *estruturação* social. Ora, de que forma se configura o processo de estruturação da sociedade na missa romana do *OR 1*? De forma não muito evidenciada, certamente. A ênfase do documento é na estrutura pronta. Afinal, como vimos, o *OR 1* estrutura sua narrativa em termos bastante abstratos. Não apenas as diversas personagens em questão aparecem como funções sociais independentes da pessoa concreta (o que é de se esperar em um diretório litúrgico – mas trata-se de um gênero documental novo, é importante frisar), mas essas funções sociais não se colocam como inerentemente construídas ao longo da cerimônia. Por mais que possamos afirmar que, concretamente, a singularização do papa como personagem central da hierarquia eclesiástica é fruto da soma das diversas ações que ele desempenha (nesta missa e nos outros eventos sociais que, antes dela, constituíram o seu “capital social”, por assim dizer), o *OR 1* não põe em evidência o caráter construído dessa posição e, portanto, passa à margem de sua *estruturação*. O cerimonial minucioso não dá margem a mostrar o processo: ele mesmo apresenta um corte no processo social, uma exibição da estrutura.

Essa ênfase na estrutura em detrimento da estruturação é função de diversos elementos constituintes do próprio cerimonial. Em primeiro lugar, ela decorre da fixação litúrgica da cerimônia. Como vimos, a missa do *OR 1* é estritamente regulada: os papéis estão estabelecidos *a priori*, e a forma da ação está pré-definida. Nesse ambiente, a liturgia mais expressa posições já reconhecidas do que cria essas posições no desenrolar da ação. Trata-se, evidentemente, de uma questão de ênfase, mas o peso está sem dúvida em uma estrutura litúrgico-social reconhecida como estabelecida, e não dramatizada em seu estabelecimento.

Em segundo lugar, e isso está estreitamente vinculado ao que acabamos de dizer, cabe marcar que a forma dominante da missa do *OR 1* é a de uma simetria bastante estrita

(procissão de entrada/procissão de saída; na “missa do sacrifício”, movimentação simétrica do papa em 5 fases, a primeira e a última findas com o mesmo gesto ritual de lavagem das mãos e tomada da cadeira, a segunda e a quarta, com o pontífice na cadeira e o arqui-diácono no altar, etc.). Diferentemente, como veremos em seguida, da missa carolíngia, em que a *progressão* de uma fase a outra da missa é bastante acentuada, a missa do *OR 1* é, nesse sentido, *menos narrativa* (isto é, envolve menos a passagem de X a Y, como é o caso da missa carolíngia), *que descritiva* (isto é, apresenta fundamentalmente a mesma configuração ao fim que ao começo, não evidenciando a transformação – social – como categoria-chave).

Em terceiro lugar, a ênfase na estrutura em detrimento da estruturação na missa romana pode ser apreendida em função da organização do canto na missa, que expressa uma passagem histórica – ocorrida em Roma na segunda metade do século VII, antes de 675⁸² – daquilo que se convencionou denominar “canto do leitor” (*lector chant*) ao “canto da *schola*” (*schola chant*). O “canto do leitor”, canto solista, foi característico do cristianismo tar-do-antigo. É ao modelo de um solista que declama os salmos de forma semi-improvisacional que fazem referência todos os primeiros textos relativos à música litúrgica cristã. Neste modelo, segundo James W. McKinnon, “sua própria liberdade com relação a restrições de repertório permitia ao leitor mais talentoso explorar suas habilidades improvisacionais.”⁸³ No contexto do *OR 1*, no entanto, o “canto do leitor” havia dado lugar ao “canto da *schola*”, modelo que se tornaria dominante com a difusão do *canto gregoriano* a partir dos meados do século VIII.⁸⁴ O “canto da *schola*” é o canto de um grupo de músicos habilidosos treinados e engajados na criação e/ou na manutenção e transmissão de um vasto repertório fixo de canto. McKinnon destacou dois pontos nessa transformação histórica que merecem toda nossa atenção aqui: “O primeiro é que, enquanto não há nenhuma necessidade lógica de que uma *schola* tome o caminho da properização, há a necessidade oposta: a criação e a manutenção de um próprio da missa (só o próprio da missa romana contém cerca de 600 itens) certamente requer a participação de alguma organização como a *schola*

⁸² James W. McKinnon, *The Advent project*, op. cit., p. 87.

⁸³ James W. McKinnon, “Lector chant versus schola chant: a question of historical plausibility”, em Janka Szendrei e David Hiley (ed.), *Laborare fratres in unum: Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag*, Hildesheim, Weidmann, 1995, p. 204.

⁸⁴ Cf., a respeito da difusão do modelo da *schola cantorum* romana em território franco, Mary E. Ober, *The role of Chrodegang of Metz (712-766) in the formation of western plainchant*, dissertação de mestrado, University of Pittsburgh, 2006, especialmente o capítulo 3, p. 14-23.

cantorum romana. O segundo ponto é que, assim como o canto da *schola* parece acompanhar historicamente os próprios fixos, o canto do leitor, como veremos, parece usualmente envolver o modo litúrgico de seletividade *ad hoc*.⁸⁵ Ora, como sabemos, o *OR* 1 é o primeiro testemunho seguro do próprio (dos cantos) da missa constituído. Se aceitarmos a descrição de McKinnon para a criação desse próprio (uma vasta empresa composicional que teve seu processo de revisão final no final do século VII), torna-se evidente que o canto que o escritor do *OR* 1 tem em mente para sua missa (e a descrição que ele faz dos procedimentos da *schola* só confirma isso) é um tipo de canto em que a principal preocupação é a manutenção e o emprego correto de um corpo de melodias cujo conhecimento é o apanágio desses cantores (um elemento, portanto, de distinção relativa desses no seio da própria hierarquia clerical). A seletividade *ad hoc* do “canto do leitor,” que de certa forma dramatizava em seu caráter inesperado⁸⁶ a forma de construção social dominante na época (a tensão da pessoa na dualidade corpo-alma, conforme vimos no capítulo 1 desta dissertação, com implicações musicais certas, poderíamos argumentar) deu lugar aqui a uma pré-determinação (anual – é esse o sentido da criação de um Próprio da Missa) daquilo que ocorreria. Ademais, cantar em grupo é muito diferente de se cantar sozinho, e a previsibilidade do grupo é nesse caso um valor central. Nesse processo, a missa se torna, como evento, muito mais estruturada de antemão – o coeficiente de instabilidade é, por assim dizer, muito reduzido, e portanto, o componente de instabilidade necessário para que se reconheça o evento da missa como uma estruturação, e não como uma estrutura, é bastante controlado.

Em quarto e último lugar, de forma associada ao último ponto, a estrutura temporal da missa (que, em vez de se localizar no interior do evento, passa a ser um tempo pré-determinado em base anual e repetido *ad infinitum* ao longo dos anos, sem modificação desejada) encontra seu correlato de estrutura na espacialidade pré-determinada que é, como vimos, fruto da organização de um *sistema da liturgia estacional*. A liturgia estacional romana estava organizada também em base anual, criando uma associação permanente e duradoura entre trajetos, edifícios e celebrações específicas. Essa associação, ao ser repetida ano após ano, deixa de dramatizar as relações apresentadas, deixa de contruí-las, para apre-

⁸⁵ James W. McKinnon, “Lector chant versus schola chant”, *op. cit.*, p. 203.

⁸⁶ É frequente a referência, em Agostinho, por exemplo, de leitor que muda até mesmo o salmo na hora da performance. Cf. James W. McKinnon, *The Advent project*, *op. cit.*, p. 47.

sentá-las e reapresentá-las ano após ano, em um esquema que deixa de ser narrativo e começa a ser descritivo. Uma história contada muitas vezes deixa de ser uma narrativa em que se criam expectativas e transformações e passa a ser uma descrição, em que o todo já está apreendido desde o princípio. Em certo sentido, o ato litúrgico deixa de aparecer tanto como um ato de *parole*, para virar uma explicitação da *langue*, em termos saussurianos. A explicitação da estrutura (geral) acaba por virar a finalidade principal do ato (singular).

Enfim, não podemos sugerir, como hipótese, que a preeminência do cinético sobre o sonoro na missa do *OR 1* é uma função da preeminência da estrutura sobre a estruturação? Afinal, as posições das personagens, em que o *OR 1* insiste bastante, são facilmente apreensíveis de forma sincrônica. Mesmo as movimentações são freqüentemente o deslocamento conjunto de uma posição (caso de um cortejo ou procissão, em que a posição relativa dos participantes se mantém a mesma ao longo da trajetória). As movimentações, ademais, obedecendo a padrões simétricos, constituem de certa forma mera expressão temporal de uma hierarquia fixa. Pode-se entender, afinal, a movimentação da missa do *OR 1* como desdobramento de uma posição que não muda: aquela que abre e fecha a cerimônia, com as procissões de entrada e saída (simétricas uma em relação à outra). O som, e especialmente o som como forma organizada, mais estritamente temporalizado, cuja justificativa de começo e cuja expectativa de fim só podem ser criadas no desenrolar temporal da própria performance, parece menos facilmente adaptável a delimitar uma posição estática que a acompanhar um processo dinâmico. Ademais, a cinética da missa estacional tem muito mais chances de se tornar uma *langue*, dado seu grande índice de repetitividade ao longo do ano, do que os cânticos, que, no processo de “properização”, ainda que presentes como item abstrato em todas as missas, têm sua forma específica alterada em cada cerimônia, aproximando-se mais do uso ativo da *langue* como estrutura subjacente de uma *parole* singular. Retomaremos esse tópico mais adiante, mas cabe indicar, para além da explicação que se possa buscar, o fato de que a missa do *OR 1* acentua ao mesmo tempo a cinética como forma da cerimônia e a estrutura social como conteúdo, enquanto desatenta simultaneamente para o som como forma e para a estruturação como conteúdo desse evento.

4. A missa romano-franca (meados do século VIII a meados do século IX)

No processo de transmissão da liturgia romana para o território franco, que, conforme já apontamos, contou, a partir dos meados do século VIII, com o incentivo engajado da dinastia carolíngia, a missa romana não ficou incólume. Ela passou por importantes transformações. Nas palavras de Hans Bernhard Meyer, “entre os povos ao Norte dos Alpes, com sua mentalidade própria, outras estruturas jurídicas e sociais, um sistema econômico e político inteiramente outro, as condições nas quais a Igreja era vivenciada e a liturgia comemorada eram muito diferentes.”⁸⁷ Como veremos, a distinção da missa romano-franca com relação à romana tinha na concepção e no uso que fazia do som durante a cerimônia eucarística um de seus pontos nodais. Para tratar desse assunto, confiaremos em dois tipos de documentos: os *OR* de origem franca que de certa forma adaptaram o conteúdo puramente romano do *OR* 1 (*OR* 4, 6 e 7) e as *expositiones missae* surgidas a partir dos meados do século VIII, explicações do sentido da cerimônia com fins didáticos.⁸⁸

Começamos com o primeiro tipo de documentos e, mais especificamente com o *ordo missae* presente na Coleção de Saint-Amand, uma das coleções de *OR* que, a exemplo das coleções A e B discutidas no item anterior, circulou em território franco já no século VIII. Diferentemente dessas duas, no entanto, a coleção de Saint-Amand não gozou de uma difusão tão extensa e sobreviveu apenas em um manuscrito (Paris, BNF, ms. lat. 974, século IX), que certamente não é o original, devendo-se situar este nas últimas décadas do século VIII (770-790), provavelmente em meio monástico.⁸⁹ O *ordo missae* dessa coleção, que utilizou como fontes os *OR* 1 (provavelmente na recensão breve), 2 e 3 (os dois últimos constituem breves complementos, romano e romano-franco respectivamente, ao primeiro), foi editado por Andrieu como *OR* 4. Para Andrieu, o trabalho do redator desse *ordo* pode ser resumido assim: “esse liturgista franco, desejoso de trabalhar em prol da propagação do rito romano, incorporando-lhe as tradições nativas, inspirou-se de autênticos *ordines romani*, que ele às vezes se contentou em resumir, tendo o cuidado de modificar-lhe bastante as forma para dissimular seus empréstimos.”⁹⁰ Para Cyrille Vogel, o *OR* 4, assim como toda a

⁸⁷ Hans Bernhard Meyer, *Eucharistie: Geschichte, Theologie, Pastoral*, Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 1989, p. 200.

⁸⁸ Sobre esse gênero, cf. o ainda insuperado artigo de André Wilmart, “*Expositio missae*”, em François Cabrol e Henri Leclercq (ed.), *Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie*, v. 5, parte 1, 1922, col. 1014-1027, e Roger E. Reynolds, “Liturgy, Treatises on”, em Joseph Strayer, *Dictionary of the Middle Ages*, v. 7, Nova Iorque, 1982-1989, p. 624-633.

⁸⁹ Cyrille Vogel, *Medieval liturgy*, *op. cit.*, p. 152.

⁹⁰ Michel Andrieu, *Les ordines romani*, *op. cit.*, v. 2, p. 137.

coleção de Saint-Amand, “é uma testemunha valiosa de como a liturgia era celebrada no Norte da França.”⁹¹

O traço fundamental do *OR 4* que gostaríamos de destacar aqui é que, diferentemente de suas fontes romanas, ele parece ter uma preocupação bastante desenvolvida com os eventos sonoros da cerimônia e com a forma específica que esses assumem. Como veremos em um instante, isso é nítido em diversos pontos do documento. Em primeiro lugar, no entanto, vamos discutir o caso mais complexo e polêmico: o emprego do verbo *psallere*. Esse verbo é utilizado diversas vezes no *OR 4*, muitas das quais indubitavelmente no sentido de “salmodiar”. Andrieu, no entanto, alerta para seu uso em um outro sentido, o de *ascendere*: “O verbo *psallire*, muito freqüentemente empregado no lugar de *ascendere* (*Ordo IV* n. 16, 27, 32, 60, etc.) poderia fazer pensar no italiano *salire*. Mas o latim vulgar de nossas terras tinha o verbo *saillire* (cf. DU CANGE, *s.v.*) ou *sallire*, de onde vem o francês *saillir*. *Psallire*, no lugar de *sallire*, é análogo a *psaltim*, *psaltus* no lugar de *saltem*, *saltus* (cf. DU CANGE).”⁹² Além da inexistência do verbo com esse sentido em outras fontes latinas da mesma época do *OR 4*, há outras razões para se refletir sobre a interpretação de Andrieu. A primeira delas deriva do fato mesmo de que o *OR 4* utiliza o verbo *psallere* com o sentido de “salmodiar” em casos certos, a começar pela primeira aparição do verbo no # 6 da edição. Trata-se do momento em que o subdiácono informa ao pontífice quem serão os encarregados da leitura e da salmodia: *Talis legit, talis et talis psallit* (o *OR 1* trazia *cantat* nesse mesmo ponto). Teríamos, assim, ao abraçar a interpretação lingüística de Andrieu, de admitir o uso de *psallere* com dois sentidos nitidamente distintos ao longo do documento.⁹³ Para resumir o caso, a nosso ver dificilmente solucionável de uma vez por

⁹¹ Cyrille Vogel, *Medieval liturgy, op. cit.*, p. 152.

⁹² Michel Andrieu, *Les ordines romani, op. cit.* p. 138, nota 3.

⁹³ Para ver se é possível chegar a uma definição da questão, examinemos a princípio os trechos citados por Andrieu como exemplos do uso de *psallere* como *ascendere*:

1. # 16 (durante a antífona de intróito)

Quando o pontífice e os diáconos passam pelo meio da *schola*, encaminhando-se para o altar durante a procissão de entrada, o pontífice sinaliza para que se diga o *Gloria patri* (# 14). O pontífice dá a paz a outros clérigos (#15). E aqui vem a frase em que *psallere* é interpretado por Andrieu como *ascendere*: *Deinde psallit ante altare et stat inclinato capite et diaconi similiter*. Para melhor contextualizá-la, examinemos a seqüência. Enquanto a *schola* diz *Sicut erat*, os diáconos levantam-se da oração e beijam o altar de ambos os lados (# 17). Enquanto a *schola* diz o *versus ad repetendum*, encaminhando-se, portanto, para o fim da antífona de intróito, o pontífice se levanta da oração (*surgit pontifex ab oratione*, # 18). Pelo contexto, *psallere* poderia querer dizer “sobe até diante do altar” (ainda que a preposição mais indicada para um verbo de movimento direcionado fosse *ad*), mas pode muito bem querer dizer “salmodia.” Como vimos mais atrás, desde o século VI, o salmo era entendido como uma espécie de oração (palavra humana de louvor a Deus). A menção de que pontífice e diáconos *psallunt* diante do altar, com a cabeça inclinada, seguida das indicações de que eles *sur-*

todas, ainda que, em diversos trechos, a interpretação de Andrieu não possa ser terminantemente eliminada (## 16, 27, 32, 60, 101, 102, 104), em alguns casos ela tem fortes chances de se referir a uma oração salmódica (caso do # 16), interpretação que não é aliás incompatível com nenhum dos trechos. Dois trechos, ademais, não admitem dúvida (## 6, 61), e o último desses é testemunha de um evento sonoro na missa que não constava das fontes do redator do *OR 4* e que nos remete portanto seguramente a seu contexto de redação: a recitação, em voz baixa, do salmo 118 (*Beati immaculati*) pelos presbíteros e diáconos antes do *Agnus Dei*. Se é difícil decidir se o *OR 4* nos revela ou não um contexto de ubiquidade da salmodia, é fato que ele admite essa prática como adição ao esquema da missa que ele retirou de suas fontes textuais. Afinal, o preenchimento de diversas ações

gunt ab oratione muito provavelmente quer dizer que pontífice e diáconos oravam de cabeça inclinada recitando salmos diante do altar, possivelmente uma co-recitação dos versos da própria antífona de intróito.

2. # 27 e 32 (antes do responsório e do Evangelho, respectivamente)

Diz-se, no número 27, após a leitura da epístola: *accipit cantatorium et psallit in ambone et dicit responsorium*. Evidentemente, uma menção ao *ambo* pode ser precedida de verbo com o sentido de "subir". No entanto, a referência também pode ser a uma oração em forma de salmo dita antes do cântico do responsório, como uma forma de preparação para desempenhar a tarefa de cantá-lo.

No número 32, a menção é bastante parecida, mas desta vez precedendo o Evangelho: *Deinde psallit [diaconus] in ambone et revertuntur cereostata ante ambonem et legitur evangelium de parte sinistra*. Logo depois, existe efetivamente a menção de que o diácono *descendit de ambone*, mas é também factível a leitura de uma oração preparatória.

3. # 60 (durante a fracção)

Diz o número 60: *Et psallunt acolithi ad altare cum saccula et stant circa altare et ponit archidiaconus oblatas per saccula et revertuntur ad presbiteros ut confrangantur*. A passagem pode de fato dar a entender um movimento, dividido em três fases (a ida ao altar, presumivelmente aludida pelo verbo *psallere*, acrescido da preposição *ad*, a posição de pé diante do altar, com o verbo *stare*, e a ida aos presbíteros, com o verbo *revertere*). No entanto, pode-se igualmente entender que o deslocamento em direção ao altar (*ad altare*) é acompanhado de oração salmódica.

Ademais, logo na seqüência dessa última menção duvidosa - no caso de considerarmos plausível a hipótese lingüística de Andrieu - o número 61 traz uma ocorrência indubitável do uso de *psallere* como "salmodiar". Lê-se: *Et interim [durante a fracção, antes do Agnus Dei] psallunt Beati immaculati secreto presbiteri vel diaconi... Beati immaculati* é o salmo 118, e a menção *secreto* (em voz baixa) deixa claro que se trata da recitação do salmo. O uso do termo *secreto* é de importância capital e voltaremos a ele em um instante. Por ora, entretanto, temos de acabar as considerações relativas ao uso do verbo *psallere*.

Entre os números 98 e 117, o *OR 4* insere indicações suplementares para o acaso de se celebrar a missa em presença de clero reduzido, ou de ela ser celebrada por um padre em vez do bispo. Nesta porção do *ordo*, o verbo *psallere* aparece mais três vezes:

1. # 101 (entre o *Kyrie eleison* e o *Gloria*)

Et, dum finierit schola Kyrie eleison, psallit episcopus in parte dextra throni infra cancello et dicit Gloria in excelsis Deo.

Trecho em que é admissível *a priori* a hipótese do *ascendere*, mas que não exclui a idéia de uma oração salmódica anterior ao *Gloria*.

2. # 102 (no lugar do *Gloria*, caso a missa seja celebrada por um padre em vez do bispo)

Et, si presbiter missa debet caelebrare, non dicit Gloria in excelsis Deo, sed tantum psallit et dicit oracione.

Mesmo caso do trecho anterior.

3. # 104 (ao fim do Evangelho, antes da saudação *Dominus vobiscum*)

Ipso expleto, psallit ut supra et dicit: Dominus vobiscum...

Mesmo caso.

com orações pelo clero é uma característica importante da missa romano-franca.⁹⁴ Essa adição, onipresente ou limitada a um só caso, é, de todo modo, testemunha de uma distinção fundamental com relação à missa romana do *OR 1*.

Para além da questão controversa do verbo *psallere*, é importante notar, o *OR 4*, diferentemente de seus congêneres de origem romana, destaca o aspecto sonoro do cerimonial. Isso se depreende de diversos outros elementos. É, em primeiro lugar, o caso do qualificativo *secreto* (em voz baixa), que aparece três vezes no documento: (a) para qualificar o modo como o subdiácono informa ao pontífice quem está encarregado de ler e de salmodiar: *Deinde venit subdiaconus suprascriptus ad auriculam pontificis et **dicít secreto***: Talis legit, talis et talis psallit; (b) para qualificar a recitação do salmo *Beati immaculati* durante a fração: *Et interim **psallunt** Beati immaculati **secreto** presbiteri vel diaconi...*; (c) para qualificar a fórmula *Fiat commixtio et consecratio*, dita pelo pontífice antes de comungar do vinho: *facit crucem super calicem, **dicendo secreto***: Fiat... Menção semelhante é a que se refere à recitação do cânone pelo pontífice, no caso de uma co-celebração da missa (celebração conjunta pelo bispo e por outros sacerdotes) nas missas solenes de Natal, Epifania, Sábado de Aleluia, Domingo e Segunda-Feira de Páscoa, Ascensão, Pentecostes e na Festa dos Santos Pedro e Paulo: *stant episcopi post pontificem inclinato capite, presbiteri vero dextra leuaque, et tenet unusquisque corporale in manu sua et dantur eis ab archidiacono oblatas duas ad unumquemque, et **discit pontifex canon ut audiat ab eis, et sanctificantur oblaciones quas tenent**...* Depreende-se desses trechos que o *OR 4* dá importância especial ao volume sonoro no desenrolar da cerimônia, reservando em alguns casos a audibilidade das fórmulas a um grupo (clerical) restrito. Em dois desses casos, trata-se justamente do momento de consagração (do vinho, antes da comunhão do papa sob a espécie do vinho, ou das oblações, no cânone em missa co-celebrada). Essa é uma das principais inovações da missa romano-franca: a introdução da diferenciação entre fórmulas ditas de modo audível por todos e fórmulas ditas em voz baixa, a serem ouvidas apenas por alguns ou mesmo só pelo sacerdote. Em Roma, o cânone foi sempre dito em voz alta; na missa romano-franca, ele se torna silencioso (*secreto*).⁹⁵ E, como se depreende do *OR 4*, essa diferença é

⁹⁴ Tratam-se em grande parte de *apologias*, orações ditas pelos diversos atores como forma de penitência que os purifica e prepara para ministrarem o culto.

⁹⁵ Cf. G. G. Willis, "The variable prayers", *op. cit.*, p. 124-129, e Joseph A. Jungmann, *The mass, op. cit.*, v.1, p. 78.

suficientemente relevante para merecer ser incluída no que é fundamentalmente uma adaptação de um documento romano.

A atenção para com a forma sonora da cerimônia no *OR 4* também se depreende da especificação da forma de performance do *Kyrie eleison*. Pela primeira vez, aqui, encontra-se a indicação de que se deve dizer (*dicere*) *Kyrie eleison* 3 vezes, *Christe eleison* 3 vezes e, por fim, *Kyrie eleison* mais 3 vezes, até que se completem nove. Diferentemente do *OR 1*, temos aqui um evento sonoro que é singularizado (ele não está discutido em função da cinética geral da cerimônia) e atentado sob seu aspecto formal. O *OR 4* também indica o ponto de início e fim do intróito, do ofertório e da comunhão – lembre-se que, para o ofertório, o *OR 1* só indicava o seu fim. No caso da comunhão, o *OR 4* se demora a respeito de uma forma de performance também não-testemunhada no *OR 1*: enquanto a *schola* canta (*dixerit*) a antífona de comunhão, os subdiáconos repetem. Ao fim, a *schola* diz *Gloria*, os subdiáconos repetem *Sicut erat in principio*, e a *schola* diz o verso. Trata-se também de indicação que detalha a forma sonora da cerimônia, diferentemente do que fizera o *OR 1*, lacônico ao extremo sobre esse aspecto do ritual. O que essas indicações mostram é que existe uma certa independência da forma sonora dos itens da missa com relação aos demais aspectos da cerimônia: o *Kyrie* tem um tamanho e uma forma próprios, que não dependem do cálculo temporal da cinética da missa; a comunhão é cantada segundo uma forma determinada que põe em relevo sua estrutura própria.

Um segundo *OR* relacionado à missa franco-romana que chegou até nós é o *OR 6*, sobrevivente não em manuscritos medievais, mas em uma edição do século XVI, devida a Georges Cassander.⁹⁶ Ele foi, no entanto, composto após Amalário de Metz († 850/851), uma vez que o cita, e possivelmente na cidade de Metz, pelo vocabulário litúrgico empregado. Trata-se de uma adaptação do *OR 1*, com poucas modificações, realizado com o intuito de resumir aquele. Ele pode ser repartido da mesma forma que o *OR 1*:

0.	prelúdio correspondente aos ## 1 a 23 do <i>OR 1</i> (## 1 e 2)
1.	procissão à igreja (## 3 a 8)
2.	no <i>secretarium</i> (## 9 a 18)
3.	procissão até o altar (## 19 a 25)
4.	os livros: epístola, cantatório, Evangelho (## 26 a 34)
5.	oblações e comunhão (## 35 a 74)
6.	ritos finais e procissão de volta ao <i>secretarium</i> (## 75 a 77)

⁹⁶ Michel Andrieu, *Les ordines romani*, op. cit., v. 2, p. 231-233.

As modificações introduzidas não chegam a formar um todo orgânico, e o documento goza em geral de má reputação. Segundo Cyrille Vogel, “esse é um texto de pouco valor documental; ao resumir o *Ordo* I, ele o entende ocasionalmente mau e não adiciona nada de interessante.”⁹⁷ No entanto, no que respeita a esta investigação sobre o som na missa, as poucas modificações introduzidas são instrutivas. Três pontos merecem nossa atenção: (a) ao falar do *Gloria patri* nas antífonas de intróito e de comunhão, o *OR* 6 utiliza uma perífrase que aponta interesse para o conteúdo do texto: *hymnum quo datur Gloria sanctae trinitati e quando post communionem debeat gloriam sanctae trinitati dicere*; (b) entre o *Gloria patri* e o fim da antífona de intróito, o pontífice ora silenciosamente (*secreto*): *Sed pontifex concelebrat interim secreto orationem ante altare inclinatus, usque ad repetitionem versus*; (c) o vocabulário utilizado para se referir aos cânticos entre as leituras abandona o *dicere* do *OR* 1 e ganha conteúdo sonoro: *...cantor cum cantatorio ascendit, et responsorium dicit, ac deinde per alium cantorem Alleluia, si tempus fuerit, sive tractus **concinnitur**, sin minus, responsorium tantummodo **cantatur***. Os itens (b) e (c) revelam nitidamente uma tendência já observada no *OR* 4 de atentar para o aspecto sonoro da cerimônia, em um dos casos pelo mesmo recurso lá empregado de introduzir um evento sonoro (uma oração) em voz baixa. Quanto a (a), cabe marcar que a atenção separada para com o conteúdo verbal é, de certo modo, o contraponto da atenção para com a forma sonora. Separar, em uma fórmula pronunciada na missa, conteúdo verbal e forma sonora é uma forma de articular os dois particularmente relevante no contexto carolíngio. Retomaremos esse ponto mais à frente, quando discutirmos as *expositiones missae* do período.

Um terceiro e último *OR* franco relativo à missa que gostaríamos de examinar aqui é o *OR* 7 da edição de Andrieu, documento romanizante da época carolíngia que sobrevive em duas recensões, uma mais longa e mais antiga, e outra mais curta e mais recente, provavelmente já dos meados do século X.⁹⁸ Trata-se de um documento centrado no texto do cânone e nas indicações cerimoniais, sobretudo os sinais da cruz, para a sua recitação. Segundo o *OR* 7, um dos aspectos centrais na performance do cânone é a forma de sonorização das fórmulas. O começo do cânone não é precedido de nenhuma indicação. Na recensão longa, ele se segue diretamente ao texto do *Sanctus* e do *Benedictus*; na recensão curta, o *Te igitur* é o começo do texto, logo após o título (cf., para a estrutura do cânone, mais

⁹⁷ Cyrille Vogel, *Medieval liturgy, op. cit.*, p. 162.

⁹⁸ Michel Andrieu, *Les ordines romani, op. cit.*, v. 2, p. 256-259 e 289-291.

atrás, p. 20-21). O primeiro sinal da cruz se dá no interior do *Te igitur*. Seguem-se o *Memento* dos vivos, o *Communicantes*, o *Hanc igitur* e, no interior deste, mais um sinal da cruz. Vêm então o relato da instituição (*Qui pridie, Simili modo*), o *Unde et memores* e, no interior desse mais cinco sinais da cruz, quatro sobre o pão e um sobre o cálice. Continua então com o *Supra quae*, o *Supplices te*, o *Memento* dos mortos e o *Nobis quoque*. Por fim, chega-se às orações de finalização, em meio às quais constam mais três sinais da cruz. É neste ponto que está a primeira indicação sonora que nos interessa no documento. Depois do *Per ipsum*, precisa o documento, ***dicat in altum***: *Per omnia saecula saeculorum. Resp.: Amen.* Colocada aqui, a expressão *dicat in altum* sugere – o que é aliás compatível com o que vimos nos outros dois *OR* francos que examinamos anteriormente – que o que veio antes fora dito em voz baixa, *secreto*, para usar a terminologia dos outros dois documentos. Recolocadas as oblações no altar (que estavam sobre o cálice) e ***dicat in altum*** *Oremus.* Ambas essas frases têm função comunicativa e se dirigem à assembléia. O fato de que o que veio antes (o cânone) fora dito em voz baixa sugere que esta porção não estava destinada a ser ouvida ou respondida pela assembléia, marcando uma outra esfera de ação do sacerdote. De fato, o texto da oração é inteiramente dirigido ao Deus Pai, e é possivelmente para marcar essa outra relação (e, de certa forma, reservá-la para além da apreensão da assembléia) que o cânone é dito em voz baixa. Segue-se o *Pater noster*, que, sem interrupção, continua em voz alta. Findo o *Pater noster*, *dicat dominus papa*, ***interveniente nullo sono***, *hanc orationem*: *Libera nos, quaesumus, domine...* Explicita-se aqui aquilo que estava implícito para o cânone: a recitação da oração silenciosamente, marcando novamente a distinção padre/assembléia. O *OR* 7 segue a narrativa da cerimônia após o cânone, até a oração pós-comunhão. A última menção sonora relevante que aí está localizado se encontra antes da saudação do povo pelo papa após a antífona de comunhão: *surgit dominus papa et veniens ad altare salutat altius, dicens...* Novamente nos encontramos aqui com uma indicação de voz alta que está inserida no contexto comunicativo celebrante/assembléia. Sua presença mesma sugere que nem tudo é comunicação celebrante/assembléia na missa e indica a importância e necessidade de diferenciação formal sonora de uma outra modalidade comunicativa, aquela referente à relação entre celebrante e Deus Pai, como se apreendera da menção à forma de performance da oração *Libera nos*.

Como um conjunto, assim, os três *OR* de origem franca que examinamos aqui se distinguem de seu protótipo romano, o *OR* 1, por destacarem, de formas diversas, o aspecto sonoro do ritual. Mais que isso, a consideração conjunta desses textos aponta para o fato de que, dentre os diversos aspectos sonoros da cerimônia, aquele que mais aparece nesses textos e de forma mais sistemática é a singularização de porções do ritual – especialmente as orações e sobretudo o cânone da missa – que devem ser ditas em voz baixa (*secreto*). Como sugere, ademais, o *OR* 7, a distinção entre voz alta e voz baixa serve para marcar duas modalidades de relacionamento distintas na missa: entre celebrante e assembléia, de um lado, e entre celebrante e Deus, de outro.

Talvez mais importantes que os *ordines romani* para a compreensão da missa romano-franca, as *expositio missae* são um gênero textual destinado à explicação da missa que nasce em território franco nos meados do século VIII muito possivelmente com o intuito de auxiliar os sacerdotes na compreensão da liturgia romana que eles devem abraçar.⁹⁹ Apesar de comentarem a liturgia romana, muitas vezes dependendo do próprio *OR* 1 e de outras fontes romanas, como o *Liber pontificalis*, as *expositiones missae* francas se distinguem nitidamente desses documentos. Em primeiro lugar, pela forma de organização de sua exposição. As *expositiones missae* comentam na seqüência os elementos constituintes da missa. Esses elementos não são, todavia, prioritariamente as movimentações e manipulações de pessoas e objetos, mas os textos pronunciados na celebração, cânticos, leituras e orações. Essa diferença é fundamental, resumindo em si a passagem, na compreensão da missa, de um modelo (o do *OR* 1 e dos textos romanos a ele associados) prioritariamente cinético para um outro prioritariamente textual e sonoro. A missa passa a ser encarada, assim, como uma sucessão de verbalizações, sonoramente distintas umas das outras. É importante, a esse respeito, marcar que as *expositiones missae* são a princípio comentários do texto da missa – e especialmente das orações, sobretudo o cânone e o *Pater noster* –, buscando interpretar o texto das orações, segundo métodos de exegese próprios a cada autor e que não podem ser comentados aqui. Logo as *expositiones missae* passam a comportar também comentários de outra natureza, históricos, ocupando-se da introdução e/ou transformação das peças constituintes da missa (e a principal fonte nesses casos é o *Liber pontificalis*, citado por diversos comentários), e alegóricos, em que, além do sentido do texto das peças

⁹⁹ Cf. referências bibliográficas mais atrás, nota 91.

da missa, busca-se compreender o porquê da presença de cada item comentado. Porém, na exploração dos sentidos da missa, não apenas o texto merece atenção, mas a forma de cada item é também bastante discutida. Desenha-se aqui um espaço fecundo para o desenvolvimento de toda uma teologia da missa.¹⁰⁰

Essa exploração do sentido da missa, ao mesmo tempo pelo conteúdo (verbal) e pela forma (sonora) dos elementos constituintes da cerimônia está marcada acima de tudo no vocabulário das *expositiones*.¹⁰¹ Diferentemente do *OR 1*, que empregava o verbo (sonoramente quase neutro, como determinamos) *dicere* e outros verbos de posicionamento, as *expositiones missae* francas transformam radicalmente o sistema verbal anteriormente empregado. Uma das marcas dessa transformação é a passagem de verbos únicos (*dicere, incipere, finire*) para expressões verbais com dois e mesmo três verbos em que, diferentemente do *OR 1*, a verbalização está permeada de forma e de sentido, sendo freqüentemente difícil de desmembrar, na expressão verbal, que membro alude a qual desses aspectos exatamente. Esse sistema lexical já está presente nas mais antigas *expositiones missae* e mesmo naquelas mais centradas no texto do cânone. É o caso da *expositio Dominus vobiscum* (c.800), assim denominada porque começa como texto do diálogo que precede o Prefácio. Ela é bastante lacônica no emprego de verbos para introduzir peças da missa, mas isso ocorre três vezes e de modo bastante revelador: (a) antes do *Sanctus*: ***praedicare... dicentes***: Sanctus, Sanctus, Sanctus...; (b) antes do *Benedictus*: ***clamabant dicentes***: Benedictus, qui venit...; (c) antes do *Agnus Dei*: ***orat clerus cantando*** Agnus Dei *et ideo* Agnus Dei ***tunc canitur quando corpus...*** Como dissemos, se esse tipo de construção combina explicitação do *conteúdo verbal* com explicitação da *forma sonora* com o intuito de desvelar o *sentido* dos elementos discutidos, é difícil apontar precisamente qual verbo faz o quê, mas, de forma geral, poderíamos dizer, para os três pares, de forma esquemática:

(a) *praedicare* (sentido) + *dicere* (conteúdo verbal)

(b) *clamare* (sentido e forma) + *dicere* (conteúdo verbal)

(c) *orare* (sentido) + *cantare* e *canere* (forma e conteúdo verbal)

De todo modo, o que importa não é precisar exatamente qual a função de cada membro, mas entender a economia do conjunto. Na exposição da missa no *Liber de divinis officiis*,

¹⁰⁰ Cf, em especial, Mary M. Schaefer, “Latin mass commentaries from the ninth through twelfth centuries: chronology and theology”, em Gerard Austin (ed.), *Fountain of life, op. cit.*, p. 35-49.

¹⁰¹ Cf. apêndice, com análise vocabular desses textos.

de Rémi d'Auxerre (c. 841-c. 908), encontra-se mesmo o uso de três verbos, em que a composição sentido/conteúdo verbal/forma sonora se torna bastante clara. Falando do *Agnus Dei*, diz Rémi: *Inter haec, cantatur ab omnibus, et cantando oratur, dicentibus*: Agnus Dei. O autor começa empregando o verbo *cantare*, que evidentemente alude à forma (alto coeficiente musical) do *Agnus Dei*. Ele passa então a explicitar o sentido desse canto: ao se cantar, ora-se (*cantando oratur*). Por fim, o verbo *dicere* introduz as palavras que serão cantadas, ligando assim a formulação precedente com o conteúdo verbal do *Agnus Dei*. Essas sobreposições de verbos, que apontam naturalmente para uma forma de se conceber os elementos da missa, definindo seu sentido no entrecruzamento de forma e conteúdo, abundam nas *expositiones missae*. Para citar apenas alguns exemplos, a *expositio Primum in ordine* (s. VIII) utiliza *orare+salutare*, *exorare+respondere*, *denuntiare+dicere*, *modulare+decantare*, *pronuntiare+dicere*, Amalário de Metz (c. 775-c. 850) emprega *dicere+cantare*, *deprecare+dicere*, *precare+dicere*, e assim por diante.

Mas não é apenas a sobreposição verbal que chama a atenção. A simples variedade dos verbos empregados é altamente significativa e aponta para as diversas nuances introduzidas pelos clérigos francos que redigiram esses documentos. Não cabe, obviamente, realizar aqui um estudo detalhado dessas menções em cada uma das *expositiones missae*. Remetemos o leitor interessado para o apêndice em que descrevemos o vocabulário de muitos desses textos. Vamos nos ater aqui apenas a um dos mais antigos, que servirá de exemplo. Trata-se da exposição denominada *Primum in ordine* (s. VIII), a partir de suas primeiras palavras. Segue um levantamento vocabular desse texto:

Antífona de intróito cantus (2x) e cantio canere melodius/modulatio <i>ênfase na alternância</i> <i>a partir do LP: recitare para Epístola e Evange- lho</i>	<i>antiphona de Introitum canitur...</i> etimologia de antífona: <i>In quo genere cantionis duo vicissim chori reciprocando melodiorum cantus alternant, vel unius vox reflexuose alteri reciprocaciterque respondet</i> etimologia de intróito: <i>Eo enim cantu ad sanctae modulationis officia intratur</i> comparação com o invitatório; relata introdução pelo Papa Celestino, sendo que antes a missa começava pelas leituras (cf. <i>Liber pontificalis</i>): <i>Quod ante non fiebat, nisi tantum Epistola Pauli recitabatur, et sanctum Evangelium</i>
Kyrie dicere	<i>Kyrieleison dicitur</i>

Gloria ymnus cecinerere a partir do LP: psallere	<i>Ymnum vero angelicum id est Gloria in excelsis Deo tunc angeli cecinerunt, quando...</i> <i>Quae etiam Telesphorus Pontifex... statuit ut ante sacrificium psalleretur</i>
Epístola legere/recitare	<i>legitur Epistola Pauli dum recitatur...</i>
Responsório psallere (2x) respondere (cf. antífona de intróito)	<i>RG psallitur. Et dictum...</i> <i>...hoc ingreditibus psallitur</i> etimologia de responsório: <i>quod uno cessante, hoc ipsum alter respondeat</i>
Aleluia cantare	<i>Deinde cantatur alleluia</i>
(Seqüência?)	<i>Caeterum haec in officio melodia a sanctis institutoribus sunt preposita, ut populus laudibus Dei insistens ad sancti Evangelii verba, ut ad alia sacri mysterii officia attentior, sollicitur existant.</i>
<i>Obs.: Todo o conjunto, até aqui, vem qualificado como laus.</i>	
Evangelho legere (2x) lectio	<i>Post hanc enm laudem: lectio S Evangelii legitur</i> <i>...verba legi</i> <i>Obs.: o antes vem caracterizado como melodiae laudem</i>
Ofertório canere/cantare declamare laudes jubilare in alto/accendimus	<i>canunt ecclesiasticus</i> <i>veteres cantare solitos</i> (comparação com o AT) <i>Non aliter et nunc in sonitu tubae, id est, in vocis praedicatione cantus accendimus. Simulque laudes Domino declamantes jubilamus in alto</i>
Secreta	-
Diálogo usa as duplas, como na EM1, termos + neutros	<i>sacerdos orat salutando populum</i> <i>reciprocaciter exorando respondent</i> <i>clerus respondent</i>
Prefácio	-
Sanctus decantare	<i>decantatur</i>
Cânone	-
Pax Domini	<i>Sacerdos... denuntiat dicendo</i>

também duplas, com termos mais neutros	<i>clerus et plebs in eadem concordia respondendum subjungit</i>
Agnus Dei modulare+decantare dupla, mas + sonora	<i>Agnus Dei... a clero modulando decantatur</i>
(Comunhão?) lenitas modulationis	<i>modulationis lenitate aures accipientium mulcet</i>
Post-communio peragere	<i>orationes a sacerdote... peragentur</i>
Ite missa est/Deo gratias duplas, + neutro	<i>a diacono populo pronuntiatur dicendo: Ite...</i> <i>a clero respondetur: Deo gratias...</i>

A coluna da esquerda identifica o item a que as formulações da coluna da direita se referem e sumariza o vocabulário empregado, nos termos em negrito.

O sistema de nomenclatura do documento é bastante elaborado e deixa transparecer uma atenção para com distinções formais entre os diversos itens. Os cânticos próprios, por exemplo, além de serem freqüentemente referidos com o verbo *cantare* (e só para eles se emprega esse verbo), são os únicos que beneficiam de “descrições sonoras” mais extensas. Assim, para a antífona de intróito, diz-se *In quo genere cantionis duo vicissim chori reciprocando melodiorum cantus alternant*. Para o ofertório, temos: *laudes Domino delcarnates jubilamus in alto* (o que certamente está articulado à tessitura mais ampla do ofertório, se comparado ao intróito e à comunhão). Em referência provável à comunhão, lê-se: *modulationis lenitate aures accipientium mulcet*. Em suma, é nos cânticos do próprio da missa que os comentários de forma sonora estão mais desenvolvidos e isso parece transparecer também em uma preferência pelo emprego dos verbos *cantare* e *canere*. Os cânticos do ordinário são certamente distintos desses, utilizando verbos que também não compartilham com outros itens, especialmente *decantare* (para o *Sanctus* e para o *Agnus Dei*). Como um conjunto, por sua vez, os cânticos estão bem distintos das leituras, que são referidas com os verbos *legere* e *recitare*. É muito provável que essa escolha seja influenciada pelo reconhecimento de um menor coeficiente musical das leituras, se comparado com os cânticos. Afinal, no século seguinte, Amalário de Metz descreverá, no *Liber officialis*, essa diferença em termos cristalinos. Referindo-se à Epístola, escreve Amalário: *Lectio dicitur, quia non cantatur ut psalmus vel hymnus, sed legitur tantum. Illic enim modulatio, hic sola pronuntiatio quaeritur* (“Chama-se leitura porque não é cantada, como o salmo ou o hino,

mas apenas lida. Lá, pois, a modulação, aqui apenas a pronúncia é buscada”). O vocabulário do *Primum in ordine* realiza, pela escolha diferenciada dos verbos e por se abster de desenvolvimentos formais a que tinha se dedicado no caso dos cânticos do próprio, uma distinção similar. Por fim, as orações não são acompanhadas de verbos, mas tão somente transcritas, com exceção da *post-communio*, que é referida pelo verbo *peragere*, que não implica, no entanto, qualquer indicação formal. Como veremos em um instante, essas diferenças não servem apenas para distinguir abstratamente um evento do outro ao longo da missa, mas estão inseridas em uma determinada concepção geral da celebração.

O vocabulário que nomeia as peças da missa e a ação de verbalizá-las pode chegar a ser extremamente preciso em alguns documentos. É o caso da “*expositio missae*” do tratado musical (já estudado por nós na primeira parte desta dissertação) de Aureliano de Réôme, o *De musica disciplina*. Não se trata de uma verdadeira *expositio missae*, pois Aureliano apenas tece alguns comentários sobre os cânticos da missa, na ordem de sua aparição na cerimônia. Segue o levantamento vocabular desse documento, realizado como para o exemplo anterior:

Intróito decantare cantio	<i>decantentur</i> <i>cantio</i>
Kyrie laetania	<i>laetania</i>
Gloria canticum intonare	<i>sacerdors idem canticum voce intonat salutari</i>
Responsório cantare	<i>cantatur</i>
Aleluia canere canticum	<i>canitur</i> <i>hoc canticum</i>
Ofertório carmen canere	<i>carmina</i> <i>canit</i>
Agnus Dei	<i>canitur canticum</i>

canere canticum exorare modulatio vocis	<i>hauriant vocis modulatione</i> <i>exorent</i>
Comunhão canere carmen dulcis modulatio	<i>Canitur etiam illi adiunctum</i> <i>aliud carmen</i> <i>dulcissima modulatione</i>

Uma análise do vocabulário revela um grande refinamento no emprego dos termos. Compare-se, por exemplo, o uso de *canticum* (empregado 3 vezes, para o *Gloria*, o *Alleluia* e o *Agnus Dei*), de *cantio* (empregado uma vez, para o intróito) e de *carmen* (empregado duas vezes, para o ofertório e a comunhão). Dada essa configuração, poderíamos sugerir que *canticum* se associa aqui a peças a que se reconhece algum grau de fixidez (por pertencerem ao ordinário da missa, como o *Gloria* e o *Agnus Dei* ou por estar associada a uma mesma palavra, como o *Alleluia*). Já *carmen* aparece nitidamente associada a peças com texto e melodia variáveis, ambas do próprio da missa (ofertório e comunhão). *Cantio*, por sua vez, não parece estar referida à peça em si, mas à ação de cantar, segundo a formulação *cantio eius*, o genitivo se referindo à peça, *cantio* à ação. O uso dos verbos *canere* (quatro vezes, para o *Alleluia*, o ofertório, o *Agnus Dei* e a comunhão), *cantare* (uma vez, para o responsório) e *decantare* (uma vez, para o intróito) também não parece sem motivações. *Canere* está associado tanto às peças qualificadas como *canticum* quanto às que recaem sob o termo *carmen*, misturando portanto ordinário (e o *Alleluia*) e próprio da missa. *Cantare*, ao aparecer uma só vez, em referência ao responsório, sugere que *cantare* e *canere* são possivelmente muito próximos, o que se confirma pelo uso generalizado dos dois termos para se referir às mesmas peças em outros documentos da época (cf., mais acima, no quadro-resumo da *expositio Primum in ordine*, o uso de ambos os verbos para se referir ao ofertório). Já o emprego de *decantare* para o intróito pode sugerir uma menor musicalização do item, o que corresponde com a relativa simplicidade das antífonas de intróito se comparadas às demais peças do próprio.

Esse refinamento lexical na descrição do aspecto formal da missa, que, como vimos, insere-se em uma economia geral das *expositiones missae* em que forma e conteúdo

de cantos, leituras e orações são os dois aspectos fundamentais para a determinação do sentido da cerimônia, remete-nos à concepção específica que os autores francos tinham da missa como um todo. Tomemos como exemplo a *expositio Quotiens contra se* (fim do século VIII-começo do século IX). Nesse texto, a descrição da missa, da antífona de intróito até os cantos e leituras que antecedem o ofertório, é bastante recheada de termos sonoros (*decantare* e *modulatio suavis* para o intróito, *conclamare* e *flebilis et prolixa vox* para o *Kyrie*, *dicere* para o *Gloria*, *lectio* e *recitare* para as leituras, *sana cantilena* para os cantos entre as leituras). A partir do ofertório, no entanto, o texto fica extremamente lacônico (sem verbos com conteúdo sonoro para o ofertório ou o *Agnus Dei* por exemplo, grande repetição do verbo *exclamare*, etc.) e insiste duas vezes no silêncio do cânone: *facto magno circum quaque silentio* e *ideo semper in silentio arbitror celebrari, quia...* Lembre-se que já encontramos a referência ao silêncio no cânone nos *OR* francos que adaptaram, nos séculos VIII e IX, o *OR* 1, de origem propriamente romana. O que se configura aqui é um modelo da missa dividida em duas partes, a primeira (correspondente, grosseiramente, à antiga missa dos catecúmenos) bastante sonora e a segunda (correspondente, por sua vez, à missa dos fiéis) em que predomina o silêncio e em que o aspecto formal está menos destacado. Segundo o próprio autor do texto, a primeira parte da missa serve como uma espécie de preparação (*preparatio et excitatio animorum*) para a segunda, afastando o espírito das coisas do século até o momento em que, no diálogo com o celebrante que precede o Prefácio, quando o celebrante incita *Sursum corda*, todos possam responder genuinamente *Habemus ad dominum*, tendo sido elevados às coisas celestes. É como se a ênfase sonora na primeira parte da missa constituísse uma preparação para sua supressão na segunda. Trata-se de concepção extremamente difundida nas muitas *expositiones missae* da época, como se pode depreender de uma breve observação dos testemunhos (cf. apêndice).

Cabe destacar duas decorrências fundamentais dessa concepção da missa. A primeira delas é que, diferentemente da missa romana, a missa romano-franca que vimos examinando não possui uma estrutura simétrica, mas é composta de duas fases assimétricas. Passa-se, entre a liturgia romana e a romano-franca, de uma missa preeminentemente descritiva (em que os estados de começo e de fim não apresentam grandes diferenças) a uma missa fundamentalmente narrativa (centrada na passagem dramática de um estado X a um estado Y). Conforme veremos mais à frente, essa organização tem implicações decisivas para a

missa como um evento social. A segunda decorrência (ou pressuposto, sendo inútil distinguir neste ponto causa e efeito) desse modo de compreensão da missa é que essa tensão se encontra bastante difundida também na minúcia da missa e está tão arraigada nos espíritos, que se lhe podem atribuir inovações fundamentais, estando a narratividade geral da missa tem seu correlato em uma tensão entre som e não-som e, mais particularmente, entre os dois aspectos do canto: som (forma) e texto (conteúdo). São vários os indícios dessa transformação, que não poderemos detalhar aqui, limitando-nos a arrolá-los:

(a) a introdução e o desenvolvimento dos tropos litúrgicos, adições poético-musicais aos diversos cantos da missa, que podem se configurar como uma introdução global ao canto (tropos de introdução) e/ou como frases intercaladas com as frases originais (tropos de interpolação): pela temática e pela melodia, vários tropos, especialmente os tropos de introdução e, em entre eles, os adicionados ao intróito, constituem uma espécie de preparação ao canto, enfatizando assim um gesto de abertura que leva, *narrativamente* poderíamos dizer, ao canto propriamente dito;¹⁰²

(b) o desenvolvimento da seqüência, composição independente interposta entre o *Alleluia* e o Evangelho, e cujo sistema de notação primitivo sugere uma separação entre os componentes melódico e textual, algo que por sua vez mudaria inteiramente no século XII. Essa divisão segue de certo modo os dois padrões de inserção dos tropos, fazendo das seqüências uma espécie de *meta-tropo melismático* delas mesmas. Em um estudo das práticas arcaizantes na performance da seqüência na Idade Média Central, disse Lori Kruckenberg: “Apesar do desaparecimento generalizado das formas peculiares de se notar as seqüências, evidência dos séculos XII e XIII sugere uma performance contínua, ainda que limitada, em que se neumatizava as seqüências na Idade Média Central. As práticas de neumatização incluíam tanto a vocalização de melodias puramente desprovidas de palavras e a interpolação de frases melismáticas, incluindo – pelo menos em um caso – inserir seletivamente melismas ao gosto do cantor”;¹⁰³

(c) a forma melódica dos cantos do ordinário: apesar de as primeiras notações do ordinário datarem do século X, algumas delas, especialmente em algumas das melodias mais antigas e mais difundidas do *Kyrie* e do *Sanctus* (como na seqüência mais antiga também) expres-

¹⁰² Cf., sobre o assunto, Gunilla Iversen, *Chanter avec les anges: poésie dans la messe médiévale, interprétations et commentaires*, Paris, Cerf, 2001, sobretudo capítulos 2 e 3, p. 33-74.

¹⁰³ Lori Kruckenberg, “Neumatizing the sequence: special performances of sequences in the Central Middle Ages,” *Journal of the American Musicological Society*, 59, 2, 2006, p. 243-318, aqui p. 307.

sam possivelmente a prática carolíngia, o que explicaria o fato de elas, diferentemente de outras melodias, serem comuns à *Francia Occidentalis* e à *Francia Orientalis*: essas melodias são construídas segundo um princípio cumulativo em que as frases se tornam progressivamente mais agudas, orientando-se portanto de forma assimétrica e com uma nítida diferenciação entre o texto (que, no caso do *Kyrie* e do *Sanctus*, não muda) e o som, que se transforma de modo direcionado no desenrolar do canto;¹⁰⁴

(d) o desenvolvimento da notação musical, os primeiros exemplos de notação musical sendo esporádicos e pertencendo ao século IX, o mais antigo deles podendo ser de 817-834 (os primeiros livros consistentemente notados são todos de c. 900): a notação musical consiste usualmente na sobreposição de sinais denominados neumas sobre parte ou todo um texto, e a própria duplicidade (neuma + texto) é um indício forte de que a notação musical está articulada a um contexto em que essa duplicidade é importante, caso, segundo vimos, do contexto franco no qual a surgiu a notação musical;

(e) por fim, o próprio aparecimento dos tratados de *ars musica*, se não revela, como vimos na parte anterior desta dissertação, uma preocupação conceitual com a categoria "som," ela é sem dúvida fruto de uma consideração cuidadosa do aspecto sonoro do canto litúrgico. Hans Heinrich Eggebrecht levantou um problema que parece ter preocupado pouco aos musicólogos: por que se desenvolveu uma teoria da música ocidental e, mais especificamente, por que isso se deu no período carolíngio?¹⁰⁵ Eggebrecht buscou responder a essa questão afirmando que isso se deveu ao grande processo de transmissão do canto romano para o império carolíngio e à necessidade de se garantir a uniformidade litúrgica, um processo que Michael Walter bem definiu como uma grande *Alteritätserfahrung* (experiência de alteridade).¹⁰⁶ No entanto, esse não é o primeiro caso de transmissão de repertório na história da música, ainda que particularmente dramático. A nosso ver a preocupação com a teoria musical não saberia se explicar em um contexto em que não se reconhecesse a autonomia da forma sonora como esfera de investigação.

Essa nova concepção da missa, em que a oposição entre forma sonora e conteúdo

¹⁰⁴ Cf. David Hiley, *Western plainchant: a handbook*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 152-154 e 161-165.

¹⁰⁵ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* [1996], Munique, Piper Verlag, 2005, p. 13-17.

¹⁰⁶ Michael Walter, *Grundlagen der Musik im Mittelalter: Schrift, Zeit, Raum*, Stuttgart/Weimar, Metzler Verlag, 1994, especialmente p. 8ss.

verbal é dramatizada tanto como uma passagem da primeira à segunda, quanto como uma tensão presente ao longo de toda a cerimônia, assim como na forma de registrá-la (notação musical) e compreendê-la (tratados musicais), não poderia ser descolada de seu contexto social, sob o risco de se perder de vista o fato de que a missa constituía, em ambos os contextos (romano e franco) um dos eventos maiores da vida social. Do ponto de vista da *estrutura social*, as informações são claras e a preocupação dos autores francos é nítida. A *expositio missae* de Rábano Mauro (780-856), por exemplo, no capítulo 33 do livro I de sua obra *De clericorum institutione*, faz questão, ao menos para a primeira parte da missa, de demarcar nitidamente quem dirá ou cantará cada trecho da missa. Assim é para a antífona de intróito (*antiphona cantatur a clero*), para o *Kyrie* (*litaniae aguntur a clero*), para a *collecta* (*oratio sacerdotis*), para a Epístola (*lector legit lectionem*), para o responsório (*cantor dicit responsorium*), para o Evangelho (*a diacono... in auribus populi recitatur Evangelium*), para o ofertório (*offertorium cantatur a clero*), para o diálogo e o Prefácio (*cantatur missa a sacerdote*).

Mas o sentido da hierarquia mudou bastante da missa romana à romano-franca: vai-se de uma missa que se contrói em torno da hierarquia de iguais do clero para outra em que se polariza toda a ação na figura do sacerdote. Esse é, afinal, o sentido do silêncio que domina a segunda parte da missa. Segundo Amalário de Metz, referindo-se à *secreta* no *Liber officialis*: *Sacerdotis solius est soli Deo offerre sacrificium, ac ideo quia Deo non cogitationibus loquimur, non est necessaria vox reboans, sed verba, ad hoc tantum, ut eisdem admoneatur sacerdos quid cogitare debeat*. A oposição entre *vox reboans* e *verba* vem relacionada aqui com o fato de que apenas a última é necessária para se comunicar com Deus, sentido da ação do sacerdote quando pronuncia as orações. Vimos já, ao examinar o *OR 7*, que voz alta e voz baixa estabelecem duas situações comunicativas distintas, a primeira entre celebrante e assembléia, e a segunda entre celebrante e Deus. É essa relação Deus-sacerdote que aparece aqui nitidamente demarcada pelo silêncio e tomada como prerrogativa do sacerdote. Afinal, como diz Amalário mais à frente, no contexto do cânone, *Quod ad solum sacerdotem pertinet... secreto agitur* (“Aquilo que só importa ao sacerdote é realizado em silêncio”). Trata-se de marcar com o silêncio o momento central da missa: *consuetudo venit in Ecclesia, ut tacite ista obsecratio atque consecratio a sacerdote cantetur, ne verba tam sacra, et ad tantum mysterium pertinentia, vilescerit*, diz Rémi d’Auxerre. E

esse momento central é apanágio do sacerdote, não do clero como um todo, mas do sacerdote singularmente. É, assim, pela passagem de um momento mais nitidamente coletivo e sonorizado (a primeira parte da missa) a um momento mais focado no sacerdote e menos sonorizado, mais centrado na palavra (a segunda parte da missa), que a missa romano-franca está construída. Naturalmente, podemos levantar como hipótese – a ser posteriormente discutida – que um tal contexto por si só vincula a *estrutura social* a um processo de *estruturação social*, uma vez que a centralização da hierarquia no sacerdote não é simplesmente expressa na missa, mas *construída* ao longo dela e dramatizada na passagem de uma fase a outra.

5. *A missa romano-germânica do começo do século X*

A missa romano-franca se originou, conforme vimos, no processo de transmissão e adaptação da liturgia romana em território franco, a partir de meados do século VIII. Sua configuração geral, que já identificamos nos primeiros documentos francos que nos informam sobre a missa, permaneceu basicamente a mesma até a virada para o século X. No entanto, a partir de então, em região germânica, a missa parece ter começado a se diferenciar, em direção a um tipo que podemos denominar romano-germânico, por resultar da forma peculiar como a liturgia romano-franca foi se adaptando e se transformando nessa região. O conhecimento que temos dessa forma da missa se deve, sobretudo, aos manuscritos do chamado Pontifical Romano-Germânico (*PRG*), grande compilação litúrgica realizada, segundo estabeleceram Vogel e Elze, entre 950 e 962 provavelmente na sé de Mo-gúncia, o grande centro religioso dos otônianos.¹⁰⁷ Na definição de Éric Palazzo, “centrado na pessoa do bispo, ele contém tudo (ou quase tudo) aquilo de que esse precisa para celebrar em sua catedral e em sua diocese, com uma insistência particular nos textos próprios aos ritos que lhe são reservados. A intenção é então claramente definida: trata-se de um livro organizado para o bispo, nos quadros de ‘sua’ liturgia, confirmando assim o lugar cada vez maior que ele ocupa na hierarquia eclesiástica.”¹⁰⁸ Dentre os 258 itens que compõem esse grande monumento litúrgico do Renascimento otôniano, constam diversos *OR*, dentre os quais alguns dedicados à missa. É o caso de dois dos três *OR* que vamos exami-

¹⁰⁷ A edição de referência é Cyrille Vogel e Reinhard Elze (ed.), *Le pontifical romano-germanique du Xe siècle*, v. 1-2 (*texte*) et 3 (*introduction générale et tables*), Vaticano, 1963-1972.

¹⁰⁸ Éric Palazzo, *Histoire des livres liturgiques*, *op. cit.*, p. 210.

nar na sequência, cujos primeiros testemunhos se encontram no *PRG*: o *OR* 5 de Andrieu (número 92 do *PRG*) e o *OR* 10 (número 98 do *PRG*). Eles são, no entanto, anteriores à compilação, o *OR* 5 datando de c. 900 ou um pouco antes e o *OR* 10, de entre c. 900 e c. 950. Este último utilizou duas fontes principais: o *OR* 5 e um outro *OR* de origem germânica, o *OR* 9, de c. 900, que também examinaremos a seguir. Na passagem de um *OR* a outro, tentaremos verificar como se deu a passagem da missa romano-franca à romano-germânica. No item seguinte, tentaremos delimitar brevemente qual o alcance histórico da relação entre esses dois tipos de missa.

O *OR* 5 é, no geral, uma adaptação do *OR* 1, fazendo uso também de outras fontes, como o *Liber officialis* de Amalário e as *Eglogae de ordine romano*, também usualmente atribuídas a ele, e possivelmente a *expositio missae Missa pro multis causis celebratur*.¹⁰⁹ Para Andrieu, trata-se de texto composto “antes do ano 900” na região da Renânia, e que ainda expressa a mesma situação litúrgica das *Eglogae* (dos meados do século IX).¹¹⁰ Vogel define a questão da seguinte maneira: “a data mais apropriada para a redação do *Ordo V* é 850-900, mas mais próximo de 900 do que de 850.”¹¹¹ De todo modo, esse texto “surge” paleograficamente apenas nos manuscritos do *PRG* e foi aproveitado como fonte de outros textos produzidos em meio germânico, como o *OR* 10. Podemos esquematizá-lo da mesma forma que os *OR* 1 e 6:

1.	procissão à igreja (## 1 a 4)
2.	no <i>secretarium</i> (## 5 a 14)
3.	procissão até o altar (## 15 a 27)
4.	os livros: epístola, cantatório, Evangelho (## 28 a 40)
5.	oblações e comunhão (## 42 a 95)
6.	ritos finais e procissão de volta ao <i>secretarium</i> (## 96)

Com relação à sua fonte principal, o *OR* 5 apresenta algumas modificações que vão no mesmo sentido dos documentos carolíngios de dar destaque à forma sonora do ritual, distinguindo mas articulando forma sonora e conteúdo verbal como modo de construir o sentido da cerimônia em duas fases assimétricas. Em certo sentido, o *OR* 5 parece representar melhor o uso carolíngio, ao menos em sua forma mais desenvolvida, do que os *OR* 4, 6 e 7 que examinamos mais atrás, mas que eram de certa forma mais dependentes do *OR* 1. No

¹⁰⁹ Pode ser o contrário, ou pode ser o mesmo autor. Cf. Michel Andrieu, *Les ordines romani*, op. cit., v. 2, p. 177-192.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 205.

¹¹¹ Cyrille Vogé, *Medieval liturgy*, op. cit., p. 161.

OR 5, dois componentes importantes da missa romano-franca que não apareciam nesses OR vêm claramente inseridos no decorrer da cerimônia: é o caso da seqüência, antes do Evangelho, e do *Credo* depois dele (inovações litúrgica francas).¹¹²

Um segundo elemento que associa esse *ordo* à missa romano-franca é a consistência com que ele descreve a oposição entre voz alta e voz baixa na segunda parte da missa, questão central para a liturgia romano-franca, conforme já vimos. Comparem-se a esse respeito as formulações do OR 1 e do OR 5, referentes à fase 5, entre o fim da *secreta* e o começo do cânone (tudo o que está em negrito é uma adição do OR 5 ao texto do OR 1):

OR 1	OR 5
<p><i>stantes erecti usquedum incipiant dicere hymnum angelicum, id est Sanctus, Sanctus, Sanctus.</i></p> <p><i>Ut autem expleverint, surgit pontifex solus in canone; episcopi vero, presbyteri, diaconi, subdiaconi permanent inclinati.</i></p> <p><i>Et dum dixerit: Nobis quoque peccatoribus...</i></p>	<p><i>stantes erectis usquedum, dicta oratione super oblationes secreta et episcopos alta voce incipiente: Per omnia secula seculorum, post salutationem et exortationem, finita prefatione, incipiant dicere ymnum angelicum, id est Sanctus, Sanctus, Sanctus, in quo bis repetitur Osanna.</i></p> <p><i>Quae dum expleverint, surgit solus pontifex et tacito intrat in canonem.</i></p> <p>(...) [lista em seguida os seis sinais da cruz que se devem fazer durante o cânone, tipo de adição que já vimos no OR 7]</p> <p><i>Et cum dixerit, aperta clamans voce: Nobis quoque peccatoribus...</i></p>

Como se vê, o OR 5 trabalhou aqui com o OR 1 como base, mas completando-o com indicações a respeito da forma sonora da cerimônia. A *secreta* (= oratio super oblata) deve ser dita em silêncio, apenas o seu fim (*Per omnia...*) em voz alta (*alta voce*). O cânone também deve ser dito em silêncio (*tacito*), como é a prática habitual da missa romano-franca. Alguns trechos, no entanto, que servem como indicação para a movimentação do clero (que devem se levantar progressivamente ao longo do cânone), aparecem em voz alta, como o começo do *Nobis quoque* (*aperta clamans voce*).

Há ainda outras adições no OR 5 em comparação com o OR 1 que enfatizam a forma sonora da cerimônia. Algumas delas são aqui particularmente importantes porque, a partir do # 45, com exceção das já mencionadas adições ao cânone, o OR 5 deriva praticamente todo o seu texto, apenas com uma tendência geral à simplificação, do OR 1. Enqua-

¹¹² Cf. Bernhard Capelle, "Le credo", em IDEM, *Cours et conférences*, VI, Louvain, 1928, p. 171-184, e Joseph A. Jungmann, *The mass, op. cit.*, v.1, p. 469ss.

dram-se aqui as adições referentes ao cântico do ofertório. Como já vimos, o *OR 1* limitava-se a indicar o fim desse canto. Já o *OR 5* não só menciona o seu começo duas vezes, com vários termos formalmente significativos, antes do # 45 já referido (*Tunc canitur offertorium cum versibus*, no # 42, e *Interim cantores cantant offertorium cum versibus*, no # 44), mas, no trecho totalmente dependente do *OR 1*, em que praticamente não há adições, menciona a continuidade desse canto por duas vezes. Veja-se (as adições do *OR 5* estão marcadas em negrito):

<i>OR 1</i>	<i>OR 5</i>
(# 77) <i>Archidiaconus stans ante altare, expleta susceptione, lavat manus; deinde respicit in faciem pontificis, annuit ei et ille resalutato accedit ad altare.</i>	(# 48) <i>Deinde respicit archidiaconus in faciem pontificis et innuit ei et ille, resalutato eo et cantantibus adhuc cantoribus, accedit ad altare.</i>
(# 82) <i>Tunc surgit pontifex a sede, descendit ad altare et salutat altare, suscipit oblatas de manu presbyteri ebdomadarii et diaconorum.</i>	(# 53) <i>Tunc surgens pontifex a sede, et cantantibus adhuc cantoribus, descendit ad altare et orat et salutat altare et suscipit oblatas de manu presbyterorum et diaconorum...</i>

Observando-se o aparato crítico de Andrieu no rodapé de sua edição do *OR 1*, percebe-se que nenhum manuscrito daquele documento traz essas adições, que devem portanto ser creditadas ao redator do *OR 5*, que, em um contexto distinto do romano e imbuído de uma concepção da missa em que o aspecto formal sonoro tem uma relevância especial (e, como vimos, é o contexto da liturgia romano-franca), achou importante explicitar a sonoridade do ritual em momento em que o *OR 1* ocupava-se apenas de sua cinética.

Além dos trechos já comentados (seqüência, Credo, ofertório, secreta e cânone), há mais dois pontos em que o redator do *OR 5* transformou seus modelos, enfatizando aspectos sonoros, para adaptá-los à sua concepção da missa. Trata-se, ademais, de casos especialmente reveladores. O primeiro deles é o *Gloria*. Compare-se:

<i>OR 1 (recensão longa)</i>	<i>OR 5</i>
<i>Quam dum finierint [Kyrie], incipit pontifex Gloria in excelsis Deo, si tempus fuerit, et non sedit antequam dicant, post orationem primam, Amen.</i>	<i>Letania finita, incipit solus pontifex clara voce ymnum Gloria in excelsis Deo, si tempus fuerit. Deinde vero totus respondet chorus: Et in terra pax hominibus. Et non sedet prius episcopus antequam dicant, post orationem primam, Amen.</i>

Além de as adições todas apontarem para uma atenção para com a forma sonora do canto, elas especificam a forma de performance da peça, opondo o pontifex (*solus*) que começa o

Gloria entoando-o com voz clara (*clara voce*) e o coro inteiro (*totus*), que responde (*respondet*) com a continuação. O segundo ponto de adição que ainda falta comentar aponta para o mesmo tipo de preocupação. Trata-se dos cantos entre as leituras (responsório e aleluia). Compare-se:

OR 1 (recensão longa)	OR 5
(# 57) <i>Postquam legerit, cantor cum cantatorio ascendit et dicit responsum. Si fuerit tempus ut dicat Alleluia, bene; sin autem, tractum; sin minus, tantummodo responsum.</i>	(# 30) <i>Postquam legerit, cantor cum cantatorio sine aliqua necessitate ascendit non superius sed stat eodem loco ubi et lector, et solus inchoat responsorium et cuncti in choro respondent et idem solus versum responsorii cantat. Si fuerit tempus ut dicatur Alleluia, bene; sin autem tractus; sin minus, tantummodo responsorium. Cantor vero qui inchoat Alleluia, ipse solus cantat versum de Alleluia, ipse iterum Alleluia dicit, stans in eodem gradu, id est, inferiore.</i>

Como no caso das demais adições que vimos comentando, trata-se aqui de atentar para a forma sonora do ritual. Mais do que isso, trata-se, como no caso do *Gloria*, de fazê-lo comentando a forma de performance. No caso do responsório, a construção é muito próxima do *Gloria*: o cantor entoa sozinho (*solus*) o responsório, e todos no coro (*cuncti*) respondem (*respondent*), e o mesmo cantor canta sozinho (*solus*) o verso do responsório. Trata-se, assim, de enfatizar a oposição entre o solista (pontífice no caso do *Gloria*, cantor no caso do responsório) e o coro, ambos participando da performance da peça. Que essa forma de performance, caracterizada pela alternância e colaboração de solista e coro (denominada *responsorial*) fosse já habitual entre os romanos não se questiona, mas o que importa é que, no OR 5, essa característica foi julgada suficientemente relevante para ser mencionada e, mais que isso, descrita em detalhes. Aliás, em momento algum se descreve a forma de performance com os mesmos detalhes quando se trata dos cantos cuja forma de performance é, tradicionalmente, *antifonal* (com dois coros, caso do intróito e da comunhão).¹¹³ Tendo em vista que o OR 5 representa um tipo de missa definitivamente compatível com os demais testemunhos romano-francos analisados até aqui, inclusive na centralidade do cânone, marcado pela oposição de volume sonoro e pela importância do texto (que é pontuado por si-

¹¹³ Poder-se-ia mesmo argumentar que, apesar de extremamente lacônicos a respeito da forma sonora do ritual, os romanos fossem mais sensíveis à antifonia que aos cantos responsoriais, mais compatíveis com a apresentação coletiva do clero – pense-se, afinal, que se trata de momento fundamental na substituição do “canto do leitor” para o “canto da *schola*” – e, aliás, cujos cânticos, apesar de certamente anteriores, encontram sua primeira menção segura para o rito romano no OR 1, como já vimos.

nais da cruz), com sua decorrente valorização do sacerdote, poderíamos perguntar se o interesse específico pelo modo de performance responsorial nesse testemunho (que opõe o um, *solus*, ao todo, *totus, cunctis*) não deve ser compreendido como expressão da mesma forma de construção social que tende a singularizar o sacerdote em correlação com o conjunto da assembléia, polarizando o singular e o coletivo no tecido social. O que seria perfeitamente compatível com o conjunto do relato em particular e com o espírito da liturgia romano-franca em geral.

Se há continuidade evidente entre o *OR* 5 e os testemunhos da missa romano-franca, o mesmo não se pode dizer do *OR* 9, que apresenta claros sinais de ruptura. Esse *OR* foi conservado em apenas dois manuscritos (Saint-Gall 614 e Saint-Gall 140), o segundo dos quais é uma cópia do primeiro. O *OR* 9 foi redigido provavelmente em região alamânica (mesma região dos manuscritos sobreviventes) e certamente ao fim do século IX, uma vez que o ms. Saint-Gall 614 é do final do século, e o *OR* 9 utilizou como fonte, além do *OR* 1, o *OR* 5, ele também do final do século IX. Trata-se da descrição de uma missa episcopal, estruturada em imitação à missa papal dos *OR* 1 e 5.

Como seus antecessores diretos na liturgia romano-franca (e como sua fonte específica, o *OR* 5), o *OR* 9 expressa claramente uma atenção para com a forma sonora da cerimônia. As seguintes peças de canto vêm, aliás, especificadas em associação com os seguintes verbos:

<i>Versus ad invitorium</i> (= ant. de intróito)	elevare
<i>Kyrie</i>	excelsiore voce dicere
<i>Gloria</i>	dicere
Gradual e Aleluia	cantare e repetere
<i>Credo</i>	elevare e decantare
<i>Sanctus</i>	canere
<i>Agnus Dei</i>	cantare

Temos aí três grupos: (a) *versus ad invitorium* e *Credo*, referidos com o verbo *elevare* e, no caso do último, também *decantare*; (b) *Kyrie* e *Gloria*, referidos com o verbo *dicere*, o primeiro com a especificação *excelsiore voce*; (c) gradual, aleluia, *Sanctus* e *Agnus Dei*, referidas com os verbos *cantare* e *canere*. Além de, em todos os grupos, constarem termos que evidentemente têm conotações formais, é possível que a repartição dos grupos também seja motivada por critérios de distinção formal, *cantare* e *canere* sendo reservados às peças de maior coeficiente musical, *elevare* a peças de âmbito mais reduzido (o que é sugerido

tanto pelo *decantare* para o *Credo*, quanto pelo fato de que, como vimos, em alguns textos francos, o intróito era também singularizado pelos verbos a ele associados, possivelmente por se tratar de um canto com âmbito mais reduzido), *dicere* reservado às duas peças que antecedem a primeira oração (também referida como *dicere*) e possivelmente associadas a ela (note-se que o *OR 9* não diz que o pontífice apenas começa o *Gloria*, mas que ele o canta e, enfim, o *percelebrat*, o que pode sugerir a entoação completa pelo pontífice). Seja como for, reconhecendo-se ou não uma especificidade de diferenciação interna a esse vocabulário, o fato é que conotações formais de alguma ordem (gerais ou particularizadas) estão presentes.

Contudo, diferentemente do que víamos ocorrer de forma extensamente difundida nos testemunhos da missa romano-franca, não há, em todo o documento, menções aos silêncios do celebrante na segunda parte da missa e, especialmente, no cânone. Não há, afinal, ao que tudo indica, nenhum tipo de oposição entre voz alta e voz baixa em qualquer parte da missa, o que, por simples que pareça, desconfigura completamente o contexto sonoro da missa romano-franca, em que a tensão entre forma sonora e conteúdo verbal, construída fundamentalmente por essa oposição, era central. Por outro lado, assim como na missa romana do *OR 1*, há uma preocupação generalizada com a cinética do ritual. Evidentemente, a cinética do *OR 1* está presente em todos os *OR* que dele derivam, direta ou indiretamente, mas, se no trabalho de simplificação e resumo de suas fontes, o *OR 9* manteve esses elementos e os destacou, é importante não tomar sua presença por evidente. Afinal, nosso redator não hesitou em eliminar de sua descrição da missa elementos como o ofertório, a *secreta*, a *postcommunio*, e mesmo o diálogo de introdução do prefácio e o próprio prefácio. Essa eliminação está evidentemente associada à ausência de distinção do cânone pelo uso do silêncio. O que o silêncio do cânone fazia na missa romano-franca era ajudar a criar uma distinção significativa entre forma sonora e conteúdo verbal. Afinal, como dizia Amalário de Metz, para se dirigir a Deus, não é necessária uma *vox reboans, sed verba tantum*. No *OR 9*, a ausência dessa distinção pela inexistência da oposição silêncio/voz alta vem reforçada pela omissão de elementos que constituíam principalmente o material dos *verba* da missa, as orações da segunda parte da cerimônia. Assim, o *OR 9* não cria a tensão entre som e palavra que era típica da missa romano-franca, nem tampouco enfatiza a gestualidade às expensas do som, como verificamos na missa romana do século VIII. Atentando

simultaneamente para a forma sonora e para a gestualidade, sem se preocupar com a palavra, esse *ordo* acaba por fazer recair sua ênfase em uma formalidade generalizada da missa (gesto e som) sem aparentemente articulá-la ao conteúdo verbal. O *OR* 9 é, porém, muito lacônico, e sua concisão nos obriga a buscar em outros testemunhos maiores esclarecimentos que possam nos fazer compreender melhor as especificidades e as implicações de tal arranjo.

O terceiro *OR* que examinaremos aqui é o de número 10, que se valeu dos *OR* 5 e 9 como fontes e deve ser datado de entre 900 e 950, provavelmente originário da Mogúncia. Sua tradição manuscrita começa nos códices que contêm o *PRG*, ao qual ele foi incorporado. Trata-se de uma segunda descrição da missa episcopal inserida nesse documento, com a característica peculiar de apresentar alguns traços da liturgia galicana.¹¹⁴ No entanto, mais que buscar traçar as origens dos elementos constituintes dessa missa, parece-nos útil verificar que tipo de cerimônia o conjunto do relato deixa entrever, uma cerimônia bastante diferente da romano-franca e bastante mais próxima daquela que o lacônico *OR* 9 já delineara, em traços algo impressionistas. Cabe aqui uma descrição detalhada do ritual. Podemos reparti-lo em 11 secções:

1.	preparativos (## 1 a 6)
2.	intróito (## 7 a 19)
3.	do <i>Kyrie</i> à primeira leitura (## 20 a 23)
4.	gradual e aleluia (# 24)
5.	Evangelho (# 25 a 29)
6.	pregação (# 30 e 31)
7.	<i>Credo</i> (## 32 a 36)
8.	ofertório (## 37 a 47)
9.	do cânone à bênção (## 48 a 55)
10.	comunhão (## 56 a 64)
11.	fechamento (## 65 a 68)

1. Na reunião de prima (capítulo), designam-se um a um os que vão participar do ofício da missa. Ao soar terça, a comunidade se reúne no coro, e os que vão officiar na missa se apre-

¹¹⁴ Segundo Andrieu: “Dans le milieu où il vit le jour, les traditions franques n'avaient pas entièrement disparu devant l'invasion des usages romains. C'est ainsi qu'avant le communion on présente à l'évêque le *benedictionalis liber*, pour qu'il prononce sur le peuple la bénédiction solennelle, qui était un des traits de la messe gallicane.” (Michel Andrieu, *Les ordines romani*, v. 2, p. 347) Mais à frente, Andrieu observa em nota que também o *Veni sanctifactor* se report ao uso galicano: “Le Micrologue (cap. 11; *PL*, CLI, 984A) observe que la prière *Veni sanctifactor omnipotens* appartient à l'*ordo* gallican de la messe: *iuxta ordinem gallicanum*.” (Idem, *ibidem*, p. 359, nota 46). Por essa razão, Vogel estima que o redator tenha sido um franco. Cyrille Vogel, *Medieval liturgy*, *op. cit.*, p. 164.

sentam na sacristia, com roupas e objetos para o serviço. Todos se põem em ordem, e dois presbíteros e os sete diáconos, diante do bispo, cantam com eles os sete salmos penitenciais, com litania (isto é, os salmos 6, 32, 38, 51, 102, 130 e 143, cantados também, entre outras ocasiões, na Quarta-Feira de Cinzas, no início da Quaresma). Finda a terça, os diáconos vão-se da sacristia, e o bispo fica fora do coro. Silêncio.

2. A cada momento do intróito correspondem ações diferentes: (a) enquanto se canta o verso (antífona) pela primeira vez, o bispo põe incenso no turíbulo (trazido pelo *custos ecclesiae*) e beija o Evangelho (trazido pelo subdiácono) tanto fechado quanto aberto, no ponto em que será lido no dia; (b) enquanto se canta o salmo, todos entram e se posicionam no coro, e o pontífice ora por seus pecados e enfim dá o beijo da paz a dois presbíteros e a todos os diáconos; (c) enquanto se canta o *Gloria patri*, os presbíteros beijam o altar, o pontífice se aproxima dele, e os diáconos se afastam; (d) enquanto o coro canta novamente o verso (antífona), o pontífice é levado ao meio do altar, beija-o e ao Evangelho.

3. (antes de o pontífice se sentar) Canta-se o *Kyrie* (há menção de que só se pode cantar o que quer que seja com a ordem do bispo), enquanto os acólitos colocam os candelabros nos degraus inferiores (segundo alguns, diz o documento, em forma de cruz). Enquanto se canta o *Gloria* e se diz o *Pax vobiscum*, o pontífice e os diáconos se voltam ao povo. Finda a *collecta*, a leitura é lida, o bispo se senta, e o arqui-diácono arruma sua roupa.

4. Os que vão cantar o gradual e o aleluia se colocam no degrau de baixo, ao lado do púlpito – menção breve.

5. O pontífice põe incenso no turíbulo, e o diácono vem ao altar e adora a Deus, com as palavras *Domine, labia mea...* Ele adora o altar, genuflexiona diante do bispo e recebe sua bênção e pega o Evangelho para lê-lo. Com candelabros e incensório à frente, lê. Quando começa a ler, dois acólitos tomam na sacristia os vasos sagrados e trazem-nos ao coro, colocando-se um de cada lado do altar (o primeiro com o cálice, e o segundo com a pátena).

6. Tendo beijado o Evangelho, o bispo começa o sermão (se ele quiser fazê-lo). Enquanto o sermão é proferido, o subdiácono leva o Evangelho para ser beijado pelos irmãos.

7. O bispo começa o *Credo* em voz alta, e o coro o acaba, a partir de *patrem omnipotentem*. O diácono, findo o Evangelho, vai ao altar e o arruma (Evangelho, vinho, espécies). Findo o *Credo*, o bispo entoia *Dominus vobiscum/Oremus*.

8. O ofertório é cantado pelo coro, e o pontífice é levado pelo presbítero e pelo arqui-diácono-

no para recolher a oblação dos fiéis laicos, que são recolhidas e postas na pátena. O bispo volta para o altar e lava as mãos. A razão dada é, segundo a autoridade invocada dos pais antigos, que “o pontífice, que deve então aceitar o pão celeste, expurgue-se do pão terreno, que tomou dos laicos, lavando as mãos.”¹¹⁵ Com as mãos lavadas, o bispo recebe as oblações do clero, que são também arrumadas no altar. O bispo benze as hóstias e diz a oração *Veni sanctificator omnipotens, aeterne Deus, benedic hoc sacrificium tibi praeparatum, qui vivis et regnas in saecula saeculorum*. Dando o incenso para o acólito, o bispo vai para seu lugar, em meio aos diáconos.

9. O bispo diz, virado ao povo, *Orate pro me*. Não há menção da *secreta*, do diálogo, do prefácio ou do começo do cânone. Os subdiáconos ficam no coro até o *Sanctus*, e, uma vez dito, três acólitos vêm com água para limpar as mãos dos diáconos. Isso feito, o bispo levanta o cálice e diz *Per omnia saecula* (fim do cânone). Ocorrem deslocamentos no coro, e o bispo canta o *Pater noster*. Este findo, o arquidiácono toma a pátena ao acólito e a dá ao arquidiácono. Quando o bispo diz *Per omnia saecula* (fim da oração), o arquidiácono toma o benedictionário, volta-se ao povo e pede para que *Humiliate vos ad benedictionem*, ao que o clero responde *Deo gratias*, e entrega o livro ao bispo, que dá a bênção. O presbítero recebe a paz do bispo.

10. O diácono passa a pátena ao subdiácono, que a dá para o acólito segurar. O bispo começa, com o diácono segurando o cálice e a fistula. Em seguida, comungam os presbíteros e diáconos (que recebem o corpo de Cristo nas mãos e comungam e confirmam do lado esquerdo do altar), bem como os subdiáconos (que o recebem diretamente na boca). Os subdiáconos recebem então o corpo de Cristo do arquidiácono. Este cuida para que não sobre corpo ou sangue de Cristo na pátena ou no cálice. Dois diáconos dobram o corporal sobre o cálice, com a fistula sobre ele. Durante [todo] esse período, *cantetur Agnus Dei et quae tunc canenda sunt* [antífona de comunhão?]. Não há menção de comunhão laica.

11. Tendo já todos comungado, o acólito que carrega a pátena vai para o lado esquerdo do altar, estando de pé com o subdiácono. O bispo se senta, e três acólitos lhe dão água para lavar as mãos. Com as mãos lavadas, ele se levanta, volta-se ao povo e diz *Dominus vobiscum*. Finda a *collecta* [*postcommunio*] pelo bispo, o diácono entoia *Ite missa est*, e o clero responde *Deo gratias*. Todos voltam à sacristia, em procissão.

¹¹⁵ Michel Andrieu, *Les ordines romani*, v. 2, p. 359.

* * *

Em geral, apesar de muito mais detalhada, essa descrição da missa apresenta grande concordância com o que observamos no *OR 9*. Em primeiro lugar – e talvez seja o traço fundamental – não há nesse texto qualquer oposição entre voz alta e voz baixa/silêncio. Apesar de se mencionar *alta voce* uma vez (para o *Credo*), não há qualquer menção de *secreto* ou *tacite* à qual esse termo esteja contraposto. Mais ainda, toda a parte relativa ao cânone, além de imensamente abreviada (aqui também a menção do cânone é extremamente lacônica, sem referência à *secreta*, ao diálogo, ao prefácio, nem ao começo do cânone), não aponta em momento algum para a característica dominante na missa romano-franca de ser pronunciado em silêncio. Assim, a missa do *OR 10* não parece realizar prioritariamente a oposição entre conteúdo verbal e forma sonora tão característica daquela forma da missa.

Em segundo lugar, assim como o *OR 9*, o *OR 10* utiliza, para todos os cantos, termos sonoramente conotados, mostrando que não se trata de um apagamento do aspecto formal da cerimônia, mas de uma configuração diferenciada do mesmo. Diferentemente do *OR 9*, no entanto, este documento não explicita diferenças entre os cânticos pelo uso de verbos (ou advérbios, adjuntos, etc.). Para todos os cânticos mencionados (e também para o *Pai Nosso*) emprega-se o verbo *cantare* (três vezes *canere*, para o *Credo*, para o *Sanctus* e para o *Agnus Dei* e a comunhão, a última passagem deixando claro tratar-se de sinônimos). Observe-se o quadro:

<i>Sete salmos penitenciais</i>	<i>cantantes cum illo VII paenitentiales psalmos cum letania</i>
<i>Intróito</i> a) (antífona) b) (salmo) c) (Gloria) d) (antífona)	a) <i>cantetur introitus</i> b) <i>cum psalmus cantatur</i> c) <i>cum Gloria innuente episcopo cantabitur</i> d) <i>item versus a choro cantandus</i>
<i>Kyrie</i>	<i>cantandum est Kyrieleyson</i>
<i>Gloria</i>	<i>Igitur, cum Gloria in excelsis Deo percantabitur</i>
<i>Gradual e aleluia</i>	<i>qui gradalem et Alleluia cantaturi sunt</i>
<i>Credo</i>	<i>alta voce incipiat canere Credo</i>
<i>Ofertório</i>	<i>offertorium cantetur a choro</i>
<i>Sanctus</i>	<i>usquedum Sanctus canatur</i>
<i>Pater noster</i>	<i>usquedum Pater noster cantabitur</i>
<i>Agnus Dei</i> (e comunhão?)	<i>cantetur Agnus Dei et quae tunc canenda sunt.</i>

Existe, assim, neste *OR 10*, um aguçamento da característica já notada no *OR 9* de diminuir

as tensões formais, tanto no plano global (entre as duas fases da missa romano-franca) quanto no plano da distinção interna dos itens da missa, uma vez que não há aqui termos distintos que diferenciem por exemplo entre próprio e ordinário. Se visto em conjunto com outros dados desse mesmo relato, isso tem implicações de primeira importância, como veremos um pouco mais à frente.

Em terceiro lugar, o *OR* 10 se aparenta ao *OR* 9 pela ênfase simultânea da cinética e da forma sonora da missa. Mais que isso, o conjunto do relato nos convence de que, se a ausência dos silêncios é o traço negativo dominante desta missa, a ênfase cinético-sonora é a mais importante característica positiva do cerimonial. O *OR* 10 é metuculoso ao estabelecer uma correspondência estrita (*sem oposição*) entre cinética e evento sonoro. Na fase 2, assim, cada uma das partes do intróito (antífona, salmo, *Gloria patri*, repetição da antífona) acompanha uma determinada ação, conforme se pode observar na descrição realizada acima. É assim também para o *Kyrie*, que acompanha o posicionamento dos candelabros nos degraus inferiores, para o *Gloria*, acompanhado da modificação da posição do pontífice e dos diáconos, do Evangelho, acompanhado da busca dos vasos sagrados na sacristia e de seu posicionamento no altar, do sermão, durante o qual se beija o Evangelho, do *Credo*, que é cantado ao mesmo tempo em que se arruma o altar, do ofertório, que corresponde à recolha das oblações, enfim do *Agnus Dei* e da possível antífona de comunhão, que acompanham a comunhão do clero. O gradual e o aleluia, que não acompanham ação alguma, são mencionados apenas de passagem, quando o *OR* 10 diz que “finda a leitura, aqueles que devem cantar o gradual e o aleluia devem ficar no degrau inferior ao lado do púlpito.” Trata-se, assim, mais de uma rubrica de cinética do que de uma descrição da sucessão dos eventos. Desenvolve-se aqui, assim, uma estrutura paralelizada, que cria pares entre movimentações e manipulações de um lado e cantos, leituras e orações de outro. Se, no *OR* 1, a menção desses componentes em uma missa fundamentalmente preocupada com a cinética do ritual servia apenas para delimitar pontos de referência entre ações – lembre-se da proliferação de verbos como *incipere* e *finere* –, aqui eles se colocam como durações equiparadas às das ações – e, correspondente, as formulações preferidas são as paralelizações introduzidas por conjunções e advérbios temporais como *cum*, *dum* e *interim*, entre outros.

Um elemento adicional que contribui para diminuir a tensão formal típica da missa romano-franca, mas que não identificáramos no *OR* 9, são as adições à missa, desde os

salmos penitenciais que antecedem imediatamente o intróito até o *Credo*, passando pela entoação *Domine, labia mea aperies*. Se a missa romano-franca insistia em oposições de trechos mais e menos melismáticos como um desdobramento da tensão entre forma sonora e conteúdo verbal, a missa que temos agora diante dos olhos, e que nos parece conveniente denominar romano-germânica, insiste, pela introdução desses itens, em adições preferencialmente silábicas (uma sílaba por emissão sonora), em que texto e som são paralelizados em vez de contrapostos. A missa adquire assim uma espécie de “tonalidade” reconhecível tanto na estrutura global quanto na minúcia de cada peça: trata-se de enfatizar o paralelismo cinético-sonoro e de minimizar a tensão entre forma sonora e conteúdo verbal. Em suma, trata-se de uma missa em que a forma tende a se autonomizar e a oferecer poucos contrastes. A clareza com que essas características vêm expressas faz do *OR* 10 um testemunho de primeira importância para a história da missa.

O *OR* 10 é também um testemunho privilegiado porque ele nos ajuda a compreender o contexto social que confere sentido a essa organização da celebração eucarística. Nesse sentido, as diversas peças que ele menciona e que não são habitualmente mencionadas nos testemunhos relativos à missa romano-franca são reveladoras. De um lado, há o que são fundamentalmente deprecações a Deus (os salmos penitenciais, cantados por padres e diáconos, a oração do bispo pelos seus pecados durante o intróito, a invocação do diácono *Domine, labia mea...* antes do Evangelho, a oração do bispo *Veni sanctificatus* durante o ofertório), todas elas realizadas pelo clero (e não unicamente pelo celebrante, ênfase da liturgia romano-franca). De outro lado, estão inserções dirigidas ao povo (sermão, bênção episcopal),¹¹⁶ realizadas pelo bispo. Instaura-se, assim, uma relação coletiva do clero com a divindade (note-se o uso, em quatro pontos, da palavra *fratres* para se referir ao clero como um todo),¹¹⁷ ainda que polarizado na figura do bispo, enquanto cabe ao povo (*populus*, lembre-mos uma vez mais que apenas utilizamos “povo” como referência à terminologia do manuscrito, não como categoria para análise sociológica) receber a palavra divina e a graça de Deus de forma mediada pelo bispo (respectivamente as funções do sermão e da bênção).

Essa separação entre clero e povo é possivelmente reforçada sonoramente pela di-

¹¹⁶ Lembre-se que não estamos sugerindo aqui implicações da introdução dessas práticas, o sermão sendo um desenvolvimento da missa ainda na Antigüidade Tardia e a bênção sendo possivelmente uma origem galicana; o que nos interessa aqui são as implicações de sua menção no texto.

¹¹⁷ Trata-se dos ## 1, 2, 6, 31.

minuição da distinção relativa entre os diversos cânticos. Como vimos, passa-se de um modelo de uma grande riqueza de verbos, com conotações específicas, a outro em que todos os cânticos são referidos pelo verbo *cantare* ou por seu sinônimo *canere*. Ora, é justamente aqui que se opera também a passagem entre participação do povo em determinados cantos do ordinário da missa (na missa romano-franca), como vimos até então terminologicamente diferenciados dos cantos do próprio, e a exclusividade do canto do clero na celebração (missa romano-germânica). É possível que essa distinção tenha de certa forma minimizado as diferenças formais entre uns cânticos e outros. Afinal, o período romano-germânico é aquele que assiste à proliferação de melodias para os itens do ordinário, o que expressa sua passagem para os especialistas da liturgia que são os clérigos.¹¹⁸

A missa romano-germânica do *OR* 10 opõe ademais clero e povo de forma extremamente radical no momento da comunhão. Basta dizer que, apesar da descrição da comunhão do clero, não há qualquer referência à comunhão do povo. Mas, como vimos, não se trata de cerimônia em que o povo não está presente. Muito ao contrário, ele é mais referido do que em muitos dos *OR* anteriores, e a grande preocupação parece ser a de diferenciá-lo dos clérigos. Nenhum raciocínio pode ser mais eloquente do que uma afirmação simples do documento. E o *OR* 10 não deixa margens à dúvida. Entre a recolha das oblações do povo e do clero, o pontífice, especifica nosso *OR*, tem de lavar as mãos. A razão: “foi decretado pelos pais antigos que o pontífice, que deve receber o pão celeste, expurgue suas mãos, lavando-as, do pão terreno que acaba de receber dos laicos.” Esse pão celeste, no entanto, não é a hóstia consagrada. O pão celeste é o pão que ele receberá dos outros clérigos. Continua o documento: “Lavadas então as mãos, levante-se o bispo para receber as oblações de dois padres e diáconos e de todos os clérigos.” Como se vê, trata-se de forma especialmente impactante de expressar a separação radical entre clérigos (cujas proximidade com a divindade é enfatizada pela noção mesma de que sua oblação já é, antes de qualquer consagração, celeste) e laicos (que, marcados pelo terreno, forçam seu mediador a lavar a mão para se expurgar da mácula que transmitem até mesmo para sua oblação). Se nos lembrarmos das *expositio missae* carolíngias, como o *Quotiens contra se*, em que a assembléia era coletivamente levada, na primeira parte da missa, do terrestre ao celeste, até o momento em que, no diálogo que precede o Prefácio, ao dizerem que seus corações estão em Deus, os

¹¹⁸ Cf. David Hiley, *Western plainchant*, *op. cit.*.

fiéis expressariam de fato uma realidade. Fica nítido pela contraposição o quanto o contexto social da missa se encontra aqui profundamente alterado. Clérigos e laicos ocupam agora posições estritamente distintas. Essa ênfase na hierarquia e na separação irreconciliável desses dois grupos torna necessariamente toda e qualquer concepção da missa como um evento de *estruturação social*, e não de mera expressão de uma estrutura pré-determinada, inconcebível. Não há alteração na relação entre os grupos ao longo do cerimonial. Tudo acaba como começou. É bastante provável que a ênfase no paralelismo cinético-sonoro, com sua decorrente minimização da tensão constitutiva da missa, seja uma das formas mais poderosas pelas quais a missa romano-germânica consegue encenar essa concepção da sociedade.

6. *A fortuna da missa nos séculos XI e XII: apontamentos preliminares*

Testemunhamos assim uma grande transformação da missa entre os documentos romano-francos analisados anteriormente e os *OR* 9 e 10, que configuram uma missa que propusemos denominar romano-germânica. Cabe questionar, no entanto, qual a extensão dessas transformações, que, ademais, correspondem a um contexto bastante específico, o da região germânica do império carolíngio no limiar do século IX para o X, preservado documentalmente no *PRG*, texto associado ao Renascimento otôniano dos meados do século X. Uma análise mais fina deve relativizar a magnitude dessas transformações. É o que sugere o *OR* 5, contemporâneo ao *OR* 9 e a que também teve acesso o compilador do *OR* 10. Esse *OR*, como vimos, é um testemunho bastante impregnado do espírito da missa romano-franca.

Outros textos, posteriores aos *OR* 9 e 10, mostram que a missa romano-franca não havia perdido nada de sua atualidade nos séculos XI e XII. Não trataremos desse período aqui com grande detalhe, mas vamos apenas sugerir algumas reflexões a serem posteriormente retomadas e detalhadas.

Entre os documentos que podem ser valiosos para se pensar sobre a fortuna das missas romano-franca e romano-germânica, há duas *expositiones missae*, a primeira devida a Berno, abade de Reichenau (c.978-1048), personagem que já encontramos na primeira parte desta dissertação, e a segunda a Hildeberto de Lavardin, bispo de Tours (1056-1133/1134). O texto de Berno, o curto tratado *De officio missae*, é um tanto atípico no con-

junto do gênero. Berno está mais preocupado com questões litúrgicas, especialmente a questão de se é lícito ou não aos padres cantar o *Gloria* em todos os domingos e aniversários de santos, questão a que dedica todo o segundo capítulo de seu libelo, muito maior que o primeiro, de exposição geral da missa. Nessa exposição, Berno se atém fundamentalmente a questões históricas, preocupando-se com quem introduziu e/ou modificou tal componente da missa e com a diversidade da prática de algumas igrejas, como a da liturgia hispânica e da romana. Apesar desse foco, a concepção da missa como uma sucessão de cantos, leituras e orações e o vocabulário variado que emprega o aproximam da concepção romano-franca. Muito mais claro nessa relação é o texto de Hildeberto de Lavardin, que não só segue Amalário de Metz em diversos trechos, como expressa as principais características da missa romano-franca: oposição entre primeira fase mais sonorizada e segunda fase menos sonorizada, marcada pelos silêncios do cânone (depois da explicação geral da missa, Hildeberto insere mesmo uma explicação à parte de por que o cânone é dito em silêncio), diferenciação entre próprio e ordinário, emprego de vocabulário variado e dos verbos duplos. Como se vê, a missa romano-franca não “morreu” simplesmente face ao desenvolvimento do modelo romano-germânico que encontramos nos *OR* 9 e 10. No entanto, seria acertado dizer que foi a missa romano-germânica que, por sua vez, se reduziu apenas a uma manifestação localizada no tempo e no espaço e que não teve continuidade? Dispomos de duas *expositiones missae* de contemporâneos de Hildeberto que nos dão elementos para responder a essa questão. Diferentemente de apenas opor um modelo ao outro, o que elas parecem sugerir é um amálgama, um compromisso entre aqueles que até aqui nos apareceram como dois tipos distintos e mesmo opostos de missa.

O primeiro desses textos é a *expositio missae* devida ao abade Rupert de Deutz (1070-1129/1130), contida no seu *De divinis officiis*, cuja redação, graças ao cuidado – inabitual em sua época – de datar suas obras com precisão, podemos datar de 1109 a 1112, quando ainda vivia em Liège. O ponto fundamental a se reter a respeito dessa *expositio* é a grande preocupação formal do autor. Isso se depreende em primeiro lugar do vocabulário rico utilizado (diversos verbos e expressões descritivas), mas também da preocupação – de origem romano-franca – com marcar os silêncios da oração *super oblata* e do cânone, contrapondo-o à voz alta (*levare vocem* após a *super oblata*, *elevatio vocis* após o cânone). Essa preocupação formal se expressa também em um aspecto bastante inovador desse tex-

to, associado ao desenvolvimento a ele contemporâneo, como vimos na primeira parte desta dissertação, de um *pensamento sobre o som* que se ocupa fundamentalmente da produção física do mesmo. Logo após o cânone, lê-se: *Quemadmodum in corporeis sensibus menti et corpulento aeri media lingua intervenit et utrumque conjungens unum sermonem efficit, quo in aures dimissio, id quod audibile est, cito absumitur et transit: sensus autem sermonis et in dicente et in eo qui audit, integer permaneat et inconsumptus (...) Quemadmodum asinus ad lyram, cum irrationales aures arrigit, sonum quidem audit, sed modum cantilenae non percepit*. Essa explicação, absolutamente inovadora no contexto das *expositiones missae*, confirma a cronologia do desenvolvimento de um pensamento (físico) sobre o som no Ocidente, como já vimos. Mas ela também se estabelece em consonância com uma preocupação generalizada com o aspecto sonoro da cerimônia e que, conforme se depreende da preocupação em opor voz alta e voz baixa, é herdeira (tardia) da concepção romano-franca.

Mais que na *expositio* em si, é em um anexo de natureza histórico-litúrgica, inserido após a discussão do fechamento da missa, que podemos ver que também traços salientes do tipo que definimos como romano-germânico foram incorporados de algum modo ao texto de Rupert. Esse anexo expõe quem e como introduziu os diversos cantos da missa. Em geral, essas notícias são compiladas a partir do *Liber pontificalis*, em sua segunda recensão, livro que, como vimos no item 2 deste capítulo, registra a vida dos papas e foi escrito em redações sucessivas. Inserimos a seguir uma tabela comparativa, com as passagens do *Liber pontificalis* à esquerda e os trechos de Rupert à direita. Em negrito, estão algumas modificações de vocabulário que nos parecem, em vista de observações precedentes, altamente significativas:

Liber pontificalis (ed. Louis Duchesne)	Rupert de Deutz
1. Caelestinus,... . Hic multa constituta fecit et constituit ut psalmi David CL ante sacrificium psalli antephanatim ex omnibus, quod ante non fiebat, nisi tantum epistola beati Pauli recitabatur et sanctum Evangelium.	1. Coelestinus, papa quadragesimus primus, constituerat, ut psalmi David centum quinquaginta ante sacrificium canerentur antiphonatim ex omnibus, quod ante non fiebat, sed tantum epistola et evangelium recitabantur . <i>Ex hoc institutio excerpti de psalmis introitus, gradualia, offertoria, communionem cum modulatione ad missam in Ecclesia Romana cantari coeperunt.</i>
2. Gregório I – não tem equivalente desta parte (evidentemente, tirado de outra fonte - para	2. Gregorius, LXI, <i>Antiphonarium regulariter centonizavit et compilavit, Kyrie eleison a</i>

o <i>Kyrie</i> , parece um resumo da epístola de Gregório que analisamos no segundo sub-item deste capítulo -, ainda que o trecho sobre o cânone esteja aqui).	<i>clero ad missas cantari praecepit quod apud Graecos ab omni populo cantabatur. Alleluia extra Pentecostem ad missas dici fecit. In canone... [igual ao LP] Orationem quoque Dominicam post canonem super hostiam censuit recitari.</i>
3. Hic constituit ut omne die dominicum vel natalicia martyrum <i>Gloria in excelsis</i> ymnus diceretur Hic constituit (<i>fala na restrição litúrgica referida por Rupert</i>) et anti sacrificium hymnus diceretur angelicus, hoc est: <i>Gloria in excelsis Deo</i>	3. Symmachus, XLIX, constituit omni die Dominico, vel natalitiis martyrum, <i>Gloria in excelsis</i> ad missas cantari . quem hymnum Telesphorus papa, a beato Petro VII, nocte tantum natales Domini ad missas, a se in ipsa nocte constitutas, cantare instituit, et in eo ad angelorum verba, quae sequuntur, adjecit:...
4. ..., fecit et ymnos in modum beati Ambrosii; item duos libros adversus Arrium; fecit etiam et sacramentorum praefationes et orationes canto sermone et epistulas fidei delimato sermone multas.	4. Gelasius, XLVII, tractus et hymnos composuit, et sacramentorum praefationes canto et eliminato sermone dictavit. <i>Obs.: o tractus a mais em Rupert pode ser explicado como corruptela da lição dos mss. BCDEG: Hic fecit tractatos et ymnus sicut beatus Ambrosius...</i>
5. ???	5. Damasus, XXXV, Credo in unum Deum, cantari instituit
6. Hic constituit ut intra actionem, sacerdos incipiens, populo hymnum decantare : <i>Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabahot</i> , et caetera	6. Sixtus, VII, hymnum Sanctus, Sanctus, Sanctus , cantari instituit
7. Hic statuit, ut tempore confractionis dominici corporis <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis</i> a clero et populo decantetur .	7. Sergius, LXXX, ultimum hoc instituit, ut inter communicandum, <i>Agnus Dei</i> , a clero cantetur

As transformações operadas no texto de Rupert não se encontram em nenhum dos manuscritos colacionados por Duchesne em sua edição. O uso das passagens do *Liber pontificalis* em autores desde a época carolíngia nos mostra também que esses autores haviam em geral mantido a terminologia dessa fonte. Veja-se, a título de exemplo:

Amalário de Metz
[Coelestinus] constituit, ut psalmi David centum quinquaginta ante sacrificium psallerentur antiphonatim ex omnibus
[Telesphorus] constituit ut hymnus diceretur angelicus, hoc est, <i>Gloria in excelsis Deo</i> , ante sacrificium.
Hic [Sixto papa] constituit ut intra actionem sacerdotis incipiens populus hymnum decantaret : <i>Sanctus, sanctus...</i>
Hic [Sergius] statuit ut tempore confractionis Dominici corporis <i>Agnus Dei</i> a clero et populo

decantetur.

Em Rupert, no entanto, as mudanças são nítidas e apontam para dois procedimentos principais: (a) um *psallere* (intróito), um *decantare* (*Agnus Dei*) e dois *dicere* (*Gloria*) são substituídos invariavelmente por *cantare*; (b) duas vezes, o canto do povo é eliminado e substituído pelo canto exclusivo do clero (*Sanctus* e *Agnus Dei*). Na menção do *Kyrie*, para a qual não encontramos fonte (talvez seja apenas um derivado da Epístola IX, citada no item 2 e, como se pode ver, de conteúdo bastante distinto no que respeita à relação clérigos/laicos), a distinção entre *clerus* e *populus* também é acentuada, associando o canto do *populus* a uma prática bizantina: *Kyrie eleison a clero ad missas cantari praecepit quod apud Graecos ab omni populo cantabatur*. Ora, concentração dos cantos na rubrica *cantare* e radicalidade de exclusão dos laicos como agentes da cerimônia eram duas características fundamentais da missa romano-germânica, especialmente tal como ela se apresenta no *OR 10*.

A mesma tendência geral de combinar traços da missa romano-franca (especialmente a oposição entre voz alta e silêncio) e da missa romano-germânica se verifica na *expositio missae* que faz parte do tratado *De gemma animae* do popularizador teológico Honório Augustodunensis (c.1080-c.1137), contemporâneo aproximado de Rupert. Honório prescreve que a *secreta* e o cânone devem ser ditos em silêncio (*secreto* e *sub silentio*, respectivamente) e adota, nas passagens que cita do *Liber pontificalis* ao longo de sua exposição, a universalidade do termo *cantare* para nomear os cânticos. O aparecimento dessa mesma característica em um texto aproximadamente da mesma época nos faz questionar qual o caminho da influência (de Honório para Rupert ou de Rupert para Honório) – o que é difícil de se dizer, pois muito pouco é sabido sobre Honório –, ou mesmo se a transformação da terminologia do *Liber pontificalis* não deve ser devida a uma mesma fonte, compartilhada direta ou indiretamente pelos dois autores. O que é certo é que a narrativa da missa que se depreende desses dois documentos é aparentada e nos faz pensar em uma evolução a partir da missa romano-franca, cujas características foram parcialmente conservadas, em que os elementos que encontramos já na missa romano-germânica do começo do século X também encontram lugar importante. Talvez possamos denominar essa “síntese” simplesmente de missa românica.

Enfim, nas sumas, já “góticas” por sua estrutura,¹¹⁹ realizadas três quartos de século

¹¹⁹ Trata-se, por exemplo, dos primeiros textos que propõem uma divisão da missa em “fases” sucessivas.

depois pelos contemporâneos perfeitos João Beleth (c.1155-1215) e Sicardo de Cremona (também c.1155-1215), temos a confirmação de que a “síntese” românica ainda então era percebida como a norma. Ambos os autores dispensam uma grande atenção à forma sonora da cerimônia. Sicardo, especialmente, faz referências bastante desenvolvidas, com descrições longas e precisas que fazem pensar na influência da teoria musical. Em ambos também a oposição entre silêncio e voz alta no cânone e na *secreta* está bem marcada. Outra característica comum: domina o *cantare* para o conjunto dos cantos, seguindo a mesma tendência de simplificação para o vocabulário dos cantos (ou pelo menos uma transferência da especificação do conteúdo sonoro que sai dos verbos e vai para frases descritivas) que já havíamos identificado nos relatos da missa romano-germânica e nos autores da síntese românica, como Rupert de Deutz e Honório Augustodunensis. Enfim, os dois autores em questão atentam para a oposição clérigos/laicos que fora primeiramente identificada com clareza nos relatos romano-germânicos da missa e que constam também nos textos de Rupert e Honório. Sicardo, por exemplo, retoma o relato - que já encontramos no apêndice histórico-litúrgico do *De divinis officiis* de Rupert de Deutz - de como o papa Gregório Magno estabeleceu o canto do *Kyrie* na missa pelo clero, enquanto antes (*olim*) ele era cantado pelo povo (*a populo*). As duas últimas características, aliás, a preferência uniforme pelo verbo *cantare*, em vez do complexo sistema lexical franco e, mais especificamente, carolíngio, e a oposição entre clérigos e laicos expressam, diferentemente do modelo romano-franco em que o povo era incentivado a participar do canto de alguns itens do ordinário (como prova por exemplo a capitular eclesiástica de Carlos Magno datada de 789),¹²⁰ uma situação em que o canto na missa vira integralmente apanágio dos clérigos. Não é de se estranhar, assim, que, nesse contexto, o *secreto* da oração *super oblata* e do cânone da missa não seja mais compreendido como marca da prerrogativa sacerdotal frente ao conjunto da assembléia, como nos testemunhos da missa romano-franca, mas tenha virado uma marca de distinção entre clérigos e laicos. Segundo João Beleth, *secreta* leva esse nome *quia secreto pronuntiatur, cum olim alta voce diceretur, unde et ab hominibus laicis sciebatur*. Isto é, assim como o *olim* do *Kyrie* cantado pelo povo em Sicardo de Cremona, esse *olim*, aplicado à recitação silenciosa da *oratio super oblata* marca a consciência de um presente (oposto a um passado mais ou menos preciso) em que clérigos e laicos ocupam posições

¹²⁰ *Karoli Magni Capitularia*, MGH, Legum, I, p. 64, § 69: *et ipse sacerdos cum sanctis angelis et populo Dei communi voce Sanctus, Sanctus, Sanctus decantet*.

essencialmente distintas. Desse ponto de vista – do ponto de vista da *estrutura* social – há mais concordância com os *ordines* romano-germânicos (*OR* 9 e 10) do que com os testemunhos romano-francos. Mas, será que se trata, como para a missa romana do começo do século VIII e para a missa romano-germânica do começo do X, de um evento que privilegia a estrutura em detrimento da *estruturação*? A inclusão da oposição entre silêncio e voz baixa, que como vimos, era uma das formas que a missa romano-franca havia encontrado para dramatizar a *estruturação* no interior do ritual, sugere que não. No entanto, apenas uma análise mais detalhada das fontes dos séculos XI e XII pode nos permitir uma afirmação segura e, portanto, deixamos a questão para ser tratada mais adiante.

CAPÍTULO 6

O som no ciclo pascal

No Ocidente medieval, o ano encontrava-se estruturado em função de duas grandes datas, cujo envelopamento por períodos que as antecediam e sucediam constitui os ciclos da Páscoa (organizado em torno da Ressurreição, no Domingo de Páscoa) e da Natividade (organizado em torno do Nascimento, em 25 de dezembro – data comemorativa desde os meados do século IV). Esses ciclos tiveram períodos de formação bastante distintos, e a idéia mesma de que o ano deve ser escandido por meio de festas não é evidente por si só e resulta de um processo histórico de passagem de uma concepção do ano litúrgico “calendária” a uma concepção “festiva.” Essa transformação foi lenta e pode ser pensada como a gradual passagem de uma concepção mais próxima da laica atual (em que identificamos em um calendário de meses as festas litúrgicas, como Páscoa e Natal, entre outras) a uma concepção em que as festas se tornam o elemento estruturante do ano, as outras divisões, como os meses do calendário, sendo concebidas em função delas. Trata-se de uma questão de preeminência estrutural e, portanto, da combinação de determinados elementos de acordo com lógicas distintas. Segundo James W. McKinnon, “as ocasiões festivas têm uma força espiritual e emocional que acabou por tornar o ano mais neutro do calendário obsoleto, mas devemos atentar para a continuidade de sua presença [da concepção ‘calendária’].”¹

Essa transformação se completa ao longo da Alta Idade Média, podendo-se observar, em Roma a definitiva instalação do ano litúrgico festivo na passagem do século VII para o VIII, em conjunção com o que McKinnon denominou o “projeto do Advento,” que já expusemos no capítulo anterior. De certa forma, a implementação do ciclo de festividades em torno do Natal está associada a essa transformação mais geral, a determinação dos quatro domingos que antecedem o Natal como domingos do Advento – independentemente de caírem ou não no mês de dezembro – verificando-se pela primeira vez nos testemunhos do antifonário da missa do século VIII.²

A existência de determinadas festas, e especialmente da festa da Ressurreição e da festa do Nascimento, deve ser vista, assim, como um evento qualitativamente distinto da

¹ James W. McKinnon, *The Advent project: the later-seventh-century creation of the Roman Mass Proper*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2000, p. 150.

² Idem, *ibidem*, p. 151.

estruturação do ano em torno dessas festas. A existência dos elementos “festas” antecedeu sua transformação na estrutura do ano como “ano festivo”. Afinal, a festa cristã da Páscoa se desenvolveu como uma “modulação gradual” da Páscoa judaica e já é atestada como uma comemoração de caráter especificamente cristão no século II.³ O Natal também foi desenvolvido muito antes do ciclo da Natividade, desde o século IV.⁴ Esse salto qualitativo na “liturgização” do tempo no limiar do século VIII nos força a olhar para nossos *ordines romani* e para todos os documentos associados aos contatos litúrgicos entre Roma e Gália no século VIII de forma diferente – talvez menos como documentos de transmissão de uma tradição secular do que como documentos que saem de um verdadeiro laboratório de criatividade litúrgica, em que muitos parâmetros estão sendo repensados e reinventados, entre os quais a própria concepção do tempo da Igreja (o espaço também está diretamente implicado nessas transformações, como veremos, para um caso preciso, no capítulo seguinte). Não é à toa que, nas grandes coleções de *OR* compiladas na Gália nos séculos VIII-IX, haverá, entre os diretórios fundamentais, *ordines* específicos sobre as cerimônias da Semana Santa, ponto central desse que começa a aparecer como um dos dois pólos em torno dos quais se organiza o ano – e, certamente, pólo dominante entre os dois.

Devido ao interesse peculiar dos séculos VIII-IX com relação à concepção do ano litúrgico, vamos nos deter, neste capítulo, fundamentalmente em testemunhos romanos e francos da passagem do século VIII para o IX – com uma incursão posterior, aos meados do século X, no final do capítulo. Examinaremos, primeiramente, dois eventos no conjunto do ciclo pascal que têm uma importância especial e que deram origem a documentos específicos: o batismo (item 1) e as vésperas solenes da Semana de Páscoa (item 2). Em seguida, partiremos para uma discussão da Semana Santa – assunto dos principais *ordines* então concebidos – e sua articulação com a concepção geral do ciclo pascal (item 3). Ao fim, discutiremos brevemente as direções para a Semana Santa contidas no Pontifical Romano-Germânico, de meados do século X, uma compilação largamente baseada nos *ordines romani* (item 4). Ao longo desse percurso analítico, nosso fio condutor será o exame das indicações sonoras nos diversos testemunhos, o que nos levará a precisar algumas das indicações do capítulo anterior, bem como a indagar quais as relações que o som manteve com a

³ Thomas J. Talley, *The origins of the liturgical year*, segunda edição corrigida, Nova Iorque, Pueblo, 1991, p. 5.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 85ss.

estruturação do tempo litúrgico. Como veremos, o som parece ter estado no centro das profundas transformações pelas quais a concepção do tempo passou nesse momento.

1. O batismo (séculos VIII-IX)

No primeiro século, o batismo não estava associado a nenhuma época do ano em especial, fosse a Páscoa ou qualquer outra. É em Tertuliano, no começo do século III, que encontramos a primeira referência de que a Páscoa era um momento privilegiado para o batismo. Durante o século III, os testemunhos se adensam, e “no século IV é claro que, em Roma, a Páscoa e Pentecostes eram considerados os únicos momentos apropriados para o batismo solene, e Milão, nos tempos de Ambrósio, parece ter limitado o rito apenas à Páscoa.”⁵ Essa fixação do batismo no calendário é um dos aspectos de uma transformação mais ampla, que se completaria nos séculos seguintes, transformação tanto do rito do batismo quanto do próprio calendário. No que tange ao batismo, Peter Cramer definiu a mudança como a passagem de um sacramento ético e pessoal, centrado no movimento interior de conversão, a uma performance coletiva, em que a ritualidade e a formalização do sacramento ganham destaque: “em vez de um drama de *transitus*, o batismo se transformou em um jogo de simetrias [os exorcismos] sobre a criança: a graça versus o pecado. (...) Perdendo seu conteúdo ético intrínseco, ele se transformou em um exercício formal de poder.”⁶ Ainda que devamos nos precaver de opor forma e conteúdo de forma simples – precaução aliás tomada por Peter Cramer no decurso de sua argumentação –, existe de fato toda uma alteração do rito, associada a uma intensa formalização. Evidentemente, essa transformação deve ser aproximada da mudança fundamental do batizando: ao adulto dos primeiros séculos, vai-se sobrepondo cada vez mais a criança, batizada sem que se possa observar qualquer processo interior de conversão, sua “conversão” devendo ser substituída pelos atos dos outros, as personagens da comunidade em que a criança se insere. Nasce daí toda a instituição dos padrinhos e madrinhas e toda a concepção de parentesco artificial que daí decorre, aspecto estudado de maneira exemplar por Anita Guerreau-Jalabert.⁷ O processo de formali-

⁵ Idem, *ibidem*, p. 36.

⁶ Peter Cramer, *Baptism and change in the early Middle Ages: c. 200-c. 1150* [1993], Cambridge, Cambridge University Press, 2002, especialmente o capítulo 4, p. 130-178, e, para a citação aqui, p. 137.

⁷ Anita Guerreau-Jalabert, “*Spiritus et caritas: le baptême dans la société médiévale*,” em Françoise Héritier-Augé e Elisabeth Copet-Rougier (ed.), *La parenté spirituelle*, Paris, Archives contemporaines, 1996, p. 133-203.

zação do batismo, relacionado à sua fixação litúrgica na Páscoa, deve também ser visto, por sua vez, como um aspecto do salto qualitativo que levou ao estabelecimento do ano festivo, por sua ocorrência no Sábado de Aleluia e pelas missas a que o recém-batizado deve assistir diariamente na Semana de Páscoa. Como veremos, essa articulação complexa (formalização do batismo e ancoragem do rito em uma concepção festiva do ano litúrgico) está associada também a uma mudança estrutural na dimensão sonora da cerimônia

a) a relação entre os testemunhos

Os primeiros diretórios litúrgicos para o batismo são geralmente associados a esse processo de formalização da cerimônia, pois de fato descrevem/prescrevem um rito plenamente desenvolvido e bastante formalizado.⁸ A compreensão desse processo requer, no entanto, ao que nos parece, uma discussão mais detalhada das fontes, que, no que tange ao aspecto sonoro do rito, são bastante variadas. Como já dissemos, as primeiras fontes de que dispomos estão todas envolvidas no processo de contatos litúrgicos entre Roma e Gália entre o século VIII e o IX. Ademais, todos os manuscritos dessa época que contêm o rito foram concretamente produzidos em território franco, de modo que somos levados a realizar uma leitura comparativa do conteúdo dos textos para determinar a relação de uns com os outros, bem como distinguir diferentes camadas cronológicas na elaboração do rito.

O estudo mais influente sobre esses testemunhos é certamente a introdução de Michel Andrieu à publicação do *OR 11*, o *ordo* batismal que figura tanto na coleção A quanto na coleção B.⁹ Andrieu comparou esse *ordo* aos sacramentários romanos e especialmente ao Sacramentário Gelasiano Antigo, conservado apenas no manuscrito Vaticano Reginensis 316, que não é o original e foi produzido na Gália, apresentando importantes intervenções não-romanas.¹⁰ Distinguiremos aqui entre o arquétipo presumido do gelasiano antigo (GA) e o manuscrito da Biblioteca Vaticana, que chamaremos de “gelasiano antigo Vaticano” (GAV). A interpretação que Andrieu deu para a relação entre esses textos é extremamente influente e continua a dominar as publicações que deles se ocupam. Para Andrieu, o *ordo*

⁸ Peter Cramer, *Baptism and change*, *op. cit.*, p. 140ss.

⁹ Michel Andrieu, *Les ordines romani du haut Moyen Age*, Louvain, Specilegium Sacrum Lovaniense, 1931-1961, v. 2, especialmente p. 380-413.

¹⁰ Antoine Chavasse, *Le sacramentaire gélasien (Vaticanus Reginensis 316): sacramentaire presbytéral en usage dans les titres romains au VIIe siècle*, Paris, Desclée, 1958.

11 expõe o rito batismal romano tal qual ele se desenrolava na Roma dos séculos VI-VII: “[d]as relações levantadas entre nosso ordo e o Sacramentário gelasiano [na forma do gelasiano antigo Vaticano], assim como alguns outros indícios, é razoável concluir que ele surgiu no século VII, talvez mesmo na segunda metade do século VI. Ele estaria, assim, entre os mais antigos *ordines* que chegaram até nós.”¹¹ Segundo essa interpretação, o rito do GAV apresenta uma versão posterior do rito: “o *ordo scrutinii* não tem mais, em nosso *Reginensis* 316, sua forma primitiva. Retoques, supressões o modificaram desde a época recuada em que ele encontrou um lugar no sacramentário gelasiano.”¹² Em sua argumentação, Andrieu faz intervir também os chamados sacramentários do século VIII, ou gelasianos francos, grupo de cerca de 12 manuscritos que têm em comum o fato de apontarem para um arquétipo comum, agora perdido, o Sacramentário de Flavigny, realizado provavelmente entre 750 e 770 para atender às necessidades específicas da liturgia franca e que combinava elementos do gregoriano, do gelasiano antigo e práticas especificamente galicanas.¹³ Para Andrieu, o OR 11, considerado mais antigo do que o *ordo* de batismo no GAV, “guardou melhor sua fisionomia primitiva no exemplar do gelasiano que foi o ancestral dos ‘gelasianos do século VIII’. Os sacramentários de Gellone e de Angoulême [gelasianos-francos] dão úteis informações a esse respeito.”¹⁴

De acordo com o esquema de Andrieu, teríamos, assim, (a) um estado mais primitivo do rito conservado no OR 11 (séculos VI-VII) e também mais próximo do arquétipo dos gelasianos-francos (meados do século VIII), e (b) um outro estado, “retocado, suprimido e modificado” no GAV (cerca de 750 para a redação do manuscrito da Biblioteca Vaticana). Em nossa opinião, contudo, Andrieu se engana em sua avaliação. Segundo cremos, nem o OR 11, nem o GAV conservam um *ordo* romano de batismo original. Ademais, cremos que, na linhagem do *ordo* de batismo que deveria estar incluído no gelasiano antigo original – e que nos parece o único ponto em que podemos estar seguros da existência de um *ordo* de romano batismo, a existência de um *ordo* batismal independente de um sacramentário carecendo de evidências concretas– o GAV esteja bem mais próximo da prática romana mais antiga do que o OR 11, a nosso ver fortemente influenciado pelo ambiente franco.

¹¹ Michel Andrieu, *Les ordines romani*, op. cit., v. 2, p. 413.

¹² Idem, *ibidem*, p. 400.

¹³ Cyrille Vogel, *Medieval liturgy: an introduction to the sources*, versão traduzida e atualizada por William Storey e Niels Rasmussen, Portland, Pastoral Press, 1986, p. 70-78.

¹⁴ Michel Andrieu, *Les ordines romani*, op. cit., v. 2, p. 400.

Segundo vemos, assim, a proposição de Andrieu tem de ser invertida, o *OR* 11 sendo um desenvolvimento do *ordo* do GAV, e não o contrário. Mais que isso, julgamos que uma leitura comparativa dos gelasianos francos, e especialmente dos Sacramentários de Gellone e Angoulême, citados por Andrieu, pode dar interessantes precisões, não apenas sobre a relação entre GAV e *OR* 11, mas também sobre o estado do *ordo* batismal no gelasiano antigo. Em nossa opinião, e por razões que explicaremos em seguida, o Sacramentário de Angoulême, diferentemente de todos os outros gelasianos francos, conservou o *ordo* batismal romano, tal qual ele figurava no gelasiano antigo, muito melhor que qualquer outro testemunho de que dispomos pôde fazê-lo. Em seguida, buscaremos demonstrar essas proposições. Somente após tal demonstração poderemos nos concentrar especificamente no estudo do aspecto sonoro dos ritos de batismo nesses testemunhos, pois as diferenças sonoras entre as peças desse quebra-cabeça são significativas e não convém aplaná-las.

No GAV, o rito batismal está dividido em três conjuntos de cerimônias: (a) a admissão ao catecumenato, seguida de exorcismos e instruções a respeito do Evangelho, do Credo e do Pai Nosso (nessa última parte, são os acólitos que agem em lugar das crianças);¹⁵ (b) as missas dos três escrutínios, no terceiro, no quarto e no quinto domingos da Quaresma;¹⁶ (c) as cerimônias de batismo no Sábado de Aleluia, que incluem uma sinaxe matutina com exorcismos, uma vigília com a bênção da vela pascal, orações e leituras e (o que é concebido pelo GAV como parte das vigílias) o batismo propriamente dito, no batistério. Ao fim, celebra-se uma missa.

Para Andrieu, esse sistema, distinto daquele do *OR* 11 por conter 3 escrutínios, é uma diminuição com relação aos 7 do *OR* 11. Nesse *ordo*, em vez de três conjuntos de cerimônias, das quais uma são três escrutínios, o conjunto do rito batismal – desde a admissão ao catecumenato até o batismo propriamente dito – está dividido em sete escrutínios. O primeiro incorpora os ## XXVIII-XXXIII do gelasiano antigo (admissão ao catecumenato e exorcismos), bem como o # XXVI (missa para o primeiro escrutínio). A diferença fundamental entre um rito e outro é que o GAV concebe a admissão ao catecumenato e os exorcismos (eles mesmos não claramente alocados a um momento) como cerimônias à parte dos escrutínios, estes em número de três, enquanto o segundo, com seus sete escrutínios, incor-

¹⁵ Leo Cunitbert Mohlberg (ed.), *Liber sacramentorum romanae ecclesiae ordinis anni circuli* (Cod. Vat. Reg. lat. 316/Paris Bibl. Nat. 7193, 41/56), Roma, Herder, 1968, XXVIII-XXXVI, p. 42-53.

¹⁶ Idem, *ibidem*, XXVI-XXVIII, p. 32-33, 36, 39.

pora as demais cerimônias nos escrutínios (centrados nos exorcismos), todos eles realizados no interior de uma missa. O segundo escrutínio do *OR* 11 realiza-se como o anterior (com exceção da admissão ao catecumenato, evidentemente). O terceiro escrutínio incorpora, nos quadros de uma missa, a instrução sobre os Evangelhos, o Credo e o Pai Nosso, elementos presentes no GAV. O quarto, o quinto e o sexto escrutínios devem se realizar como o primeiro e o segundo. O sétimo, finalmente, associa as cerimônias da manhã e da vigília-batismo do GAV, transformadas em um único rito – não dividido em uma sinaxe matinal e em uma vigília.

A comparação textual dos dois testemunhos revela tantas passagens idênticas, que é forçoso reconhecer a derivação de um a partir do outro. O problema é estabelecer a direção dessa derivação. Para Andrieu, trata-se do movimento *OR* 11→GAV; nós cremos que a direção é inversa. Cremos que o argumento mais contundente para nossa posição é a diferença de vocabulário, especialmente no domínio sonoro, o GAV com um vocabulário muito próximo daquele que testemunhamos no *OR* 1, seguramente romano, e o *OR* 11 com um vocabulário muito mais próximo dos testemunhos francos que analisamos no capítulo anterior. No entanto, cremos ser possível demonstrar essa direção por outros argumentos, reservando, assim, o aspecto sonoro desses textos para uma discussão à parte.

Recorremos, então, ao que podemos denominar de elo, ou melhor, elos perdidos entre esses dois documentos e, segundo argumentaremos, entre o GAV e o GA, o arquétipo romano do manuscrito franco Vaticano Reginensis 316: os sacramentários gelasiano-francos. Mais especificamente, vamos nos centrar em dois exemplares dessa família, o Sacramentário de Gellone e o Sacramentário de Angoulême. Como dissemos mais atrás, os sacramentários gelasiano francos pressupõem um arquétipo comum, usualmente denominado “o” Gelasiano-Franco, ou Sacramentário de Flavigny, de acordo com a interpretação de sua proveniência.¹⁷ A história dos cerca de doze testemunhos manuscritos que chegou até nós é, no entanto, bastante mais complexa, pressupondo estágios intermediários e distintas famílias no interior da classe dos gelasianos francos. Reproduzimos a seguir o esquema proposto por A. Dumas na introdução à sua edição do Sacramentário de Gellone¹⁸, versão melhorada de esquema anterior de A. Chavasse:

¹⁷ Cyrille Vogel, *Medieval liturgy, op. cit.*, p. 73-74.

¹⁸ A. Dumas (ed.), *Liber sacramentorum gellonensis: introductio, tabulae et indices* (Corpus Christianorum, Series Latina, CLIXA), Turnhout, Brepols, 1981, p. xxv.

Esse esquema precisa, no entanto, ser explicado em uma particularidade: o “gelasiano” que se encontra antes do “gelasiano franco 1” – o suposto Sacramentário de Flavigny – não é um gelasiano antigo puro, mas um livro já algo modificado, com elementos galicanos, certamente muito próximo do GAV. Isso é demonstrado pela presença consistente das adições galicanas ao GA (que se encontram no GAV) nos sacramentários de toda a família dos gelasiano-francos.¹⁹

Com relação ao *ordo* de batismo, uma comparação que levou em conta os sacramentários GAV, de Autun (Phillips no esquema), Angoulême e Gellone mostra que, desses, o de Autun e o de Angoulême apresentam ambos uma cerimônia bastante próxima da do GAV, em que a estrutura composta por admissão ao catecumenato, missas dos escrutínios e cerimônias do Sábado de Aleluia não está subsumida no esquema dos sete escrutínios. As equivalências textuais diretas demonstram, ademais, a grande proximidade das fontes.

Já o Sacramentário de Gellone apresenta uma posição singular, com dois *ordines* de batismo. O primeiro é bastante próximo daquele do GAV, sem adotar estruturalmente os sete escrutínios, mas com uma inserção, após a instrução relativa ao Pai Nosso, em que há menção a sete escrutínios: *iterum adnunciat presbyter diem qualem voluerit ut revertantur ad scrutinium. Ita tamen pensandum est ut, a primo scrutinio qui incipit III ebdomada II feria in quadragesima usque in sabbato sancto, VII scrutinia esse debeant secundum furma VII dona spiritus sancti*. Essa menção seria totalmente descabida se o Sacramentário de Gellone tivesse apenas o *ordo* batismal em que ela consta, pois não há, na estrutura do rito, qualquer indício de que as cerimônias independentes dos escrutínios, tais quais aparecem

¹⁹ Caso do *ordo* de reconciliação dos penitentes na Quinta-Feira Santa. Cf. Antoine Chavasse, *Le sacramentaire gélasicien*, *op. cit.*.

no GAV, tenham sido subsumidas no esquema genérico dos sete escrutínios que incluem sempre missa e exorcismos e, no caso do primeiro, do terceiro e do sétimo, as cerimônias batismais enfatizadas pelo GAV. No entanto, o segundo *ordo* batismal do GAV ajuda a explicar essa aparente anomalia. Sobre esse, explica-nos A. Dumas:

*“o segundo ordo está longe de ser desconhecido (seção 344). Editado por Martène (...), ele foi utilizado muitas vezes. Parece que não se observou, até aqui, que suas rubricas são exatamente aquelas do ordo editado pelo Monsenhor Andrieu sob o número XI; nós temos, portanto, aqui o mais antigo manuscrito conhecido desse ordo.”*²⁰

Ou seja, o Sacramentário de Gellone muito certamente inseriu uma rubrica relativa aos sete escrutínios no primeiro *ordo* batismal, próximo ao do GAV, porque ele queria conformá-lo ao segundo, baseado inteiramente na estrutura dos sete escrutínios. O fato de que esse é o primeiro testemunho manuscrito conhecido do OR 11 também deve chamar nossa atenção, pois, uma vez que o ponto comum mais próximo entre o Sacramentário de Gellone, de um lado, e os Sacramentários de Autun e de Angoulême, de outro, é aquele determinado pela letra “x” no esquema de Dumas, tem-se a impressão de que o rito batismal dos sete escrutínios interveio, muito provavelmente, entre “x” e o Sacramentário de Gellone, seja por um intermediário perdido no esquema dos gelasianos francos, seja diretamente na própria confecção do sacramentário – caso em que teríamos de nos perguntar se se trata de fonte usada pelo Sacramentário de Gellone ou de inovação introduzida pelo redator do texto. Nesse último cenário, contrariando mais uma vez a argumentação de Andrieu, o OR 11 não teria nascido como um *ordo* independente, mas teria sido produzido no interior de um sacramentário e só depois se desprendido para figurar em uma coleção de *ordines*. O isolamento do Sacramentário de Gellone, com seus sete escrutínios (e o que é visivelmente uma tentativa de conciliar um outro *ordo* com esse sistema), na família dos gelasianos francos, em comparação com outros exemplares dessa família e com o ancestral gelasiano mais antigo do conjunto do grupo (o GAV) sugere, assim, a não ser que pudéssemos explicar a inexistência dos sete escrutínios em todos os demais exemplares e no GAV (o que só poderia ser explicado pelo contato independente do Sacramentário de Gellone com uma fonte romana mais antiga – que Andrieu identificaria como o próprio OR 11), a anterioridade do rito do GAV ao esquema dos sete escrutínios.

²⁰ A. Dumas (ed.) *Liber sacramentorum gellonensis*, p. xxxi-xxxii.

Contudo, não só inexistia explicação para esse fato, a não ser que admitamos que o *OR 11* é um testemunho mais antigo que os demais – algo que, duvidoso pelo aparecimento tardio do *ordo* no conjunto da tradição manuscrita e, como veremos, muito improvável pelo vocabulário sonoro empregado é, na melhor das hipóteses, uma mera aposta –, como o Sacramentário de Angoulême nos dá elementos que permitem supor a existência de um *ordo* anterior ao do GAV, muito próximo dele, mas com o texto mais bem preservado. Cabe indicar, a princípio, o papel singular do Sacramentário de Angoulême na família dos gelasianos francos. Segundo demonstrou Patrick Saint-Roch, responsável pela edição de referência do texto, “46 peças advindas do gelasiano antigo [GAV] se encontram unicamente no de Angoulême e não aparecem, portanto, nos outros gelasianos francos levados em consideração no quadro [o mesmo esquema por nós reproduzido].”²¹ Essa particularidade indica, a crermos no esquema de Dumas, um contato particular com o gelasiano antigo anterior ao sacramentário arquetipo comum a todos os outros testemunhos da família, isto é, anterior ao próprio Gelasiano Franco (Sacramentário de Flavigny). A única explicação plausível para tal situação é o contato independente do Sacramentário de Angoulême com um gelasiano antigo, usado como fonte auxiliar em sua compilação, junto com o livro designado pela letra “y” no esquema.

Algumas particularidades textuais confirmam essa inferência e, mais que isso, indicam que o gelasiano a que o Sacramentário de Angoulême teve acesso deveria estar mais próximo do original romano (GA) do que da transcrição franca (GAV). O trecho crucial para essa afirmação é, a nosso ver, o que menciona as litanias na ida à fonte para o batismo, no Sábado de Aleluia. Lê-se no GAV:

Inde procedunt ad fontes cum laetania ad baptizandum. Baptismum expletum consignantur ipsi infantes ab episcopo, dum accipiunt septem dona gratia spiritus sancti, et mittit crisma in frontibus eorum. Postea uero ipse sacerdos reuertit cum omnibus ordinibus in sacrario. Et post paululum incipit tertia laetaniam, et ingrediuntur ad missas in uigilia, ut stella in caelo apparuerit. Et sic temperent, ut in trinitate numero ipsae litaniae fiant.

Notar-se-á nesse trecho que, apesar de se falar em uma terceira litania e de se prescrever explicitamente que as litanias sejam feitas “no número da trindade”, são mencionadas apenas duas, logo no começo do trecho (*Inde procedunt ad fontes cum laetania*) e ao final (*Et*

²¹ Patrick Saint-Roch (ed.), *Liber sacramentorum engolismensis: manuscrit B.N. Lat. 816, le sacramentaire gélasien d'Angoulême* (Corpus Christianorum, Series Latina, CLIX C), Turnhout, Brepols, 1987, p. xvii.

post paululum incipit tertia laetaniam). Essa anomalia é compartilhada pelos sacramentários gelasianos francos. No primeiro *ordo* batismal do Sacramentário de Gellone, essa rubrica está desmembrada entre o começo (# 702) e o final (# 714) da seção 111. Na primeira delas, menciona-se a primeira litania, na última a terceira, mas em momento algum há a outra (segunda) litania que daria sentido à frase que aqui também se encontra: *Et sic temperent[ur] ut in trinitate numero ipsae letanie fiant*. No Sacramentário de Autun, não há menção à necessidade das três litânicas, ainda que trechos dessa rubrica apareçam. No Sacramentário de Angoulême, contudo, encontramos o preenchimento da lacuna:

*INDE VERO PROCEDVNT AD FONTEM CVM LAETANIA AD BAPTIZANDVM. Baptismo expleto consignantur ipsi infantes ab episcopo dum accipiunt septem dona gratiae Spiritus sancti, et mittit chrisma in frontibus eorum; postea uero ipse sacerdos reuertitur cum omnibus ordinis in sacrario, **et post paululum incipiunt secundam laetaniam, et post modicum interuallum** cum tertia laetania ingrediuntur ad missas in uigilia, ut stella in caelo apparuerit, et sic temperent ut in trinitatis numero ipsae laetaniae fiunt.*

O trecho em negrito resolve o problema, e é natural presumir que se trata, por uma razão lógica, de texto mais íntegro que os demais e, portanto, mais próximo do original. Afinal, a princípio, se o autor foi cuidadoso o suficiente para mencionar o sentido de se fazer três litânicas, não é de se esperar que ele tenha tido cuidado também para registrá-las? É possível também, naturalmente, pensar que se trata de correção introduzida pelo redator do Sacramentário de Angoulême simplesmente porque percebeu a incoerência e resolveu arrumá-la. Mas, se a colocamos em contexto, a inserção da segunda litania aqui parece apontar preferencialmente para o quadro de contato com um gelasiano antigo distinto do GAV e melhor preservado do que ele. Sugere-o já a comentada inserção de 46 peças do GAV apenas no Sacramentário de Angoulême e que apontam para peças ausentes do Gelasiano Franco (Sacramentário de Flavigny), ponte de contato presumida entre os gelasianos francos e o gelasiano antigo de que se serviu o redator de Flavigny.

Além disso – e aqui tocamos no argumento do vocabulário sonoro, que não desenvolveremos integralmente aqui, pois ele nos interessa não apenas como meio de estabelecimento da relação entre as fontes – há outra interessante peculiaridade do Sacramentário de Angoulême na seção de instrução a respeito do Credo. Compare-se:

GAV	(# 311) <i>Et dicit acolytus symbolum Graece decantando, tenens manum super caput infantis, in his verbis:...</i> (# 314) <i>Ponens manum acolytus super caput infantis, et dicit symbulum de-</i>
-----	--

	<i>cantando his verbis:...</i>
ordo 1 do Sacr. de Gellone	(# 545) <i>Et dicit acolitus symbolum greci decantando, tenens manum supra caput infantum, his verbis:...</i> (# 547) <i>Ponens acolitus manum super caput infantes, dicit symbolum latine decantando hoc modo:...</i>
Sacr. de Angoulême	(# 719) <i>Iterum diaconus adnunciat fidem ipsorum qualiter credunt et intras et dices symbolum grecae:...</i> não há rubrica equivalente para a leitura do Credo em latim

Como vimos no capítulo anterior, o uso de verbos duplos que chamam simultaneamente a atenção para a forma sonora e para o texto de um item litúrgico, como *decantare* e *dicere*, é tipicamente franco, os testemunhos romanos do século VIII, como o *OR* 1, preferindo se manter no nível do conteúdo verbal, utilizando assim apenas *dicere*. Essa analogia sugere que, das duas possibilidades explicativas para a diferença do Sacramentário de Angoulême com relação ao GAV e ao Sacramentário de Gellone, a dependência de uma fonte externa mais próxima do GA ou a interferência direta do redator do manuscrito, é com a hipótese de maior romanidade que devemos preferencialmente nos alinhar, caso nenhum outro elemento a contrarie.

Se nossa hipótese estiver acertada, o Sacramentário de Angoulême nos dá uma janela para entrever um estado do gelasiano antigo anterior ao GAV e confirma a antigüidade geral do “rito dos três escrutínios” com relação ao “rito dos sete escrutínios”, que aparece pela primeira vez no Sacramentário de Gellone e depois nas coleções de *ordines romani*. Mas ainda falta averiguarmos a relação entre o Sacramentário de Gellone e as coleções de *OR*, de modo a determinar, na medida do possível, qual o caminho de influência. Como o *OR* 11 fazia parte de ambas as coleções A e B identificadas por Andrieu, o assunto é bastante relevante e pode nos levar a precisões acerca da própria história dessas coleções. Afinal, para Andrieu, a coleção A “estava em circulação desde o século VIII, e talvez desde a primeira metade,”²² a coleção B tendo sido realizada pouco depois dessa. Isso é perfeitamente defensável se aceitamos uma data antiga para o *OR* 11; se, no entanto, como parece ser o caso, ele surge relativamente tarde no *stemma* dos gelasianos francos – o que poderíamos ainda argumentar amplamente com base no vocabulário do *ordo*, que, como veremos adiante, é rico em menções sonoras tipicamente francas –, a situação merece uma investigação mais detalhada.

²² Michel Andrieu, *Les ordines romani*, op. cit., v.1, p. 469

Os testemunhos do *OR* 11 não são absolutamente idênticos, e o próprio Andrieu já havia identificado uma diferença fundamental entre o *OR* 11 na coleção A, em que ele aparece de maneira integral, e o *OR* 11 na coleção B, em que o texto é interrompido antes da bênção das fontes, os exemplares da coleção B transcrevendo o resto do *OR* 11 no *OR* 28, o *ordo* da Semana Santa, conjugando, portanto, as cerimônias do batismo ao contexto mais amplo das cerimônias dessa semana. Além desses, o testemunho encontrado no manuscrito Wolfenbüttel 4175 (começo do século IX), um “ensaio de pontifical”, apresenta particularidades que impedem de filiá-lo diretamente a uma ou outra coleção, assim como o segundo *ordo* batismal no Sacramentário de Gellone não se alinha imediatamente a nenhuma delas (ainda que Andrieu tenha visto neste um exemplar próximo à coleção B).²³ Temos que lidar, portanto, com esses quatro estados do texto do *OR* 11 para tentar identificar as possíveis relações entre eles e, mais importante, já que o *OR* 11 se encontra simultaneamente em coleções didáticas, um pontifical primitivo e um sacramentário, tentar trazer maiores precisões sobre a origem desse texto.

Para Andrieu, que se centra apenas nas coleções A e B para discutir a história do *OR* 11, há diversas razões que indicam uma anterioridade do texto em A, argumentos que, como veremos, são moldados por uma interpretação determinada dos livros litúrgicos produzidos em terra franca nos séculos VIII-IX. O primeiro argumento levantado por Andrieu na relação A/B é o da relação entre rubricas e alocuções durante a explicação dos Evangelhos, do Credo e do Pai Nosso:

*“Os manuscritos da coleção A dão apenas o início das alocuções ou homilias catequéticas pronunciadas pelo celebrante, quando ele revela aos catecúmenos os quatro Evangelhos, o símbolo e a oração dominical. O ordo ainda é apenas um guia de cerimônias; ele expõe a seqüência dos atos rituais e os descreve em detalhe. Quanto às fórmulas que devem recitar o celebrante ou seus ministros, ele se limita a indicá-las de passagem: ele dá suas primeiras palavras, remetendo para o restante ao sacramentário ou ao lecionário.”*²⁴

A interpretação da distinção entre as homilias catequéticas em uma e em outra coleção é baseada em uma determinada idéia de “pureza” dos gêneros *ordo* e sacramentário/lecionário, como se o primeiro contivesse apenas diretrizes cerimoniais e os segundos apenas fórmulas litúrgicas. Temos visto, entretanto, que essa separação nunca foi tão clara assim, e os sacramentários desenvolveram muitas rubricas “em cima” do texto das orações.

²³ Idem, *ibidem*, v. 3, p. 382-383.

²⁴ Idem, *ibidem*, v. 2, p. 366-367.

Afinal, os manuscritos mais antigos com rubricas para o ritual de batismo são sacramentários (o GAV para o rito dos três escrutínios e o Sacramentário de Gellone para o rito dos sete escrutínios). Assim, postular a anterioridade de A com relação a B – e para Andrieu isso significa a maior romanidade de A com relação a B – com base no argumento de que a primeira não tem determinadas rubricas que a outra possui poderia muito facilmente ser invertido. No final das contas, o argumento só tem força ao se encaixar ou não em uma determinada interpretação geral dos fatos – nesse caso, difícil de ser sustentada.

O segundo argumento proposto por Andrieu é o fato de haver determinados erros na coleção A e não em B, interpretados como correções de B a um texto originalmente errado em A. Por exemplo: “Os mesmos manuscritos [da coleção A], no número 78, variante 7, chamam de *scrutinium quartum* o escrutínio que na verdade é o quinto. Na coleção B, lê-se, **talvez em seqüência a uma correção**, o número exato: *scrutinium quartum*.”²⁵ Além de não haver, a nosso ver, qualquer distinção significativa, estrutural – como verificamos para o *ordo* batismal no Sacramentário de Angoulême –, não seria igualmente possível interpretar a diferença como um erro introduzido em algum ponto da transmissão que afetou os testemunhos de A, e não os de B?

O terceiro e último argumento levantado por Andrieu para corroborar a anterioridade e romanidade de A com relação a B e a dependência deste para com aquele é o fato dos testemunhos da coleção A trazerem o Credo em grego, e os da coleção B o trazerem em latim: “[a]s rubricas que prescrevem a recitação do símbolo em grego foram suprimidas [na coleção B], o que indica que o *ordo* assim retocado deveria se aplicar a meios onde não fosse necessário se preocupar com catecúmenos de língua grega.”²⁶ Esse argumento é crucial em toda a interpretação que Andrieu dá do OR 11, e especialmente no que toca à sua proposta de datação (séculos VI-VII). No último parágrafo de seu longo estudo sobre o OR 11, Andrieu afirma: “[d]as relações levantadas entre nosso *Ordo* e o Sacramentário gelasiano, e também de alguns outros indícios (3), é razoável concluir que ele foi produzido no século VII, talvez mesmo na segunda metade do século VI. Ele estaria, assim, entre os mais antigos *Ordines romani* chegados até nós.”²⁷ Como já discutimos bastante a relação entre o GAV e o OR 11 e cremos ter argumentos razoáveis para supor que o *ordo* do GAV é ante-

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 367 (grifos nossos).

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 368.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 413.

rior ao *OR* 11, e não o contrário, temos de verificar quais são os “outros indícios” de que fala Andrieu. A nota (3), inserida após essa menção, remete à página 394 do mesmo estudo, onde de fato Andrieu fala sobre questões de datação. Reencontramos aqui a questão do símbolo em grego na tradição textual da coleção A:

*“A recitação do símbolo em grego, pelas crianças de língua grega, supõe a presença, entre a população romana, de numerosos elementos bizantinos. É exatamente a situação que se criou depois do fim da guerra gótica, quando as armadas de Justiniano haviam reconquistado a Itália. A traditio, ou redditio, symboli em grego nos envia, portanto, até a segunda metade ou o fim do século VI.”*²⁸

Em suma, esse é o argumento a que se apegava Andrieu para atribuir uma data tão recuada para o *OR* 11 e para determinar sua romanidade. Entretanto, uma vez aceita nossa hipótese de que é o *OR* 11 que deriva do GAV, e não o contrário, somos confrontados com uma possibilidade interpretativa bem diferente. O GAV apresenta o Credo nas duas línguas, em grego e em latim. Ele teria sido, assim, “depurado” do latim na coleção A, e não substituído pelo latim na coleção B. Se admitirmos um sacramentário gelasiano antigo do tipo GAV na origem do *OR* 11, esse caminho é possível. Resta argumentarmos por que razão ele é preferível.

Em primeiro lugar, é preciso apontar que há uma questão de fundo que perpassa toda essa discussão e que orienta a abordagem de Andrieu de uma forma geral: é a idéia, expressa pelo título mesmo de sua edição monumental, de que o processo de relações litúrgicas Roma-Gália nos séculos VIII-IX deve ser entendido como um processo fundamentalmente de transmissão de Roma para a Gália e medido em função da maior ou menor proximidade dos testemunhos que sobraram com relação aos “originais” romanos. Nessa interpretação, a iniciativa franca é reduzida a muito pouco, e a criatividade dos liturgistas que são responsáveis por todos os manuscritos que temos é menosprezada. Nesse tipo de raciocínio, os manuscritos sobranceiros são sempre cópias, derivados ou corrupções de manuscritos originais irremediavelmente perdidos.

Há, no entanto, uma outra forma de encarar a situação concreta que temos diante de nossos olhos, a imensa quantidade de testemunhos francos e a inexistência de manuscritos originais romanos. Essa outra interpretação envolve o reconhecimento daquilo que Ayse Tuzlak denominou as “fantasias de Roma,” o fascínio que os liturgistas francos tinham por

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 394.

uma Roma utópica e que consistiu em um móvel poderoso para a reprodução, para a transformação e para a criação de testemunhos sobre a liturgia de Roma.²⁹ Como Tuzlak apontou, essas “fantasias de Roma” não são exclusivas dos clérigos francos dos séculos VIII-IX, mas foram compartilhadas e fomentadas pelos estudiosos do século XX, que também buscaram, nos *ordines romani*, desvelar uma Roma originária, pura e liturgicamente independente. Desses estudiosos, Andrieu talvez tenha sido o que mais fortemente investiu seus esforços acadêmicos na promoção de tal visão, na tentativa de dar peso científico às suas “fantasias de Roma.” Segundo Tuzlak, “Andrieu foi tomado pela mesma visão utópica de Roma que os próprios *ordines* apresentam.”³⁰

Felizmente para nós, o erudito foi tão minucioso em sua edição, que é possível, com o material mesmo que ele apresenta, tentar enxergar através da “miragem romana” e constatar que, atrás dela, estavam os mesmos liturgistas francos responsáveis pelos manuscritos de que dispomos. Tal procedimento aliviaria enormemente a síndrome do original perdido – que é uma possibilidade, e não a regra necessária na transmissão dos textos que chegaram até nós – e nos ajudaria a entender melhor o complexo processo de *elaboração* litúrgica no mundo franco dos séculos VIII-IX. O caso deste *OR 11* parece, assim, paradigmático de toda uma atitude científica, permeada, como qualquer outra, de uma imensa carga de subjetividade que não é eliminada apenas pelo rigor do aparato crítico ou pela colação de um imenso número de manuscritos.

Dito isso, e explicitada, portanto, a nossa percepção mais ampla do problema, voltamos à questão da língua do Credo nos testemunhos do *OR 11*, ponto crucial da argumentação de Andrieu para defender a romanidade desse *ordo*. Segundo apontamos, o GAV trazia o Credo em grego e latim, o que permite imaginar – se aceitamos a idéia de que o *OR 11* é um desenvolvimento do GAV, e não vice-versa – que o *OR 11* da coleção A escolheu o grego diante de duas opções, assim como pode tê-lo feito com o latim o seu equivalente da coleção B, e não que ele é mais primitivo, tendo o latim posteriormente se substituído ao grego. Além da ordem cronológica dos manuscritos, isso é referendado tanto pela natureza da compilação da coleção A, quanto pela consideração das coleções A e B em companhia

²⁹ Ayse Tuzlak, *Service and performance: 'Leitourgia' and the study of early Christian ritual*, tese de doutorado, Syracuse University, 2001.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 30.

dos já aludidos manuscrito de Wolfenbüttel 4175 e pelos *ordines* batismais do Sacramentário de Gellone.

Quanto ao primeiro ponto, ele depende estreitamente da avaliação que se faz da coleção A. Se aceitarmos, com Andrieu, que se trata de uma compilação de “alguns testemunhos da liturgia romana,”³¹ somos mais propensos a ver aqui autenticidade. Se, no entanto, assumirmos a posição, a nosso ver mais defensável, de que se trata de compilação efetuada por um liturgista franco que não se limitou a uma atitude passiva de reunião e cópia, mas que pode ter investido a coleção com um esforço criativo motivado por suas “fantasias de Roma”, parece-nos perfeitamente concebível que, diante de um testemunho como o GAV, que trazia o texto do Credo em grego e em latim, ele tenha mantido apenas aquela língua que, pela própria estranheza, dotava o texto de uma aparência mais venerável. A escolha do grego se explicaria, assim, pela própria “fantasia de Roma,” antes que por conexões históricas concretas com a época em que a comunidade de língua grega ainda era significativa em Roma.

Quanto ao segundo ponto, se levarmos em consideração, além das coleções A e B, o manuscrito Wolfenbüttel 4175 e o Sacramentário de Gellone, temos a seguinte distribuição: Wolfenbüttel e A trazem o texto em grego, enquanto o Sacramentário de Gellone e B o trazem em latim. Isso se poderia explicar pelo uso de um testemunho da coleção A pelo redator do manuscrito Wolfenbüttel e de um testemunho da coleção B pelo redator do Sacramentário de Gellone. No entanto, uma outra particularidade dos manuscritos nos faz rearranjar o par: o Sacramentário de Gellone e o manuscrito de Wolfenbüttel têm particularidades textuais não compartilhadas pela coleção B nem pela A, como a oração depois de dado o sal (Sacramentário de Gellone, # 2222; comparar todas essas indicações com o aparato crítico de Andrieu, em que fica visível que o ms. Wolfenbüttel é o único que as compartilha com o Sacramentário de Gellone), a rubrica *Tunc primum incipit clerus...* (# 2223), a indicação de uma antífona (# 2262), entre outros elementos. É preciso, assim, dar conta de uma proximidade entre o *ordo* batismal no Sacramentário de Gellone e o manuscrito Wolfenbüttel 4175, com traços não compartilhados pelo OR 11 tal como ele aparece em nenhuma das coleções A e B. Assim, em qualquer *stemma*, o Sacramentário de Gellone e o manuscrito de Wolfenbüttel têm de aparecer logicamente antes das coleções A e B, pois

³¹ Michel Andrieu, *Les ordines romani*, op. cit., v. 1, p. 470.

nenhum desses textos pode explicar simultaneamente as proximidades entre Gellone e Wolfenbüttel e o fato de o primeiro apresentar o Credo em latim, e o segundo em grego.

A hipótese lógica nos parece ser aqui um ancestral comum a ambos, com o Credo simultaneamente em latim e grego e com um texto em que as particularidades compartilhadas apenas por esses manuscritos estivessem presentes. A opção mais lógica nesse caso seria a de um sacramentário que, como o Gelasiano Franco, fosse derivado do gelasiano antigo em um estado próximo ao GAV e que, como esse, continha o Credo simultaneamente em grego e em latim. Esse sacramentário não pode naturalmente ser o Gelasiano Franco (Sacramentário de Flavigny), pois não há ecos de um *ordo* batismal no modelo dos sete escrutínios em nenhum outro exemplar da família dos gelasianos francos. Se nos reportamos ao esquema dos gelasianos francos, reproduzido mais atrás, [na página...](#), convencemo-nos de que isso só poderia ter ocorrido a partir de x, ou, mais provavelmente de um x' (que explicaria o fato de que a relação x/y não preservou, nos sacramentários de Autun e Angoulême, traços desse *ordo* de sete escrutínios; no que respeita aos outros derivados de x, os Sacramentários Angelica, Budapeste e Monza, ainda não pudemos utilizá-los), possivelmente o responsável pela transformação do *ordo* batismal do sacramentário gelasiano (transmitido via Gelasiano Franco) de um modelo de três escrutínios, menos internamente amarrado, em um outro, o mais ordenado sistema dos sete escrutínios. Esse estado x' do *ordo* batismal de sete escrutínios (provavelmente seu criador) deu origem simultaneamente ao Sacramentário de Gellone e ao ms. Wolfenbüttel 4175, o que explica os traços compartilhados. Mais que isso, o exemplar x' deveria trazer o Credo em grego e em latim, o Sacramentário de Gellone optando pelo latim, e o ms. Wolfenbüttel pelo grego.

O *ordo* batismal das coleções A e B se encontra, como já argumentamos, mais abaixo do *stemma* do que o Sacramentário de Gellone e o ms. Wolfenbüttel. Dada a proximidade entre esses textos, é preciso pressupor um ancestral comum diferente do de Wolfenbüttel, que mantenha o Credo em latim e grego e que não mais contenha as particularidades compartilhadas apenas pelo Sacramentário de Gellone e pelo ms. Wolfenbüttel. A partir desse exemplar (q), o redator do *ordo* batismal incluído na coleção A (que pode ser o compilador da coleção ou não) escolheu o grego – dado seu encanto com as “fantasias de Roma”? – e o redator do *ordo* batismal da coleção B escolheu o latim. Toda essa argumentação, que, apesar de hipotética, parece-nos no mínimo plausível, pode ser resumida no se-

guinte esquema (note-se que p e q podem ser resumidos a um só – e Wolfenbüttel seria nesse caso um derivado imediato de x' se admitirmos que o ancestral comum das coleções A e B foi um manuscrito, também derivado de x', mas com acentuadas particularidades com relação a Gellone e Wolfenbüttel):

Se aceitarmos essa hipótese de criação e transmissão do *OR* 11, também aceitaríamos que o ambiente em que ele nasceu e conheceu o começo de sua história foi o dos sacramentários, e não o dos *ordines* avulsos. Isso tem consequências para a compreensão do manuscrito Wolfenbüttel 4175, o chamado “Pontifical de Wissembourg”, uma das primeiras e mais completas tentativas de elaboração de um pontifical anterior ao *PRG*, e das coleções A e B. Quanto ao Pontifical de Wissembourg, nossa hipótese nos levaria a constatar a importância do sacramentário como fonte de direcionamentos cerimoniais para os pontificais, em vez da visão algo simplista – e refutada por Niels Krogh Rasmussen em seu grande estudo sobre os pontificais da Alta Idade Média³² – de que os pontificais nascem da união de um sacramentário com os *ordines* correspondentes. No que respeita às coleções A e B, seríamos levados a atestar, em primeiro lugar, o esquematismo que existe na noção de que a coleção A deve ser chamada de “romana” (pois, apesar de compilada na Gália, ela traria

³² Niels Krogh Rasmussen, *Les pontificaux du haut Moyen Age: genèse du livre de l'évêque*, Louvain, Specilegium Sacrum Lovaniense, 1998.

mais material autenticamente romano) por comparação à coleção B, “galicanizada.” Seria melhor nomeá-las de coleção franco-romana A e coleção franco-romana B – com ênfase na porção “franca”. Igualmente, a aceitação de nossa hipótese tenderia a avançar algumas décadas na datação das coleções. A coleção A não teria podido existir, nesse cenário, desde 700-750. Ela teria de ser vista como posterior ao Sacramentário Gelasiano-Franco perdido (Flavigny), usualmente datado de c.750-770. Considerando-se, ademais, o primeiro testemunho manuscrito do *ordo* batismal de sete escrutínios (tipo *OR* 11), no Sacramentário de Gellone, que, segundo A. Dumas, deve ser datado da última década do século VIII,³³ e o fato de que as coleções A e B se encontram logicamente (o que não é equivalente da posteridade cronológica, uma vez que, segundo nosso *stemma*, a derivação não pode ter sido direta) um ou dois graus adiante do Sacramentário de Gellone, creio que seria seguro afirmar que a coleção A **não** pode ter se originado antes de 750-800 e deve ter aparecido, preferencialmente, mais perto da última data, um pouco antes ou um pouco depois dela. Se confirmada e aceita, essa proposta de datação traria em si uma carga maior de alívio e nos afastaria em pelo menos 50 anos da síndrome dos originais perdidos, aproximando cronologicamente o original pressuposto da coleção A e os testemunhos manuscritos mais antigos que chegaram até nós, como o manuscrito Montpellier, Biblioteca da Faculdade de Medicina, *codex* 412, do começo do século IX. Essa datação não é contradita pela data de nenhum manuscrito das coleções derivadas da A, como a de Saint-Amand (Paris, Biblioteca Nacional, manuscrito latino 974), nenhum anterior ao começo do século IX.

Para resumir nossas conclusões até aqui: (a) diferentemente do que pensava Andrieu, é muito provável que o *ordo* batismal dos três escrutínios (como o conservado no GAV) preceda o *ordo* batismal dos sete escrutínios (como o do *OR* 11, em suas diferentes formas); (b) o *OR* 11 provavelmente nasceu em meio aos sacramentários gelasianos francos imediatamente antecedentes ao Sacramentário de Gellone, seu primeiro testemunho manuscrito, e caminhou dos sacramentários para as coleções de *ordines*, e não o contrário; (c) o uso quase certo de um gelasiano antigo melhor conservado do que o utilizado pelo redator do Sacramentário de Flavigny (fonte pela qual os demais gelasianos francos processaram a herança de um gelasiano antigo muito próximo ao GAV) confere ao rito batismal do Sacramentário de Angoulême uma posição única entre todos os testemunhos, sendo possivelmente o me-

³³ A. Dumas (ed.), *Liber sacramentorum gellonensis*, *op. cit.*, p. xix.

lhor testemunho que temos do *ordo* efetivamente romano de batismo anterior aos documentos francos conservados.

Apresentados os argumentos e estruturada nossa hipótese interpretativa da relação entre os testemunhos, passaremos em seguida a um estudo do aspecto sonoro das cerimônias de batismo tal como no-lo transmitem esses mesmos documentos. Veremos que talvez o melhor argumento que referenda nossa hipótese – e o mais claro – é o uso de um vocabulário sonoro muito distinto nas fontes, que, a partir do estudo realizado no capítulo anterior sobre o som na missa, pode ser associado a contextos precisos. Esses contextos, ficará claro, são os mesmos sugeridos pela análise que precede.

b) o som no batismo

Começaremos, dados os argumentos que precedem, por analisar o *ordo* batismal do Sacramentário Gelasiano Antigo. Propomos, no esquema abaixo, uma descrição do rito, com base no manuscrito Vaticanus Reginensis 316 (GAV). Como já notamos, dado o fato de que, apesar de bastante próximo do original romano presumido (GA), o texto nesse manuscrito sofreu interferências posteriores, muito certamente no contexto franco de onde surgiu o manuscrito, recorreremos eventualmente para corrigi-lo ao testemunho do *ordo* batismal do Sacramentário de Angoulême, que contém elementos que indicam o uso de um gelasiano mais próximo ao arquétipo pressuposto.

<i>I – Admissão ao catecumenato e instruções que antecedem o batismo</i>		
A (## 29 a 32): admissão ao catecumenato		
1.	Anúncio do escrutínio (em outro dia) e distribuição dos candidatos na igreja (homens à direita e mulheres à esquerda), seguida das orações do presbítero para fazer deles catecúmenos.	<i>dat orationem praesbiter super eos</i>
2.	Três orações sem rubricas, mas a do meio claramente com sinal da cruz.	
3.	Bênção do sal a ser dado aos catecúmenos (exorcismo para dele afastar o Diabo), que em seguida é posto na boca das crianças, enquanto se diz* que ele foi tornado propício para a vida eterna.	<i>Post hanc orationem pones sal in ore infantis et dicis: Accipe...</i>
4.	Bênção depois de se dar o sal, consistindo fundamentalmente em pedido de intervenção divina. Sem rubricas.	
B (# 33): exorcismos sobre os eleitos		

	Os exorcismos são ditos pelos acólitos com a mão imposta sobre os eleitos.*1 Em primeiro lugar, eles são pronunciados sobre os homens (primeiro fórmulas direcionadas a Deus, e depois ao Diabo, para que se vá), acompanhadas de sinais da cruz, e, em seguida, de forma simétrica, sobre as mulheres. As várias fórmulas. São ou diversas opções ou são pronunciadas por diversos acólitos (cf. gelasiano franco, como Sacr. De Gellone). Por fim, o sacerdote diz uma oração, pedindo a Deus que dê iluminação e conhecimento para que os eleitos sejam dignos do batismo.*2	*1 <i>Quos acolyti inposita manu super eos dici debent</i> *2 <i>Sequitur oratio quam sacerdos dici debet</i>
C (## 34 a 36): instrução		
1.	(<i>Evangelhos</i>) Quatro diáconos saem da sacristia com os quatro Evangelhos, precedidos por dois candelabros e por incensórios e são postos nos quatro ângulos do altar. O presbítero explica então o que é o Evangelho, quem são os quatro evangelistas e seus símbolos.*1 Por quatro vezes, repete-se a mesma seqüência: o diácono pede silêncio para ouvirem e lê o começo de cada Evangelho;*2 Depois de cada leitura, o presbítero explica o símbolo dos evangelistas.*3 Por fim, ele anuncia o batismo no domingo de Páscoa.	*1 <i>Et tractat presbiter, antequam aliquis eorum legat, his verbis</i> *2 <i>Et adnuntiat diaconus dicens... [1ª vez] adnuntiat diaconus ut supra [demais]</i> *3 <i>Postquam legerit, tractat presbiter his verbis [1ª vez] [pro]sequitur praesbiter his verbis [demais]</i>
2.	(<i>símbolo</i>) O padre incita a que os eleitos aprendam o símbolo, inscrevendo-o nas páginas do coração.*1 O acólito pega então um dos meninos com o braço esquerdo e coloca a mão sobre sua cabeça. À pergunta do padre sobre em que língua confessam, o acólito diz que em grego e declama o símbolo nessa e língua.*2 Logo em seguida, respondendo a nova pergunta do padre, ele o faz em latim.*3 O padre prossegue e comenta o símbolo.*4	*1 <i>antequam dicis symbolum, his verbis prosequeris</i> *2 <i>Et dicat acolytus Symbolum Graece decantando, tenens manum super caput infantis, in his verbis...</i> *3 <i>Ponens manum acolytes super caput infantis, et dicat symbolum decantando his verbis</i> *4 <i>sequitur presbiter his verbis</i>
3.	(<i>Pai Nosso</i>) Após admoestação pelo diácono, entra o padre e, a cada frase do Pai Nosso,*1 tece um comentário. Enfim, o diácono pede novamente silêncio, e [o padre?] pede que o Pai Nosso seja renovado no coração e faça a nós [clero] e a vós [eleitos] chegarem ao reino dos céus.	*1 <i>Post hoc intras et dicis</i> Diácono: <i>admonetur e adnuntiat</i>
A' (# 71): ordo para fazer o catecúmeno a partir de um pagão (<i>ex pagano</i>). Com rubricas. <i>Segundo Andrieu, este A' é o antigo para adultos, enquanto o A é para crianças.</i>		
	O presbítero deve primeiro catequizar o pagão, instruindo-o. Depois disso, faz dele um catecúmeno, soprando em sua face e fazendo-lhe uma cruz na fronte, impondo a mão sobre sua cabeça e pro-	*1: <i>inponis manum super caput eius his verbis</i> *2: <i>benedicis eum his verbis</i>

	nunciando as palavras que seguem. (<i>menção de sinal da cruz na frente e no coração</i>)*1 Em seguida, o catecúmeno experimenta o sal e ele mesmo faz o sinal da cruz. Segue a bênção do presbítero.*2	
II – Missas dos três escrutínios		
1.	# 26 (3º domingo da Quaresma – primeiro escrutínio) As orações fazem menção aos eleitos e, no cânone, no <i>Memento</i> , são recitados, enquanto o padre silencia, o nome dos padrinhos e madrinhas.*1 Depois do <i>Hanc igitur</i> , são recitados os nomes dos eleitos.*2	*1: <i>Et tacis. Et recitantur nomina virorum et mulierum, qui ipsos infantes suscepturi sunt. Et intras.</i> *2 <i>Et recitantur nomina electorum. Postquam recensita fuerint, dicis:</i>
2.	# 27 (4º domingo da Quaresma – segundo escrutínio) Indicação de que <i>infra cacone ut supra</i> – mesmas modificações da missa do primeiro escrutínio.	
3.	# 28 (5º domingo da Quaresma – terceiro escrutínio) Exatamente como o # 27.	
III – Cerimônias do sábado que precede o Domingo de Páscoa		
A (# 42): sinaxe matutina		
1.	De manhã, as crianças dizem o símbolo.	<i>reddunt infantes symbulum</i>
2.	Depois, o padre as catequiza, com a fórmula 419.	<i>Catacizas eos,..., his verbis</i>
3.	Isto feito, o padre toca as narinas e as orelhas com saliva e diz a eles na orelha *1 para que ela se abra e para que o Diabo saia.	*1 <i>et dicis ei ad aurem</i>
4.	Com o óleo exorcizado, ele então toca o peito e as costas dos eleitos e, dizendo a cada um o seu nome,*1 faz três perguntas*2 (se renunciam a Satanás, a todas as suas obras e a todas as suas seduções), a que respondem sempre “Renuncio”.	*1 <i>vocato nomine singulis</i> *2 ... <i>singulis dicit</i>
5.	O símbolo é dito então pelo padre com a mão sobre cada um.	<i>Inde vero dicis symbulum inposita manu super capita ipsorum.</i>
6.	O arqui-diácono diz-lhes então para se ajoelharem e terminem cada um a sua oração, respondendo ao fim “Amém”.	<i>Poste vero dicitur eis ab archidiacono his verbis</i>
7.	Por fim, o arqui-diácono lhes ordena que saiam*1 e esperem a hora do batismo.*2	*1 <i>Iterum admonentur ab archidiacono his verbis</i> *2 <i>Iterum dicit diaconus</i>
B (## 42 e 43): vigília		
1.	À oitava hora e meia, [os clérigos] vão à sacristia e colocam as vestimentas, como de costume.	
2.	O clero começa a litania*1 e vai com o padre ao altar, todos com a cabeça inclinada até o Agnus Dei.*2 O padre vai para detrás do altar e se senta	*1 <i>incipit clerus laetania</i> *2 <i>inclinato capite usquedum dicent Agnus Dei, qui tollis pec-</i>

	em sua cadeira.	cata mundi,...
3.	O arqui-diácono pega então a luminária, faz uma cruz sobre a vela e a acende, realizando o mesmo a bênção da vela.*1	*1 <i>conpletur ab ipso benedictio caerei</i>
4.	Segue-se a bênção do incenso.	
5.	Então o padre se levanta e diz as orações da vigília de Páscoa.*1 As orações que se seguem (#43) seguem-se a 12 leituras. Elas não estão transcritas e portanto pressupõem um lecionário. A quarta, a sétima e a nona são <i>cum cantico</i> (pelo próprio texto). A décima-segunda é o salmo 41 (<i>Sicut cervus</i>).	*1 <i>dicit orationes de uigilia paschae</i>
C (# 44): batismo – ainda faz parte da vigília, pois a missa que se segue é chamada “missa da vigília”		
1.	Vão às fontes com litania, para batizar. <i>Vão às fontes para batizar ou é uma litania especial para batizar?</i>	<i>cum laetania ad baptizandum</i>
2.	Bênção e consagração da fonte (itens 444 a 448).	<i>Antes de 447, há rubrica Hic sensum mutabis (mudança do tom de voz)</i>
3.	Batismo: cada um é batizado, com três interrogações (Crê no Pai, crê no Filho, crê no E.S.), à qual todos respondem “Creio.”	
4.	Isto feito, o padre marca a cabeça de cada um com o crisma, dizendo as palavras da oração que segue.	<i>signatur a praesbitero in cerebro de chrismate his verbis</i>
5.	Em seguida, o <i>bispo</i> pede a Deus que dê aos batizados os dons do Espírito Santo, com as palavras da oração que segue,*1 e então os consigna com o crisma na fronte dizendo*2: “Sinal de Cristo para a vida eterna”	*1 <i>inponis eis manum in his verbis</i> *2 <i>Postea signat eos in fronte de chrismate dicens:...</i>
6.	Sobe, com litania,*1 à sua cadeira e diz*2: “Gloria in excelsis Deo”	*1 <i>cum laetania</i> *2 <i>et dicit: Gloria in excelsis deo.</i>
7.	O padre volta à sacristia com todas as ordens e então começam a terceira litania.	<i>incipiunt tertia laetaniam</i>
8.	Então entram para a missa da vigília, quando a estrela a parecer nos céus.	

A tabela está estruturada em três colunas. A primeira propõe uma repartição para facilidade de referência e cruzamento com outras fontes. A segunda coluna apresenta uma descrição do rito, com um asterisco que indica o emprego de termos relacionados aos itens litúrgicos vocalizados na cerimônia dos quais se pode eventualmente extrair informações a respeito do som na cerimônia. A terceira coluna transcreve a passagem a que os asteriscos da coluna anterior se referem, marcando em negrito os termos relevantes.

O primeiro elemento que salta aos olhos ao se observar a terceira coluna de nosso esquema é a parcimônia com que o GAV utiliza termos que indiquem uma preocupação

com a forma sonora dos itens litúrgicos correspondentes. Sem adjetivos ou advérbios que qualifiquem as vocalizações da cerimônia, os principais termos empregados para se referir a elas são verbos. Dentre esses, há os que: (a) indicam apenas a posição da vocalização com relação a outros eventos, ou ainda seu começo ou fim: *sequire, incipere, tacere*; (b) indicam uma função da vocalização no contexto do ato comunicativo: *admonere, adnuntiare, tractare, benedicere*; (c) se referem à vocalização em sua dimensão verbal: *recitare* (não confundir com “recitar”, ligado a “recitativo”, mas, como o demonstra o contexto, ligado a uma “citação” a partir de uma lista, uma leitura), *reddere, dicere*. A insistência na dimensão verbal, que poderíamos descrever como um predomínio do conteúdo sobre a forma, é bastante marcada pela expressão repetida (*in*) *his verbis*, indicativa da preocupação maior do documento: que as palavras sejam pronunciadas tal qual se encontram escritas.

Cabe aqui uma pequena digressão. Não é à toa que os livros preocupados com o conteúdo verbal das cerimônias (sacramentário, lecionário) antecedem em alguns séculos o surgimento de *ordines*, preocupados com a sua forma – e, a princípio, não com a sua forma sonora. Textos como o *ordo* batismal no Gelasiano Antigo estão justamente nesse momento de viragem, e não é à toa também que a proliferação de *ordines*, testemunhos preocupados com a *forma*, e especialmente com a forma sonora, da cerimônia, proliferarão de fato em contexto franco. Quando nos encontramos com os pontificais e outros “livros da segunda geração” – documentos que *inserir* os textos a serem vocalizados em uma *estrutura* que é a da descrição da forma dessa cerimônia –, é certo que nos encontramos em um contexto histórico absolutamente distinto, em que a *forma* assumiu posição de preeminência. Taremos ocasião de verificar essas sugestões ao longo deste e do próximo capítulos.

Voltemos ao gelasiano, documento para o qual importa fundamentalmente o conteúdo verbal da vocalização. O único verbo que denota aí uma preocupação formal explícita é *decantare*, empregado em IC2 para se referir ao Credo (*dicit... decantando; dicit... decantando*). No entanto, como vimos na discussão dos testemunhos, essa passagem do Vaticanus Reginensis aparece de forma diferente no *ordo* batismal do Sacramentário de Angoulême, em que não consta o verbo *decantare*. Como buscamos determinar ao longo da discussão das fontes, é preferível aceitar aqui a leitura do Sacramentário de Angoulême, de modo que esse “investimento formal” no texto do Sacramentário Gelasiano pelo manuscrito (franco) Vaticanus Reginensis é muito provavelmente uma adição ao texto romano, de mo-

do que não podemos matizar a ausência de verbos carregados de conteúdo formal no Sacramentário Gelasiano com base nesse verbo. Isso está em perfeita consonância com o que observamos no *OR 1*, testemunho seguramente romano que, ao longo de toda a minuciosa descrição da missa, não usa nunca um verbo com peso formal. As duas únicas ocorrências de verbos desse tipo naquele testemunho (*psallere* e *cantare*) se localizavam não em meio à descrição do desenrolar da cerimônia, mas em ponto desconectado das ações a que se referiam (quando, na sacristia, durante os preparativos, informava-se ao papa quem cantaria na missa que se *seguiria* a essa preparação).

Para além do vocabulário, há que se investigar as menções a eventos sonoros que potencialmente tenham um coeficiente formal que os distinga dos demais. Afinal, como vimos no estudo dos tratados de teoria musical, não é porque não existe explicitação de um aspecto ou atenção detida sobre ele que ele não existe. Mesmo onde não há um pensamento sobre o som (e onde o pensamento sobre o (*) sonoro ainda não é tão desenvolvido como no meio carolíngio produtor dos primeiros tratados musicais ocidentais), é possível deslindar a existência de um pensamento sonoro. Em outros termos, mesmo quando a *forma* não recebe atenção específica e/ou demorada, é legítimo assumir que ela – mesmo que seja por ser negada como tal – é portadora de sentidos e desempenha determinadas funções na interação social.

No que tange a esse ponto, um candidato possível para se investigar a *efetividade* da forma sonora, independentemente da atenção verbal que se lhe confere, são as litânias mencionadas pelo Sacramentário Gelasiano. Elas são:

- (a) (IIIB2): ida para o altar no começo da vigília (*incipit clerus laetania*);
- (b) (IIIC1): ida para as fontes, onde ocorrerá o batismo (*procedunt cum laetania...*);
- (c) (IIIC6): ida do bispo à sua cadeira depois de consignar os catecúmenos com crisma (*cum laetania...*);
- (d) (IIIC7): volta para a igreja, onde, na sacristia, começa-se a terceira litania (*incipiunt tertia laetaniam*).

Essas litânias têm a particularidade de, com exceção de (d), marcar deslocamentos – mesmo (d) marca um ponto de chegada após um deslocamento. A visão de conjunto não é alterada pela versão, mais preservada com relação ao gelasiano romano, segundo argumentamos, do Sacramentário de Angoulême. Para este, há duas litânias (como vimos, na rubrica

do GAV, a menção de *tercia laetaniam* não faz sentido em contexto), uma com a chegada na sacristia, e a terceira na entrada da missa (*cum terciā laetania ingrediuntur ad missas in uigilia*). Essa menção do Sacramentário de Angoulême só confirma a noção de uma litania que acompanha um deslocamento, desta vez da sacristia para o altar, onde será rezada a missa – note-se que, tradicionalmente, essa missa, devido a começar com uma litania, não apresenta um *Kyrie*, que é, como já discutimos no capítulo precedente, o equivalente de uma litania integrada à estrutura do rito de entrada da missa. Apesar de não haver nenhuma menção ao aspecto formal da litania, podemos assumir, tanto pelas menções mais tardias relativas à litania, quanto por todo o processo de musicalização do *Kyrie* anterior ao *OR 1* que discutimos no capítulo precedente, que esse evento tivesse um coeficiente musical específico. No entanto, não só não há menção desse coeficiente em ponto algum do texto, quanto as litânicas estão claramente subordinadas à ação, como acompanhamentos dos deslocamentos, um tipo de uso de itens dotados de coeficiente musical relevante que já notamos no *OR 1* e que está claramente vinculado à baixíssima autonomia da forma sonora no conjunto da cerimônia – com relação ao aspecto verbal e com relação à ação gestual-cinética do rito.

Um outro candidato para avaliarmos o papel da forma sonora nessa cerimônia de batismo, tão marcada por uma ênfase no conteúdo verbal da ação ritual, são as leituras. Aqui se encontram as únicas menções formais explícitas do documento. Em IIIB5, são mencionadas as leituras da vigília de Páscoa, em número de dez, além do salmo XLI. Dessas, a quarta, a sétima e a nona são *cum cantico*: (a) *In Exodo quarta cum cantico*: Cante-mus domino; (b) *vii in Esaia cum cantico*. Uinea domini; (c) *VIII in Deuteronomio cum cantico*. Na última, o cântico não é explicitado, mas, segundo nos informa o Sacramentário de Angoulême – bem como o de Autun e o primeiro *ordo* batismal do Sacramentário de Gellone, apontando para que a menção deveria constar no GA –, *cum cantico* Adtende caelum. Em nenhum dos casos trata-se de cântico independente da passagem, mas de cânticos escriturários vetero-testamentários associados aos episódios da leitura. Eles não são, nesse sentido, cânticos inseridos após as leituras, mas a continuidade textual normal das leituras. Contudo, a própria seleção de leituras que desembocam em cânticos, além da menção *cum cantico*, mostram uma certa preocupação formal nesse momento. Uma segunda, e última, menção interessante ligada às leituras no *ordo* batismal do Sacramentário Gelasiano se en-

contra em IIIC2, no momento de bênção e consagração das fontes. No meio da fórmula de consagração, antes das palavras *Haec nobis...*, o bispo diz, segundo o GAV: *Hic sensum mutabis* (“Aqui mudarás o tom de voz”). Essa é a única menção explícita a uma diferença formal das vocalizações em todo o documento. É difícil, no entanto, a partir do GAV, interpretar essa diferença. No entanto, o Sacramentário de Angoulême traz o mesmo trecho com um pequeno complemento: *Hic mutas sensum, quasi legens* (“Aqui mudas o tom de voz, como lendo”). Essa leitura é confirmada ao longo da família dos gelasianos francos: (a) Sacramentário de Autun: *Hic mutas sensum quasi lectione legens*; (b) Sacramentário de Gellone, primeiro *ordo* batismal: *Hic mutas sinsum, quasi lectionem legas*. Essa leitura parece, assim, confirmada tanto pela posição especial do Sacramentário de Angoulême, quanto pela sua presença em pontos distintos da família dos gelasianos francos. Apesar de serem pouquíssimos os indícios aqui, poderíamos sugerir cruzar a menção às leituras e cânticos, em que esses aparecem como continuidades naturais daquelas, e a menção à fórmula em que se muda o tom de voz, para aproximá-lo da leitura, de modo a sugerir que as leituras sejam dotadas de um coeficiente musical algo maior do que as demais vocalizações mencionadas na cerimônia, com exceção das litanias, difíceis de serem caracterizadas com propriedade aqui.

De todo modo, a investigação dessas menções mostra que, mesmo em um contexto em que a forma sonora recebia pouquíssima atenção explícita, ela pode ter *efetivamente* sido elaborada de maneira integrada à ação ritual. Também não se pode esquecer que o rito batismal, integrado à Semana Santa, ocupava uma posição determinada no calendário, que, segundo veremos mais adiante ao estudarmos as vésperas solenes da Semana de Páscoa, era diferenciado de outros pontos do calendário também por meio de recursos formais. As vésperas pascais, momento singular no calendário, talvez nos ofereçam a melhor oportunidade de investigar a lógica da formalidade no contexto romano do século VIII, que conferia tão pouca atenção explícita ao aspecto formal da vocalização. Quando tratarmos dessas vésperas, veremos também que não se pode simplesmente opor *explicitação* e *efetividade*, cabendo antes verificar de que modo uma determinada efetividade sonora está *articulada* à ausência de explicitação. Sem dúvida, trata-se de efetividade distinta daquela em que a explicitação do aspecto formal é a tônica geral do discurso.

Voltamo-nos agora para o primeiro testemunho de que dispomos do *ordo* batismal de sete escrutínios, a versão do (segundo argumentamos, posterior) *OR* 11 editado por Andrieu que constitui o segundo *ordo* batismal no Sacramentário de Gellone. Segue, nos mesmos moldes do que apresentamos para o GAV, um esquema que resume esse rito. Adicionamos apenas uma quarta coluna, à direita, em que marcamos as correspondências desse esquema com o do GAV.

I – Primeiro escrutínio (## 2215 a 2255): incorpora os ## 29 a 33 do gelasiano antigo (admissão ao catecumenato e exorcismos), bem como o # 26 (missa para o primeiro escrutínio). Isto aponta para diferença fundamental entre o GA e o SG: o primeiro concebe a admissão ao catecumenato e os exorcismos (eles mesmos não claramente alocados a um mesmo momento) como cerimônias à parte dos escrutínios, estes em número de três, enquanto o segundo, com seus sete escrutínios, incorpora as demais cerimônias nos escrutínios (fundamentalmente concebidos como os exorcismos), todos eles realizados no interior de uma missa.			
A: admissão ao catecumenato			
1.	Anúncio do escrutínio e distribuição dos candidatos na igreja.*1 O presbítero faz cruz com o polegar na fronte de cada um, dizendo, “Em nome do Pai...”*2 Põe a mão sobre a cabeça dos meninos e diz a oração...*3	*1 <i>vocantur ab acolito..., ita dicendo</i> *2 <i>facit presbiter cruce[m] cum pollice dicendo:</i> *3 <i>inponens manum..., dicit orationem</i>	IA1
2.	Seguem-se três orações, e a indicação de que se faz o mesmo sobre as meninas.		IA2
3.	Exorciza o sal e depois o coloca na boca das crianças, dizendo: “Accipe...”	<i>mittis... ita dicendo</i>	IA3
4.	E, depois de dado o sal, diz esta oração: ... <i>Obs.: A parte que se segue combina IB e III, pois se trata da missa logo em seguida à cerimônia de se fazer catecúmenos, em que os exorcismos são realizados entre a collecta e a primeira leitura.</i>	<i>dicit orationem hanc</i>	IA4
5.	Os catecúmenos saem da igreja, esperando a hora em que serão novamente chamados.		inexiste
B: missa (primeira parte)			
1.	O clero começa a antífona de intróito “Dum sanctificatum,” com o verso “Accedite”	<i>incipit clerus antefonam ad introitum misse, ita dicente...</i> <i>cantant psalmum ad repetendum</i>	inexiste
2.	Kyrie eleison é repetido nove vezes, e, enquanto é cantado, o sacerdote chega ao altar com a procissão e ora em silêncio.	<i>Kyrieleison repites novem vicibus. Et dum ipse cantat,... orat sibi secrecius</i>	inexiste
3.	Vai então para detrás do altar, cumpri-	*1 <i>dicit/respondent/dicit</i>	Rub.

	menta a assembléia*1 e pronuncia a colecta.*2	*2 <i>dicit orationem hanc</i>	inexiste; col. # 193 GA
C: exorcismos			
1.	As crianças são chamadas de volta à igreja pelo acólito. O mesmo esquema se repete então três vezes: elas são admoestadas pelo diácono a genuflexionar e a orar.*1 O diácono diz então aos padrinhos e madrinhas*2 que façam o sinal da cruz na frente das crianças, dizendo “In nomine...”*3 Então um acólito (um para cada uma das três vezes) impõe a mão sobre os homens e pronuncia as fórmulas de exorcismo, primeiro sobre os meninos, depois sobre as meninas.*4 Mais uma vez, o diácono pede genuflexão e sinal da cruz pelos padrinhos. <i>Obs.: Corresponde ao IB do GA, mas com mais rubricas, que especificam o desenrolar da cerimônia.</i>	*1 <i>admonetur/dicit/dicit/respondet</i> *2 <i>dicit diaconus</i> *3 <i>et signant... de pollicibus suis dicentes</i> *4 [1ª vez] <i>dans orationem excelsa vocem his verbis;</i> [demais] <i>dicere/dicere orationem</i>	IB: todas as fórmulas, com exceção de 2233, têm correspondente no GA
D: missa (segunda parte)			
1.	O sacerdote volta à sua cadeira, e é lida a primeira leitura.	<i>legitur</i>	inexiste
2.	Segue-se o responsório.	<i>sequitur</i>	inexiste
3.	Diácono admoesta os catecúmenos para que saiam e esperem fora da igreja até o fim da missa.		inexiste
4.	Segue-se a leitura do Evangelho.	<i>legitur Evangelium</i>	inexiste
5.	Oblações e secreta dita em silêncio pelo sacerdote inclinado.*1 Ela acaba em voz alta: “Per omnia...”*2	*1 <i>dicit incurvatus ante altare secreto hanc orationem</i> *2 <i>Et finet al(ta) v(oce): Per omnia...</i>	sec. # 194 GA
6.	Seuquem-se o diálogo*1, as modificações no cânone já previstas no GA, a oração de pós-comunhão e a or. ao povo.	*1 <i>dicit/rep.</i>	## 195-199 GA
7.	Findas as solenidades da missa, todos menos as crianças comungam, e o padre anuncia o próximo escrutínio.	<i>adnuntiat dicendo</i>	inexiste
II – Segundo escrutínio (## 2256 e 2257): realiza-se o segundo escrutínio e missa como anterior e anuncia-se (<i>adnunciit..., ita dicendo...</i>), no dia em que quiser da próxima semana (quarta semana da Quaresma).			
III – Terceiro escrutínio (## 2258 a 2298): incorpora, nos quadros de uma missa, a instrução (IC) do gelasiano antigo, com seus três componentes, os Evangelhos, o Credo e o Pai Nosso.			
A: abertura dos ouvidos			

1.	Quando chegam à igreja, no dia anunciado, o diácono pede que venham os catecúmenos,*1 o diácono os chama pelos nomes e se fazem os escrutínios (i.e., os exorcismos) como das outras vezes, até o momento em que se diz “Signate illos...”*2 <i>Obs.: isto é, realiza-se a missa com os exorcismos até antes da primeira leitura.</i>	*1 <i>clamat diaconus dicens</i> *2 <i>usque ad ubi dicit</i>	inexiste
2.	Então se lêem duas leituras (Isaías e Epístola de Paulo) para a “abertura dos ouvidos”	<i>leguntur</i>	inexiste
3.	Segue-se um responsório.	<i>sequitur responsorius iste</i>	inexiste
4.	Quatro diáconos vêm da sacristia, com quatro evangelhos, precedidos por dois candelabros e incenso, enquanto os clérigos cantam a antifona “Omnes sicientes”,*1 ao que se segue o Kyrie repetido nove vezes.*2 Enquanto os clérigos cantam,*3 os quatro livros são colocados nos quatro ângulos do altar.	*1 <i>cantantibus clerus antephona</i> *2 <i>Inde Kyrieleison repetitus novem vicibus</i> *3 <i>Et dum ipsi clerici cantant,</i> ...	IC1
5.	Antes que alguém leia desses livros, o presbítero diz*1: “Apertui...”	*1 <i>presbiter tractat his verbis</i>	IC1
B: Evangelho			
1.	Leitura dos Evangelhos (<i>com rubricas um pouco mais desenvolvidas que o gelasiano antigo, enfatizando o aspecto gestual/cinético</i>). A cada vez, um diácono toma um dos livros do altar e, precedido de dois candelabros e incenso, sobe para ler. Cumprimenta (<i>Dominus vobiscum/Et cum spiritu tuo</i>) e lê o Evangelho (Mateus, Marcos, Lucas, João)*1 e, após cada leitura, o livro é guardado pelo subdiácono, e o presbítero dá uma explicação.*2	*1 <i>dicat</i> *2 [1ª vez] <i>tractat his verbis</i> ;[demais] <i>sequitur</i>	IC1
C: Credo			
1.	Segue o prefácio do Credo*1, que em seguida é declamado pelo acólito segurando primeiro um menino e depois uma menina, as duas vezes em latim (<i>diferentemente do gelasiano antigo e do primeiro ordo batismal deste sacramentário</i>).*2 Seguem uma explicação do Credo pelo presbítero*3 e uma admoestação do diácono para que se faça silêncio.*4	*1 <i>Et dicit prefactionem symboli</i> *2 [1ª vez] <i>dicat symbolum hoc decantando</i> ; [2ª vez] <i>dicat symbolum decantando sicut supra</i> (sem o <i>his verbis</i> do GA) *3 <i>sequitur presbiter his verbis</i> *4 <i>Et admonit diaconus dicens</i>	IC2

D: Pai Nosso			
1.	Segue-se o prefácio do Pai Nosso e depois frases do Pai Nosso, cada uma com explicação correspondente (<i>exatamente GA</i>). O diácono admoesta para que façam silêncio, e o presbítero (<i>vs. não-determinação no GA</i>) se dirige aos catecúmenos.*1	*1 <i>et dicit presbiter</i>	IC3
E: Fim do escrutínio			
1.	O diácono diz para os catecúmenos saírem*1, que deixam a igreja com seus parentes. Quando os parentes voltam, oferecem com padrinhos oblações, oferecidas pelos catecúmenos. Finda a missa, todos comungam, menos as crianças, e o presbítero lhes anuncia*2 em que dia da próxima semana (quinta semana da Quaresma) se devem voltar para o escrutínio.	*1 <i>Et adnunciat diaconus...</i> *2 <i>Et adnunciat eis presbiter</i>	inexiste
IV – Quarto escrutínio (# 2299): deve ser realizado como os dois anteriores à “abertura dos ouvidos” (terceiro escrutínio) e então, tudo realizado, anuncia-se o próximo.			
V – Quinto escrutínio (# 2300): deve ser realizado como o anterior e, tudo realizado, anuncia-se o próximo.			
VI – Sexto escrutínio (# 2301): deve ser como os anteriores em tudo e, tudo realizado, anuncia-se o próximo para o Sábado Santo depois da sexta hora, quando os catecúmenos devem ser catequizados, o Credo dito, e o batismo realizado.			
VII – Sétimo escrutínio (## 2303 a 2328): associa as cerimônias da manhã e da vigília-batismo do gelasiano antigo e transforma em um único rito.			
A: exorcismo			
1.	Os catecúmenos vão à igreja e ficam em ordem como foram inscritos, os homens à direita e as mulheres à esquerda. O sacerdote faz o sinal da cruz nas fronteiras de cada um e, com a mão sobre suas cabeças, diz:*1 “Nec te lateat...” (exorcismo)	*1 <i>dicens</i>	IIIA1 e IIIA2
2.	Então o padre toca cada um no nariz e nos ouvidos com saliva e diz a cada um no ouvido*1: “Effeta...”	*1 <i>dicit unumquamque <ad> aurem</i>	IIIA3
3.	Toca-os então o sacerdote cada um com o óleo exorcizado no peito, fazendo uma cruz com o polegar e lhes faz três perguntas*1 (se renunciam a Satanás, a todas as suas obras e a todas as suas seduções), às quais respondem todos “Renuncio”. E então os toca nas costas com o mesmo óleo santo, a cada um dos homens e mulheres.	*1 [a cada pergunta] <i>dicit</i>	IIIA4

4.	Então, dembulando em círculo, com a mão imposta sobre suas cabeças, o pontífice declama em voz alta o Credo*1 e então se volta às mulheres e faz o mesmo.	*1 <i>decantando excelsa voce</i>	IIIA5
5.	O arquiidiacono lhes diz para genuflexionarem e orar e então levanta e terminar em comum a oração.	<i>dicitur</i>	IIIA6
6.	Então o arquiidiacono lhes diz para saírem*1 e esperarem a hora do batismo.*2	*1 <i>moventur ab archidiaconibus his verbis</i> *2 <i>dicit diaconus</i>	IIIA7
B: vigília antes do batismo (toda a descrição do gelasiano antigo é reduzida a uma breve menção)			
1.	Ocorre então a bênção da vela, seguem as leituras das vigílias de Páscoa, com o resto do ofício até o Evangelho da missa das vigílias.		IIIB1 a 5
C: batismo (<i>correspondências fortes com o GA, mas também muitas distinções, especialmente ausência de IIIC6 e 7 – litania e Gloria</i>)			
1.	Isto findo, o pontífice (<i>aqui já é o pontífice, diferentemente do GA</i>) prossegue da igreja, com toda a ordem dos sacerdotes, cantando a litania Kyrieleison*1 até chegarem às fontes. Vão adiante duas velas acesas do tamanho de homens, alçadas ao alto, com incensórios, enquanto caminham à fonte.	*1 <i>letania cantantes hoc est Kyrieleison</i>	IIIC1
2.	Então andam ao redor da fonte e começam a litania que segue*1: “Christe audite nos...” (<i>toda transcrita, com indicação do número de repetições</i>).	*1 <i>incipiunt letania qui subsequitur</i>	IIIC1
3.	Finda a litania, todo o clero e todo o povo estando em volta da fonte, com muitas luzes, feito silêncio, o pontífice diz: “Dominus vobiscum”/ “Et cum spiritu tuo” / “Oremus”.*1	*1 <i>facto silentio dicit pontifex</i>	inexiste
4.	<i>Bênção das fontes.</i> Depois da primeira fórmula (# 2315), o pontífice realiza diálogo como o que precede o prefácio (DV / ECST / SC / HAD / GADDN / DEJE), ao que se segue o item 2317 (a, b e c), cuja rubrica especifica “E diga cantilenando como no cânone, assim:...”*1 Segue-se o sinal da cruz sobre a água (2317d) e a fórmula 2317e, com a rubrica “Aqui muda o tom de voz, como se lendo uma leitura”*2 (<i>paralelo no GA,</i>	*1 <i>Et dicit decantando quasi cannone hanc:...</i> *2 <i>Hic mutas sinsum quasi lectiones legas:...</i>	IIIC2

	<i>mas sem o “como se...”</i>). Então dois acólitos mergulham na água as duas velas, que aí ficam até o fim do batismo, junto com a fórmula 2317f. O sacerdote sopra então três vezes na água.		
5.	Então o sacerdote derrama crisma na fonte, sobre a água, em forma de cruz e, com a sua mão, mistura e esparge por todas as fontes e sobre todo o povo. Quem quiser recolhe dessa água, antes do batismo, para usá-la em sua casa, vinhas, campos e frutos.		inexiste
6.	<i>Batismo.</i> Então os presbíteros e diáconos e, se for necessário, os acólitos, com roupas limpas e branquíssimas, entram nas fontes, no interior das águas. E batizam os homens, depois as mulheres, com três perguntas (se crêem no Pai, no Filho e no Espírito Santo), às quais todos respondem “Creio”. Então, eles são batizados com uma tríplice imersão, em que se invocam as pessoas da Trindade em cada uma: *1 “Baptizo te in nomine...”	<i>*1 baptizantur eos... ita dicendum</i>	III C3
7.	As crianças são então oferecidas a um presbítero, que faz o sinal da cruz sobre elas com o crisma, invocando a trindade. *1 São então dadas aos parentes.	<i>*1 dicit</i>	III C4
8.	O pontífice vem então à fonte e lhes dá vestimentas. O pontífice faz então uma oração sobre eles *1 e, com o crisma, faz uma cruz em suas fronte, invocando os 7 dons do Espírito Santo. Depois os assinala na fronte com o crisma, dizendo: “Sinal do Cristo para a vida eterna”.	<i>*1 dat orationem</i>	III C5
9.	Depois voltam para a missa e todos comungam (as crianças estão até aí em jejum). E devem comparecer à missa todos e comungar nos 7 dias seguintes à Páscoa.		III C8

Como já disséramos ao tratar da relação entre os testemunhos e ao distinguir entre o rito baseado nos três escrutínios e o rito com sete escrutínios, este último, de que o primeiro exemplo é o testemunho resumido no esquema acima, integra todas as cerimônias no interior desses escrutínios, todos associados a uma missa. Assim, as diversas cerimônias contidas no GAV se encontram aqui em um contexto bastante distinto, o de uma missa. No que res-

peita à organização sonora da cerimônia, isso implica uma mudança radical, a missa fornecendo um contexto sonoro particular para as cerimônias do batismo, que passam a se contrapor, por assim dizer, a um fundo sonoro distinto delas, mas com o qual elas passam a dialogar e a estabelecer analogias. Como em uma imagem, testemunhamos aqui uma distinção entre fundo e figura (sonoros), mas em que fundo e figura, ao mesmo tempo em que se distinguem, participam de uma mesma lógica formal que faz com que um ecoe o outro. Vejamos.

As missas do segundo *ordo* batismal do Sacramentário de Gellone apresentam a mesma lógica da missa romano-franca estudada no capítulo anterior, com uma marcada oposição entre a modulação sonora dos cânticos, especialmente na primeira fase da missa (a “missa dos catecúmenos”), vista como uma preparação para a outra, e a segunda fase (a “missa dos fiéis”), centrada no cânone, dito pelo sacerdote em voz baixa (*secreto, tacite*). No primeiro escrutínio (o que incorpora as fases IA e IB do *ordo* de três escrutínios, a admissão ao catecumenato e os exorcismos), depois da admissão ao catecumenato, que abre o escrutínio, segue-se o começo da missa, do intróito à *collecta*. Nesse ponto, a explicitação formal é bastante marcada, tanto para a antífona de intróito (*incipit clerus antefonam ad introitum misse, ita dicente... cantant psalmum ad repetendum*), quanto para o *Kyrie*, descrito com especial atenção (*Kyrieleison repites novem vicibus*). A explicitação formal se torna ainda mais evidente porque, enquanto se canta o *Kyrie*, o padre ora em voz baixa (*Et dum ipse cantat... orat sibi secrecius...*). A isso se seguem os exorcismos, e depois se segue a ordem da missa, da primeira leitura em diante. A antiga *post oblata* do rito romano (*secreta* do romano-franco), a oração após a recepção das oblações, é marcada em seu caráter romano-franco de oração silenciosa – característica compartilhada com o cânone. Segundo esse *ordo* batismal, *dicat incurvatus ante altare secreto hanc orationem*. Apenas ao fim da oração, antes do diálogo que precede o prefácio da missa, a voz do sacerdote se eleva: *Et finet al(ta) v(oce): Per omnia...* O mesmo tipo de organização sonora se observa na missa do terceiro escrutínio (no sétimo, seguindo-se ao rito batismal, não há descrição, mas apenas menção da missa): (a) antífona de intróito: *cantantibus clerus antephona*; (b) *Kyrie*: *Inde Kyrieleison repetitus novem vicibus; Et dum ipsi clerici cantant...* A seção a partir das oblações, retomada após as instruções que correspondem ao GAV IC, não é descrita aqui, mas apenas mencionada. No entanto, tanto pela descrição relativa ao primeiro escrutínio,

quanto pelas menções marcadamente sonorizadas do começo da missa nesse terceiro escrutínio, é evidente que estamos no contexto sonoro da missa romano-franca, com sua oposição característica entre modulação elaborada e silêncio.

De certa forma, então, como dizíamos, essa estrutura dá um contexto sonoro para as cerimônias do batismo retiradas do gelasiano antigo, que se tornam como figuras (não se trata aqui de descrição da missa, mas das cerimônias batismais inseridas no seio da missa) projetadas contra o fundo (sonoro) da missa. O que é particularmente interessante é que, nessa articulação entre fundo e figura, a figura é formalmente adaptada a seu fundo sonoro. Assim, já no primeiro escrutínio, um dos exorcismos (entre a primeira e a segunda seções da missa, partida pelo documento após a *collecta*) é dado pelo acólito em voz alta: *dans orationem **excelsa voce** his verbis* (como se vê, não se trata de oposição, entre verbalidade e sonoridade, dada a menção *his verbis*, mas de articulação). No terceiro escrutínio, na cerimônia de *apertio aurium*, o diácono chama os catecúmeno com uma dupla verbal tipicamente romano-franca (*clamat...**dicens***), segundo o esquema que, conforme explicamos no capítulo anterior, associa, na vocalização, conteúdo, forma e função. Na explicação do Credo, nesse mesmo escrutínio e após a primeira parte da missa (bastante sonorizada, como vimos), encontramos a menção de que o Credo é dito da seguinte maneira: ***dicat** symbolum hoc **decantando*** (1ª vez); ***dicat** symbolum **decantando** sicut supra* (2ª vez). Como já dissemos na discussão dos testemunhos, esse uso de dois verbos (tipicamente romano-franco, e não romano), chama a atenção simultaneamente para os aspectos da forma e do conteúdo da vocalização do Credo. Mas é no sétimo escrutínio que encontramos, nas cerimônias batismais adaptadas do *ordo* do gelasiano antigo, a maior incidência de menções que transformam a aparência formal dessas cerimônias, adaptando a figura a seu novo fundo. Na declamação do Credo pelo pontífice, na fase do exorcismo, lemos que ele o faz ***decantando excelsa voce***. No batismo propriamente dito, não só a litania é musicalizada (***letania cantantes***), mas, na bênção das fontes, além da menção *hic mutas sinsum quasi lectionem legens* (já encontrada no gelasiano antigo e discutida mais atrás), encontramos a menção – que antecede o conjunto da consagração das fontes e, portanto, oferece o pano de fundo contra o qual entender a mudança na forma da sonorização introduzida pela menção *hic mutas sinsum* – *Et **dicat decantando quase cannone hanc**: Deus qui inuisibile...*, menção ausente de todos os outros *ordines* batismais dos gelasianos francos.

Entre o rito batismal romano e o romano-franco, vemos assim se delinear uma transformação importante. Enquanto o primeiro é difícil de caracterizar do ponto de vista sonoro, pois o aspecto formal da cerimônia é pouquíssimo explicitado – o que não significa, como vimos com relação às litanias e às leituras, ausência de distinção e elaboração da forma sonora –, o segundo apresenta uma elaboração formal bastante explícita e evidentemente diferente, pois seus pontos de explicitação não se encontram fundamentalmente nem em correlação com as litanias (ainda que, em um caso, uma dessas tenha sido introduzida pelo verbo *cantare*, alheio ao vocabulário do *ordo* de três escrutínios do gelasiano antigo e claramente dotado de uma carga formal) nem com as leituras. No *ordo* batismal de sete escrutínios, tal como o encontramos em seu primeiro testemunho conhecido, o segundo *ordo* batismal do Sacramentário de Gellone, a formalização sonora está articulada fundamentalmente à dinâmica das orações. É assim que se constrói o seu pano de fundo, a missa, com a oposição entre os cânticos (bastante modulados) e as orações (menos moduladas e com o uso da voz baixa, *secreto*, do sacerdote), é assim que se articulam fundo (missa) e figura (cerimônias batismais), o primeiro mais modulado, com a intervenção de antífonas e outros cânticos, o segundo menos modulado, mais centrado em exorcismos, bênçãos e consagrações, e é assim enfim que se (*re*)constrói a figura, tomada do gelasiano antigo, em que são introduzidas oposições sonoras análogas às da missa, como na consagração das fontes do batismo, além de se contrapor uma das principais vocalizações do rito, o Credo (momento de afirmação do conteúdo básico da fé que une aqueles que serão batizados à comunidade que os acolherá e os reconhecerá como parte dela) ao resto da cerimônia pelo uso repetido da menção *decantare* para caracterizar seu aspecto formal, além de um *excelsa voce*. Evidentemente, essa transformação tem de ser entendida em relação com a mudança mais ampla de localização social do rito, o do gelasiano antigo devendo se entender em correlação com o contexto romano do começo do século VIII, o segundo *ordo* batismal do Sacramentário de Gellone devendo ser compreendido em função do universo social franco do final do mesmo século. Como vimos no capítulo precedente, esses contextos diferiam tanto no que respeita à estrutura quanto à estruturação social, e teremos oportunidade ainda neste capítulo de voltar a essa questão para precisá-la e, assim, buscar interpretar de forma mais ampla as profundas transformações no rito batismal, tal como acabamos de caracterizá-las.

2. As vésperas solenes da Semana de Páscoa (séculos VII-VIII)

O grande liturgista carolíngio Amalário de Metz (c. 775-800) qualificou as vésperas solenes realizadas em Roma na Semana de Páscoa (a semana que se sucede à Semana Santa) de *glorioso officio*.³⁴ Trata-se do mais elaborado serviço das vésperas em todo o ano litúrgico. As vésperas são o tradicional ofício que, atestado desde o século IV em meio urbano, constitui, junto com as laudes, o núcleo do ofício monástico catedralício e que, a partir da influência do monasticismo oriental no Ocidente, seria interpenetrado – e transformado – pelas demais horas monásticas, um processo complexo e que não poderemos descrever aqui.³⁵ De todo modo, cabe dizer que as vésperas solenes de Páscoa guardaram algo da função das vésperas nos grandes complexos basilicais da Antigüidade Tardia, marcadas pela presença do bispo³⁶ e bastante articuladas à geografia eclesiástica da urbe tardo-antiga. Sobre como essas vésperas eram realizadas em Roma, dispomos, além do testemunho de Amalário, de um documento excepcional – como os demais *ordines* autenticamente romanos – conservado como apêndice ao *OR 27*. De acordo com Michel Andrieu:

*“A descrição das vésperas pascais feita pela segunda parte do Ordo XXVII (n. 67-94) é, sem dúvidas, um verdadeiro Ordo romanus. Esta peça não tem qualquer ligação com o que a precede, e ela circulou separadamente a princípio, com um título particular, como nós ainda o constatamos nos manuscritos N [Paris, Biblioteca Nacional, manuscrito latino 14088] e W [Wolfenbüttel, 4175]. Foi provavelmente o autor da coleção A que, para agrupar os documentos relativos às solenidades que precediam e se seguiam à festa de Páscoa, soldou-o ao Ordo da Semana Santa.”*³⁷

Quanto à romanidade dessa segunda parte do *OR 27*, estamos plenamente de acordo com Andrieu, seja pelas referências específicas do documento à arquitetura do Latrão – assim como o *OR 1* era muito marcado pela geografia urbana de Roma –, constituindo um *ordo* dificilmente transponível para outros complexos eclesiásticos, seja pelo vocabulário, que confirma tudo o que foi dito até aqui sobre a distinção entre o vocabulário dos *ordines* autenticamente romanos e dos *ordines* francos. Apesar de ser quase inteiramente constituído por referências a distintas vocalizações (antífonas, salmos, aleluias, responsórios, orações), o vocabulário se centra em verbos como *incipere*, *inchoare*, *respondere*, *sequere*, *finere* e

³⁴ Cf., em anexo, transcrição e tradução desse texto.

³⁵ Robert Taft, *The liturgy of the hours in East and West: the origins of the divine office and its meaning for today*, segunda edição revisada, Collegeville, The Liturgical Press, 1993.

³⁶ Cf. os comentários ao relato de Egéria, na Jerusalém do século IV, em James W. McKinnon, *The Advent project*, *op. cit.*, p. 38.

³⁷ Michel Andrieu, *Les ordines romani*, *op. cit.*, v. 3, p. 342.

dicere, além de expressões como *cum antiphona* e *cum psalmo*, de forma a não incluir na referência às peças menção a seu aspecto formal. Apenas duas vezes, ambas no começo do documento, encontramos o verbo *canere*, para duas antífonas diferentes. Parece-nos, assim, seguro aceitar a romanidade desse documento. Isso posto, cabe enfatizar, mesmo no contexto dos *ordines* autenticamente romanos, seu caráter único. Afinal, pela menção precisa às peças que são vocalizadas ao longo das vésperas de toda uma semana, esse testemunho nos permite vislumbrar algo sobre a efetividade da forma sonora mesmo em um contexto que tão pouco explicitou sua concepção dessa forma. Poderemos, assim, buscar melhor compreender qual a especificidade dessa forma.

A composição social da cerimônia é o melhor indício de datação que possuímos. A menção à *schola cantorum* – bem como a função preeminente que ela ocupa no contexto do *ordo*, sua composição sendo aludida diversas vezes ao longo do texto, como o *primus scolae*, os *parafonistae* – mostra que o *ordo* só pode ter sido escrito uma vez estabelecida essa instituição e provavelmente em um contexto próximo ao do *OR 1*, que atribuía grande atenção à *schola*, como vimos, e a descrevia em termos perfeitamente compatíveis com nosso *ordo* das vésperas. Ora, sabemos pela correspondência de Gregório Magno que, ao final do século VI, a *schola* ainda não existia. A primeira menção a ela está contida na biografia do Papa Adeodato II (672-676), no *Liber pontificalis*, de modo que ela tem de ser vista como já estabelecida nessa data.³⁸ Segundo a hipótese de James W. McKinnon, tratando-se de uma instituição tipicamente clerical (e, assim, mais provavelmente estabelecida por um papa mais favorável a clérigos que a monges) e dificilmente estabelecida no começo do século VII, quando a cidade ainda vivia um período de perturbação política, o surgimento da *schola* deve ser datado do segundo terço do século VII.³⁹ Como o manuscrito mais antigo data do começo do século IX, a redação do documento foi certamente realizada entre c.650 e c.800, muito possivelmente, no entanto, por volta de 700, se aceitamos sua proximidade com o *OR 1* como um indício suplementar.⁴⁰

³⁸ *Le liber pontificalis: texte, introduction et commentaire*, ed. Louis Duchesne, reedição revisada por Cyrille Vogel, Paris, De Boccard, 1981, v. 1, p. 376.

³⁹ James W. McKinnon, *The Advent project*, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁰ Joseph Smits van Waesberghe, “‘De glorioso officio... dignitate apostolica’ (Amalarius): zum Aufbau des Gross-Alleluia in den päpstlichen Ostervespren”, em Jack Westrup (ed.) *Essays Presented to Egon Wellesz*, Londres/Nova Iorque, Clarendon Press/Oxford University Press, 1966, p. 56 dá como hipótese o período compreendido entre o pontificado de Sérgio I (687) e 730.

O *ordo* em questão descreve uma cerimônia realizada pelo papa, pelo bispo, presbíteros, pelos diáconos e pela *schola cantorum* e que se desenrola ao longo de uma semana, do Domingo de Páscoa à Oitava de Páscoa (na forma que chegou a nós, pula-se direto da Quarta-Feira para a Sexta-Feira de Páscoa)⁴¹ e se desenvolve sempre na mesma ordem, articulando (a) a basílica do Latrão, onde a cerimônia começa; (b) o batistério, ao nordeste do apse da basílica; (c) os oratórios de São João Batista e de Santo André da Cruz, ambos adjacentes ao batistério. Essa deambulação articula os principais elementos da primeira arquitetura eclesiástica cristã, igreja, batistério e oratórios, que, progressivamente, entre os séculos IX e XII, tenderia a se unificar em um único complexo, a igreja com fontes batismais e oratórios em seu interior (cf. capítulo 7). Em cada um desses espaços, o cerimonial segue uma ordem semelhante, ainda que aumentada na Basílica do Latrão: um salmo é cantado junto com um aleluia (no Latrão, três salmos), seguido de uma antífona para o *Magnificat* e de uma oração. No Latrão, o conjunto desses eventos é antecedido de um *Kyrie*. No deslocamento de um espaço a outro, intervém sempre uma antífona.

Na rubrica dos primeiros aleluias do Domingo de Páscoa, há uma descrição de como se articulam aleluia e salmo que também serve como um modelo para as demais vezes em que eles serão cantados. Vale a pena transcrever o trecho, de difícil tradução:

<p>69. <i>Finito Kyrieleison, annuit archidiaconus primo scolae et ille, inclinans se illi, incipit Alleluia, cum psalmo Dixit dominus domino meo. Post hunc, annuit secundo vel cui voluerit, sed et omnibus incipientibus hoc modo praecepit.</i></p>	<p>Findo o <i>Kyrieleison</i>, o arqui-diácono sinaliza ao primeiro da <i>schola</i>, e ele, inclinando-se a ele [ao arqui-diácono], começa o <i>Alleluia</i>, com o salmo <i>Dixit Dominus domino tuo</i> [Ps. 109]. Depois disso, sinaliza ao segundo ou a quem queira, e ordena assim que todos comecem.</p>
<p>70. <i>Dicit igitur Alleluia cum psalmo centesimo decimo. Sequitur post hunc primus scolae cum parafonistis infantibus Alleluia. Et respondent parafoniste. Sequitur subdiaconus cum infantibus Alleluia. Dominus regnavit, et reliqua. Et semper respondent parafoniste et adnuntiant verba infantibus. V[ersus]. Parata sedes tua Deus. Iterum v[ersus]. Elevaverunt flumina domine.</i></p>	<p>Diz então <i>Alleluia</i> com o salmo 110. Segue depois disso o primeiro da <i>schola</i> com as crianças [e os?] parafonistas. E respondem os parafonistas. Segue o subdiácono com as crianças [dizendo o] <i>Alleluia Dominus Regnavit</i> com o resto. E sempre respondem os parafonistas e anunciam as palavras às crianças. Verso. <i>Parata sedes tua Deus</i>. Em seguida o verso. <i>Elevaverunt flumina domi-</i></p>

⁴¹ Na edição de Andrieu, o corpo do texto apresenta os dias em ordem, do Domingo de Páscoa ao sábado da mesma semana. O único manuscrito que apresenta a ordem dos dias da semana como nós o fizemos (Domingo de Páscoa à sua oitava, pulando a quinta-feira), é o manuscrito W (Wolfenbüttel 4175), que é, no entanto preferível, pois não pular a quinta-feira, como os outros testemunhos, implica um descompasso completo com as atribuições nos livros de canto e com toda alógica da cerimônia.

	<i>ne.</i>
71. <i>Post hoc versus, salutat primus scolae archidiaconum et, illo anuente, incipit Alleluia cum melodiis cum infantibus. Qua expleta, respondent paraфонистae primam.</i>	Depois desses versos, o primeiro da <i>schola</i> saúda o arquidiácono e, este sinalizando, começa o <i>Alleluia</i> com melodias com as crianças. O que findo, respondem os paraфонistas a primeira.
72. <i>Post hanc incipit tertius Alleluia cum psalmo CXI. Hunc sequitur Alleluia. Pascha nostrum immolatus est Christus. V[ersus]. Epulemur in azymis.</i>	Depois disso, começa o terceiro <i>Alleluia</i> com o salmo 110. A esse, segue-se o <i>Alleluia Pascha nostrum immolatus est Christus</i> . Verso. <i>Epulemur in azymis</i> .

A interpretação exata desse trecho não é simples e dá margens a muitas discordâncias. Smits van Waesberghe propôs uma interpretação precisa dessa seqüência de eventos, estabelecendo inclusive uma reconstrução melódica com base nas primeiras (mas tardias) fontes romanas notadas.⁴² Do mesmo modo, Marcel Perès, estudioso e intérprete do canto chamado páleo-romano (anterior à síntese com as tradições francas que dariam origem ao canto gregoriano, gênero híbrido romano-franco) realizou uma gravação das vésperas pascais (apenas Domingo de Páscoa, de onde justamente vem o trecho transcrito acima) em que buscou interpretar a passagem.⁴³ Sem querer polemizar com esses estudiosos, pois reconhecemos que o trecho é de fato espinhoso, propomos a seguir uma possível interpretação dos eventos (## 70-71, apenas para o salmo 110 e seu aleluia) algo diferente das de Waesberghe e de Perès:

<i>Alleluia</i>	[sendo este um salmo aleluiático – isto é, um dos vinte salmos que começam com <i>Alleluia</i> – trata-se do <i>Alleluia</i> do salmo, que funciona aqui como uma antífona]	<i>primus scolae</i>
<i>Confitebor tibi Domine in toto corde meo: in consilio justorum et congregatione magna opera Domini</i>	[todo o primeiro verso do salmo]	<i>primus scolae</i>
<i>Exquisita in omnes...</i>	[todos os demais versos do salmo da mesma forma]	<i>primus scolae</i>
<i>Alleluia</i>	[o <i>Alleluia</i> do salmo]	<i>primus scolae e paraфонистis infantibus</i>
<i>Alleluia</i>	[repetição – resposta – do mesmo <i>Alleluia</i>]	<i>paraфонистae</i>
<i>Alleluia. Dominus regnavit</i>	[todo o canto desse <i>Alleluia</i>]	<i>subdiaconus cum infantibus</i>

⁴² Joseph Smits van Waesberghe, “‘De glorioso officio...’”, *op. cit.*, p. 66-69.

⁴³ *Chants de l’église de Rome: vèpres du jour de Pâques*, 1998 (HMC 901604).

<i>decorem induit.</i>	– não é o <i>Alleluia</i> , do salmo, mas uma peça musical à parte, um dos “grandes aleluias” das vésperas pascais]	
<i>Parata sedes</i>	[primeiras palavras do primeiro verso: é o anúncio das palavras às crianças pelos parafonistas]	<i>parafonistae</i>
<i>Parata sedes tua Deus</i>	[todo o verso]	<i>infantes</i>
<i>Elevaverunt flumina</i>	[anúncio das primeiras palavras pelos parafonistas às crianças]	<i>parafonistae</i>
<i>Elevaverunt flumina Domine</i>	[todo o verso]	<i>infantes</i>
<i>Alleluia</i>	[melodia do <i>All. Dominus regnavit</i> sem palavras?]	<i>primus scolae e infantes</i>
<i>Alleluia</i>	[o <i>Alleluia</i> do salmo]	<i>parafonistae</i>

O que é fundamental marcar aqui é a oposição entre a estrutura mais simples da recitação do salmo e a estrutura mais elaborada do *Alleluia*. A recitação do salmo é realizada pelo *primus scolae*, apenas com a retomada do *Alleluia* do salmo ao fim, primeiro pelo próprio *primus scolae* com os *parafonistae* e com os *infantes* e, depois, apenas pelos parafonistas. Cabe notar que a expressão *parafonistis infantis* seria normalmente interpretada como *com os parafonistas crianças* – como o fez Joseph Smits van Waesberghe – opondo esses aos *parafonistae viriles*, mas a ausência desta última expressão no conjunto do documento bem como o uso sistemático e separado de *parafonistae* e *infantes* nos faz pensar na possibilidade de dois grupos aqui. Já no caso do *Alleluia Dominus regnavit*, ele é cantado coletivamente uma primeira vez pelo subdiácono com as crianças, e depois seus versos indicados (1 e 2 neste caso) são cantados apenas pelas crianças, com as primeiras palavras anunciadas pelos *parafonistae*. Segue-se então a retomada do *Alleluia*, como se dera para o *Alleluia* do salmo, mas desta vez de maneira mais elaborada, pelo *primus scolae* e pelas crianças, sem o texto e apenas com as melodias. Ao fim, retoma-se o primeiro *Alleluia*, que cremos dever ser interpretado como o breve *Alleluia* do salmo. Essa estrutura será repetida ao longo de todo o serviço das vésperas pascais, de modo que, em conjunção com cada salmo recitado – com exceção do primeiro salmo do serviço, o salmo 109, que não é associado a um *Alleluia* específico – cantar-se-á sempre um *Alleluia*, dentre os quais cinco têm o texto em grego, situação excepcional (desses, apenas um, *O kyrius*, reaparece em outro ponto de todo o calendário litúrgico, os demais *Alleluia* gregos sendo exclusivos das vésperas pascais) e razão

pela qual essas vésperas são especialmente famosas e continuam a suscitar um grande interesse da parte dos musicólogos.⁴⁴

Para nossos propósitos, trata-se de oportunidade única de buscar compreender a lógica dessas vésperas e o uso particular que elas fazem da *forma sonora*, o que, segundo esperamos, poderá ajudar a esclarecer o papel dessa forma sonora em um contexto como o romano, que pouco explicitou sua atenção para com ela. Para tanto, parece fundamental compreendermos que essas vésperas se constroem, como expusemos, a partir de uma estrutura básica de repetição (todos os dias, mesma deambulação ritual; em cada espaço, mesma sequência básica de eventos), que dá o tom do conjunto da semana, mas que abre caminho para pequenas variações altamente significativas. É esse sistema, que cria a possibilidade da diferença na repetição, que nos parece estar no cerne da construção das vésperas pascais. Veremos a seguir três elementos utilizados para introduzir essa diferença na repetição: (a) os lugares visitados; (b) os salmos; (c) os aleluias.

Se, dia após dia, vai-se do Latrão ao batistério e daí aos oratórios, na Sexta-Feira de Páscoa, e apenas nela, introduz-se uma *statio* intermediária entre o Latrão e o batistério: *data oratione* [última parte do cerimonial no Latrão], *descendunt cum ant[iphona] ad crucem ad cubicellum Rigodem* (# 90). Não conseguimos identificar – e nenhum dos trabalhos consultados o indica – a localização e a natureza exata desse *cubicellum Rigodem*, em que também o conteúdo da ação é diferente. Aí, depois do salmo 113, não se canta um *Alleluia*, mas o responsório gradual *Haec dies*, cântico que marca profundamente o conjunto da Semana de Páscoa, aparecendo como responsório da missa desde o Domingo de Páscoa até sua oitava, graças ao texto festivo, associado à Ressurreição. Esse *cubicellum Rigodem* é, muito provavelmente, uma cripta, um *cubiculum*,⁴⁵ o que estaria de acordo com o fato de que, indo para ele, canta-se a antífona da cruz, a antífona *Ecce lignum crucis*, antífona cantada na Sexta-Feira Santa, exatamente uma semana antes do serviço do *cubicellum Rigodem*, na cerimônia de adoração da cruz que ocorre justamente no dia da morte do Cristo (OR 24, # 35). Diferença significativa no conjunto da deambulação sempre idêntica no

⁴⁴ James McKinnon, *The Advent project*, op. cit., p. 257-260.

⁴⁵ “Cubicule”, *Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie*, v. 3, 2ª parte, col. 3167: “Le réseau des catacombes forme un immense lacs composé de corridors et de chambres que l’on désigne respectivement sous les noms d’ambulacres et de cubicules.”

resto da Semana de Páscoa e que aponta para uma ligação com os eventos de uma semana antes.

No que respeita aos salmos, também existe a criação de diferença na repetição. No Domingo de Páscoa, recitam-se, no Latrão, os salmos 109, 110 e 111. No batistério, recita-se o salmo 112 e, nos oratórios, o salmo 113 (uma vez no Oratório de São João e uma no de Santo André). A ordem é repetida exatamente, nos mesmos lugares, na segunda e na terça-feiras. Na quarta-feira, com exceção dos manuscritos L (Londres, British Library, Add. 15222) e W (Wolfenbüttel 4175), que mantêm a mesma ordem dos salmos, pula-se o salmo 112 e canta-se diretamente o 113 no batistério, bem como nos oratórios. Quanto a esse último ponto, é significativo que, no Oratório de Santo André, não se cante um *Alleluia* neste dia, mas o responsório *Haec dies* junto com o salmo 113 (anunciando, assim, seu aparecimento, na sexta-feira, no *cubicellum Rigodem*). Voltando aos salmos. Na sexta-feira, no Latrão, pula-se o salmo 111 (exceção feita à lição dos manuscritos C, Paris, BNF, manuscrito latino 2399, e W, Wolfenbüttel 4175), cantando-se, na ordem, os salmos 109, 110 e 112 e, no batistério, ao invés do habitual salmo 112, canta-se o 113. No sábado, a mudança é mais radical, pois aparece, no Latrão, depois dos habituais salmos 109 e 110, o salmo 115, cuja temática é de morte, destoando do conjunto de salmos laudatórios que dominam a semana. No mesmo dia, o salmo 111, usualmente recitado no Latrão, é recitado no batistério. É apenas no Domingo que a ordem que começa a se transformar na Quarta-Feira de Páscoa é restabelecida. O resultado dessas mudanças entre os salmos é o de criar uma zona básica (zona 1) em que a ordem dos salmos é sempre a mesma, e eles são cantados nos mesmos lugares – o que vale para todo o começo da Semana de Páscoa e para a Oitava. No meio dessa zona básica, introduz-se uma espécie de zona de perturbação dessa ordem (zona 2), em que, ainda que as atribuições não sejam completamente diferentes, alguns remanejamentos significativos são identificáveis – é o que se passa entre a *statio* do batistério na Quarta-Feira e o Sábado de Páscoa (lembremos que a Quinta-Feira de Páscoa não aparece em nosso *ordo*). De forma esquemática, podemos resumir essa situação no seguinte esquema:

	Dom.	Seg.	Ter.	Qua.	Sex.	Sáb.	Dom.
Latrão							
Bat.		ZONA 1			ZONA 2		?
Orat.					?	?	?

Examinemos agora a questão dos *Alleluia*, que, como indicamos, recebem, na performance, uma atenção bem maior que os salmos. A primeira descontinuidade a ser sublinhada é aquela que opõe a própria existência de *Alleluia* na Semana de Páscoa e a sua eliminação na Semana Santa e na Quaresma. A Semana de Páscoa é o momento em que, depois de banido por muito tempo, o *Alleluia* faz sua reentrada triunfal na liturgia. Na estrutura mesma das vésperas de Páscoa, a lógica de continuidade e descontinuidade é estabelecida pelo fato de que o primeiro grande *Alleluia* das vésperas, o *Alleluia Dominus regnavit*, cantado em associação com o salmo 110 no Latrão – compartilhado pelas vésperas de Páscoa e pela segunda missa de Natal – possui uma melodia-básica que deu origem, com pequenas variações, às melodias de quase todos os *Alleluia* específicos das vésperas pascais.

Considerando em primeiro lugar as continuidades/descontinuidades verticais (em cada dia), cabe dizer que, no Domingo de Páscoa, trata-se de melodias distintas para o Latrão, o Batistério e os Oratórios, mas, nos dois oratórios, canta-se o mesmo *Alleluia* (*Venite exultemus*). Na segunda e na terça-feira e no sábado, tem-se a mesma melodia (derivada do *Dominus regnavit*) nas três *stationes* (como, a partir da sexta-feira, o *ordo* não informa sobre as *stationes* nos oratórios, podemos apenas inferir a identidade pelo fato de não haver explícita indicação em contrário). A quarta e a sexta-feira são os momentos de descontinuidade vertical mais pronunciada, pois, além da repetição do próprio *Alleluia Dominus regnavit* com o salmo 110 no Latrão (o que acontece durante toda a semana), a melodia não volta nesses dias. É importante lembrar que se trata justamente dos dias em que intervém o responsório *Haec dies* (no Oratório de Santo André, na quarta-feira, e no *cubicellum Rigodem*, na sexta-feira).

Passando agora às continuidades/descontinuidades horizontais (na mesma parte do ofício ao longo da semana), cabe marcar em primeiro lugar que não só sua melodia, mas o próprio *Alleluia Dominus regnavit* se encontra na semana inteira em associação com o salmo 110, sempre na mesma posição, no Latrão. A melodia é repetida em outro *Alleluia* na segunda, na terça, no sábado e no domingo. No batistério, a melodia do *Dominus regnavit* se encontra na segunda, na terça e no sábado (as rubricas para o domingo só mencionam o Latrão). Mas é importante marcar aqui que o batistério é singularizado também porque, dos cinco *Alleluia* em língua grega, quatro são cantados no batistério (um só no Latrão, na oitava de Páscoa). *Alleluia* latinos aparecem no batistério apenas na quarta e na sexta. O único

aleluia grego no batistério que não usa a melodia-tipo do *Dominus regnavit* é o primeiro, no próprio Domingo de Páscoa, o *Alleluia O kyrius*, cujo texto é, no entanto, uma versão grega do texto do *Dominus regnavit*. Nos oratórios, para o qual não temos informações a partir de sexta-feira, apenas na segunda-feira usa-se a melodia do *Dominus regnavit*, nas demais vezes empregando-se um *Alleluia* compartilhado com outra atribuição litúrgica (o *Alleluia Venite exultemus*, no Domingo de Páscoa, é cantado também na missa da terça-feira de Páscoa; o *Alleluia Confitebor*, na terça-feira, é cantado também no segundo domingo pós-Epifania). Esse conjunto de continuidades e descontinuidades verticais e horizontais pode ser esquematizado como segue (a zona 0, amarela, corresponde ao primeiro salmo no Latrão, com o qual não se canta um *Alleluia*; a zona 1, mais clara, compreende os pontos em que se canta o *Alleluia Dominus regnavit* ou outros *Alleluia* que empregam a mesma melodia; a zona 2, mais escura, identifica os pontos em que se canta um *Alleluia* com melodia distinta da do *Dominus regnavit*):

	Dom.	Seg.	Ter.	Qua.	Sex.	Sáb.	Dom.
Latrão	ZONA 0						
		ZONA 1					
				ZONA 2			
Batist.							?
Or.					?	?	?

Se observarmos esse quadro ao mesmo tempo em que o dos salmos, veremos que as mudanças na atribuição dos salmos têm um correlato na mudança das melodias dos *Alleluia* – todas são concentradas em torno da sexta-feira. Há apenas dois descompassos entre um esquema e o outro, no Domingo de Páscoa e no sábado da mesma semana. No Domingo de Páscoa, à atribuição regular dos salmos se sobrepõe uma variedade de melodias do *Alleluia*. Essa disparidade é, contudo, matizada se lembramos que o *Alleluia O kyrius*, o terceiro do Domingo de Páscoa, apesar da melodia diferente, é a versão grega do texto do *Alleluia Dominus regnavit*. Ademais, a diferença na melodia resulta do fato de que o *Alleluia O kyrius* é melodicamente uma combinação do *Dominus regnavit* e do segundo *Alleluia* do Domingo de Páscoa, o *Alleluia Pascha nostrum*. Também não podemos nos esquecer de que, no uso de um aleluia grego para o batistério, o Domingo de Páscoa também se conforma ao resto da zona 1. Desse modo, talvez mais do que entender o Domingo de Páscoa como equivalente à zona 2, fosse melhor compreendê-lo como ao menos parcialmente integrado ao tecido da zona 1, seu caráter especial devendo-se a se tratar do primeiro serviço da

semana. O outro descompasso se encontra no sábado em que, se a ordem dos salmos ainda está alterada, os *Alleluia* apresentam já, como para o começo da semana, uma uniformidade melódica. Estamos, contudo, em uma zona de transição, e se pode muito bem conceber que, dado o caráter de “ponte” do Sábado de Aleluia, entre a Sexta-Feira Santa e o Domingo de Páscoa, existe uma espécie de volta progressiva à zona 1 também nessas cerimônias de uma semana depois.

É entre quarta-feira e sábado que se encontra, assim, ao longo dessas vésperas – e especialmente na sexta-feira, quando se adiciona uma *statio* adicional – as principais descontinuidades sonoras no interior da Semana de Páscoa. Existe, por assim dizer, um pano de fundo sonoro (salmos e *Alleluia*) – definido pela zona 1 em ambos os esquemas, bem como pela zona 0 no esquema dos *Alleluia* – sobre o qual se inserem descontinuidades parciais a partir de quarta-feira, com o ponto alto na sexta-feira. A singularização desse momento deve ser compreendida como uma espécie de inversão sonora da própria lógica do conjunto das vésperas: se a grande presença dos *Alleluia*, que é o traço maior dessas vésperas, entende-se pelo contraste entre Semana Santa (sem aleluias) e Semana de Páscoa (profusão de aleluias), a singularização de alguns dias da Semana de Páscoa – especialmente da Sexta-Feira de Páscoa, uma semana depois da Sexta-Feira Santa – traz elementos que remetem à Semana Santa, como a temática da morte do salmo 115, a ida ao *cubicellum Rigodem* na sexta-feira, a eliminação do *Alleluia* no Oratório de Santo André na quarta-feira. Pode-se dizer, assim, que, sobre um fundo geral de distinção dessa semana com relação à Semana Santa, a introdução de diferenças na repetição dos eventos das vésperas pascais aproxima pontos específicos dessa Semana de Páscoa à Semana Santa: traz-se a memória da Morte em um ponto específico de uma semana que é, no geral, uma repetição do Domingo de Páscoa, dia de rememoração da Ressurreição. Ao se comemorar a vitória sobre a Morte, lembra-se pontualmente o inimigo vencido.

Nesses termos, talvez fique mais fácil avaliar qual o papel da elaboração formal no contexto romano de fins do século VII e princípios do século VIII. Como se percebe, esse papel está muito articulado à concepção festiva do ano, pois a criação de referências sonoras na Semana de Páscoa que a distinguem e, ao mesmo tempo, aproximam, da Semana Santa se encontra no centro da construção formal das vésperas pascais, com seu sistema de repetições e diferenças. Esse uso do som como uma espécie de estrutura básica de aproxi-

mação e distanciamento de determinados pontos do calendário transforma a forma sonora em uma espécie de fundo geral da ação. Diferentemente do contexto franco, em que figura e fundo estão bem destacados um do outro no decorrer da ação ritual, o contexto romano parece usar o som como um fundo mais elementar, do qual a figura destacada – os dias especiais das vésperas pascais, ao redor da Sexta-Feira de Páscoa – é, ela mesma, um outro fundo sobre o qual se projeta a ação ritual específica. Entre os francos, fundo e figura se opõem no decorrer de uma cerimônia, a missa, o batismo, por exemplo; entre os romanos, fundo e figura sonoros permanecem atrelados a uma paisagem mais ampla, a do ano festivo, sem serem explicitamente trazidos para o tempo relativamente curto da ação ritual. Nessa, o som como um todo é o fundo, pouco aludido, sobre o qual elementos de outra natureza – o gestual, a verbalidade, como vimos no *OR 1* e no rito batismal do gelasiano antigo – vão se sobrepor como figuras. Como se vê, assim, não se pode dizer que os liturgistas romanos não atribuíram importância à forma sonora, mas cabe reconhecer que ela possui seu significado apenas em um contexto mais amplo do que o franco, não definido pelo tempo específico de cada ação ritual, mas projetado na temporalidade mais ampla do ano festivo.

Essa diferença entre o uso romano e o uso franco do som na liturgia tem um duplo correlato. Ela é, em primeiro lugar, associada a diferentes concepções do tempo: se os romanos encapsulam a ação litúrgica em um tempo que a antecede e a ultrapassa, os francos dinamizam muito claramente a temporalidade da própria ação litúrgica. Do mesmo modo, não se poderia separar o distinto uso do som por romanos e francos das diferentes concepções que uns e outros faziam da sociedade: se, para os romanos, domina, como vimos no capítulo 5, a idéia de uma sociedade estruturada – e a ação ritual se concentra na apresentação dessa estrutura –, para os francos, é a noção de estruturação que parece ter precedência – a ação ritual se transforma, nesse contexto, em produtora da estrutura.

3. A Semana Santa (séculos VIII-IX)

a) a relação entre os testemunhos

Ambas as coleções de *ordines* nomeadas como A e B por Andrieu possuem *ordines* que agrupam as cerimônias da Semana Santa. No caso da coleção A, trata-se do *OR 27* e,

no caso da coleção B, trata-se do OR 28. Ambos esses *ordines* são, contudo, compilações a partir de *ordines* anteriores, também editados por Andrieu. No caso do OR 27, trata-se de uma compilação que teve por base fundamentalmente os OR 24 (cerimônias diurnas da Semana Santa) e o OR 26 (cerimônias noturnas da Semana Santa). Já o OR 28, utilizou, além do OR 27, dos próprios OR 24 e 26 que serviram de fonte àquele, do OR 11 (muito possivelmente na versão do Sacramentário de Gellone), o OR 13B e o OR 30A.

Para o estudo dessas fontes, a grande questão a ser enfrentada é a da localização de cada testemunho no tempo e no espaço. As compilações contidas nas coleções A e B, isto é, os OR 27 e 28 são, na avaliação de Andrieu, francas. Sobre o OR 27, diz o estudioso:

*“A compilação só pode ter sido executada em território franco, onde, desde a época do Rei Pepino, circulavam os Ordines XXIV e XXVI. Talvez ela tenha sido obra – mas não teríamos como demonstrá-lo – do liturgista ao qual nós devemos a recolha de Ordines (coleção A) onde ela aparece desde a segunda metade do século VIII. Ela pertence, em todo caso, à mesma época.”*⁴⁶

Com relação ao OR 28, Andrieu avalia que:

*“[o]s numerosos pontos de contato com o Sacramentário de Gellone e o emprego do Ordo XXXA bastam para indicar que o Ordo XXVIII foi redigido em território franco. Seu autor é verossimilmente o anônimo ao qual nós devemos o arranjo da coleção de Ordines que eu nomeei Coleção galicanizada, ou Coleção B. A data dos diversos manuscritos dessa recolha induz a remontar a composição do arquétipo aos arredores do ano 800.”*⁴⁷

Porém, como ambos os *ordines* são textualmente muito próximos de suas fontes presumidas, os OR 24 e 26 em especial, a questão central parece recair sobre a contextualização desses *ordines*, que fornecem a maior parte do conteúdo textual dos OR 27 e 28.

O OR 24 foi conservado em quatro manuscritos, nenhum deles posterior ao século IX (Albi 42, fim do século IX; Bruxelas 10127-10144, fim do século VIII; Saint-Gall 614, segunda metade do século IX; Wolfenbüttel 4175, começo do século IX). A lição do OR 24 é independente em cada manuscrito, aparecendo em contextos diferentes em cada um. O melhor preservado é o de Bruxelas, o mais antigo, e Albi também apresenta poucas mudanças. Já o de Saint-Gall possui mais erros, e o de Wolfenbüttel se distancia muito da forma original, pois quebra o OR 24 em três partes, intercalando-o de outros textos. Não há menção ao papa e nenhum contexto da corte pontifical (apenas bispo, padres, diáconos, subdiáconos e acólitos). Os ritos, entretanto, são todos romanos, e nenhum parece de origem gali-

⁴⁶ Michel Andrieu, *Les ordines romani*, op. cit., v. 3, p. 342-342.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 387.

cana. Há, ademais, com certeza o uso de um sacramentário gelasiano. Dessa situação, Andrieu levantou duas hipóteses de localização para o texto: (a) “composto em território franco, por um liturgista provido de bons documentos romanos ou conhecedor, por experiência pessoal, da forma como as cerimônias da Semana Santa se desenvolviam em Roma”⁴⁸; (b) “aproximando essas observações daquelas que serão feitas um pouco mais à frente sobre o *Ordo XXVI*, nós nos inclinaremos a concluir que os dois opúsculos representam o uso de uma igreja ou diocese suburbicária, uso calcado naquele que se observava na cidade apostólica.”⁴⁹

As “observações” a que Andrieu se refere merecem aqui atenção, pois é com base nelas – e no que diz sobre o *OR 26*, que examinaremos mais à frente – que ele pretende estabelecer a hipótese suburbicária como preferível à hipótese franca. Seus argumentos são três. O primeiro é o vocabulário: “não se encontra aí qualquer dos termos especiais familiares aos liturgistas francos.”⁵⁰ Duas objeções aqui: além de não apresentar qualquer “termo especial familiar” aos *liturgistas suburbicários* para estabelecer a preeminência de uma hipótese com relação à outra, poderíamos contra-argumentar que certas especificidades do vocabulário sonoro do *OR 24* constituem sim termos especialmente convenientes aos testemunhos francos, como os *excelsa voce*, *tacite*, etc.. O segundo argumento de Andrieu é o de que o *OR 24* intercala, na quarta-feira da Semana Santa, entre as orações solenes, uma oração *pro rege Francorum*. Para Andrieu, isso não significa necessariamente que o documento seja franco: “a iniciativa pode ter sido tomada em Roma, ou no ‘Estado pontifical’ recentemente criado pela intervenção franca, tanto quanto ao Norte dos Alpes.”⁵¹ Não se trata, portanto, de dizer *porque* o documento foi produzido nas dioceses suburbicárias, e não em território franco, mas porque, apesar de um indício aparentemente franco, não se pode excluir a hipótese suburbicária. O terceiro argumento de Andrieu vai na mesma direção: tudo indica que o *OR 24* empregou um sacramentário gelasiano, o que se explicaria melhor no contexto franco dos meados do século VIII do que no contexto suburbicário, em que se esperaria alguma influência do gregoriano. Mas, para Andrieu, além de se poder pensar que o gelasiano ainda tenha estado em uso nas dioceses suburbicárias nessa época,

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 281.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 283.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 282.

⁵¹ Idem, *ibidem*.

não se pode excluir o gregoriano: “seria, portanto, temerário querer descrever com muita precisão o sacramentário que o autor do *Ordo XXVI* tinha sob os olhos e, sobretudo, afirmar que ele ainda não conhecia o gregoriano.”⁵² Em suma, nenhum desses argumentos explica porque a hipótese suburbicária é preferível; eles apenas mostram que, diante de evidências que indicam preferencialmente uma origem franca, a hipótese suburbicária – até aqui não referendada concretamente por qualquer evidência – não pode ser inteiramente descartada. Parece-nos uma base muito frágil para não só apenas promover a hipótese suburbicária, mas muito mais para julgá-la preferível à franca.

Mas Andrieu condiciona essa argumentação àquilo que dirá a respeito do *OR 26*, como vimos na citação mais acima. Portanto, examinemos a situação deste *ordo*. O *OR 26* foi conservado nos mesmos nos 4 manuscritos que o *OR 24*, mas aqui eles não parecem inteiramente independentes, organizando-se antes em dois pares: Bruxelas+St.Gall e Albi+Wolfenbüttel. Esses dois últimos têm uma redação especial dos §§ 10-14, com interpoções referentes à missa da Quinta-Feira Santa e com direções para a eventualidade de a missa se realizar em um mosteiro. Como ele é estritamente complementar ao *OR 24* e aparece nos mesmos quatro manuscritos que aquele, Andrieu julga possível que o *OR 26* seja da mesma pluma que o 24. Segundo cremos, isso é bastante plausível também pelo vocabulário empregado e pelo fato de ambos terem sido conjuntamente apropriados para a compilação dos *OR 27* e 28. Essa proximidade desempenha, contudo, no esquema argumentativo de Andrieu, a função de referendar a hipótese de origem suburbicária de ambos os *ordines* – que, se aplicada exclusivamente ao *OR 24*, como vimos, carece de fundamentos. Verifiquemos, então, quais os argumentos que Andrieu levantará para comprovar a origem suburbicária do *OR 26*, argumentos que, aceita a proximidade deste *ordo* com o *OR 24*, poderiam contribuir para a hipótese suburbicária que o estudioso tenta promover para aquele testemunho.

Ao longo da discussão, Andrieu busca indicar a pertença geral do *OR 26* à liturgia romana e indicar os possíveis desvios como fruto da prática suburbicária. É importante deixar isso claro porque, no panorama amplo da obra de Andrieu, tal como o discutimos no primeiro item deste capítulo, trata-se de maneira de achar uma “terceira via” entre origem romana e origem franca dos testemunhos. Levantando a hipótese suburbicária, Andrieu

⁵² Idem, *ibidem*, p. 282-283.

permite reconhecer que um testemunho não é romano sem admiti-lo como uma produção franca, mas encarando-o, ainda assim, como fruto de um contexto muito mais próximo do romano do que do franco. É, em suma, uma tentativa de salvaguardar o quanto possível um maior índice de romanidade de suas fontes do que o reconhecimento de uma origem franca o permitiria.

O primeiro ponto levantado por Andrieu na discussão da origem do *OR 26* é relativo ao vocabulário e, mais precisamente, ao fato de que o Domingo da Paixão vem nomeado como *dominica mediana* no *OR 26*, termo que “pertence ao vocabulário romano autêntico.”⁵³ Andrieu parte para uma consideração a respeito do uso do termo nas fontes romanas, de modo a demonstrar como o uso insere o documento em uma esfera de “romanidade autêntica.” No entanto, é preciso dar conta do fato de que a denominação está incluída em uma frase que está longe de ser neutra, dificilmente fruto de um meio que tomava o nome *dominica mediana* por habitual: *a dominica, quam sedis apostolica mediana voluit nuncupari...* A menção aborda o nome como uma externalidade, não de dentro de um uso reconhecido como habitual. Essa menção poderia se explicar tanto pela origem franca quanto pela origem suburbicária do documento (ainda que, segundo a argumentação de Andrieu, as dioceses suburbicárias tivessem uma tendência a se distinguir menos da romanidade da cidade apostólica), de modo que ela não nos parece útil como um argumento a respeito das origens, a não ser para indicar que essa origem não é romana. O segundo ponto levantado por Andrieu é o da cerimônia de preparação do *Agnus Dei*, pequenos cordeiros de cera (mencionados pela primeira vez aqui no *OR 26*) preparados pelo arqui-diácono no Sábado de Aleluia e dado ao povo no Domingo de *Quasimodo* (oitava do Domingo de Páscoa). Para Andrieu, as informações que o *OR 26* dá a respeito dessa cerimônia “trazem com elas sua [das informações] marca de autenticidade romana.”⁵⁴ Porém, a menção da cerimônia, especialmente em se tratando do primeiro texto a fazê-lo, pode, quando muito, atestar a origem última romana da cerimônia, não do texto em questão ou das particularidades que ele apresenta com relação ao rito romano. Até aqui, os argumentos levantados por Andrieu tinham por objetivo demonstrar a romanidade geral (não necessariamente a origem na cidade apostólica) do *OR 26*. Como buscamos argumentar, se esses argumentos mostram de

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 311.

⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 312.

fato uma relação com Roma, essa relação é muito certamente a de uma externalidade. Andrieu não se furtou a essa percepção – ainda que tenha insistido em um índice de romanidade muito maior do que estamos dispostos a enxergar nesse testemunho – e buscou argumentar que essa externalidade era suburbicária. O primeiro argumento que Andrieu levanta nesse sentido está relacionado à complexa cerimônia de produção do fogo novo (cf. esquema do *OR 26* mais à frente). Tal como relatada em nosso documento, essa cerimônia não corresponde exatamente a qualquer documento que se acredite descrever a prática romana. Segundo reconhece o próprio Andrieu, “é difícil conciliar todos esses documentos.”⁵⁵ Andrieu não tira nenhuma conclusão específica sobre a origem do *OR 26* dessa cerimônia, mas apenas a usa para dar um peso de romanidade à fonte, ao mesmo tempo em que introduz algum grau de discordância no detalhe do rito. No entanto, é Andrieu mesmo quem nos diz que os ritos expostos pelo *OR 26* encontram uma grande difusão “em território franco,”⁵⁶ com adaptações que deram origens a transformações suficientemente importantes para que Amalário de Metz tenha querido, em sua estadia em Roma, em 832, “recolher novas precisões”⁵⁷ a respeito do rito do fogo novo. É perfeitamente possível, assim, pensar que as diferenças do rito do *OR 26* com relação a documentos que parecem relatar a prática romana se devam a uma origem franca desse documento. Possível, mas não certo. Por essa razão, Andrieu, após a exposição de todos os seus argumentos – nenhum deles diretamente relacionado à hipótese da origem suburbicária – vai, brevemente, tentar defender a posição expressa já a respeito do *OR 24*. Para tanto, ele se centra na relação entre a cerimônia de confecção do *Agnus Dei* e a cerimônia de bênção da vela pascal. Vale transcrever o conjunto dessa argumentação:

*“É a bênção da vela pascal que é descrita em primeiro lugar, como sendo o costume habitual. A preparação dos Agnus Dei é relatada em seguida apenas como uma espécie de parêntese. E o redator faz notar a oposição entre as duas práticas: a primeira é a das forenses (variação: suburbanae) civitates; a segunda é a da catholica ecclesia infra civitatem romanam. As duas lhe são igualmente familiares, ainda que ele dê a entender que a igreja para a qual ele escrevia era uma daquelas em que se conhecia apenas a bênção da vela.”*⁵⁸

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 316.

⁵⁶ Idem, *ibidem*.

⁵⁷ Idem, *ibidem*.

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 321.

A partir daí, Andrieu diz que o rito da bênção da vela pascal, em uso na Itália setentrional desde o século IV, ganhara rapidamente – já no século V – as igrejas suburbicárias. Daí, conclui o estudioso:

*“É natural, portanto, ver em nosso Ordo XXVI um diretório composto para o uso de uma igreja vizinha de Roma, onde se seguia o rito romano, mas não sem a influência das liturgias do Norte da Itália. O título de ‘Ordo suburbicário’, proposto por Dom B. Capelle lhe convém, assim, perfeitamente. O clérigo que o redigiu conhecia bem, aliás, a liturgia papal e se dava conta dos pontos em que ele se distanciava dela.”*⁵⁹

Em suma, a argumentação de Andrieu aqui pode ser resumida à concatenação de três pontos: (a) o *OR 26* foi escrito para um ambiente em que a bênção da vela papal era importante, e não a confecção do *Agnus Dei*; (b) a bênção da vela pascal era conhecida nas igrejas suburbicárias de Roma desde o século V; (c) o *OR 26* opõe duas práticas, a das *forenses civitates* e a *catholica ecclesia infra civitatem romanam*. Há, no entanto, elementos que não nos permitem referendar o modo como Andrieu concatena esses pontos. Em primeiro lugar, a bênção da vela, se bem difundida nas igrejas suburbicárias, não era exclusiva delas e, no máximo, serve, como os argumentos apontados para o *OR 24*, para dizer que é possível que o *ordo* seja suburbicário. Esse argumento não elimina, contudo, a hipótese franca, pois a bênção da vela era também importante na liturgia franca – presente no gelasiano antigo e nos gelasianos francos nos testemunhos do século VIII. Em segundo lugar, a distinção entre *forenses civitates* e *catholica ecclesia infra civitatem romanam* talvez aponte mais para o reconhecimento de duas externalidades – em momento algum o documento se identifica com as *forenses civitates* – do que para a oposição de um uso que o documento reconhece como seu e outro que ele reconhece como romano. Essas duas externalidades são explicáveis de um ponto de vista franco, mas não de um ponto de vista suburbicário.

Não nos parece haver, assim, na argumentação de Andrieu sobre os *OR 24* e *26* qualquer argumento comprobatório da origem romana desses *ordines*. Contrariamente, apontam para sua origem franca: (a) as peculiaridades do *OR 24* levantadas pelo próprio Andrieu e que o erudito se esforça por estabelecer como concebíveis no contexto suburbicário, ainda que muito mais prováveis em contexto franco (oração *pro rege Francorum*; uso do sacramentário gelasiano com aparente desconhecimento do gregoriano); (b) a proveni-

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 322.

ência dos manuscritos, três dos quais vêm da porção central do reino franco (Liège,⁶⁰ Wissembourg⁶¹ e Saint-Gall⁶²), um apenas possivelmente do Sul da França (o manuscrito Albi 42), o que pode indicar, mais que a exportação de um texto italiano, a produção de um texto nessa região do reino franco, onde ele teve uma difusão local; (c) o uso de um vocabulário sonoro com emprego relativamente freqüente de termos que fazem alusão à forma sonora das vocalizações, o que não é próprio aos testemunhos seguramente romanos, como o *OR* 1, o sacramentário gelasiano antigo, o sacramentário gregoriano, o *ordo* das vésperas pascais, etc..

De nosso ponto de vista, assim, tanto as compilações dos *OR* 27 e 28, quanto suas duas principais fontes, os *OR* 24 e 26, devem ser concebidas como testemunhos francos. Como apontamos, contudo, o *OR* 28 se vale de algumas outras fontes, especialmente do *OR* 23 (cerimônias papais da Semana Santa) e do *OR* 30A (ordem dos ofícios, especialmente noturnos, da Quinta-Feira Santa ao Sábado de Páscoa), ambos com importantes informações sobre as cerimônias da Semana Santa. Como devemos localizar esses documentos? Michel Andrieu classificou-os como testemunhos francos,⁶³ opinião que compartilhamos, tanto pela origem dos manuscritos quanto por seu conteúdo específico. Desse modo, parece-nos que, dentre todos esses *ordines romani* para a Semana Santa, não haja qualquer um que seja de fato um documento romano. Porém, há documentos romanos da Semana Santa, mas esses devem ser buscados nos sacramentários, e não nas coleções de *ordines*. Trata-se fundamentalmente das breves indicações cerimoniais do sacramentário gelasiano antigo para a Quinta-Feira Santa (missa crismal, a reconciliação dos penitentes sendo uma interpolação galicana), para a Sexta-Feira Santa (missa com adoração da cruz e orações solenes) e para o Sábado de Aleluia (cerimônias relacionadas ao batismo, que já analisamos no primeiro item deste capítulo).

Para resumir nossa argumentação, as fontes de que dispomos para estudar a organização da Semana Santa no processo de contatos litúrgicos entre Roma e Gália nos séculos VIII e IX são: (a) do lado romano, os *ordines* do Sacramentário Gelasiano Antigo; (b) do lado franco, fundamentalmente os *OR* 24 e 26, mas também os *OR* 27 e 28 (compilações

⁶⁰ Cf. Michel Andrieu, *Les ordines romani*, op. cit., v. 1, p. 96.

⁶¹ Cyrille Vogel, *Medieval liturgy*, op. cit., p. 227.

⁶² Michel Andrieu, *Les ordines romani*, op. cit., v. 1, p. 344, nota 1.

⁶³ Idem, *ibidem*, v. 3, p. 265 e 451.

dos primeiros) e os *OR* 23 e 30A. Ademais, como já indicamos, os *OR* 24 e 26 dependem de um sacramentário gelasiano e podem ser vistos, em parte, como expansões francas em torno dos textos romanos do gelasiano antigo.

b) o som na Semana Santa

CERIMÔNIAS DA SEMANA SANTA (de acordo com os textos em que são mencionadas)

	Gelasiano Antigo (GVA) e gelasianos francos	OR 23 (liturgia papal)	OR 24	OR 26	OR 27	OR 28	OR 30A
Dom. Paixão							
<i>Missa</i>	a) formulário da missa (sem rubricas)						
<i>Indicações ger. sobre ofícios</i>				a) indicações sobre os ofícios do Domingo da Paixão à Páscoa		= OR 26	
4ª feira santa							
<i>[Or. solenes]</i>			a) orações solenes hora terça		= OR 24		
<i>Missa</i>			b) missa hora oitava		= OR 24	=OR 24	
5ª feira santa							
<i>Matinas</i>		a) matinas			a) matinas (= OR 26, ind. gerais abaixo)	= OR 30A	a) matinas (3 noturnos);
<i>Laudes</i>						= OR 30A	b) laudes;
<i>Missa e reconciliação dos penitentes</i>	a) missa e reconciliação dos penitentes;						c) missa.
<i>Missa crismal</i>	c) missa crismal (bênção dos óleos);	b) missa crismal	a) missa crismal (bênção dos óleos)		=OR 24	=OR 24	
<i>Preparação do fogo</i>				a) preparação do fogo		= OR 26	
<i>Indicações ger. sobre of.</i>				b) indicações gerais sobre o ofício		= OR 26	
6ª feira santa							
<i>Matinas</i>						= OR 30A	a) matinas (3

							noturnos)
<i>Laudes</i>						= OR 30A	b) laudes
<i>Missa</i>			a) missa hora terça		= OR 24	= OR 24	
<i>Missa e adoração da cruz</i>	a) missa com adoração da cruz e orações solenes no meio. hora nona	a) missa e adoração da cruz.	b) missa e adoração da cruz.		= OR 24	= OR 24	c) missa e adoração da cruz.
<i>Vésperas</i>							d) vésperas (privadas)
Sáb. de Al.							
<i>Matinas</i>						= OR 30A + OR 13	a) matinas
<i>Laudes</i>							b) laudes
<i>Sinaxe mat.</i>	a) exorcismo da manhã;						
<i>Batismo</i>	b) vigílias e batismo (com bênção da vela).	a) batismo (com missa, sem bênção da vela).	a) batismo (sem a bênção da vela, mas esta se encontra no OR 26, talvez da mesma pluma).	a) bênção da vela (descrição própria, não dependente de outros documentos)	= OR 24	= OR 24 + OR 11	c) batismo (com bênção da vela e missa)
<i>Vésperas</i>							d) vésperas (durante a missa de c)
<i>Matinas e Laudes</i>							e) matinas (só um noturno) e laudes
Semana de Páscoa							
<i>Ofícios em geral</i>			a) indicações de como proceder nos ofícios da Semana de Páscoa (sem responsório ou leitura, mas <i>Haec dies</i> e aleluia)		= OR 24	= OR 24 + OR 30A	a) indicação dos 3 salmos para cada uma das matinas (só um noturno em cada celebração) e dos versos.
<i>Vésperas solenes</i>					b) vésperas solenes		

Para facilidade de referência, incluímos, nas duas páginas anteriores, um quadro esquemático com as principais cerimônias da Semana Santa tal qual elas figuram nos testemunhos aqui mencionados. Um sinal de = indica, nos *OR* 27 e 28, suas fontes textuais (no caso do *OR* 28, no caso de trecho que consta tanto de outros *ordines* quanto do *OR* 27, indicamos sempre as fontes comuns a ambos).

A missa crismal do gelasiano antigo (GAV), aquela em que se benze o crisma que será empregado no batismo, no Sábado de Aleluia, contém as orações habituais do formulário gelasiano (duas *collecta*, *secreta* e *postcommunio*, além da *super populum* – sobre essas orações, cf. capítulo anterior). Além dessas, no interior do cânone, está contida a *benedictio olei* e a *olei exorcizati confectio*. É aqui que o GAV introduz algumas rubricas, retomadas na família dos gelasianos francos. O vocabulário empregado para se referir à vocalização das fórmulas da bênção e do exorcismo é o habitual em meio romano, sem atenção específica à forma sonora da vocalização: na ausência de adjetivos e advérbios, dominam verbos de posicionamento (*explere*, *sebsquire*), referentes ao ato comunicativo (*respondere*) e introduzindo simplesmente as fórmulas verbais (*intrare*, *dicere*). O predomínio, como é de se esperar nesse livro de primeira geração, é o da verbalidade, e mais uma vez se insiste aqui na expressão *his verbis*, que marca a maior preocupação do testemunho: a reprodução correta das fórmulas consignadas por escrito em sua dimensão verbal. É significativo, a esse respeito, que o Sacramentário de Gellone, aproveitando-se de um trecho que consta no GAV – na própria Quinta-Feira Santa, mas na cerimônia de reconciliação dos penitentes, uma adição franca ao gelasiano antigo romano (GA) –, distinga-se do GAV em um ponto da missa crismal. Veja-se:

GAV (reconciliação dos penitentes), # 349	<i>Eodem die non psallitur nec salutatur, id est non dicit Dominus uobiscum...</i>
Sacramentário de Gellone (missa crismal), # 630	<i>Eadem vero die, non psallitur nec salutatur, idem non dicitur: Dominus uobiscum, nec cantatur antiphona ad introitum, nec legitur epistola nec evangelium; sed cum silentio veniens ante altare, ponens de ipsa hostia in ore calicis non dicit: Pax dominum, nec faciunt pacem, et communicant omnes cum reuerentia, nihil canentes...</i>

Em suma, contrariando a tendência do gelasiano antigo de não se demorar sobre a forma sonora na descrição das cerimônias, o Sacramentário de Gellone expande uma rubrica do sacramentário gelasiano tal qual ele havia se firmado em terra franca (que, aliás, com certeza não se encontrava no gelasiano antigo romano) e, de uma indicação pontual, constrói

uma espécie de descrição sonora da missa. Ainda que o sentido geral da rubrica tenha tanto a ver com a concentração cerimonial franca (a tendência a articular a forma em função da temporalidade da ação ritual) quanto com a construção do ano festivo romano (a tendência a empregar a forma sonora como um pano de fundo básico, não explicitado, que ultrapassa a ação ritual e se projeta nas distinções do calendário), é legítimo entendê-la como intervenção tipicamente franca em um documento cuja concepção e organização são romanas.

Na Sexta-Feira Santa, a missa da hora nona, única cerimônia da Sexta-Feira Santa apresentada pelo GAV, confirma a tendência geral das fontes romanas. Novamente, trata-se de missa com rubricas, em maior número que as da Quinta-Feira Santa. Essa missa começa após a deposição da cruz no altar, segue até a *collecta* Deus, a quo et Iudas..., intervindo então uma leitura e um responsório, uma outra oração (Deus qui peccatis veteris) e a leitura da Paixão. Nesse ponto, são introduzidas as orações solenes que caracterizam essa missa, seguidas do restante do formulário da missa (não há aqui consagração, pois se comungará com as espécies consagradas no dia anterior e então reservadas para este propósito) e, ao fim de tudo, da adoração da cruz – cerimônia que, como vimos, é ecoada uma semana depois nas vésperas pascais romanas, com a ida ao *cubicellum Rigodem* e o canto da antífona *Ecce lignum crucis*. O vocabulário é, em suma, o mesmo das rubricas para a missa crismal da Quinta-Feira Santa, com a exceção de uma única menção na primeira rubrica: *Ora nona procedunt omnes ad aecclesiam; et ponitur sancta crux super altare. Et egreditur sacerdos de sacrario cum sacris ordinibus cum silentio nihil canentes, et ueniunt ante altare, postolans sacerdos pro se orare et dicit: Oremus...* A menção *cum silentio nihil canentes* é compartilhada pelos sacramentários gelasianos francos (levamos em consideração o Sacramentário de Gellone, o de Angoulême, o de Autun e o de Reims), com exceção do de Reims, que diz apenas *nihil canentes*, mas, uma vez que não dispomos do original desse sacramentário, que se perdeu,⁶⁴ e que os demais testemunhos são todos concordantes, podemos estar bastante seguros de que se trata efetivamente de menção que deveria constar do arquétipo romano. Trata-se, como dissemos, da primeira rubrica dessa missa, todas as outras aludindo exclusivamente ao conteúdo verbal das fórmulas a serem pronunciadas. Diferentemente do que víamos para a rubrica que o Sacramentário de Gellone atribuiu à Quinta-Feira Santa,

⁶⁴ Possuímos apenas uma cópia parcial feita por J. de Voisin († 1685) e editada por Ulysse Chevalier, *Sacramentaire et martyrologe de l'Abbaye de Saint Remy: Martyrologe, calendrier, ordinaires, et prosaire de la Métropole de Reims (VIIIe-XIIIe siècles)*, Paris, 1900, p. 305-357.

esta rubrica do GAV para a Sexta-Feira Santa não nos dá a conhecer a cerimônia em questão do ponto de vista sonoro. Se usada para descrever a forma das vocalizações dessa missa, ela se mostrará inócua. O que essa rubrica faz, na verdade, é indicar a ausência da antifona de intróito na missa, característica que, junto com as demais especificidades da cerimônia (sobretudo a ausência de consagração das espécies), caracteriza essa missa como especial, distinta das outras missas. A rubrica *cum silentio, nihil canentes* inscreve, assim, a missa da Sexta-Feira Santa em um contexto preciso do calendário litúrgico. Sua função não é a de descrever a cerimônia do ponto de vista sonoro, mas a de encaixar a missa, por oposição às demais, em uma série de outros eventos: as missas que a antecederam e as que a sucederão no conjunto do ano litúrgico e nas Semanas Santa e de Páscoa em especial.

Passando agora aos testemunhos francos, vamos dedicar o resto do presente item a uma breve análise dos *OR 24* e *OR 26*, que formaram a base textual dos *OR 27* e *28*, os *ordines* relativos à Semana Santa incluídos nas coleções A e B, e que, segundo argumentamos mais acima, devem ser preferencialmente vistos como documentos francos – e não das dioceses suburbicárias de Roma, como propôs Andrieu. Na tabela a seguir, resumimos o conteúdo do *OR 24* exatamente nos moldes do que fizemos para o *ordo* batismal do GAV, com uma coluna mais à esquerda com uma numeração destinada a repartir as cerimônias, uma coluna central que resume o rito, e que indica com asteriscos os pontos em que intervem informações de potencial interesse para o estudo do som, e uma última coluna, à direita, que transcreve as passagens relevantes indicadas pelos asteriscos.

OR 24

I – Quarta-Feira Santa		
1.	<i>hora terça (orações solenes) ## 1-4</i> O pontífice com o clero e sua ordem (<i>et ordine suo</i>) segue ao altar na igreja maior e diz as orações solenes,*1 tais como se encontram no sacramentário: Oremus/Deus a quo et Iudas/Amen/orações solenes. Ele omite a oração para si mesmo, depois da do imperador, diz a pelo rei dos francos*2 e, por fim, pelos judeus (sem genuflexão). Então beija o altar e sai.	*1... <i>et dicat orationes sollemnes hoc ordine: Oremus, et dat orationem Deus a quo et Iudas. Post Amen sequitur et dicat orationes sollemnes sicut in Sacramentorum continentur...</i> *2... <i>dicat orationem pro rege Francorum...</i>

2.	<p><i>hora oitava (missa) ## 5-7</i></p> <p>Após a hora oitava, entram para a missa: depois de a <i>schola</i> dizer a antífona de intróito,*1 vem a oração,*2 a primeira leitura, o responsório gradual, a segunda leitura, o cântico <i>Domine exaudi</i>, com seus cinco versos,*3 o Evangelho e o resto da missa.</p>	<p>*1... <i>dicat scola antiphonam ad introitum, dat orationem.</i></p> <p>*2 <i>Legitur lectio una... Sequitur</i> RG Ne avertas... <i>Sequitur altera lectio, post quam canticum</i> Domine exaudi, <i>cum versibus suis quinque.</i></p> <p>*3 <i>Evangelium pronuntiatur a diacono ita... Qua perlecta..</i></p>
II – Quinta-Feira Santa		
1.	<p><i>hora terça (missa) ## 8-21</i></p> <p>Pontífice e diáconos na sacristia se vestem com todos os ornamentos e se preparam duas ampolas com óleo. A melhor é dada ao pontífice, que a mistura com bálsamo (preparação do crisma). A outra é conservada pelos ministros. O pontífice a passa nas mãos e depois as lava. Então prossegue à missa. Dita a antífona, ele diz a oração.*1 Lê-se a primeira leitura,*2 segue-se o responsório,*3 lê-se o Evangelho.*4 Então, continua a missa. Finda, apenas o bispo comunga, confirmado pelo diácono. Com as espécies sobre o altar, o subdiácono traz a ampola com crisma, que a dá ao arqui-diácono, que a dá ao bispo. Dito SC/HB, o bispo começa a consagração do crisma.*5 Benze-a e, depois, em silêncio, benze a outra ampola, de óleo.*6 A ampola de crisma é logo coberta, para que não seja vista nua, e então saudada por todos [os clérigos] em ordem. Findo isso, o bispo vem ao altar, tendo lavado as mãos, e dá a comunhão a todo o povo com todo seu séquito (<i>ordine suo</i>).</p>	<p>*1 <i>Dicta antiphona ad introitum, dicat orationem.</i></p> <p>*2 <i>Legitur apostolus:</i> Fratres, conuenientibus...</p> <p>*3 <i>Sequitur</i> RG Christus factus est...</p> <p>*4 <i>Legitur evangelium secundum Iohannem, cap. CXII:</i> In illo tempore...usque ... ita et vos faciatis.</p> <p>*5 <i>Et intrat in consecratione crismatis excelsa voce.</i></p> <p>*6 <i>Sed, antequam benedicat, insufflat et alat ter in ampullam. Qua expleta, benedicit ampullam olei ordine quo supra delatam. Et similiter alat in ipsa ter, sed tacite.</i></p>
III – Sexta-Feira Santa		
1.	<p><i>hora terça (missa) ## 22-27</i></p> <p>Todos os padres tanto da cidade quanto suburbanos e todo o clero se reúne com o povo na igreja determinada no interior da cidade (não a maior) e esperam pelo bispo ou por aquele que realizará o ofício em seu lugar. Ele então vem da sacristia ao altar para orar, como está contido no sacramentário, sobe silenciosamente à sua cadeira.*1 Então vem a primeira leitura,*2 o cântico <i>Domine audivi</i> com seus versos.*3</p>	<p>*1 ...<i>cum silentio</i> ascendit ad sedem.</p> <p>*2 ...<i>subdiaconus</i> ascendit <i>ad legendum</i></p> <p>*3 ...<i>post lectionem cantatur canticum</i> Domine audivi <i>cum versibus suis.</i></p> <p>*4 <i>Deinde de sequitur altera lectio, post quam sequitur tractus</i> Qui habitat..., vel Eripe me, domine...</p> <p>*5 ... <i>legitur passio domini...</i></p> <p>*6 <i>Hac expleta, venit pontifex ante altare et dicat:</i> Oremus; <i>Diaconus:</i> Flectamus genua.Levate. Oremus, dilectissimi nobis,</p>

	Então vem outra leitura e o tractus <i>Qui habitat...</i> , ou <i>Eripe me...</i> *4 Este findo, lê-se a paixão segundo São João.*5 Finda esta leitura, o bispo vem ao altar e diz <i>Oremus</i> , o diácono <i>Flectamus genua. Levate. Oremus, dilectissimi nobis, in primis pro ecclesia sancta Dei</i> , como na quarta-feira (orações solenes).*6 Então, tirado o <i>síndon</i> do altar, que antes cobria o Evangelho, todos saem silenciosamente.*7	in primis pro ecclesia sancta Dei, <i>sicut supra in quarta feria diximus</i> [sic, mas não é rubrica] *7 <i>Et ita omnes tacite exeunt foras.</i>
2.	<i>vésperas (missa e adoração da Cruz) ## 29-39</i> Tanto na igreja em que o bispo diz as orações*1, quanto nas outras, presbiteriais, prepara-se depois do altar uma cruz diante do altar, com um espaço entre ela e o altar e sustentada por dois acólitos. Então adoram a cruz o bispo(s), padres, diáconos e outros e então o povo. O pontífice volta à sua cadeira até que todos saúdem. (Os dois principais padres entram na sacristia, pegam o corpo de Cristo que aí sobrava da véspera, põem-no na patena, e o subdiácono segura o cálice diante deles com o vinho não-consagrado, e outro subdiácono uma patena com o corpo de Cristo. Levam ao altar, e o pontífice permanecem em sua cadeira, até que todos saúdem a cruz.) Enquanto se saúda a cruz, canta-se continuamente a antífona <i>Ecce lignum crucis</i> , e é dito o salmo CXVIII.*2 Depois de saudada e posta de volta em seu lugar, o pontífice desce e diz <i>Oremus. Preceptis salutaribus. Pater noster</i> . *3 Segue <i>Libera nos, quesumus...</i> *4 Ao dizerem Amém*5 ele toma das espécies e põe no cálice sem dizer nada.*6 E todos comungam em silêncio,*7 tudo acaba, com a seguinte frase: <i>In nomine patris et filii et spiritus sancti. Pax tibi.</i> Resposta: <i>Et cum spiritu tuo.</i> Fim.	*1 <i>...in ecclesia in qua pontifex dicit orationes...</i> *2 <i>... canitur semper antiphona: Ecce lignum crucis... Dicitur Psalmus CXVIII.</i> *3 <i>... dicit Oremus...</i> *4 <i>Sequitur Libera nos...</i> *5 <i>Cum dixerint Amen...</i> *6 <i>...et ponit in calicem nihil dicens.</i> *7 <i>Et communicant omnes cum silentio et expleta sunt universa.</i>
X	# 40: da véspera de 5ª feira até a manhã do sábado, o altar está nu e na quinta feira não se canta o responsório de vésperas.	<i>...non cantatur responsum ad vesperam.</i>
III – Sábado de Aleluia		
	a) (na igreja, até as leituras, ## 41-43) Todos vêm à igreja e duas velas são acesa,	*1 <i>Non pronunciat: Lectio..., sed inchoat: In principio plane. ... Et ante In</i>

<p>seguradas por dois notários, um de cada lado do altar. O leitor ascende ao ambo. Não diz <i>Lectio</i>..., mas começa diretamente <i>In principio</i>..., o que serve para todas as leituras.*1 Findas essas, vem imediatamente um ministros, segurando as ampolas em suas mãos, de pé ao lado direito do altar. Ele então vai às fontes, precedendo o bispo.</p> <p>b) (nas fontes, até batismo, ## 44-49) Então a <i>scola</i> vai às fontes para fazer a litania,*2 esperando pronta o pontífice. O segundo da <i>schola</i> tem um vaso de ouro em sua mão esquerda sobre a casula, com a qual o pontífice põe o crisma na fonte. Ordenados, eles realizam uma trina litania.*3 Então segue o pontífice com todo o decoro. Aí chegando, benze as fontes, de memória, fazendo três cruzeiras em três momentos da bênção.*4 Benzidas as fontes, ele põe dentro o crisma com o vaso de ouro e joga com sua mão água sobre o povo. Então ele batiza e volta à sacristia.</p> <p>c) (de volta à igreja, fim da missa, ## 50-54) Espera até que, vestidas as crianças, confirme-as. Então, ordenada, a <i>schola</i> realiza tríplice litania diante do altar (sete/cinco/três). *5 Enquanto se diz o <i>Agnus Dei</i>,*6 o mestre da escola diz “Acendam”,*7 e então se ilumina a igreja. O pontífice então segue ao altar. Finda a litania,*8 o pontífice diz <i>Gloria in excelsis Deo</i>,*9 então se lê o apóstolo.*10 [Daí] <i>Alleluia, Confitemini domino, tractus Laudate dominum omnes gentes</i>. *11 Não cantam o ofertório, nem o <i>Agnus Dei</i>, nem a comunhão.*12 Diante do Evangelho, não trazem luz [candelabros], mas apenas incenso.</p>	<p>principio <i>non dicit orationem</i>. *2 ... <i>ad fontes ad letaniam faciendam</i>. *3 ... <i>faciunt letaniam ternam</i>. *4 ... <i>Hic primam crucem facit</i>: qui hanc aquam, <i>cum manu sua dividens aquam in modum crucis</i>; <i>secundam</i>: unde benedico te; <i>similiter tertiam</i>: benedico te per Iesum Christum. *5 ... <i>Deinde scola iussa facit letaniam ante altare, prima septenas, et, spacio facto, faciunt alteram quinas; iterum spacio facto, ternas</i>. *6 e *7 <i>Et dum dicit Agnus Dei, magister scholae dicit</i>: Accendite. *8 e *9 <i>Letania expleta, dicit pontifex: Gloria in excelsis Deo</i>. *10 <i>Deinde legitur apostolus</i>. *11 <i>Alleuia, Confitemini domino, tractum Laudate dominum omnes gentes</i>. *12 <i>Non cantant offertorium, nec Agnus Dei, nec communionem</i>.</p>
IV – Apêndice (só nos mss. B, G e W, este último com redação distinta)	
<p>Mss. BG: Até as oitavas de Páscoa, em todos os ofícios (<i>ad omnes cursus</i>), não se canta o responsório,*1 nem se recita a leitura,*2 mas no lugar do verso e do responsório, canta-se o responsório <i>Haec dies</i> apenas na prima.*3 No domingo de Páscoa, canta-se, sobre <i>Venite</i> e todos os sal-</p>	<p>*1 ...<i>non cantatur resp...</i> *2 ... <i>nec lectio recitatur...</i> *3 <i>pro versu et responso cantatur responsum grad</i>. Haec... *4 ...<i>super Venite et super omnes psalmos Alleluia cantant</i>. *5 ... <i>et per totam ebdomadam ant</i>. Sur-</p>

	mos <i>Alleuia</i> . *4 Na segunda feira, com <i>Venite</i> e, durante toda a semana, a antífona <i>Surrexit dominus</i> com <i>Alleluia</i> . *5	rexit dominus vere Alleluia.
	Ms. W: Até as oitavas de Páscoa, em todos os ofícios (<i>ad omnes cursus</i>), não se canta o responsório, *1 nem se recita a leitura, *2 mas verso por verso, para terça, sexta e nona, e para prima se canta o responsório <i>Haec dies</i> . *3 O ofício é feito a semana inteira sem o <i>Kyrieleison</i> , *4 a não ser na missa, em que se diz o <i>Kyrieleison</i> . *5 Na segunda feira, com <i>Venite</i> e, durante toda a semana, a antífona <i>Surrexit dominus</i> com <i>Alleluia</i> . *6	<p>*1 ...<i>non cantatur resp...</i></p> <p>*2 ... <i>nec lectio recitatur...</i></p> <p>*3... <i>versum pro versu, id est ad tertiam, sextam nonamque, sed tantum RG Haec dies dicantur primam...</i></p> <p>*4 ...<i>sine Kyrieleison au[tem] fac totum officium...</i></p> <p>*5 ...<i>nisi tantum in missa dic Kyrieleison.</i></p> <p>*6 ... <i>et per totam ebdomadam ant. Surrexit dominus vere Alleluia.</i></p>
V – Trecho apenas no ms. W (logo após o apêndice do item anterior)		
	Igualmente, nas vigílias, por toda a semana, devem-se dizer três salmos e, em todos os salmos, Alleluia até a oitava de Pentecostes. *1 No Domingo Santo, deve-se fazer uma estação na [igreja] de Santa Maria para o presépio. Deve resumir brevemente o que disse da vigília do santo domingo da Ressurreição: Alleluia sobre Venite e sobre o primeiro, o segundo e o terceiro salmos e nas laudes matutinas deve-se dizer Alleluia. *2 No Evangelho, uma antífona e todas as coisas segundo a autoridade. *3	<p>*1 ...<i>terni psalmi dicendi sunt et per omnes psalmos Alleluia usque octabas pentec[ostem] omnimodis predicenda est.</i></p> <p>*2 Alleluia super <i>Venite</i> et super primum, secundum et tertium psalmum et matutinis laudibus Alleluia dicende sunt.</p> <p>*3 ...<i>in evangelio ant. et omnia...</i></p>

É preciso apontar, em primeiro lugar, que se trata de um *ordo* breve, com poucas indicações, remetendo desde o começo ao sacramentário (certamente, o gelasiano). Para a quarta-feira da Semana Santa, o vocabulário sonoro é perfeitamente compatível com o romano (sem termos com conotações formais evidentes), o que faz pensar se este documento franco não teve como fonte um documento anterior, romano. Para a Quinta-Feira Santa, de que o *OR 24* narra a missa crismal, a possível base romana de nosso *ordo* – que explicaria também toda a preocupação cinética e com a manipulação dos objetos rituais, especialmente a ampola com o crisma – dá margem a duas menções relevantes do ponto de vista sonoro: a consagração do crisma se dá *excelsa voce*, e a bênção do óleo, *tacite*. Como vimos no capítulo precedente, a alteração do volume sonoro associada à consagração era um dos traços fundamentais da missa romano-franca, mas o curioso é que, entre os francos, a consagração eucarística é tradicionalmente dita em voz baixa (*secreto*), enquanto, aqui, a consa-

gração do crisma é feita em voz alta (*excelsa voce*), reservando-se a voz baixa (*tacite*) para a bênção do óleo, menos importante que o crisma. Em suma, se, estruturalmente, temos a mesma situação da missa romano-franca (distinção formal interna da parte fundamental da cerimônia e, mais especificamente, distinção por meio do volume sonoro), essa situação aparece aqui como um negativo (voz alta em vez de voz baixa). Se devemos essa particularidade a uma especificidade da cerimônia da Semana Santa (não preservada nas fontes posteriores, como o Pontifical Romano-Germânico, examinado mais à frente no item 4), ou a uma especificidade do tempo-espço de produção da fonte no conjunto do mundo franco, é muito difícil de precisar, dada a falta de documentos comparáveis para o cruzamento de informações. Para a Sexta-Feira Santa, o *OR 24* narra duas missas, a primeira na hora terça, com as orações solenes, e a segunda na hora de vésperas, com a adoração da cruz, cerimônias que, como vimos, apareciam organizadas em torno da mesma missa no sacramentário gelasiano. Para a primeira missa, logo no começo, o *OR 24* dá a mesma informação que o sacramentário gelasiano dera: o bispo entra *cum silentio* – isto é, sem antífona de intróito. Mas essa missa é menos lacônica que o gelasiano, pois ela espelha o silêncio da entrada na saída: *omnes tacite exeunt foras*. Ao mesmo tempo, ela pontua o interior da missa com uma vocalização referida por um verbo de densidade sonora: *cantatur canticum* Dominum audi vi *cum versibus suis*. Assim, ainda que pareça aqui também próxima ao gelasiano, a indicação do *OR 24* é mais sistemática do ponto de vista sonoro e encompassa o conjunto da cerimônia, mesmo se com poucas indicações. No que respeita à segunda missa da Sexta-Feira Santa, o *OR 24*, além de mais uma vez inserir o verbo *canere* – desta vez para a antífona *Ecce lignum crucis*, cantada durante a adoração da cruz e, como vimos, retomada na Sexta-Feira da Semana de Páscoa durante as vésperas solenes –, marca o momento da comunhão com o silêncio. O padre põe a hóstia (consagrada na véspera) no cálice *nihil dicens*, e todos comunicam *cum silentio*. Novamente, encontramos-nos diante de uma sobreposição de funções das indicações sonoras, que ao mesmo tempo marcam a Sexta-Feira Santa como dia especial do calendário e indicam o contorno sonoro básico da cerimônia. Nesse sentido, o *OR 24* não deixa de se assemelhar às rubricas da Semana Santa encontradas no Sacramentário de Gellone: ainda que o material básico seja romano, havendo pontos em que não há mesmo qualquer explicitação sonora (como para a Quarta-Feira Santa), é como se o *OR 24* não só explicitasse certas características sonoras, como aquelas mais atreladas ao posicio-

namento desses dias especiais no conjunto do calendário, mas também introduzisse elementos que ultrapassam a concepção romana da forma sonora e estão muito mais associados à concepção franca, utilizando o som como um elemento interno de estruturação do ato ritual. Não nos dedicaremos aqui ao exame das indicações para o Sábado de Aleluia, centradas no rito batismal, ao qual já nos dedicamos no primeiro item deste capítulo.

Passamos agora a uma breve observação do *OR 26*, texto ainda mais curto que o *OR 24* e, como vimos na discussão dos testemunhos, muito preocupado com as cerimônias específicas do fogo novo e da confecção do *Agnus Dei*, para os quais há descrições inteiramente desprovidas de indicações sonoras. Segue esquema do *OR 26*, nos mesmos moldes do esquema do *OR 24*, explicado logo atrás:

OR 26

# 1-2	<p>a) do Domingo da Paixão até a vigília da Páscoa, não se canta Glória em nenhum responsório;*1</p> <p>b) da 5ª feira Santa até a Páscoa, não se canta <i>Gloria</i> nem com os salmos nem em nenhum lugar.*2</p>	<p>*1 ... <i>in nullo responsorio decantatur Gloria.</i></p> <p>*2 ... <i>nec in psalmis nec in ullo loco decantatur Gloria...</i></p>
# 3-6	<p>Na nona hora da 5ª feira santa, fora da basílica, ou sobre a porta do oratório (se houver) ou no lugar que for considerado principal, produz-se fogo com pedra para que dele se possa acender a vela (<i>candela</i>). Essa vela deve ser colocada em um castiçal e ser levada à igreja pelo mansionário, com a congregação ou o povo presente. Desse fogo, mantém-se continuamente, até o Sábado de Aleluia, uma lâmpada acesa para acender a vela pascal (<i>cereum</i>), que deve ser benzida nesse dia. (#6: o ordo de bênção da vela pascal deve ser seguido nas <i>forensibus civitatibus</i>, pois na igreja católica dentro da cidade de Roma, não é assim benzida)</p> <p><i>Obs.: na Itália do Norte, a bênção da vela pascal já estava em uso desde o século IV. Logo ganhou as igrejas da diocese suburbicária. Cf. Liber pontificalis, vida do Papa Zósimo, 417-418. Cf. nota de Duchesne, cera (1ª edição) vs. cereus (2ª). Da cera à vela? Andrieu discorda.</i></p>	
# 7-8	Na hora prima, na manhã do Sábado de	

	<p>Aleluia, no Latrão, o arqui-diácono vem à igreja e funde a cera em um vaso limpo, mistura óleo e benze a cera e dela funde na forma de cordeiros e as conserva em lugar limpo. Na oitava de Páscoa, elas são dadas ao povo após a missa para que bençam com fumaça suas casas se, por alguma tribulação, vir-lhes a necessidade. Faz-se de forma similar nas <i>forensibus civitatibus</i> com a cera.</p> <p><i>Obs.: É o primeiro texto conhecido que trata desses cordeiros de cera, chamados Agnus Dei. Ver, sobre sua história posterior, E. Mangenot, "Agnus Dei," no Dictionnaire de théologie catholique, t.I, col. 605-613.</i></p>	
# 9-13	<p>(volta ao sábado) Mansionário toma a vela formada (<i>ficta candela</i>) em sua mão e, seguindo-o o povo com silêncio humilde*1, entram na igreja que até então estava sem luz. Preparam-se no altar sete lâmpadas acesas com a vela. Preparados os defensores, decorem a igreja toda com luz. E permaneça assim iluminada até as vigílias. [Segundo mss. A-W (# 10): Com a igreja decorada, entram para a missa, segundo contido no sacramentário e no antifonário*2. Finda a missa, comungam em ordem e recolhem espécies eucarísticas para o dia seguinte, côm de costume. Mas a igreja permanece decorada até as vigílias.] Levantam-se para as vigílias na oitava hora da noite, e como de costume, não dizem <i>Deus in adiutorium</i>, <i>Gloria</i>, ou o invatatório.*3 O cantor começa a antífona dos salmos como está contido no antifonário.*4 [W. junta: "e não cantem <i>Gloria</i> no fim dos salmos.]*5 No fim do noturno, o leitor não pede bênção, e o sacerdote não a dá e, quando acaba a leitura, não diz <i>Tu autem domine</i>, mas acaba com as palavras da leitura.*6 As luzes da igreja começam a ser extintas no início do canto dos noturnos.*7. No fim do primeiro noturno, um terço terá sido apagado; no fim do segundo, mais um terço, e, no fim do último, tudo terá sido apagado, com exceção das</p>	<p>*1 ...<i>populo cum supplici silentio</i>, ...</p> <p>*2 ... <i>sicut in Sacramentorum continetur vel Antiphonarium.</i></p> <p>*3 ... <i>nec more solito Deus in adiutorium meum dicent, nec Gloria, nec invitatorium...</i></p> <p>*4 ... <i>sed cantor incipiat antefonam in psalmis sicut in antephonario continetur.</i></p> <p>*5 <<i>et Gloria in finem psalmi non cantent</i>></p> <p>*6 ... <i>benedictionem non complet, quando finit lector, non dicit: Tu autem domine, sed ex verbis lectionis iubetur facere finem.</i></p> <p>*7 ... <i>ab initio cantus nocturnae inchoantur extingui</i>, ...</p> <p>*8 ... <i>ubi audierit antephonam, tenens canna in manu sua tutat lampadam unam; in finem vero psalmi ipsius tutat aliam sinistrae parties; in secundo psalmo, cum antephona audierit, tutat de dextera parte aliam...</i></p>

	sete lâmpadas, que são extintas nas <i>laudes (matutinis)</i> . ^{*8} No começo do primeiro salmo, a primeira e as outras em seguida, conforme se ouvir a antífona, a última entretanto (a do meio) no Evangelho.	
# 14	Sobre quem leva o fogo em cada dia para a igreja.	

Como se vê, o *OR 26* é bastante econômico no uso de termos que se refiram ao aspecto sonoro das vocalizações. O texto começa, contudo, com instruções para o conjunto da Semana Santa, distinguindo, por meio do *Gloria*, a Semana Santa das demais (nela não se canta *Gloria* em nenhum responsório) e o período de Quinta-Feira Santa até o Domingo de Páscoa em especial (quando não se canta *Gloria* nem com os salmos nem em qualquer outro lugar). Indicação que se centra, portanto, no uso do som como regulador da temporalidade ampla do ano festivo, e não como estruturador de uma cerimônia em especial. As outras indicações relevantes desse *ordo* dizem respeito à missa no Sábado de Aleluia e à vigília (matinas). Aqui, novamente, domina a lógica da supressão (sem o *Deus in adiutorium*, sem o *Gloria*, sem o salmo invitatório e sem o *Gloria* dos salmos), e – característica marcante em documentos romanos como o *OR 1* – a coordenação de gestos rituais com os cânticos (no caso, apagar as luzes da igreja). Em um ponto, o documento remete ao sacramentário e ao antifonário e, em outro, ao antifonário apenas. Em geral, confirma-se a idéia, expressa já para o *OR 24*, de um *ordo* bastante dependente de fontes romanas (como o sacramentário e o antifonário) e cuja atenção para com o aspecto formal das vocalizações é muito articulada à inserção das cerimônias no contexto do ano festivo, e pouco preocupado com a organização sonora interna da cerimônia. Esse tipo de atenção não é, contudo, alheio aos documentos em questão, podendo ser mais concretamente identificado no *OR 24*, que é aliás maior e mais descritivo que o *OR 26*. A impressão geral desses documentos é a de fontes francas que, muito antigas e muito coladas em seus antecedentes romanos – não queremos com isso postular a existência de um *ordo* romano perdido, podendo-se os antecedentes resumirem-se às rubricas de um sacramentário e de um antifonário –, apontam para alguns traços fundamentais da documentação franca, mas em um estado que, por comparação e na impossibilidade de ser mais bem investigado em seu contexto específico, poderia ser qualificado de embrionário.

4. A Semana Santa (século X)

No capítulo anterior, já tivemos a oportunidade de examinar dois *ordines* eucarísticos inseridos no Pontifical Romano-Germânico (*PRG*) e, no capítulo seguinte, voltaremos a essa imponente compilação para tratar do *ordo* de consagração de igrejas contido neste documento. Porém, nenhuma dessas fontes parece ter se originado no contexto do *PRG*, esse imenso pontifical formado pela compilação de *ordines* antigos, *expositiones* litúrgicas e mesmo sermões, além de bastante material original. Produzido por volta de 950-962, o *PRG* está diretamente relacionado com o documento editado por Michel Andrieu sob o nome de *OR 50*, confeccionado pouco antes do *PRG*, no mesmo *scriptorium* que ele e, segundo a hipótese hoje contestada de Andrieu, inclusive pela mesma mão.⁶⁵ Este *OR 50* foi inserido no *PRG*, e não se conhece tradição manuscrita do *ordo* independente dos manuscritos do Pontifical. O *OR 50* constitui, assim, na forma que chegou até nós, um capítulo – o maior – do *PRG*, produzido no mesmo contexto que ele, possivelmente alguns poucos anos antes. Ele é o maior dos *ordines romani* e consiste em um *ordo* para o temporal, contendo descrições cerimoniais para o conjunto do ano litúrgico. Trata-se de imensa compilação que, como o *PRG* em sua inteireza, valeu-se de diversas fontes: *ordines romani* (*OR* 1, 11, 13B, 13C, 20, 30B, 24, 26, 27, 28, 29, 30A e 31 – pouco –, 37A e 37B), sacramentários (certamente um gelasiano franco, um gregoriano de modelo não identificado, além do leonino indiretamente e talvez até de um gelasiano antigo), obras didáticas (Amalário, Pseudo-Alcuíno, Regino de Prüm), além de diversas composições poéticas.⁶⁶ Como se vê pela lista dos *ordines romani* utilizados por nosso *OR 50*, ele atribuiu grande importância às cerimônias da Semana Santa – interesse que não se limitou à cópia das fontes, mas que se revela também no cuidado com que as adaptou. Quase metade do *OR 50* é dedicada às cerimônias da Semana Santa, 9 capítulos de 55 na edição de Andrieu, que ocupam aí 126 das 283 páginas da edição do *ordo*. As cerimônias da Semana Santa podem, assim, ser consideradas o cerne do cerne do *PRG*, a parte mais importante (Semana Santa) do mais importante *ordo* (*OR 50* de Andrieu, número 99 na edição do *PRG* por Vogel e Elze) do Pontifical Romano-Germânico. O estudo do som nas cerimônias da Semana Santa do *OR 50* nos remete, assim, ao centro das concepções e usos do som no contexto da *Renovatio imperii* ottoniana. No esquema a seguir, resumimos, nos moldes já explicados no item anterior deste capítulo, as

⁶⁵ Michel Andrieu, *Les ordines romani*, v. 5, p. 79.

⁶⁶ Para a indicação e a discussão dessas fontes, cf. Michel Andrieu, *Les ordines romani*, op. cit., v. 5, p. 49-71.

cerimônias da Semana Santa do *OR 50*. EM seguida, comentaremos brevemente alguns aspectos dessa cerimônia.

OR 50

Quarta-Feira Santa (cap. 24)		
1.	(<i>missa hora terça, com orações solenes, ## 1-4</i>) Todos os presbíteros e o clero se reúnem na igreja determinada dentro da cidade, esperando o bispo, que sempre realiza as orações solenes*1 neste dia. Chegando da sacristia diante do altar, após orar, levanta-se, e diz: <i>Oremus</i> ,*2 o diácono <i>Flectamus genus. Levate</i> , e realiza a oração*3 <i>Deus a quo et Iudas</i> . Segue-se o Amém, e ele diz as orações solenes*4 – menos para si. Depois do imperador, pelo rei dos francos.*5 Os presbíteros vão às suas igrejas.	*1 <i>orationes sollemnes... complet</i> *2 <i>dicat: Oremus...</i> *3 <i>Dat orationem: Deus...</i> *4 <i>sequitur et dicat orationes sollemnes</i> *5 ... <i>dicat orationem pro rege...</i>
2.	(<i>missa hora oitava, ## 5-13</i>) Na oitava hora, todos entram para a missa. A escola diz a antífona <i>In nomine domini</i> .*1 O pontífice ou presbítero realiza a oração.*2 Segue-se a leitura de Isaías*3, o gradual <i>Ne avertas faciem</i> , com um veros,*4 outra oração,*5 uma outra leitura de Isaías,*6 o gradual <i>Domine exaudi</i> , com cinco veros*7. Vem então o Evangelho (Paixão segundo Lucas)*8. Seguem-se então a secreta, a oração <i>ad complendum</i> , e a <i>super populum</i> .	*1 <i>Dicit scola antiphonam ad introitum</i> <i>In nomine...</i> *2 <i>Et pontifex sive presbiter dat orationem hanc:...</i> *3 <i>Legitur lectio...</i> *4 <i>Sequitur graduale</i> <i>Ne avertas faciem cum uno versu</i> *5 <i>Postea dicat aliam orationem:...</i> *6 <i>Legitur alia lectio de eodem propheta...</i> *7 <i>Postquam legitur, cantatur graduale</i> <i>Domine exaudi, cum versibus quinque...</i> *8 <i>Evangelium vero pronuntiat diaconus sine salutatione, ita... et incipit legere. Qua perlecta...</i>
Quinta-Feira Santa (cap. 25)		
1.	(<i>matinas, ## 1-5</i>) Levantam-se para as matinas à oitava hora da noite. Toca-se o sino, como nos outros dias, e depois ele não é mais tocado para matinas até a noite de Páscoa.*1 A igreja é decorada com luz. Ao se chegar ao coro, não se diz <i>Domine, labia mea</i> , nem <i>Deus in adiutorium</i> , nem <i>Venite</i> ,*2 mas o cantor começa a antífona dos salmos <i>Zelus domus tuae</i> e as outras.*3 Não diz <i>Gloria</i> no fim dos salmos, nem nos responsórios, nem em nenhum outro lugar, e o fim não seja diminuído.*4 Depois de três salmos, diz-se o verso inteiro, sem tirar o fim*4 Findos os noturnos, não há bênção,*6 e, ao fim da leitura, o leitor	*1 <i>Et tangitur campanae signum... Et post haec non tangitur ad matutinum, nisi in nocte...</i> *2 <i>non dicatur Domine..., nec Deus, nec Venite...</i> *3 <i>sed cantor incipiat in psalmis antiphonam Zelus...</i> *4 <i>In fine psalmorum, non dicatur Gloria, nec in responsoriis, nec in ullo loco, nec finis subtrahatur.</i> *5 <i>Post tres psalmos dicatur versus pleniter, non subtrahendo finem.</i> *6 <i>lector benedictionem non petit nec pontifex aut presbiter... benedictionem</i>

	não diz <i>Tu autem</i> . *7 Seguem-se as leituras. *8 Devem-se acender 24 luzes e apagá-las durante as leituras.	complet. *7 <i>Et quando finit lector lectionem, non dicit...</i> *8 <i>Lectiones vero leguntur...</i>
2.	(<i>laudes, ## 6-7</i>) Seguem-se as laudes, em que também não se diz <i>Deus in adiutorium</i> , nem <i>Gloria patri</i> , mas apenas antífonas. *1 As luzes vão sendo apagadas. Não se diz a leitura do Evangelho antes do <i>Benedictus</i> . *2 No <i>Benedictus</i> , canta-se sem luz. *3 Findo o <i>Benedictus</i> com antífona, não se diz <i>Kyrie</i> ou <i>Et ne nos inducas...</i> , *4 nem preces, nem a oração em voz alta, mas em silêncio. *5	*1 <i>...similiter non dicatur Deus in adiutorium meum, nec Gloria patri, sed antiphonae tantum super matutinas laudes.</i> *2 <i>...ante Benedictus non dicatur lectio, sed versus tantum.</i> *3 <i>...Benedictus dominus Israel absque lumine psallatur.</i> *4 <i>Benedictus finito cum antiphona, non dicatur Kyrie eleison, nec Et ne nos inducas in temptationem.</i> *5 <i>... neque preces, neque oratio alta voce more solito, sed secum tacite.</i>
3.	(<i>oratórios e lavagem das paredes e vasos, ## 8-9</i>) Findas as laudes, vai-se pelos oratórios, cantando salmos com antífonas, sem <i>Gloria</i> . *1 Nesse mesmo dia, lavam-se os altares do templo, as paredes e o chão da igreja, e os vasos sagrados são purificados.	*1 <i>psalmos canendo cum antiphonis sine Gloria.</i>
4.	(<i>horas menores, # 10</i>) Nas horas menores, não se diz <i>Deus in adiutorium</i> , nas apenas os salmos, sem <i>Gloria</i> e sem <i>Kyrie</i> , assim como sem preces. *1 Todos devem ficar no coro em comum.	*1 <i>...non dicitur Deus in adiutorium, sed tantum psalmi sine Gloria et sine Kyrie eleison, ac sine precibus...</i>
5.	(<i>preparação do fogo e missa, hora 5ª ou 9ª, ## 11-20</i>) Na hora nona, se os dias forem mais longos, ou na hora quinta, se mais curtos, deve-se preparar o fogo e benzê-lo. Seguem-se as bênçãos [depois, = OR 26]. Tudo aceso, deve-se entrar para a missa, ao fim da qual se comunga e se guardam as espécies. Faz-se o mesmo na sexta e no sábado.	
6.	(<i>missa hora terça, ## 24-104</i>) De manhã, os mansionários organizam tudo o que é necessário para a consagração do crisma (três ampolas com óleo limpíssimo: uma para os enfermos, uma para o crisma, uma para os catecúmenos). O pontífice provê o bálsamo. No meio da hora prima, realiza-se um concílio e, este findo, soa-se o sino, *1 para que todos venham à igreja em que se deve consagrar o cris-	*1 <i>sonetur signum</i>

	ma.	
	<p><i>a) penitentes (## 24-59)</i></p> <p>Os penitentes saem de onde realizam a penitência e, antes de entrarem, fala-lhes o diácono*1: <i>Adest...</i> O arquidiácono suplica a misericórdia de Deus.*2 Então o pontífice diz a antífona <i>Venite</i>*3, e o diácono <i>Flectamus genua</i>. Quando todos se ajoelham, ajoelham-se os penitentes, Então diz o diácono: <i>Levate</i>*4. Isso se repete mais duas vezes. Na terceira*5, os penitentes vão aos pés do pontífice e ficam prostrados até que o bispo, levantando-se, indique a outro diácono que diga <i>Levate</i>, seguindo o clero a antífona <i>Venite, filii</i> até o fim, com o salmo <i>benedicam domino</i>.*6 Enquanto o salmo é cantando com a antífona,*7 segurados pela mão pelos diáconos, os penitentes são levados ao bispo e, por esse, reintroduzidos à igreja. Então o bispo começa a antífona <i>Cor mundum</i>, como o salmo <i>Miserere mei</i>.*8 Esta finda, o bispo se prosterna junto com os penitentes no oratório, enquanto o clero realiza uma litania.*9 Finda esta, depois de se dizer o <i>Kyrie</i>, [o bispo] se levanta e diz o Pai Nosso e preces.*10 [seguem as preces] Então, ele os asperge com água benta e os incensa e diz:*11 <i>Exsurge...</i> Então, os penitentes são admoestados pelo bispo para não reiterarem seus erros.</p>	<p>*1 <i>postulat archidiaconus his verbis</i> *2 <i>supplicante et misericordiam Dei... poscente, dicat archidiaconus:...</i> *3 <i>Tunc dicit pontifex antiphonam: Venite...</i> *4 <i>Quo facto, dicit diaconus: Levate</i> *5 <i>Quando autem tertio... annuntaverit antiphonam Venite, Venite, Venite, prosequatur diaconus: Flectamus genua.</i> *6 <i>prosequente clero antiphonam: Venite, filii, audite me, timorem domino docebo vos, cum psalmo Benedicam domino, et ad finem usque ducente.</i> *7 <i>Quamdiu vero psalmus canitur a clero, cum antiphona Venite filii...</i> *8 <i>Deinde imponat episcopus antiphona: Cor mundum..., cum psalmo Miserere mei Deus.</i> *9... <i>clero faciente letaniam.</i> *10 <i>Qua expleta, post quam dicatur Kyrie eleison, erectus a terra dicat Pater Noster et preces.</i> *11 ... <i>et postea dicat: Exsurge...</i></p>
	<p><i>b) crisma (## 60-104)</i></p> <p>No mesmo dia, soam-se os sinos para a missa e para as demais horas como nos dias solenes*1, para que todos venham à igreja para a consagração do crisma, e então eles ficam silenciosos até o Sábado de Aleluia.*2 Na terça hora, o clero se veste com vestimentas solenes e fica em ordem na igreja esperando o pontífice para a missa; este vem com grande procissão, como nos dias solenes. O cantor e a escola, assim que ordenados, começam o intróito <i>Nos autem</i>, com salmo, <i>Gloria</i> e verso, e o <i>Kyrie</i>.*3 Então o pontífice diz <i>Gloria</i> e, findo este, diz a oração plenamente como nos outros dias.*4 Então, seguem-se a primeira leitura e o gradual*5. Então, o Evangelho, o sermão e o <i>Dominus vobiscum</i>.*6 Então, o ofertório e a secreta.*7 Seguem-se o prefácio e o cânone.*8 Oferece-se ao pontífice o óleo dos enfermos e,</p>	<p>*1 <i>...sonentur campanae ad missam et ad caeteras horas, sicut mos est diebus sollemnibus...</i> *2 <i>et sic sileant usque in sabbatum sanctum.</i> *3 <i>Cantor autem et scola... imponant introitum ad missam Nos autem gloriari, cum psalmo et Gloria et versu et Kyrie eleison.</i> *4 <i>Tunc dicat pontifex Gloria...Quo finito, dicat orationem pleniter sicut aliis diebus.</i> *5 <i>Tunc legatur epistola...Sequitur graduale Christus factus est. Versus Propter quod.</i> *6 <i>Legitur evangelium secundum Iohannem... Perlecto evangelio, facto ad populum sermone, dicat pontifex: Dominus vobiscum...</i></p>

	<p>antes do fim do cânone, exorciza-o e benze, de forma audível apenas para os que estão em volta.*9 Segue-se então o <i>Per quem</i>*10, e a missa segue seu curso, até as bênçãos.*11 O pontífice começa e vem então a consagração do óleo crismal. O óleo é trazido em procissão, enquanto as crianças cantam <i>Audi, iudex mortuorum</i> e o coro responde <i>O redemptor</i>...*12 Findos os versos, todos se colocam em ordem segundo seu grau, o pontífice dá um sermão sobre a confecção do crisma, volta-se ao Oriente e entra na consagração do crisma.*13 Enquanto o óleo e o bálsamo são misturados, o pontífice diz <i>Haec commixtio</i>...*14 Segue-se o exorcismo*15 <i>Exorcizo te</i>... e, então, em voz alta, segue-se o diálogo*16, o prefácio e o cânone. Finda a bênção, saúda-se e guarda-se a ampola do crisma. Segue-se a bênção do óleo dos catecúmenos. Primeiramente fazem-se o exorcismo e a bênção.*17 O óleo é saudado, e ele é guardado. Daí se segue a comunhão do povo. A <i>scola</i> diz <i>Agnus dei</i> (sem beijo) e a comunhão <i>Dominus Iesus</i>, com salmo e <i>Gloria</i>.*18 Vêm, por fim, as orações finais. O óleo novo é misturado ao velho, se houver sobrado, e é dividido entre os presbíteros.</p>	<p>*7 <i>Deinde canitur offertorium Dextera domini... Tunc dicatur secreta</i>: Ipse... *8 <i>Sequitur praefatio</i>.V.D.... <i>Et dicit pontifex Te igitur... usque ibi dicit Communicantes</i> *9 <i>et in ultimo antequam dicatur</i>: Per quem haec omnia..., <i>exorcizet et benedicat illud, tam ipse quam omnes presbíteri qui adsunt, ut tantum possit a circumstantibus audiri, ita</i>... *10 <i>Tunc dicatur</i>: Per quem... *11 ...<i>solvantur, dicente in altum episcopo: Oremus</i>. Praeceptis salutaribus. Post Pater noster et pacem, <i>pronuntiat diaconus</i>: Humiliate vos ad benedictionem. Resp.: Deo gratias. <i>Sequuntur benedictiones in hunc modum</i>: O redemptor... *12 <i>Tunc vero subsequantur pueri, in laudem eiusdem mysterii concinentes hos versus ad hoc congruentes</i>: Audi... <i>Et chorus respondeat</i>: O redemptor... *13 ...<i>faciat sermonem... et intret in consecrationem principalis chrismatis</i>... *14 <i>Hic commisceantur, dicente pontífice</i>: Haec commixtio... *15 ...<i>et dicat lenta voce exorcismum chrismalis olei</i>... *16 <i>Tunc dicat alta voce</i>: Per omnia... Amen. Dominus vobiscum. *17 <i>Et in primis faciat ei exorcismum et benedicat eam quasi legens lectionem</i>. *18 <i>Et scola dicat Agnus Dei, absque osculo et communionem Dominus Iesus..., cum psalmo et Gloria</i>.</p>
7.	<p>(<i>vésperas</i>, ## 105-108) Nas vésperas, não se diz <i>Deus in adiutorium</i>, mas as antífonas:...*1 Não se diz a leitura, nem o verso, mas a antífona <i>Cenantibus</i>...*2 <i>Et Magnificat</i>. O <i>Kyrie</i> e as preces como acima.*3 Quando <i>scola</i> diz a primeira antífona,*4 dois acólitos começam a desnudar a altar, que ficará nu até a manhã de sábado.</p>	<p>*1 ...<i>non dicatur Deus..., sed antiphona Calicem</i>... *2 <i>Lectio non dicatur nec versus, sed antiphona Cenantibus... Et Magnificat</i>. *3 <i>Kyrie eleison ut supra et preces</i>. *4 <i>Cum autem scola primam antiphonam dicit Calicem</i>...</p>
8.	<p>(<i>mandatum</i>, ## 109-137) Tudo findo, o bispo, com os presbíteros e o clero, prossegue, antes ou depois de comer, ao lugar onde se fará o <i>mandatum</i>, e o diácono lê o Evangelho como na missa.*1 Este lido, o bispo</p>	<p>*1 <i>diaconus imponat evangelium</i> Ante diem..., <i>sicut ad missam</i>. *2 <i>Lecto evangelio, dicat episcopus hanc orationem</i>:... <i>Data oratione</i>... *3 ... <i>canentes antiphonam</i>:</p>

	diz a oração*2 <i>Deus, cuius cenam...</i> Esta fina, o o bispo põe suas vestimentas e se prepara para lavar os pés de seus discípulos. Começando o bispo, todos lavam os pés uns dos outros cantando a antífona*3 <i>Mandatum novum...</i> Ps. <i>Beati immaculati</i> . Findas as antífonas, o diácono ou leitor lê o Evangelho.*4 Seguem-se as orações pós-mandatum, e observa-se o jejum até sábado.	Mandatum... *4 <i>finitis antiphonis, diaconus aut lector... imponat evangelium secundum Iohannem, quasi lectionem legens...</i>
9.	(<i>peças extras</i> , ## 138-145) Seguem outras bênçãos para o óleo e dois sermões gerais sobre a confecção do crisma.	
Sexta-Feira Santa (cap. 26 e 27)		
Ordo noturno (cap. 26)		
1.	(<i>matinas</i> , # 1) Na meia-noite de sexta, soa-se um pequeno sino de madeira.*1 Todos reunidos na igreja, não se diz <i>Deus in adiutorium</i> , nem <i>Venite</i> , mas a antífona <i>Astiterunt reges</i> . *2 Não se diz <i>Gloria</i> para os salmos, nem é diminuído no fim.*3 O verso é dito inteiramente, sem se corta o fim.*4 São ditos nove salmos, com o mesmo número de responsórios.*5 Seguem-se as leituras.*6 O leitor não pede bênção, e as luzes vão sendo extintas a cada salmo.	*1 <i>parvum ligneum signum sonetur</i> *2 ... <i>non dicatur Deus..., nec Venite, sed antiphona Astiterunt...</i> *3 <i>Ad psalmos non dicatur Gloria, nec finis subtrahatur.</i> *4 <i>Versus dicatur pleniter, non subtrahendo finem.</i> *5 <i>Dicantur autem novem psalmi, cum totidem responsoriis.</i> *6 <i>Lectiones legantur...</i>
2.	(<i>laudes</i> , # 2) Não se diz a leitura, mas o verso antes do <i>Benedictus</i> . *1 Este findo, dizem-se as preces e o <i>Kyrie</i> individualmente e em silêncio.*2 A cada salmo, as luzes são extintas.	*1 <i>Ante Benedictus non dicatur lectio sed versus.</i> *2 <i>Finito Benedictus, privatim et sub silentio dicantur preces et Kyrie eleison.</i>
3.	(<i>demais</i> , # 3) A prima se canta privadamente*1, e a terça, sexta e nona, vésperas e completas, similarmen- te no coro.	*1 <i>primam privatim canent...</i>
Ordo diurno (cap. 27)		
	# 1: missa só na vigília Na sexta-feira santa, não se canta missa,*1 nem no sábado, até as vigílias de noite.	*1 <i>missa non cantatur...</i>
	# 2: luzes Na quinta hora, a luz é levada, como na quinta-feira, pelo arqui-diácono para iluminar as sete lâmpadas, ou, como diz outro <i>ordo</i> , sejam iluminadas suas velas para o altar onde se realiza o ofício.	
1.	(<i>missa, com orações solenes</i> , ## 3-33) Todos os eclesiásticos e os laicos antecedem o	*1 <i>Procedentes... absque ullo cantu,...</i> *2 <i>cum silentio ascendit ad sedem</i>

	<p>bispo à igreja determinada, onde se costuma saudar a cruz salvífica. E todos se preparam para officiar para o pontífice. Prosseguem da sacristia ao altar, sem canto*1 e se prostra na terra. Finda a oração e beijado o altar, todos vão à cadeira do pontífice. O altar está nu e se põe um pequeno pano de linho. Antes do Evangelho, não se levam velas nem incenso. Quando o pontífice vem da sacristia, depois de orar sobre o altar, segue à cadeira em silêncio.*2 Vem a primeira leitura e, depois dela, canta-se o cântico <i>domine audiui</i>, com quatro versos.*3 O pontífice diz: <i>oremus</i>. Diácono: <i>Flectamus genua... Levate</i>. E dá a oração: <i>Deus...</i>*4 Segue-se a próxima leitura e, a ela, segue-se o <i>tractus Qui habitat in adiutorium</i>. *5 Outros cantam o salmo recentemente compilado <i>Eripe me, domine, ab homine</i>. *6 Lê-se então o Evangelho, sem saudação. *7 O altar volta a ficar nu. Então o pontífice vem diante do altar e ora. *8 Seguem-se as orações solenes. *9 [seguem-se as orações]. Como na quarta-feira, com o diácono dizendo <i>Flectamus...</i> *10 Na igreja romana, na hora sexta, todo o fogo é apagado neste dia e reacendido na hora nona.</p>	<p>*3 <i>Et legitur lectio prima... Et post lectionum cantatur canticum Domine audiui, cum quattuor versibus suis.</i> *4 <i>Et dicit pontifex: Oremus. Diaconus: Flectamus genua. Postea: Levate. Et dat orationem: Deus a quo et iudas...</i> *5 <i>deinde sequitur altera lectio..., post quam sequitur tractus Qui habitat in adiutorium.</i> *6 <i>Cantant hic aliqui tractum nuperrime compilatum Eripe me, domine, ab homine.</i> *7 <i>Quo finito, legitur absque salutatione: Passio domini...</i> *8... <i>et dicit: Oremus. Et diaconus: Flectamus genua. Et orat diutissime. Et diaconus: Levate.</i> *9 <i>Et dicit orationes sollemnes ad Hierusalem:...</i> *10 <i>...sicut supra in quarta feria, pronuntiat diaconus: Flectamus...</i></p>
2.	<p>(missa “<i>ad vesperum</i>”, com adoração da cruz, ## 34-53) Nas vésperas, tanto na igreja em que o bispo diz as orações solenes, como nas demais igrejas dos presbíteros, depois das prações, prepara-se a cruz diante do altar, em cujo louvor se diz <i>Agios</i> com seus versos.*1 [seguem-se os versos] Outros dizem para saudar a cruz este responsório de Santo Ambrósio da pessoa de Santa Maria.*2 Resp. <i>Vadis propiciatur</i>. Segue-se a antífona <i>Ecce lignum crucis</i>,... Ps. <i>Beati immaculati</i>. *3 Vêm então três orações, cada uma para uma genuflexão. O pontífice volta à sua cadeira até que todos saúdem a cruz. E, enquanto o pontífice ou o povo saúda a cruz, continua-se cantando a antífona <i>Ecce lignum</i>, com o salmo. *4 Seguem-se a antífona <i>Dum fabricator mundi</i> e o verso <i>O admirabile praeitium</i>, com os hinos <i>Crux fidelis</i> e <i>Pange lingua</i>. Saudada a cruz e recolocada em seu lugar, dois subdiáconos e presbíteros trazem as espécies guardadas do dia anterior e as põem na pátena. O pontífice</p>	<p>*1 <i>in cuius laude dicitur Agios, cum versibus istis:...</i> *2 <i>Canunt aliqui ad salutandam crucem etiam hoc responsorium sancti Ambrosii ex persona sanctae Mariae: Resp. Vadis...</i> *3 <i>Sequitur antiphona: Ecce lignum crucis,... Ps. Beati immaculati...</i> *4 <i>...canitur semper antiphona Ecce lignum crucis, cum ps. 118 Beati immaculati...</i> *5 ... <i>dicit Oremus. Praeceptis salutaribus moniti, et ita in antea. Pater noster. Sequitur Libera nos, quaesumus, domine...</i> *6 ... <i>nihil dicens, nisi forte aliquid secreta dicere voluerit.</i> *7 <i>Pax Domini non dicit</i> *8 <i>Et communicant omnes cum silentio.</i></p>

	desce da cadeira, inclina-se diante do altar e, elevando-se, diz: *5 <i>Praeceptis salutaribus...</i> e o Pai Nosso. Segue-se o <i>Libera nos, quaesumus...</i> até <i>Per omnia saecula...</i> Quando disserem Amém, ele toma das espécies e põe no cálice e não diz nada, a não ser que queira dizer algo silenciosamente. *6 Não diz <i>Pax domini</i> (pois não há beijo da paz) *7 Ele santifica o vinho não-consagrado com o pão santificado. E todos comungam em silêncio. *8	
3.	(<i>vésperas</i> , # 54) Cada um diz as vésperas privadamente *1 e então vão à mesa.	*1 <i>vesperos dicit unusquisque privatim...</i>
Sábado de Aleluia (cap. 28 e 29)		
Ordo noturno (cap. 28)		
1.	(<i>matinas</i> , ## 1-2) Todos se levantam à meia-noite para matinas e se faz tudo como na sexta-feira santa. Dizem-se nove salmos com responsórios. *1 Lêem-se as leituras. *2 Com relação às luzes, procede-se também como se disse antes.	*1 <i>Dicuntur novem psalmi cum responsoriis.</i> *2 <i>Tres lectiones leguntur...</i> Deinde <i>leguntur...</i>
Ordo diurno (cap. 29)		
1.	(<i>sinaxe matutina</i> , ## 1-10) De manhã, a igreja é ornada com todos os seus utensílios. Depois da terça hora, seguem à igreja os que devem ser batizados com seus padrinhos e madrinhas e são ordenados na igreja, os homens à direita e as mulheres à esquerda. Os que podem dizem o Pai Nosso e o Credo *1; senão, os padrinhos e madrinhas o fazem. O sacerdote, fazendo uma cruz na fronte de cada um, diz: <i>In nomine patris...</i> *2 Depois, posta a mão sobre a cabeça de cada um, diz esta oração: <i>Nec te later</i> *3 Segue-se a abertura dos ouvidos com a saliva do padre enquanto diz: <i>Effeta...</i> *4 Toca-os então no peito e nas costas com o óleo santo e, fazendo uma cruz e chamando cada um deles pelo nome, diz: <i>Renuncias a Satanás...</i> (etc.) *5 Findo isso, anda em volta deles cantando o Credo, primeiro sobre os homens, depois sobre as mulheres. *6 Depois, diz o arqui-diácono: <i>Orate...</i> edaí: <i>Levate...</i> E todos respondem: <i>Amém.</i> *7 Então são admoestados pelo diácono para saírem. *8	*1 ... <i>qui possunt reddunt orationem dominicam et symbolum...</i> *2 ... <i>dicat</i> : In nomine... *3 ... <i>dicat hanc orationem ad catequizandos infantes</i> : Nec te latet... *4 ... <i>et dicat unicuique ad aurem dextram</i> : Effeta... *5 ... <i>dicat</i> : Abrenuntias... *6 ... <i>decantando excelsa voce</i> : Credo... *7 <i>Postea dicitur eis ab archidiacono</i> : Orate... <i>Et post paululum dicit</i> : Levate... <i>Et respondent</i> : Amen... *8 <i>ammonentur ab archidiacono his verbis...</i> Iterum <i>dicat diaconus</i> : Filii karissimi...
2.	(<i>bênção da vela</i> , hora sétima, ## 11-25, e ## 25-28, <i>Ag. Dei</i>)	*1 ... <i>benedicit eum humili voce, ita ut a circumstantibus possit audiri, scola inte-</i>

	<p>No mesmo dia, na hora sétima, o pontífice, os sacerdote etc., entram na sacristia e se vestem com vestimentas soleníssimas para celebrar as vigílias. Traz-se a luz que foi produzida na quinta-feira. E todos procedem de fora da basílica e, acesa a vela em um lugar limpo, o bispo ou o padre faz uma cruz sobre ela e a benze com voz suave, de forma que se possa ouvir pelos que estão em volta, enquanto a <i>scola</i> canta os sete salmos penitenciais, começando com <i>Dominus vobiscum</i>. *1 A oração que se segue: <i>Deus mundi conditor</i>... Então se acende a vela na lamparina e todos seguem do lugar da bênção à igreja em silêncio sem cantar nada. *2 Outros cantam aqui o hino de Prudêncio <i>Inventor rutili dux bone luminis</i>. *3 Com essa vela, iluminam-se as sete lâmpadas no altar. A grande vela que deve ser benzida é colocada em um candelabro diante do altar, e estão todos congregados, clero e povo. Então vem o arqui-diácono, faz o sinal da cruz e a ilumina com o novo fogo, pede para um dos sacerdotes ou levitas orar por ele *4 e realiza a primeira bênção da vela: <i>Exultet</i>... *5 Depois o diácono diz em voz alta: <i>Per omnia... Amen. DV</i>... E vem à consagração da vela, cantando como no cânone. *6 Benzida a vela, acendem-se duas grandes velas com ela. Isso não ocorre na cidade de Roma, mas apenas nas cidades forenses. Segue-se a bênção da cera com que se faz o <i>Agnus dei</i>, distribuídos na oitava de Páscoa ao povo.</p>	<p><i>rim cantante septem psalmos paenitentiae, hoc modo incipiens: DV</i>... *2 ...<i>silentio nihil canentes</i>... *3 <i>Aliqui tamen hic cantant ymnum Prudentii: Inventor rutili dux bone luminis</i>... *4 ... <i>rogat unum de sacerdotibus vel levitis... pro se orare</i>... *5 ...<i>completur ab eo benedictio cerei prima, quasi in modum legentis ita</i>:... *6 ...<i>accedit in consecrationem cerei, decantando quasi canonem ita: Vere quia</i>...</p>
3.	(<i>batismo, ## 29-88</i>)	
	<p>a) na igreja (## 29-44) Quando o pontífice ou o padre estiver pronto, todo o clero espere no coro até que ele entre. Quando ele chegar à sua cadeira (ou, se quiser, espera na sacristia), outro presbítero diz as orações relativas às leituras no altar. *1 Antes de se lerem as leituras, *2 dois notários recebem as velas acesas e as seguram aos lados do altar e até as fontes. Sobe o leitor para ler, sem introdução *3 (assim como todas as outras leituras), e, antes do <i>In principio</i>..., o bispo não diz uma oração. *4 Finda a leitura, o bispo ou presbítero diz <i>Oremus</i>, sem saudação. E o diácono não diz <i>Flectamus genua</i>. *5 Segue-se a oração, a segunda leitura, o cântico <i>Cantemus domino</i>, e o</p>	<p>*1 <i>alius presbiter dicat orationes ad altare per lectiones</i>. *2 <i>Antea vero quam legantur lectiones</i>,... *3 ... <i>in ambonem legere non pronuntiat: Lectio...</i>, <i>sed sic inchoat: In principio</i>... *4 <i>et ante In principio non dicit episcopus orationem. Ea perlecta</i>,... *5 ...<i>dicit episcopus aut presbiter, absque salutatione: Oremus. Et diaconus non dicit: Flectamus genua</i>. *6 <i>Sequitur lectio secunda... Postea canticum Cantemus domino. Sequitur sacerdos et dicit: Oremus. Deus</i>... *7 <i>Deinde lectio tertia... Sequitur canticum Vineam factam. Dicit sacerdos: O-</i></p>

<p>sacerdote diz <i>Oremus</i> e a oração <i>Deus</i>...*6 Segue-se a terceira leitura, o cântico <i>Vinea facta est</i> e a oração.*7 Segue-se a quarta leitura, o cântico <i>Attende caelum</i> e a oração.*8 Daí o cântico do salmo 41 (<i>Sicut cervus</i>), e a oração.*9 Enquanto as leituras são lidas,*10 os presbíteros catequizam as crianças que não foram catequizadas e se preparam para batizar. Findas as leituras das vigílias da Páscoa com os cânticos,*11 e o resto do ofício, dois acólitos vêm com as ampolas de crisma e de óleo santo, e vão às fontes adiante do bispo. O terceiro da <i>scola</i> segura o vaso de ouro com o qual o pontífice põe o crisma na fonte.</p>	<p>remus. Deus... *8 <i>Sequitur lectio quarta... Canticum Attende caelum. Sequitur oratio. Deus, qui...</i> *9 <i>Canticum de psalmo quadragesimo primo. Sicut cervus. Sequitur oratio...</i> *10 <i>... dum lectiones leguntur...</i> *11 <i>Expletis autem lectionibus... cum canticis...</i></p>
<p><i>b) nas fontes (## 45-78)</i> Então a <i>scola</i> desce às fontes, para fazer a litania, esperando o pontífice e, ordenados, eles fazem uma litania septiforme.*1 Então segue o pontífice da igreja, benzendo com uma litania quinta.*2 Seguem o clero, o povo e as duas velas. Quando chegam no <i>Agnus dei</i> [da litania]. Cantam-no sem parar, até que o pontífice lhes diga para fazerem silêncio.*3 [ms ACC'PVW: Finda a litania, o bispo ou presbítero canta o Pai Nosso e o símbolo. Segue-se o verso <i>Quoniam apud te...</i> Resp. <i>Et in lumine...</i>*4 E então ele diz <i>Dominus vobiscum</i>, que não se deve dizer em nenhuma outra parte deste ofício]*5 Diz: <i>Oremus</i>, e realiza a oração sobre as fontes*6: <i>Omnipotens...</i> Entra no prefácio, no meio do qual faz três cruzeiras. Antes do <i>Haec nobis praecepta</i>, muda a voz.*7 Em seguida a vela benta é colocada na fonte, e o sacerdote diz: <i>Descendat...</i>*8 Sopra três vezes na fonte e, em seguida, retiram-se as velas. Colocam-se então ambas as ampolas (o óleo e o crisma) no vaso de ouro, e o diácono as dá ao bispo. O bispo derrama o crisma na fonte, e em forma de cruz, dizendo: <i>Sanctificetur...</i>*9 Então ele mistura a água e o crisma e asperge as fontes e todo o povo, e quem quiser leva dessa água. Então o pontífice batiza um, dois ou quantos quiser e pergunta o nome da criança, se renunciam a Satanás, etc. (3 perguntas) e se crêem (3 perguntas) [A partir daqui, sigo mss. CC'PVW] Depois das respostas, o bispo ou presbítero faz uma cruz com o óleo entre as costas e no peito</p>	<p>*1 <i>... ad letaniam faciendam... et iussi faciunt letaniam septenam...</i> *2 <i>...benedicendo... cum letania quina...</i> *3 <i>... Et ut ventum fuerit ad Agnus Dei, semper illud cantent, usquedum pontifex quidem annuat eis ut sileant...</i> *4 <i>Finita autem letania, cantet episcopus vel presbiter Pater noster et symbolum Credo in Deum. Sequitur versus Quoniam apud te est fons vitae. Resp. Et in lumine tuo videbimus lumen.</i> *5 <i>Deinde dicit: Dominus vobiscum, quod nusquam alias in hoc officio dicendum est.</i> *6 <i>Et dicit: Oremus, et dat orationem super fontes...</i> *7 <i>Hic mutet vocem, quasi lectionem legens Haec praecepta...</i> *8 <i>...et sacerdos dicat excelsa voce: Descendat...</i> *9 <i>...dicens lenta voce: Sanctificetur...</i> *10 <i>... et eos nominas, ita dicat: Et ego te lineo...</i> *11 <i>...trinitatem semel invoans ita dicendo: Vis baptizari?</i> *12 <i>Tunc accipit eum et dicit: Et ego...</i> *13 <i>...faciat crucem cum pollice in vertice eorum ita dicendo: Deus...</i> *14 <i>et eum nominans, dicat: ipse te linit... Resp: Amen...</i> *15 <i>Interim scola iussa facit letaniam ad fontes ante altare, primo septenam et, spatio facto, faciunt alteram quinam. Ita</i></p>

<p>das crianças e, nomeando-os, diz: <i>Et ego te lini-o...</i>*10 Então toma as crianças e as batiza, com uma trina submersão, invocando a trindade e dizendo:*11 <i>Vis...</i> Toma a criança e diz: <i>Et ego te baptizo...</i>*12 Segue-se uma cruz (com explicação de como deve ser feita). Tiradas as crianças da fonte, os padrinhos ou madrinhas os recebem, mas deixam seus pés na água até que o bispo ou presbítero faça o sinal da cruz com o crisma, dizendo*13 <i>Deus omnipotens...</i> Ele faz então uma cruz em sua cabeça, dizendo*14 <i>ipse te linet...</i> Depois disso, põe um manto sobre sua cabeça e diz: <i>Accipe cappam...</i> Quando as crianças forem tiradas da fonte, aqueles que as retiram têm vestimentas de linho em mãos, e os recebem do pontífice ou dos diáconos que os batizam. Eles são então vestidos. [mss. DEF-GHJLTZ – litania]*15 O pontífice vem às crianças e dá uma oração sobre elas.*16 Finda esta, o bispo, com crisma no polegar, confirma-os, fazendo uma cruz na cabeça de cada um e dizendo: <i>Confirmo te...</i>*17 Confirmados todos, diz os versos: <i>Ecce sic benedicetur...</i>*18 Segue-se uma oração e daí a bênção do pontífice.*19</p>	<p><i>enim inchoatur: stat primicerius unus in dextero choro et dicit cum ipso Kyrie eleison, et respondet secundicerius cum sinistro choro Kyrie eleison usque ter, deinde Christe eleison usque ter. Haec sunt septem vices repetitae, unde et septem-nae dicuntur. Post hoc Christe audi nos usque septies, et sic per ordinem. Hoc ordine, intervallo facto, secuntur, ut praedictum est, letania quinae, id est quin-quies repetitae.</i> *16 ..., <i>det orationem super eos...</i> *17 ... <i>faciat crucem in singulorum frontibus, ita dicendo:</i> Confirmo... *18 ...<i>dicat hos versus:</i> Ecce sic benedicetur... *19 <i>Tunc pronuntiat diaconus:</i> Humiliate vos ad benedictionem. <i>Resp.:</i> Deo gratias. <i>Et episcopus det benedictiones super confirmatur:</i> Benedicat...</p>
<p><i>c) missa (## 79-88)</i> Isso findo,começam uma terceira litania trina para a igreja, e soam os sinos.*1 E, quando disserem <i>Agnus Dei</i>, o mestre da <i>scola</i> diz: <i>Accendite</i>.*2 Então, primeiro se acendem todas as velas dos neófitos e se acende a igreja. A que se segue, <i>Christe audi nos</i> e <i>Kyrie eleison</i> deve ser repetida lentamente para que os ministros possam entrar.*3 Quando o mestre disser <i>Accendite</i>, devem prosseguir sem demora ao altar.*4 O pontífice prossegue ao altar com grande decoro. Finda a litania, o pontífice diz: <i>Gloria in excelsis deo</i>.*5 Isso findo, ele diz: <i>Pax vobiscum</i>. <i>Resp. Et cum spiritu tuo</i>. E dá a seguinte oração: <i>Deus...</i>*6 Segue-se a leitura do apóstolo,o gradual e o <i>tractus</i>.*7 Vem então o Evangelho (sem luz, mas apenas incenso)*8, e não se cantam o ofertório, o <i>Agnus Dei</i> ou a comunhão.*9 Depois que todos comungaram, diz-se a oração <i>ad complendum</i>, e o diácono diz <i>Ite missa est</i>*10, mas “nós” não, devido às vésperas.</p>	<p>*1 <i>iussi incipiunt in ecclesia letaniam tertiam trinam ordine suprascripto et campanae tanguntur...</i> *2 <i>Et cum dixerint Agnus Dei, magister scholae dicit excelsa voce: Accendite...</i> *3 <i>Et vero quae sequuntur, id est Christe audi nos et Kyrie eleison, tamdiu debent morose repeti ut ministri queant procedere.</i> *4 ...<i>cum magister scholae dixerit Accendite, absque mora procedant ad altare.</i> *5 <i>Letania expleta, dicit pontifex: Gloria in excelsis Deo.</i> *6 <i>Quo finito, dicit: Pax vobiscum. Resp: Et cum spiritu tuo. Et dat orationem hanc:</i> Deus, qui... *7 <i>Deinde legitur apostolus... Cantatur Alleluia. Confitemini Domino. Tract. Laudate dominum omnes.</i> *8 <i>Sequitur evangelium.</i> *9 <i>Non cantent offertorium neque Agnus Dei, nec communionem.</i></p>

		*10 ... <i>dicitur oratio</i> ad complendum. <i>Et dicit diaconus: Ite missa est...</i>
4.	(<i>vésperas</i> , ## 89-92) Nesta noite, os romanos não fazem vésperas. Entre nós, um da <i>scola</i> a que se ordenar começa o <i>Aleluia</i> , no lugar da antífona, para as vésperas.*1 E, enquanto se comunga, canta-se rapidamente o salmo <i>Laudate dominum omnes gentes</i> . *2 Antes do <i>Magnificat</i> , não se diz uma leitura, ou verso, mas a antífona <i>Vespera autem sabbati</i> . *3 Depois do <i>Magnificat</i> , diz-se a oração <i>Deus, qui...</i> *4	*1 <i>unus de scola, cui iussum fuerit, pro antiphona incipit Alleluia ad vesperum.</i> *2 <i>Et dum communicaverint, cantatur pro vespera festinanter psalmus Laudate dominum...</i> *3 <i>Ante Magnificat vero lectio non dicitur, vel versus, sed antiphona Vespera autem sabbati...</i> *4 <i>Finito Magnificat, dicat orationem hanc: Deus, qui...</i>
5.	(<i>outros ofícios</i> , ## 93-94) Todos os ofícios diurnos cantam-se individualmente.*1	*1 <i>diurnalem cursum separatim canant</i>
6.	(<i>bênção do queijo</i> , ## 95-96)	
7.	(<i>se em mosteiro, sem batismo</i> , ## 97-98)	
	(<i>também no Sábado de Pentecostes</i> , # 99)	
Domingo de Páscoa (caps. 30, 31 e 32)		
Ordo noturno (cap. 30)		
1.	(<i>matinas</i> , ## 1-2a) Quando amanhece, todos vêm à igreja e, beijando-se mutuamente, dizem: <i>Surrexit dominus de sepulchro</i> *1 e cantam o responsório <i>Gaudeamus omnes...</i> e então <i>Domine labia mea aperies</i> e <i>Deus in adiutorium meum</i> . *2 Sobre <i>Venite</i> , dizem <i>Alleluia</i> , da antífona <i>Praeoccupemus</i> . *3 Seguem-se três salmos com antífonas.*4	*1 ... <i>osculantes dicunt: Surrexit...</i> *2 <i>et cantent resp. Gaudeamus omnes in domino, deinde Domine, labia mea aperies et os meum. Deus in adiutorium meum intendi.</i> *3 <i>Super Venite dicunt Alleluia, de antiphona Praeoccupemus.</i> *4 <i>Sequuntur tres psalmi cum antiphonis.</i>
2.	(<i>laudes</i> , # 2b) Seguem-se laudes com antífonas.*1	*1 <i>Sequitur matutinum cum antiphonis.</i>
3.	(<i>matinas da semana de Páscoa</i> , # 3) Na semana de Páscoa, diz-se, com <i>Venite</i> , a antífona <i>Surrexit dominus vere. Alleluia</i> *1, três salmos por noturno em cada noite e, por todos os salmos se canta <i>Alleluia</i> *2 até a oitava de Páscoa.	*1 <i>Super Venite dicitur antiphona Surrexit dominus vere. Alleluia.</i> *2 ... <i>et sic per omnes psalmos cantatur Alleluia.</i>
4.	(<i>indicações gerais sobre a semana de Páscoa</i> , # 4) Na semana de Páscoa, em nenhum ofício se canta o responsório, nem se recita a leitura,*1 mas no lugar do verso e do responsório, canta-se o responsório gradual <i>Haec dies...</i> e apenas o primeiro [melodia?] do <i>Alleluia</i> . *2	*1 <i>ad nullum cursum cantatur cantatur responsorium nec lectio recitatur</i> *2 <i>sed pro versu et responsorio cantatur responsorium gradale Haec dies quem fecit, et de Alleluia tantum prima.</i>
Ordo diurno (cap. 31)		
1.	(<i>terça e procissões</i> , ## 1-4)	*1 ..., <i>primitus cantant tertiam.</i>

	Na hora terça, todos os clérigos, vestidos solenemente, convêm para a estação em Santa Maria Maior e cantam terça.*1 Finda essa, prosseguem com grande decoro, com cruces e incensórios, precedidos dos santos Evangelhos, cantando antífonas processionais*2 [seguem as antífonas e o verso <i>Salve festa dies...</i>]	*2 ..., <i>cantantes antiphonas processionales</i> .
2.	(<i>missa</i> , ## 5-10) Findas as antífonas, entram na igreja com a antífona <i>Sedit angelus</i> . [seguem mais duas]*1 O cantor inicia a antífona de intróito <i>Resurrexi</i> . *2 Diz-se a primeira oração, lê-se a epístola dos Coríntios e seguem as demais peças.*3 A missa se realiza então segundo sua ordem, e todos comungam.	*1 <i>ingrediuntur ecclesiam cum antiphona: Sedit...</i> *2 <i>Ad introitum, imponit cantor antiphonam: Resurrexi...</i> *3 <i>Dicitur oratio prima (...) Legitur epistola...</i>
Ordo segundo os romanos (cap. 32)		
	(## 1-5) O pontífice segue a Santa-Maria Maior com seu séquito. O notário regionário saúda o pontífice e diz: <i>In nomine...</i> *1 O pontífice realiza a estação (...)	*1 ... <i>dicit: In nomine...</i>
1.	(<i>missa</i> , ## 6-10) Ao entrar na igreja, vai à sacristia, troca-se e, quando ordena que salmodiem,*1 a <i>scola</i> começa a antífona de intróito,*2 e o pontífice entra. Celebrada a missa e todos tendo comungado, ele dá a oração <i>ad complendum</i> ,*3 e um dos diáconos diz: <i>Ite missa est</i> . *4 <i>Resp.: Deo gratias</i> . Então vão todos para a sacristia. Quando ele cjeha ao presbitério, os bispos dizem antes: <i>Iube, domine, benedicere</i> . Responde: <i>Benedicat vos dominus...</i> *5, e todos entram na sacristia.	*1 ... <i>dum pontifex annuit ut psallant...</i> *2 ... <i>incipit prior antiphonam ad introitum</i> . *3 ... <i>dat orationem ad complendum...</i> *4 ... <i>unus ex diaconibus dicit: Ite missa est. Resp.: Deo gratias</i> . *5 ..., <i>episcopi primum dicant: Iube, domine, benedicere. Respondet: Benedicat vos dominus. Resp.: Amen</i> .
2.	(<i>bênçãos</i> , ## 11-13) Seguem a bênção dos cordeiros na Páscoa, de outras carnes, e a bênção do leite e do mel.	

O esquema apresenta diversas menções relevantes do ponto de vista sonoro. Essa quantidade mesma já o distingue das demais fontes examinadas para a Semana Santa, tanto do GAV, em que as explicitações sonoras eram pouquíssimas e não sistemáticas, quanto dos OR 24 e 26, fontes francas em que o aspecto sonoro das vocalizações fizera apenas um tímido progresso com relação ao contexto romano. Mas, se os OR 24 e 26 ainda podem ser considerados “embrionários” do tipo de atenção sonora típica das fontes francas e, mais especificamente, carolíngias, tal como examinamos para os casos da missa e do batismo, o

OR 50, redigido no contexto da *Renovatio imperii* otoniana, é um fruto tardio e consideravelmente “amadurecido” com relação ao ambiente carolíngio.

O primeiro ponto a ser notado é o cuidado com que o *OR 50* trata o aspecto sonoro das vocalizações, o que é denunciado já pelos verbos associados a cada vocalização. Há as vocalizações que são exclusivamente associadas a *cantare* ou *canere* (*Agnus Dei*, gradual, ofertório, cântico, *tractus*, responsório, Credo, hino e aleluia), as que são exclusivamente associadas a *dicere* (oração, *Gloria*, *Kyrie*, bênçãos, preces, cânone, exorcismo) e as que são associadas tanto a *cantare/canere* quanto a *dicere* (salmo, litania, verso, além de antífona e *Benedictus*, para os quais também se emprega o verbo *psallere*). Assim, na menção às diversas vocalizações, estrutura-se um sistema que, longe de levar em conta apenas seu aspecto verbal, está bastante assentado em uma diferenciação formal que pode ser entendida como a contraposição de uma zona de itens de maior coeficiente musical (*cantare* e *canere*), a uma zona de menor coeficiente musical (*dicere*), com uma zona intermediária (em que se usam simultaneamente *cantare* e *dicere* e para a qual *psallere* parece particularmente apropriado, segundo demonstra o seu uso para dois tipos de vocalizações nessa categoria).

Nesse contexto, a supressão de determinadas vocalizações devido ao contexto da Semana Santa (*Gloria*, invitatório, etc.) não equivale a um desinvestimento formal, mas a uma transformação da forma sonora da cerimônia; não é apenas pela negatividade que a forma significa aqui, mas também pela contraposição de diferentes formas sonoras. As supressões, que começam no ofício, a partir da Quarta-Feira e decididamente na Quinta-Feira Santa, chegam à missa na Sexta-Feira, quando, na primeira missa do dia (como o *OR 24*, há aqui duas missas para a Sexta-Feira Santa) em consonância com as outras fontes analisadas até aqui, entra-se na igreja *absque ullo cantu*, e o bispo vai à sua cadeira *cum silentio*. Na outra missa do dia, quando ocorrerá a adoração da cruz, a comunhão também é *cum silentio*. É só no Domingo de Páscoa que os itens progressivamente subtraídos serão reintegrados à liturgia. Tudo isso está em consonância com os testemunhos anteriores. Porém, como dizíamos, o *OR 50* não significa a forma sonora apenas pela negatividade e, dado o cuidado com que distingue diferentes coeficientes sonoros, emprega distintas modulações do som ao longo das cerimônias.

Fundamentalmente, o *OR 50* investe, nas cerimônias da Semana Santa, nos itens de coeficiente musical intermediário (aqueles que são referidos tanto por *cantare*, quanto por *dicere*). Além de insistir na integridade das antífonas e dos salmos nos ofícios (*dicatur pleniter...*, *non subtrahendo finem*, etc.), há adições significativas, como o canto dos sete salmos penitenciais pela *schola* na cerimônia de bênção da vela. cremos dever incluir aqui também a inserção (opcional) do hino *Inventor rutili dux*, de Prudêncio, na mesma cerimônia de bênção da vela (ainda que referido apenas por *cantare*, o hino é formalmente muito mais próximo da zona intermediária, a inexistência de duplicidade verbal se explicando pelo fato de que, diferentemente de antífonas ou salmos, não há vários hinos na cerimônia e, portanto, não há diversas referências a hinos em nosso *OR 50*). Também nas missas que já examinamos em outros documentos (missa crismal da Quinta-Feira Santa e missa com adoração da cruz na Sexta-Feira Santa), há cânticos associados aos objetos centrais de cada missa. Na missa crismal, enquanto o óleo é trazido em procissão, as crianças cantam os versos *Aude, iudex mortuorum*, com resposta do coro. Na missa com adoração da cruz, durante a adoração – como já indicava o *OR 24* – canta-se continuamente a antífona *Ecce lignum crucis*, com o salmo 118, *Beati immaculati*. Em suma, se há eliminação de determinados itens, especialmente nas esferas exclusivas do *cantare* ou do *dicere*, há uma espécie de alargamento da esfera intermediária, criando um tom dominante de coeficiente sonoro médio para o conjunto das cerimônias. Poderíamos chamar esse fenômeno de *salmodização cerimonial* – tendo em mente que não se trata de exclusividade dos salmos, mas de alargamento do espaço ocupado pelos salmos e por outras vocalizações associadas a eles, como antífonas, hinos, entre outros.

É evidente que, pela distinção entre esses dias de intensa salmodização e os que os antecedem e principalmente os que os sucedem, na Semana de Páscoa, pode-se dizer que uma das funções da forma sonora nessas cerimônias é a de distinção da Semana Santa – e, em especial, da Sexta-Feira Santa – do conjunto do ano litúrgico e de seu contexto mais próximo em especial. Afinal, como vimos, essa era a principal função do aspecto sonoro das vocalizações da Semana Santa e da Semana de Páscoa no contexto romano e não deixou de ser relevante no contexto franco. Porém, no *OR 50*, assim como nas fontes francas, a dimensão sonora das vocalizações não cumpre apenas essa função ampla de constituir um fundo calendárico no qual as ações rituais se inserem; neste documento, assim como nos

testemunhos francos, o som é trazido para o primeiro plano e participa ativamente da estruturação da própria ação ritual. E, como nas fontes francas, esse uso do som incide especialmente na dinâmica de voz alta e voz baixa em torno das orações.

Na missa crismal da Quinta-Feira Santa, essa dinâmica está bastante clara. O exorcismo do crisma é dito em voz baixa (*lenta voce*), apenas a finalização da oração (*Per omnia*) em voz alta (*alta voce*), como forma de anunciar o *Amen*. É exatamente o sistema carolíngio que havíamos visto se instaurar na missa romano-franca no capítulo precedente, em que a oposição entre voz alta e voz baixa, empregada exatamente dessa forma, tinha por objetivo instaurar a dignidade e a exclusividade do sacerdote, como mediador da consagração, frente ao conjunto da comunidade. Ainda que a lógica seja a mesma aqui, o contexto otôniano alterou significativamente o sentido da oposição, pois a voz baixa não parece marcar aqui a exclusividade singular do consagrador, mas a exclusividade de um grupo. Um pouco antes da bênção do crisma, antes de o óleo ser misturado com o bálsamo, dá-se a bênção apenas do óleo, nos mesmos moldes, mas com a explicitação de que devem ouvir os que estão perto: *exorcizet et benedicat illud, tam ipse quam omnes presbiteri qui adsunt, ut tantum possit a circumstantibus audiri*. Na bênção da vela, no Sábado de Aleluia, deparamo-nos com uma formulação semelhante: *benedicit eum humili voce, ita ut a circumstantibus possit audiri*. Mais que a exclusividade de uma pessoa, o agente da consagração, marca-se aqui a exclusividade do grupo a que ele está associado. Como veremos no capítulo seguinte, essa é uma tendência litúrgica geral no contexto otôniano e pós-otôniano, tendendo-se a passar a linha divisória da relação sacerdote/comunidade para a relação clérigos/laicos. Parece-nos ser precisamente esse o sentido da oposição entre voz alta e voz baixa no *OR 50*.

No que tange à organização sonora da cerimônia, é interessante notar que não é apenas como um pano de fundo genérico que a salmodização intervém no *OR 50*. Esse pano de fundo é muito consistentemente contrastado com a oposição entre voz alta e voz baixa. Isso se vê de forma clara na bênção da vela, quando a salmodia não apenas antecede ou sucede a fórmula da bênção, a ser dita em voz baixa (*humili voce*), mas é concomitante com ela: *benedicit eum humili voce, ita ut a circumstantibus possit audiri, scola interim cantante septem psalmos paenitentiae*. Desse modo, a salmodização deixa de ser um fundo sonoro recuado com relação à figura sonora (a bênção) para se articular estreitamente a ela; o

fundo é trazido, assim, para perto da figura e se torna potencialmente significativo no decorrer da ação ritual, ao invés de ganhar seu significado apenas por distinguir um dia ou conjunto de dias no ano festivo. Uma semelhante introdução dos salmos penitenciais tinha já sido apontada no *OR* 10 (missa), de contexto próximo ao *PRG*, *ordo* produzido na Mo-gúncia provavelmente entre 900 e 950 e que só conhecemos como um capítulo do *PRG*, sem tradição manuscrita independente. Aí, os sete salmos penitenciais eram cantados na preparação para a missa, pelo bispo com dois presbíteros e sete diáconos. Cerimônia exclusivamente clerical, portanto. Também na bênção da vela, no *OR* 50, os sete salmos penitenciais, cantados pela *schola*, associam-se à exclusividade clerical marcada pela bênção ouvida apenas pelos que estão em volta do bispo e reforçam essa exclusividade. Nesse sentido, o fundo sonoro salmódico é trazido a desempenhar um papel muito ativo de figura sonora na cerimônia.

É, assim, muito nitidamente um fruto da liturgia carolíngia que temos diante dos olhos, mas significativamente alterado em consonância com as diferenças na estrutura e na estruturação sociais. Essa constatação nos mostra o quanto o contexto otoniano é relevante para se entender não apenas os desdobramentos das transformações litúrgicas carolíngias, mas também a evolução posterior que conduziria à liturgia que propusemos denominar românica. No capítulo seguinte, analisando um recorte temporal mais amplo, teremos a ocasião de melhor avaliar esses desdobramentos até o século XIII.

CAPÍTULO 7

O som na cerimônia de consagração de igrejas

A cerimônia de consagração de igrejas foi recentemente “descoberta” pelos medievalistas e, tradicionalmente assunto de liturgistas,¹ vem sendo objeto de interessantes investigações de historiadores franceses, alemães e anglo-saxões.² Esse interesse é fruto de uma preocupação mais geral com a espacialização do social, dimensão fundamental de qualquer sociedade, como a antropologia o demonstra amplamente, e que teve uma importante evolução no Ocidente medieval. A sociedade cristã do Ocidente passou, com efeito, de uma atitude inicial de negação da dimensão espacial da sociedade a uma ancoragem cada vez mais firme em lugares específicos e cuidadosamente delimitados, como a igreja e o cemitério associado a ela.³ É nesse contexto que a cerimônia de consagração de igrejas conheceu um desenvolvimento sem precedentes, vindo a se transformar em um elaborado ritual que tem por objetivo explicitar a dimensão material do edifício de culto e sua articulação com a comunidade que se servirá dele.

A consagração de um lugar a Deus, o ato de “dar corpo ao divino no mundo das formas humanas,”⁴ foi nomeada no Ocidente latino por diversos verbos (*benedicere, consecrare, dedicare, sanctificare*, entre outros), todos os quais exprimem uma ação realizada por uma pessoa – no Ocidente, prerrogativa do bispo – que incide sobre um edifício e o torna apto à função eclesial, instituindo um lugar destinado à comunhão sacramental. Sobre como essa transformação de um prédio na “casa de Deus” se deu nos primeiros séculos,

¹ Cf. o trabalho fundador de James Owen, *The history of the consecration of altars, temples and churches: showing the various forms of it among Jews, Heathens and Christians, deduced from it's first origine to this present age*, Londres, B. Bragg, 1706. Em época mais recente: Dionys Stiefenhofer, *Die Geschichte der Kirchweihe vom I.-VII. Jahrhundert*, Munique, 1909; Thaddeus S. Ziolkowski, *The consecration and blessing of churches: a historical synopsis and commentary*, Washington, D.C., Catholic University of America Press, 1943; Hilarius Emonds, ed., *Enkainia: gesammelte Arbeiten zum Achthundert Weihegedächtnis der Abteikirche Maria-Laach*, Düsseldorf, Patmos Verlag, 1956; Geoffrey Grimshaw Willis, “The consecration of churches down to the ninth century”, em IDEM, *Further essays in early Roman liturgy*, Londres, SPCK, 1968, p. 133-173.

² Cf., em uma bibliografia que começa a se multiplicar, Éric Palazzo, *L'évêque et son image: l'illustration du pontifical au Moyen Age*, Turnhout, Brepols, 1999, especialmente p. 307-356, VVAA, *Mises en scène et mémoires de la consécration d'église au Moyen Age*, Turnhout, Brepols (no prelo), Torsten-Christian Forneck, *Die Feier der Dedicatio ecclesiae im römischen Ritus*, Aachen, Shaker Verlag, 1999, Brian V. Repsher, *The rite of church dedication in the early medieval era*, Lewinston/Queenston/Lampeter, Edwin Mellen Press, 1998.

³ Dois trabalhos exemplares: Michel Lauwers, *Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2005, e Dominique Iogna-Prat, *La Maison-Dieu: une histoire monumentale de l'Église au Moyen Age*, Paris, Seuil, 2006.

⁴ Dominique Iogna-Prat, *La Maison-Dieu*, op. cit., p. 260.

sabemos muito pouco, a não ser que ela era bastante simples, de acordo com a pouca importância que se atribuía então à dimensão espacial do sagrado. Ainda no começo do século VI, “tudo o que era necessário para dedicar um edifício eclesial era uma missa”.⁵ De fato, isso significa que tudo o que era necessário para a consagração de uma igreja, destinada à celebração da missa, era a realização de uma primeira missa. Em outras palavras, nenhum ato instaurador especial que marcasse a descontinuidade entre o antes e o depois da história do edifício parecia essencial.

É importante ter sempre em mente quando falamos de “igrejas” aqui que, do ponto de vista material, não nos referimos a um edifício comparável aos atuais: “a primeira arquitetura cristã é composta, pelo menos, por três lugares funcionalmente separados, que certamente podem ser articulados, como no caso dos grupos episcopais paleocristãos, mas que não estão inseridos em um conjunto arquitetônico único: o lugar de culto em sentido próprio do termo, definido pela presença do altar; a capela dos mártires fundada sobre as relíquias; o batistério, centrado na bacia ou na piscina.”⁶ Esses lugares serão progressivamente reunidos em um edifício único ao longo da Alta Idade Média, mas de forma bastante lenta, em duas fases principais: a) associação do altar e da cripta com as relíquias dos santos, a partir do século VI; b) instalação, entre os séculos IX e XI, das fontes batismais no edifício que contém já o altar e a cripta dos santos. Isso sem esquecer a progressiva associação da igreja ao cemitério, notável a partir do século IX e responsável por articular em uma espacialidade contígua os vivos e os mortos da comunidade. É de forma articulada a essa transformação material, à passagem de um espaço disperso a um espaço polarizado (Michel Lauwers propôs que se falasse em um processo de *inecclesiamento* da sociedade),⁷ que se deve avaliar a transformação do ritual de consagração de igrejas. Afinal, se, em um primeiro momento, a missa basta para dedicar a igreja, isso é porque o edifício em questão é mais associado a uma função específica que ao papel social amplo de abrigar os principais momentos fortes da comunidade – do batismo ao sepultamento.

Aos poucos, porém, a consagração de igrejas ganharia um cerimonial próprio. Já a partir do final do século VI, em Roma, à época de Gregório Magno, parece ter havido duas possibilidades de consagração, apenas a missa e a deposição de relíquias no altar seguida da

⁵ Brian Repsher, *The rite of church dedication*, op. cit., p. 20.

⁶ Dominique Iogna-Prat, *La Maison-Dieu*, op. cit., p. 52

⁷ Michel Lauwers, *Naissance du cimetière*, op. cit., p. 269-276.

celebração da missa – o que evidentemente está associado à articulação material entre altar e cripta que é um dos primeiros passos na centralização espacial do sagrado na igreja. Contudo, apenas cerca de dois séculos depois, temos no *OR 42* um documento que nos informe sobre o procedimento ritual dessa deposição, de modo que a história da cerimônia só pode ser vislumbrada muito fragmentariamente entre esses dois momentos.⁸ Na Gália, antes da síntese litúrgica romano-franca, a cerimônia também parece ter se elaborado entre os séculos VI e VIII, mas é apenas no curto *ordo* de consagração de igrejas inserido no Sacramentário de Angoulême (c. 800), segundo Chavasse uma inserção galicana no livro,⁹ que temos um primeiro registro de uma cerimônia específica de consagração de igrejas anterior à missa – que, em todos os casos e durante toda a trajetória da cerimônia no Ocidente medieval, permanece elemento indispensável.

Ainda que haja, assim, um desenvolvimento – tímido – do rito de consagração de igrejas no Ocidente entre o século VI e o VIII, isto é, o desenvolvimento de um conjunto determinado de ações rituais associado à celebração da missa e anteposto a ela, é apenas à época da síntese romano-franca sob os carolíngios, na primeira metade do século IX, que a consagração do edifício eclesial tomará uma dimensão central, com um rito estruturado que visa a articular explicitamente as relações entre uma comunidade e seu lugar de culto, ao invés das ações pontuais que se registraram até então. Segundo Dominique Iogna-Prat, falando de documento cuja posteridade foi determinante na organização do rito:

O ordo ad benedicendam ecclesiam elaborado nos anos 840 [discutiremos o problema dessa datação mais à frente] e integrado mais de um século depois no Pontifical romano-germânico sob a denominação de “ordo 40”, é composto de camadas mais ou menos precoces provenientes dos sacramentários gelasianos antigos, gelasianos do século VIII e gregorianos suplementados no primeiro terço do século IX. O estudo dessas camadas, combinado ao das práticas de consagração romana no século VIII (ordo romanus 42) permite que se compreenda como se passou, por acúmulo e enriquecimento lento, de ritos breves, concentrados nas ações, nos objetos ou em lugares precisos – deposição de relíquias; aspersões e exorcismos diversos; bênção dos sinos (signa); bênção da cuia batismal; unção do altar e dos objetos que dependem dele (linho, pátena...); primeira celebração eucarística – a um ordo de grande amplitude, o ordo ad benedicendam ecclesiam, primeira real encenação ritual desse conjunto que o lugar de culto encarna a partir de então.”

⁸ Cf. o texto fundamental de Suitbert Benz, “Zur Geschichte der römischen Kirchweihe nach den Texten des 6. bis 7. Jahrhunderts”, em Hilarius Emonds, ed., *Enkainia: gesammelte Arbeiten zum Achthundert Weihegedächtnis der Abteikirche Maria-Laach*, Düsseldorf, Patmos Verlag, 1956, p. 62-109.

⁹ Antoine Chavasse, *Le sacramentaire gélasien (Vaticanus Reginensis 316): sacramentaire presbytéral en usage dans les titres romains au VIIe siècle*, Estrasburgo/Tournai, Desclée, 1958, p. 40-42.

O *ordo ad benedicendam ecclesiam* foi posteriormente retomado nos mais importantes diretórios litúrgicos dos séculos subseqüentes, no contexto de expansão da liturgia romana e, com revisões, manteria sua estrutura essencial inclusive na liturgia pós-tridentina. No entanto, não menos do que a missa, apesar da estrutura de base, a dedicação de igrejas não deixou de ser constantemente recriada, associada às transformações mais gerais da sociedade.

Neste capítulo, propomos investigar um aspecto da história da cerimônia de consagração de igrejas na Idade Média ocidental entre os primeiros guias litúrgicos, surgidos no final do século VIII, e as importantes revisões que o rito sofreu durante o século XIII: o papel do som nesse evento. Um estudo foi consagrado por Thomas Davies Kozachek a um aspecto fundamental da dimensão sonora da consagração de igrejas, nesse mesmo recorte temporal e com uma abrangência muito maior de fontes do que poderemos contemplar aqui: o repertório de canto dessas cerimônias. No entanto, Kozachek, diferentemente da perspectiva que adotamos no presente trabalho, ocupa-se geralmente da liturgia apenas na medida em que ela lhe oferece precisões acerca da evolução do repertório, e não como práxis social. Kozachek não se interessa pelos cantos como eventos sociais no interior de uma cerimônia complexa – por sua vez registrada, prescrita e encenada por uma sociedade complexa –, mas como itens de um repertório musical, perspectiva, aliás, dominante na musicologia histórica.¹⁰ No entanto, segundo cremos, é apenas pela consideração do contexto geral em que os cantos intervinham, como eventos sonoros e sociais precisos no conjunto da paisagem sonora e social da cerimônia de consagração de igrejas, que podemos apreciar corretamente o papel que cabia ao som no interior de um “espetáculo multi-sensorial”¹¹ como a cerimônia em questão.

Os testemunhos conservados sugerem que, entre os dois extremos temporais retidos por este capítulo, passou-se de uma atenção tímida para com o aspecto sonoro da cerimônia de dedicação de igrejas a um uso abundante e sistematicamente regulamentado do som. Para além do processo fundamental de investimento crescente nessa dimensão da cerimônia, pode-se desvelar nos documentos, segundo propomos, uma associação sempre estreita

¹⁰ Thomas Davies Kozachek, *The repertory of chant for dedicating churches in the Middle Ages: music, liturgy, & ritual*, tese de doutorado, Harvard University, 1995.

¹¹ A expressão é de Didier Méhu, “*Historiae et imagines de la consécration d’église au Moyen Age*”, em *Mises en scène et mémoires*, op. cit., citado por Dominique Iogna-Prat, *La Maison-Dieu*, op. cit., p. 266.

entre esse aspecto particular e a estrutura global da cerimônia, de modo que nos parece legítimo afirmar que um estudo do som nas cerimônias de consagração de igrejas é ao mesmo tempo iluminador para uma história do som e para uma história da consagração de igrejas na Idade Média. Do mesmo modo que diversos historiadores vêm demonstrando, segundo já dissemos, a relevância da consagração de igrejas para a compreensão da história social do Ocidente medieval, buscaremos sugerir como a investigação do som nessa cerimônia pode contribuir também para a compreensão dessa sociedade. Nesse percurso investigativo, vamos nos deter em cinco contextos fundamentais, que serão examinados nos subitens deste capítulo: (1) os primeiros diretórios litúrgicos, do final do século VIII; (2) a elaboração da cerimônia à época da síntese carolíngia, no século IX; (3) os primeiros grandes livros episcopais na Inglaterra do século X; (4) a cerimônia tal qual aparece no importante Pontifical Romano-Germânico, dos meados do século X; (5) a fortuna do rito nos séculos XII e XIII.

1. Os primeiros testemunhos (segunda metade do século VIII)

O Sacramentário de Angoulême (c. 800), como vimos no capítulo 6, é um sacramentário gelasiano franco especialmente interessante, que parece ter se valido de uma pluralidade de fontes desconhecidas pelos outros sacramentários de sua família. Isso não apenas no que tange às fontes romanas, como parece ter sido o caso de um sacramentário gelasiano mais próximo do original que o manuscrito Vaticano Reginensis 316, mas também às fontes francas. Em um pequeno *ordo*, o Sacramentário de Angoulême transcreve o que certamente é um rito de consagração de igrejas de origem galicana, o que é confirmado pela sua concordância com as orações trazidas pelo *Missale Francorum*, fonte galicana dos meados do século VIII. Para Willis, “o *ordo* de Angoulême se ajusta bem com as orações dadas no *Missale Francorum* para produzir um *ordo* galicano completo e primitivo de dedicação antes de ele ser influenciado pelo uso romano.”¹² Questões de influência à parte, pois a Gália não era uma ilha no Ocidente do século VIII, o *ordo* do Sacramentário de Angoulême é o mais antigo documento dessa natureza de que se tem notícia e fornece precisões valiosas para a compreensão da história do rito de consagração.

¹² Geoffrey Grimshaw Willis, “The consecration of churches...”, *op. cit.*, p. 157.

A cerimônia do *ordo* do Sacramentário de Angoulême¹³ começa com três grupos reunidos diante das portas do templo que será consagrado (*quod benedicendum est*): os sacerdotes (*sacerdotes*), o clero (*clerus*) e as ordens sagradas (*sacris ordinibus*). Divisão interessante que nos leva a precisar o vocabulário. *Sacerdotes* são os que receberam a ordem sacerdotal e que, portanto, estão habilitados a rezar a missa. Afinal, ao fim do *ordo* em questão, o sacerdote reza a missa de dedicação de igreja (*incipiat sacerdos missam celebrare de dedicatione basilicae novae*). O *clerus* aqui muito possivelmente deve ser entendido como os clérigos auxiliares dos clérigos consagrados, mas que não haviam passado por um ritual de ordenação e que devem auxiliar os sacerdotes no desempenho de seu ofício, de acordo com o uso do termo *clericus* no século IX, como em uma capitular que estipula que “cada presbítero tenha um clérigo seu (*ut unusquisque presbyter suum habeat clericum*)”.¹⁴ Por ordens sagradas, devemos entender aqueles que haviam passado por um ritual de ordenação e possivelmente os diáconos e subdiáconos em especial.

Essa interpretação dos três grupos mencionados pelo documento é reforçada pelo fato de que apenas clérigos e sacerdotes entram no edifício em seguida (*introeunt clerici tantum et sacerdotes intra ianuam templi*), as ordens sagradas ficando diante do templo, com as cruzes, candelabros e relíquias. A partir daí, a cerimônia assume uma forma simétrica:

- (a) entrada na igreja;
- (b) lustração da igreja (com a água e o vinho consagrados pelo bispo logo após a entrada);
- (c) lustração do altar/crismação do altar;
- (d) crismação da igreja (depois dela, bênção dos ornamentos eclesiásticos);
- (e) saída da igreja e nova entrada, com as ordens sagradas e as relíquias, seguida da deposição das relíquias no altar.

Em seguida, celebra-se a missa.

Pode-se dizer que essa estrutura é simétrica, pois (b) corresponde a (d) assim como (a) corresponde a (e) e expressa simultaneamente uma espacialidade concêntrica, que vai da marcação dentro/fora da igreja (a) às paredes da igreja (b) e finalmente ao altar (c). Essa estrutura, que procede, em fases, de fora da igreja para o ponto central da ação, o altar, é

¹³ Texto transcrito e traduzido por nós em apêndice.

¹⁴ PL 119, c. 734A.

correlata à estrutura que em seguida passa do altar para fora da igreja, entre (c) e (e), e novamente ao altar para a deposição das relíquias. Muito menos do que a demarcação do conjunto do edifício, privilegiada em fontes posteriores, o que temos aqui é um ritual centrado no franqueamento de limites entre diversos círculos concêntricos que tendem para o altar.

Do ponto de vista sonoro, a cerimônia não apresenta um repertório de cânticos, o que não nos parece simples omissão de um documento breve – pois, como veremos a seguir, as primeiras fontes que nomeiam antífonas e responsórios para a consagração de igrejas apresentam-nas em pequeno número, o que contrasta com fontes posteriores –, mas antes parte da estrutura do rito. Os eventos sonoros mencionados no *ordo* do Sacramentário de Angoulême são, com exceção de uma oração que não parece ser parte do *ordo* em seu estado original,¹⁵ limitados a três litanias, em pontos precisos e fundamentais do *ordo*. A primeira delas se dá durante a primeira entrada na igreja, antes da bênção da água e do vinho: *in ipso introitu incipiunt laetaniam, et ipsa finita accipiat episcopus aquam cum vino mixtam et benedicat eos*. A segunda litania se encontra depois da lustração do templo e antes da do altar: *post benedictionem templi iterum clerici et sacerdotes accedant prope altare et incipiant aliam laetaniam*. A terceira e última litania mencionada no documento se encontra na segunda entrada na igreja, com as ordens sagradas e as relíquias: *et intrant cum ipsis reliquiis cum sacris ordinibus, cum laetania*. Do ponto de vista do vocabulário, deve-se destacar que não há *verba canendi* específicos, mas, tal como se dá também para as fontes romanas contemporâneas a este *ordo* galicano, apenas termos que indicam começo (*incipere*), fim (*finere*) e posicionamento com relação às ações desempenhadas (*in, post, cum*).

O mais importante, contudo, é que essas litanias, cujo coeficiente musical (amplitude e variação melódica principalmente) é baixo se comparado às peças mais elaboradas do repertório galicano, encontram-se em pontos fundamentais da estrutura do rito tal como o expusemos acima. Elas marcam o franqueamento entre os diversos círculos: a primeira entre o fora e o dentro da igreja, a segunda entre a igreja e o altar, e a terceira novamente entre o fora e o dentro da igreja, mas dessa vez com a presença das relíquias. Sua função parece ser, portanto, a de sublinhar a estrutura fundamental do rito.

¹⁵ Trecho que vai de *Quando ille cosparsus* até o final do documento e que foi inserido não no seu contexto cerimonial, mas após o relato do rito, como uma retomada de algo que não foi dito, parafraseando o que já fora relatado no *ordo*.

O segundo *ordo* de que dispomos chegou a nós em manuscritos do século IX que continham a chamada coleção A de *ordines romani* (cf. capítulo 5), sendo difícil de precisar a medida em que o texto original foi adaptado pelos liturgistas francos responsáveis por essa coleção de *OR*. Duas de suas cinco orações se encontram, contudo, no Sacramentário Gregoriano do tipo *Hadrianum* (## 194 e 196), e a outra oração que o *Hadrianum* prescreve para a consagração de igrejas (# 195, *Oratio in dedicatione ecclesiae*) tem um vocabulário parecido com a oração *Deus, qui ex omni coaptatione sanctorum* naquele *ordo*, o que sugere que de fato estamos diante de um *ordo* cuja estrutura de base é romana. Para Michel Andrieu, que o editou como o *OR* 42 de sua coleção:

*É certamente o diretório oficial de que se serviam, para consagrar igrejas e altares, os bispos da Itália suburbicária, sufragantes diretos da Santa Sé. Quanto à sua data, é impossível dar precisões rigorosas. Mas é pequeno o risco de se errar ao admitir que ele representa uma disciplina fixada desde os meados do século VIII e talvez mesmo algumas décadas antes.*¹⁶

Suitbert Benz, no entanto, enxerga-o como uma etapa (anterior ao *OR* 41, que também teremos a oportunidade de examinar) na fusão dos ritos galicano e romano.¹⁷ De todo modo – e é o suficiente para nossa argumentação –, o *OR* 42 é anterior à reforma litúrgica carolíngia que, nos princípios do século IX, mudaria profundamente a compreensão do rito de consagração de igrejas e, o que nos parece muito mais importante, sua estrutura não se explica apenas em termos de influências e particularismos locais, mas também em função das transformações litúrgicas amplas que separam o antes e o depois da reforma litúrgica carolíngia em território franco e em território romano, tomados em conjunto.

Diferentemente do *ordo* de consagração no Sacramentário de Angoulême, o *OR* 42¹⁸ articula dois edifícios: a igreja em que as relíquias estão depositadas antes da consagração e a igreja que será consagrada. Ademais, aqui, a cerimônia é inteiramente e explicitamente conduzida pelo bispo, sujeito de quase todas as ações do documento. A estrutura básica da cerimônia é a seguinte:

- (a) (na igreja velha): o bispo vai à igreja em que estão as relíquias, faz uma litania e dá uma oração. Ele então toma as relíquias e as entrega ao presbítero, após o que saem

¹⁶ Michel Andrieu, *Les ordines romani du haut Moyen Age*, IV, Louvain, Specilegium Sacrum Lovaniense, 1956, p. 393-394.

¹⁷ Suitbert Benz, “Zur Geschichte der römischen Kirchweihe...”, *op. cit.*, p. 91-94.

¹⁸ Transcrevemos e traduzimos este documento em apêndice.

da “igreja velha”, em direção à “igreja nova” (*ecclesia nova*), cantando a antífona *Cum iocunditate exhibitis*.

- (b) (na igreja nova – sem relíquias): ao chegar aí, o bispo entra com dois ou três ministros e fecha as portas da igreja. Lá dentro, após o exorcismo da água e sua mistura com o crisma, o bispo batiza (*baptizat*) o altar com essa água.
- (c) (diante da igreja nova) Então as relíquias são reunidas diante da igreja, e a *schola* diz uma litania. O bispo sai da igreja e dá uma oração diante da porta e, ao terminá-la, toma as relíquias do presbítero (a quem as havia entregado na igreja velha) e as leva, com litania, ao altar no interior da igreja e as coloca sobre o “altar novo” (*altare novo*).
- (d) (na igreja nova – com relíquias): o bispo prepara a *confessio* (cavidade no altar para depositar as relíquias), crismando-a e colocando três partículas de hóstia consagrada e três fragmentos de incenso. Então as relíquias são fechadas na *confessio*, enquanto se canta a antífona *Sub altare domini*. Segue-se o fechamento do altar, com a tábua e duas orações do bispo. Por fim, toda a igreja é aspergida de água com o hissopo.

Segue-se a missa e, posteriormente, precisa o documento, devem-se celebrar missas públicas na igreja nova por uma semana, até que se completem oito dias.

Como se vê, diferentemente do *ordo* do Sacramentário de Angoulême, o *OR 42* não se organiza em um espaço concêntrico, em que o franqueamento dos círculos é sublinhado de forma especial. Seu espaço é, no entanto, como no Sacramentário de Angoulême, centrado no altar, objeto fundamental das ações na igreja nova, primeiro pelo batismo do altar, depois pela deposição das relíquias e pelo fechamento do altar. É apenas ao final do rito que as paredes da igreja são lustradas – mas não crismadas.

Do ponto de vista sonoro, este *OR 42* é bem mais rico em eventos sonoros do que seu congênere no Sacramentário de Angoulême, constituindo-se fundamentalmente de orações (5), litânias (3) e antífonas (2). O vocabulário, no entanto, é relativamente simples: emprega-se *dicere* ou *dare* para as orações, *dicere*, *fare laetaniam* ou *cum laetania* para as litânias e *psallere* e *canere* para as antífonas. Essas escolhas vocabulares são todas consistentes com o uso romano, mas também perfeitamente concebíveis em contexto franco, especialmente no que respeita ao uso de dois *verba canendi* para as antífonas, usados com muita parcimônia nas fontes romanas dos séculos VII e VIII. As orações estão presentes em

todas as fases do ceremonial e não parecem carregar – como nos demais documentos romanos examinados até aqui para esta época, que empregam o verbo *dicere* – uma atenção formal específica, ao menos quando não estão associadas aos outros eventos sonoros.

Já litanias e antífonas parecem associadas e, dado o uso de *verba canendi* para essas últimas, parecem fazer parte de uma programação sonora do desenrolar do rito de consagração. A primeira litania é feita pelo bispo na igreja velha, seguida de uma oração e, uma vez as relíquias tomadas e entregues ao presbítero, da antífona *Cum iocunditate*, cantada no percurso à igreja nova. Temos, portanto, uma sucessão de eventos: litania+oração+antífona. Essa sucessão é semelhante à que encontramos após o batismo do altar. Os demais clérigos se reúnem com as relíquias diante da igreja, a *scola* diz uma litania. Sendo a *scola* o grupo clerical que tem por função realizar os cantos do serviço litúrgico episcopal, como fica claro na outra referência a ela na missa, trata-se de evento decididamente de coeficiente musical explícito.¹⁹ Em seguida, o bispo sai para diante das portas da igreja e dá uma oração, seguida por mais uma litania, na entrada para a igreja e, após a preparação da *confessio*, da antífona *Sub altare domini*, durante o fechamento das relíquias na *confessio*. Temos aqui uma sucessão do seguinte tipo, semelhante à anterior, mas mais desenvolvida: litania+oração+litania+fórmulas de crismação da *confessio*+antífona.

Em ambos os casos, trata-se de uma sucessão que começa em uma litania, prossegue à oração do pontífice (esses dois eventos duplicados no segundo caso) e termina em uma antífona. Não se trata, contudo, de uma sucessão motivada apenas pelo aspecto sonoro, mas que deve ser compreendida como reflexo de uma especularidade estrutural do rito: a primeira sucessão de eventos sonoros está ligada à retirada das relíquias da igreja velha e a seu transporte até diante da igreja nova; a segunda sucessão acompanha a retirada das relíquias de diante da igreja nova e sua deposição na *confessio* do novo altar. Veja-se a tabela:

1.	litania	na igreja velha	estática
	oração	na igreja velha	estática
	antífona	da igreja velha à igreja nova	movimentação
2.	litania	diante da igreja nova	estática
	oração	diante da igreja nova	estática
	litania	de diante da igreja nova para dentro da igreja nova	movimentação
	fórmulas de crismação	na igreja nova	estática

¹⁹ Para a missa, lê-se (# 19): “Hoc peracto, canit scola antifonam ad introitum et, post *Kyrieleyson*, dicitur *Gloria in excelsis Deo* et completur missa ordine suo.”

	antífona	na igreja nova	estática
--	----------	----------------	----------

Contrariamente, não há qualquer conjunto comparável quando o altar é batizado ou, ao fim da cerimônia, quando as paredes internas do edifício são aspergidas, momentos que posteriormente serão associados a eventos sonoros. Mais uma vez, como para o *ordo* do Sacramentário de Angoulême, podemos dizer que os eventos sonoros acompanham, no *OR* 42, a estrutura geral da cerimônia, sublinhando sua espacialidade – neste caso, a movimentação das relíquias da igreja velha até sua deposição no altar da igreja nova. Cabe registrar, no entanto, que aqui se vislumbra um direcionamento genérico, de um menor para um maior coeficiente musical – da litania para as antífonas, a especificidade sonora das orações sendo mais difícil de precisar.

Tanto no *ordo* do Sacramentário de Angoulême quanto no *OR* 42, temos, assim, direções para o ritual de consagração de igrejas que têm pelo menos dois elementos em comum: (a) trata-se de rituais exclusivamente clericais, em que a comunidade de fiéis como um todo não é mencionada, mas apenas os agentes litúrgicos responsáveis pela ritualidade da consagração; (b) os eventos sonoros, pontuais no conjunto do rito, estão em estreita correlação com a estrutura global da cerimônia e especialmente com a delimitação de sua espacialidade, centrada no altar mais que no edifício da igreja.

2. A consagração de igrejas entre os carolíngios (século IX)

Os liturgistas francos da época carolíngia, especialmente na primeira metade do século IX, foram, como já dissemos na introdução a este capítulo, grandes entusiastas do rito de consagração de igrejas e o submeteram a intensas transformações, articuladas às particularidades da evolução social no mundo carolíngio. Discutiremos a seguir três *ordines* de consagração, muito diferentes entre si, mas que testemunham todos a grande criatividade carolíngia no assunto. Devido às particularidades da transmissão manuscrita, não é fácil estabelecer a cronologia exata desses documentos. Temos certeza, no entanto, de que o *OR* 43 é anterior ao *OR* 41, pois este é uma das fontes daquele. O *OR* 43, que nos transmite a chamada coleção de Saint-Amand, sobreviveu apenas no manuscrito Paris, BNF, lat. 974, que, segundo Andrieu, data do século IX.²⁰ Segundo Vogel, dado o estado do latim do texto, o original deve ser considerado anterior à reforma carolíngia – mas não anterior à cole-

²⁰ Michel Andrieu, *Les ordines*, op. cit., v. 1, p. 255.

ção A – sendo provavelmente de c. 770-790.²¹ O *OR* 41 não deve datar de muito antes, da segunda metade do século VIII segundo Andrieu²² ou, mais precisamente, de c. 775 segundo Vogel.²³ Já o *ordo* de consagração de igrejas contido no Sacramentário de Drogo (manuscrito Paris, BNF, lat., 9428) é certamente original daquele documento, produzido em Metz provavelmente depois de 844.²⁴ Temos, assim, a seguinte sucessão aproximada: *OR* 41 (c. 775), *OR* 43 (c. 770-790), *ordo* do Sacramentário de Drogo (depois de 844).

No entanto, faz pouco sentido tentar avaliar esses documentos segundo uma cronologia estrita, como se sua consideração pudesse refletir, pelas datas supostas de composição, uma evolução passo a passo. Afinal, a reforma carolíngia é uma época de bastante experimentação, e, no interior do reino e depois do império, há centros litúrgicos mais e menos conservadores – como há aqueles que já haviam se aproximado bastante da liturgia romana à época de Pepino o Breve e aqueles em que a liturgia galicana ainda era forte. Nosso critério para a ordem de apresentação será, portanto, o sentido geral da evolução, partindo dos testemunhos mais próximos daqueles que examinamos no item anterior, até o mais distante. Começaremos por discutir o *ordo* do Sacramentário de Drogo, que é certamente o mais conservador deles e em seguida o *OR* 43, bastante típico de algumas tendências gerais da liturgia carolíngia que já examinamos nos capítulos precedentes. Examinaremos então o *OR* 41, que, apesar de possivelmente ser o mais antigo dos quatro, está bastante vinculado ao *ordo* 40 do *PRG*, que estudaremos no item 4 deste capítulo.

Ainda que bastante original, o *ordo* de consagração de igrejas no Sacramentário de Drogo²⁵ – bispo de Metz e filho de Carlos o Calvo – é bastante baseado no *OR* 42. A diferença fundamental entre esses documentos reside na estruturação espacial do rito. No Sacramentário de Drogo, as relíquias não ficam esperando às portas da igreja enquanto o bispo e alguns de seus ministros estão lá dentro, pois entra-se uma única vez no edifício, e o lugar em que elas estavam anteriormente não é determinado como uma outra igreja, mas se

²¹ Cyrille Vogel, *Medieval liturgy: an introduction to the sources*, revisto e traduzido por William Storey e Niels Rasmussen, Portland, Pastoral Press, 1986, p. 152.

²² Michel Andrieu, *Les ordines*, *op. cit.*, v. 4, p. 336.

²³ Cyrille Vogel, *Medieval liturgy*, *op. cit.*, p. 180.

²⁴ Cf. Roger E. Reynolds, “Image and text: a Carolingian illustration of modifications in the early Roman eucharistic *ordines*”, *Viator*, 14, 1983, p. 64.

²⁵ Há uma bela edição facsimilar desse manuscrito: *Drogo-Sakramentar: manuscript Latin 9428, Bibliothèque nationale, Paris : vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat*. Graz, Austria: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1974. 2 v.. Traduzimos o *ordo* de consagração de igrejas desse manuscrito em apêndice.

trata apenas de um “lugar” não-especificado: *primo eundum est ad locum ubi reliquiae positae sunt priori die...*

Contudo, a diferença não é apenas negativa, pois o Sacramentário de Drogo insere uma seção que não se encontra no *OR 42* nem em outro *ordo* anterior (na divisão que propusemos desse texto em nossa tradução, trata-se dos números de 5 a 13). Chegando diante da igreja, o bispo começa a aspergir a porta do edifício com água consagrada, enquanto um dos clérigos se fecha lá dentro. O bispo então dá a volta na igreja e, chegando à porta setentrional, bate nela três vezes e diz: *Tollite portas, principes, vestras et elevamini, portae aeternales, et introibit Rex gloriae*. O clérigo, de dentro, responde: *Quis est iste rex gloriae?* A cerimônia se repete mais duas vezes, até que, à pergunta do clérigo, o bispo responde *Dominus virtutum ipse est Rex gloriae*. Então, abrem-se as portas e todos entram – com as relíquias. Espelhando a tripla volta que deu do lado de fora da igreja, o bispo dá agora três voltas do lado de dentro, sempre tendo por referência a porta setentrional, aspergindo água no interior da igreja e dando uma oração sempre que volta à porta.

Com algumas adaptações – dado o fato de que não há nova saída da igreja e que as relíquias já se encontram aí dentro – a cerimônia prossegue então como no *OR 42*. Como se vê, o fundamental na adaptação que o Sacramentário de Drogo realiza do rito é que sua espacialidade é totalmente alterada: se, no *OR 42*, o conjunto estava organizado de maneira a enfatizar diferentes lugares (a igreja velha, a igreja nova e o altar dentro desta, este último constituindo o ponto central do rito) o *ordo* do Sacramentário de Drogo marca externa e internamente o edifício a ser consagrado, que parece receber, assim, o maior relevo entre os “lugares” que compõem o rito.

Esse manuscrito de luxo, produzido para um dos bispos mais importantes do império carolíngio, contém também aquela que é seguramente a primeira imagem do rito de dedicação de igrejas (imagem 1). Suas capas são ornadas com pequenas placas de marfim (de c. 6,3 X 5,3 cm cada), 9 na capa e outras 9 na contracapa. Essas placas não estão em sua disposição original e, ainda no século XVIII, há notícias de que, além das placas de marfim, as capas do Sacramentário continham rubis, fechos de prata e um fundo dourado. Segundo Fraucke Steenbock, elas devem ter adquirido seu aspecto atual pouco depois.²⁶ A plaqueta

²⁶ Fraucke Steenbock, *Die kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter: von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1965, p. 86.

que aqui nos interessa é hoje a terceira, da esquerda para a direita, na coluna intermediária da capa (frente) do manuscrito (imagem 1).

Imagem 1: *Sacramentário de Drogo, Paris, BNF, manuscrito latino 9248, terceira placa da faixa intermediária na frente da cobertura*

Distinguem-se aí diferentes personagens humanas, objetos e um edifício, que organizam três registros verticalmente separados: (1) à extrema esquerda, um registro distinto pela presença de duas personagens, não encimadas por uma arcada e cujas vestimentas se estendem até o limite inferior visível da imagem; (2) na zona vertical central, duas outras personagens, já sobre uma faixa horizontal sob seus pés, certamente o chão e em uma posição – o primeiro diante de uma coluna e o segundo parcialmente atrás de uma outra coluna – que sugere um deslocamento do conjunto para o interior disso que é claramente um edifi-

cio pelo telhado que o encima;²⁷ (3) na extrema direita, uma única personagem, localizada inteiramente sob uma arcada. A cada um desses registros, estão associados objetos específicos que permitem identificar o rito de consagração e, mais que isso, momentos específicos dele. Na primeira zona, a personagem mais alta segura um hissope com a mão direita, de forma que parece tocar o edifício, enquanto a personagem menor segura uma espécie de balde. A cena muito certamente está articulada à aspersão da igreja – o balde faz uma alusão à água benta – e, mais especificamente, à aspersão de sua porta, antes do tríptico circuito exterior. A próxima cena mostra duas personagens aproximadamente da mesma estatura carregando juntas um objeto que se divisa mal a princípio, mas que seguramente é o fêretro no qual estão as relíquias, cobertas por um pano – o *OR* 43, por exemplo, precisa que elas devem ser transportadas “com cobertas de seda pura”. Nosso *ordo* fala no *feretrum* em que estão as relíquias, carregado pelos sacerdotes. A cena, no contexto do Sacramentário de Drogo, em que há apenas uma entrada na igreja, e dada a disposição das personagens, em que há uma preocupação em se marcar uma diferença de profundidade – não em termos de perspectiva, mas com a criação de uma *espessura* da imagem²⁸ – pela posição de cada uma com relação às colunas do edifício, também é temporalmente posterior à primeira, que se dava antes da entrada na igreja. A última cena mostra uma personagem com a cabeça pendendo para baixo, com um pano ao fundo (o véu mencionado no # 14?) diante de uma estrutura que, pela altura e pelo contexto da cerimônia, é certamente o altar sobre o qual se encontra o hissope, o que aponta para o momento de lustração e bênção do altar na cerimônia.

A invenção iconográfica do Sacramentário de Drogo parece, assim, correlata à sua invenção cerimonial em que a demarcação do edifício ocupa o lugar de destaque, pois a plaqueta de marfim registra cuidadosamente um edifício, com chão, colunas e arcadas e teto, demarcado pela porta aspergida (cena 1), pela entrada das relíquias (cena 2) e pelo altar aí contido (cena 3). Ademais – e diferentemente da iconografia posterior do rito, espe-

²⁷ Os dois autores que lemos que descrevem a cena nessa placa não identificaram esse registro central. Éric Palazzo, *L'illustration du pontifical*, *op. cit.*, p. 348, escreve: “La plaquette de droite du registre médian figure en effet la scène de l’aspersion de l’église par l’évêque, ainsi que la bénédiction de l’autel par celui-ci.” Dominique Iogna-Prat coloca na legenda da reprodução dessa imagem em seu livro, *La Maison-Dieu*, *op. cit.*, p. 258: “Aspersion de l’église et bénédiction de l’autel par l’évêque.”

²⁸ Sobre a noção de *espessura* e sua pertinência para a análise das imagens medievais, cf. Jean-Claude Bonne, “Fond, surfaces, support: Panofsky et l’art roman”, em *Erwin Panofsky*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora, 1983, p. 117-134.

cialmente no século X –, as três cenas da plaqueta de marfim explicitam uma característica fundamental no rito do Sacramentário de Drogo: a tonsura das cinco personagens indica que só “entram em cena” aqui os clérigos. Assim como nos outros documentos que analisamos até aqui, o *ordo* galicano no Sacramentário de Angoulême e o *OR 42*, mas reforçado pela explicitação da imagem, trata-se de cerimônia exclusivamente clerical, realizada e assistida apenas pelos clérigos.

O aspecto sonoro da cerimônia está bastante associado à sua caracterização geral: dependente do *OR 42*, ele não deixa de introduzir transformações significativas. As duas antífonas do *OR 42*, *Cum iocunditate* durante o transporte das relíquias para a igreja nova e *Sub altare domini* durante a deposição das relíquias, são reproduzidas exatamente nos mesmos pontos, de acordo com a manutenção geral da estrutura daquele *ordo*. As litanias, em número de três no *OR 42* e destinadas, como argumentamos, a sublinhar a estrutura espacial do rito nesse documento, reduzem-se aqui a duas, antes do transporte das relíquias e, dentro da igreja a ser consagrada, depois de tirar as relíquias do véu. Essa diferença com relação ao *OR 42* expressa sem dúvida a transformação fundamental no domínio da espacialidade de um *ordo* a outro, espacialidade que, no *OR 42* vinha marcada claramente pelas litanias, como vimos. Inversamente, há itens novos, três antífonas, todas precisamente no trecho em que a cerimônia foi expandida, ao redor da tríplice volta externa e interna no edifício, ou seja, também articuladas à principal marcação da nova espacialidade da cerimônia. As antífonas novas e seus usos estão esquematizados na tabela:

<i>Asperges me Domine</i> + salmo 50	aspersão da porta da igreja	
<i>Asperges me Domine</i>	voltas exteriores	cantada nas três voltas
<i>Ambulante sancti Dei, ingredimini in domum Domini</i> + salmo <i>Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi...</i>	abertura das portas da igreja	
<i>Beati qui habitant in domo tua, Domine</i> + salmo <i>Quam dilecta tabernacula tua Do-</i>	voltas interiores	cantada nas três voltas

<i>mine</i>		
-------------	--	--

Existe, assim, um notável incremento musical na cerimônia de consagração de igrejas no Sacramentário de Drogo, que contém 5 antífonas (duas das quais cantadas mais de uma vez) ao invés das 2 do *OR 42*. Mais que isso, essas antífonas estão relacionadas diretamente com a marcação espacial do templo – referência concreta enfatizada por este documento. A antífona *Asperges me* é cantada diante da porta da igreja, durante sua aspersão, e repetida três vezes nas três voltas que o bispo dá no edifício, do lado de fora. Já a antífona *Ambulate sancti Dei* é cantada na abertura das portas da igreja. A antífona *Beati qui habitant*, com seu salmo, é cantada três vezes nas voltas interiores que o bispo dá na igreja, aspergindo sua parede. A musicalização da cerimônia está, assim, estreitamente vinculada à ênfase material no edifício eclesiástico. É significativo que, desses quatro momentos, dois – a aspersão da porta e a entrada com as relíquias – tenham sido simultaneamente musicalizados pelas antífonas e transformados em imagens nas duas primeiras cenas da placa de marfim referente ao rito. Trata-se, evidentemente, de pontos que os produtores desse manuscrito perceberam como fundamentais para o rito.

O vocabulário é, como sempre, importante aqui também. Não apenas todas as antífonas são referidas pelo verbo *canere*, revelando assim uma decidida preferência por verbos carregados de coeficiente musical relevante, como uma das litânicas, a que se realiza antes do transporte das relíquias, é referida também por meio desse verbo (*canenda est... laetania*), o que contrasta com o uso do *OR 42*. As orações, por sua vez, em grande número e que indicam o uso de um sacramentário da família dos gelasianos-francos, possivelmente próximo ao Sacramentário de Autun (c.800),²⁹ são referidas, no caso de uso de um verbo nas didascálias, pelo *dicere* tradicional (e, curiosamente, nunca por *dare*), o que pode ser indicativo de atenção vocabular para com a diferença, na cerimônia, dos eventos de maior e menor coeficiente musical, antífonas e litânicas de um lado e orações de outro. O último

²⁹ Nem o Sacramentário Gelasiano Antigo (Vaticanus Reginensis 316), nem o Gregoriano *Hadrianum* ou o Suplemento de Bento de Aniane contêm todas as orações aí mencionadas. O Sacramentário de Gellone, mesmo sendo um gelasiano-franco, também não tem todos os itens necessários para a cerimônia do Sacramentário de Drogo. Já o Sacramentário de Autun traz todas as orações contidas no *ordo* em questão, menos a primeira, *Deus qui ad salutem* (contida, no entanto, no *OR 42*, que sabemos que é a principal fonte do *ordo* do Sacramentário de Drogo), e a oração *Deprecamur misericordiam tuam*, de bênção do altar (que, no entanto, encontra-se tanto no Sacramentário Gelasiano Antigo como no Gregoriano suplementado em conjunção com a oração seguinte, de consagração do altar), que também pode ter chegado ao Sacramentário de Drogo por um gelasiano-franco ligeiramente distinto do Sacramentário de Autun.

caso de vocabulário digno de nota aqui é o emprego simultâneo do *respondere* e *dicere* em um trecho da cerimônia de tríplice circuito exterior da igreja, bem ao gosto carolíngio, como já vimos nos capítulos precedentes. Trata-se da resposta do clérigo fechado no interior da igreja à pergunta que lhe faz o bispo: *Ille deintus respondens dicat...* Como vimos, ao discutir, no capítulo 5, as *expositiones missae* carolíngias, o desdobramento dos verbos didascálicos nas fontes carolíngias tinham o objetivo de distinguirem até três aspectos do item litúrgico a que esses verbos se referiam: o sentido, ou função, o conteúdo verbal e a forma sonora. Ainda que aqui *respondere+dicere* possam não incluir a menção à forma sonora, encerrando apenas os dois outros elementos, o contexto geral do documento, que tende a uma certa formalização,³⁰ especialmente o uso sistemático de *canere*, e a lógica geral que subjaz ao desdobramento dos verbos indicam uma atenção vocabular para com a forma sonora da cerimônia.

Não estamos em condições, atualmente, de indicar se as antífonas introduzidas expressam, em suas particularidades melódicas (modalidade, formulismo, etc.), uma intenção de ordenação sonora da cerimônia que corresponda a essas indicações e eventualmente lhe confirmem maior precisão. Afinal, além de haver diversas melodias conhecidas para essas antífonas nas fontes a partir do século X, é apenas cerca de meio século após a produção do Sacramentário de Drogo que se encontram manuscritos consistentemente notados – e, mesmo assim, sem precisão melódica. O estudo necessário para a restituição do conteúdo melódico das antífonas do rito de consagração de igrejas no Sacramentário de Drogo é, por essa razão, bastante delicado e demanda tratamento cuidadoso de um bom número de fontes manuscritas.

De todo modo, devemos nos perguntar se a sonoridade assume ou não aqui os mesmos papéis que nas cerimônias anteriores. Mesmo que haja uma formalização muito mais nítida aqui, parece que a resposta seja afirmativa. A intensa musicalização do rito de consagração parece servir aqui também a sublinhar a estrutura do rito e, especialmente, sua dimensão espacial. Ainda que a configuração espacial seja completamente diferente, a função do som parece – ainda que muito mais enfatizada e dramatizada – substancialmente a mesma.

³⁰ Além de ser evidentemente o caso do desdobramento das voltas na igreja em 3 dentro e 3 fora, um exemplo curioso é a menção de que, quando se abrem as portas da igreja, o clérigo que lá estava sai *quasi fugiens*, expressão que pode indicar uma certa teatralidade da ação.

O *OR 43*, apesar de também ser derivado do *OR 42* – e, em menor medida, do *OR 41* –, distingue-se consideravelmente do *ordo* de consagração de igrejas do Sacramentário de Drogo e também é bem mais curto do que ele. Sem precisar onde estavam – e nisso ao menos se assemelha ao *ordo* do Sacramentário de Drogo –, o *OR 43* principia no lugar em que estão as relíquias, de onde, depois de cantos e da primeira oração, elas são transportadas para diante da igreja. Lá, faz-se uma litania, enquanto o bispo confia as relíquias aos presbíteros e entra sozinho na igreja. Depois de exorcizar a água e lustrar o altar (não crismá-lo), o bispo sai, dá a segunda oração e asperge o povo com a água exorcizada restante. Então, com uma litania, todos entram na igreja, e, uma vez instalados, o bispo dá a terceira oração. Depois de mais um canto, o bispo deposita as relíquias no altar, ao som de outra antífona, crisma a *confessio* e o altar, depois vestido pelos ministros de culto, ao que se segue a oração de consagração do altar e dos ornamentos. O bispo vai para a sacristia e, depois de acesas as velas da igreja, celebra-se a missa.

Como se vê, a forma da cerimônia é bastante distinta não só do Sacramentário de Drogo, mas de todos os testemunhos que vimos até aqui. Sua principal peculiaridade consiste nos participantes mencionados e na relação entre eles. Três elementos saltam à vista: (1) em vez de estritamente clerical, a cerimônia contempla uma assembléia não clerical, significada pela palavra *populus* (*aspergat super populum*, # 7, *intrat universus populus cum laetania*, # 8, *respondit omnis populus*, # 13); (2) o bispo é bastante singularizado no decorrer da cerimônia, especialmente pelo fato de entrar sozinho (*episcopus intrat in ecclesiam solus*, # 5); (3) para a realização dos cantos, em vez de mencionar, como seus congêneres anteriores, o clero em geral ou a *schola*, o *OR 43* nomeia especificamente o *cantor*, uma vez só no plural (*intrans cantores antiphonam*, # 1, *cantor inchoat antiphonam*, # 3, *inchoat cantor antiphonam*, #10, *cantor inchoat antiphonam*, # 12, *incipit cantor antiphonam ad introitum*, # 18).

A singularização do cantor merece toda a nossa atenção em uma investigação como a nossa e talvez aponte para hipótese já levantada por Frere³¹ e retomada por Kozachek: “[o *OR 43*] parece ter sido pensado como um guia para a *schola cantorum* mais que para o celebrante. As orações são referidas, mas não citadas pelo *incipit*, enquanto duas das antífonas

³¹ Walter Howard Frere, *Pontifical Services*, v. 1, *The consecration of a church*, Londres, 1901, p. 7.

prescritas, *Sacerdos magne* e *Sub altare*, estão copiadas por inteiro.”³² Talvez, aliás, mais para o *cantor* que para o conjunto da *schola cantorum*. Além disso – questão natural em um contexto de oralidade e escrita permeáveis e demasiadamente negligenciada na análise dos diretórios litúrgicos e que, a nosso ver, pode dar pistas importantes a respeito de seu uso – esse *ordo*, como diversos outros, usa ocasionalmente a segunda pessoa do plural, exatamente em ponto em que se dirige ao *cantor*: ...*cantor inchoat antiphonam*: Sub altare domini accepistis, intercedite pro nobis per quem meruistis. *Psalmum*: Beati immaculati *tandum psallis usquedum condite fuerint reliquiae* (# 12). Se admitimos a hipótese de que o uso da segunda pessoa aponta para o interlocutor real ou pretendido do documento, temos aqui uma interessante confirmação de que o documento seria de fato dirigido a essa personagem.

Já os outros dois elementos da composição sociológica da cerimônia que destacamos merecem ser compreendidos à luz da orientação geral da liturgia carolíngia, tal como visto, por exemplo, ao falar da missa no capítulo 5. A singularização do sacerdote – no caso o bispo – é um elemento determinante nessa liturgia, assim como o é a presença e a participação do *populus*: a liturgia é vista, em termos breves, como ponto de encontro de toda a comunidade dos cristãos – não só dos clérigos –, e a figura do sacerdote é singularizada por ser ele o agente que garantirá a mediação sacramental na distribuição da eucaristia e, caso do bispo, em diversos outros atos de (con)sagração fundamentais para a sociedade carolíngia. Como também já vimos, uma das formas mais poderosas que os liturgistas carolíngios acharam para realizar essa singularização do sacerdote foi a oposição entre som e silêncio, caso do cânone na missa. No *OR 43*, o silêncio é de fato utilizado para chamar a atenção à palavra do bispo, mas não como no cânone da missa e como outros documentos vão realizar para as orações e consagrações no ritual de dedicação de igrejas, falando em voz baixa, e sim prescrevendo que todos devem ficar em silêncio – a frase, de sujeito elíptico, sugere tratar-se especificamente dos cantores – para a consagração da *confessio* e do altar: *Et subsistent cum silentio nihil canentes* (# 12). Ao ordenar explicitamente o silêncio, o *OR 43* destaca, isolando-o, o ato de palavra do bispo, responsável pela consagração da *confessio* e do altar.

O mesmo tipo de destaque parece ser dado à intervenção dos cantos no ritual do *OR 43*. Além de duas litanias (não referidas por *verba canendi* aqui), o *OR 43* indica quatro

³² Thomas Davies Kozachek, *The repertory of chant*, op. cit., p. 10-11.

antífonas. Dessas, duas são as que estavam presentes já no *OR* 42 e acompanham aqui exatamente as mesmas ações: *Cum iucunditate exhibitis* no transporte das relíquias para diante da igreja (# 3) e *Sub altare domini* durante a deposição das relíquias (# 12). Duas outras antífonas são adicionadas pelo redator do *OR* 43: *Ecce populus* (# 1) e *Sacerdos magne* (# 10). Essas duas antífonas apresentam a peculiaridade, diferentemente das mais antigas, de não acompanharem qualquer outra ação litúrgica: seu canto aparece como evento independente de qualquer outro da cerimônia, de modo que elas ganham um peso próprio e reforçam uma certa independência do elemento sonoro na cerimônia. Seu texto aponta, ademais, para uma relação não com a espacialidade do rito – caso dos demais exemplos que vimos até aqui – mas com os agentes, a primeira fazendo referência ao *populus*, a segunda ao *sacerdos*, o *pontifex*. Essa atenção é, de fato, congruente com o interesse pela articulação sociológica entre bispo e comunidade que a estrutura do ritual expressa. A aparente independência das peças musicais novas com relação à ação ritual está ligada, assim, à sua estreita dependência para com os agentes rituais, *populus* e *pontifex* sobretudo – mas com um lugar especial reservado ao *cantor*. Mais que isso, o fato de trazer essas referências explicitamente para o centro da cerimônia demonstra que, diferentemente dos rituais anteriormente analisados, o papel do clero não está dado de antemão como o de agentes consagradores da igreja, razão pela qual não fora sequer necessário fazer intervir o *populus*. No *OR* 43, é na relação com o todo da comunidade, em posições expressas nas antífonas inseridas aqui e nos demais elementos originais do rito, que se define o papel consagrador do bispo. É, assim, como freqüentemente ocorre nos testemunhos carolíngios, por meio da estruturação de seus papéis no seio do próprio rito que se definem as posições relativas dos agentes. O cerimonial do *OR* 43 expressa uma visão do social que enfatiza a noção de *estruturação* e se vale da manipulação de elementos sonoros (as antífonas novas, a oposição entre som e silêncio) para fazê-lo.

O *OR* 41 foi, junto com o *OR* 42, uma das fontes do *OR* 43, pois os dois primeiros faziam parte respectivamente das coleções de *ordines romani* que Andrieu chamou A e B, ambas as quais estavam disponíveis para o compilador de Saint-Amand, redator do último. Conforme já apontamos, o *OR* 43 permaneceu mais próximo do *OR* 42, mas se distinguiu dele de diversas maneiras, apontando para uma compreensão distinta do rito de consagração de igrejas. Parece-nos que, apesar de tudo, essa compreensão em alguns casos está mais

próxima da do *OR* 41. Passamos, então, a um exame breve desse *ordo*, cujo mais antigo testemunho manuscrito é o Sacramentário de Autun (c. 800).³³

A cerimônia de consagração de igrejas do *OR* 41 pode ser dividida em quatro fases, das quais a segunda é a que mais atenção recebeu do redator do documento:

- (a) (entrada, ## 1-4) Depois de 12 velas terem sido acesas ao redor da igreja, em seu interior, e de os clérigos terem se vestido com vestimentas sagradas, vêm às portas da igreja, e o bispo bate três vezes no frontal e diz a antífona *Tollite portas*. Finda esta com o seu salmo, entram na igreja, o clero começa uma litania e, ao chegarem ao altar, prosternam-se. O pontífice dá a primeira oração.
- (b) (dentro da igreja, ## 5-27) O bispo escreve as letras do alfabeto no chão da igreja duas vezes, formando uma cruz (# 5). Seguem-se os exorcismos e bênçãos do sal, das cinzas e da água, utilizados em seguida para a lustração do altar e das paredes e do meio da igreja (# 6-17). É então que se dá a crismação e a bênção do altar (# 18-26). Esta fase se conclui pela bênção dos ornamentos eclesiásticos (# 27).
- (c) (busca e deposição das relíquias, ## 28-29) Vão ao lugar em que as relíquias estiveram na noite anterior e as tomam para levarem à igreja (# 28). Chegando diante do altar, estendem um véu entre o clero e o *populus*, e o bispo deposita as relíquias no altar (# 29).
- (d) (vestimenta do altar e dos clérigos e missa, ## 30-31) O bispo vai para a sacristia vestir-se com vestimentas solenes enquanto o altar é vestido e a igreja é iluminada. Começa então a missa.

Do ponto de vista espacial e social, este *ordo* está mais relacionado aos desenvolvimentos da época carolíngia que aos *ordines* do Sacramentário de Angoulême e *romanus* 42. Afinal, além de a espacialidade do edifício eclesial ser bastante marcada (12 velas, abecedário, lustração das paredes e do meio da igreja), em articulação com o altar, ainda que de forma incidental – fruto possivelmente de uma adaptação com relação a fontes que não incluíam a menção –, este *OR* 41 abre espaço para a participação do conjunto da comunidade, e não apenas dos clérigos, na cerimônia, no ponto em que fala no véu *inter eos* (o manuscrito

³³ Transcrevemos e traduzimos este *ordo* em apêndice.

to S da edição de Andrieu troca *eos* por *cleros*)³⁴ *et populum*, além de enfatizar o papel singular do bispo (sujeito de quase todas as ações, aquele que tem de depositar as relíquias na *confessio manu sua*, etc.).³⁵

Do ponto de vista sonoro, também, as diferenças são sensíveis, a primeira das quais é a intensa musicalização da cerimônia, característica que, conforme vimos, marcou tanto o *ordo* do Sacramentário de Drogo quanto o *OR* 43. No *OR* 41, há nada menos que onze antífonas, distribuídas como segue:

<i>Tollite portas, principes, vestras</i>	fase a: após batida na porta	A1
<i>Asperges me, domine, ysopo et mundabor</i>	fase b: lustração do altar e da igreja (1)	A2
<i>Exsurgat Deus</i>	fase b: lustração do altar e da igreja (2)	A3
<i>Qui habitat in adiutorio altissimi</i>	fase b: lustração do altar e da igreja (2)	A4
<i>Domus mea orationis vocabitur</i>	fase b: lustração do meio da igreja	A5
<i>Introibo ad altare dei</i>	fase b: volta para o altar, entre lustração do meio da igreja e crismação do altar	A6
<i>Erexit Iacob lapidem in titulum</i>	fase b: crismação do altar (1)	A7
<i>Sanctificavit dominus tabernaculum suum</i>	fase b: crismação do altar (2)	A8
<i>Ecce odor</i>	fase b: crismação do altar (3)	A9
<i>Confirma hoc, Deus</i>	fase b: após a bênção do altar	A10
<i>Exulabunt sancti in gloria</i>	fase c: deposição das relíquias	A11

Em geral, essas antífonas cumprem, como nos *ordines* mais antigos e inclusive no *ordo* do Sacramentário de Drogo, a função de acompanhar gestos rituais precisos, especialmente aqueles articulados à demarcação espacial do culto: é o caso dos dois grupos de três antífonas na fase b (lustração do altar da igreja, A2-A4 e crismação do altar, A7-9, o documento não deixando claro, pela brevidade da menção, se a crismação da igreja também é ou não acompanhada das antífonas em questão, ainda que o paralelismo possa sugeri-lo), das antífonas entre esses grupos, que demarcam a relação entre o meio da igreja e o altar (A5-A6), e da antífona que acompanha a deposição das relíquias (A11). Além dessas antífonas nomeadas, o *OR* 41 prescreve que, entre a lustração do altar e das paredes da igreja e a lustra-

³⁴ Trata-se do manuscrito Roma, Biblioteca Nazionale, 2096, do fim do século XI, que já encontramos, com suas particularidades, no capítulo 5.

³⁵ Apenas para registrarmos aqui ponto que levantamos quando da análise do *OR* 43: o *OR* 41 também usa ocasionalmente, apesar da preeminência absoluta da 3ª pessoa do singular, a 2ª pessoa. No # 10, lemos (sobre o bispo, cujas ações vinham todas referidas com a 3ª pessoa do singular do presente do indicativo até então) *deinde ponis vinum...et dicis hanc orationem...* Parece que o redator de fato desviou sua atenção para essa segunda pessoa (aquele que vê como seu interlocutor), pois, no # 12, continua: *inde altare cum ysopo adspargis septem vices...* É apenas no # 13 que voltamos à 3ª pessoa: *et mittit ex ministris aut clericis duos vel tres...* Parece, assim, que o redator desse *OR* 41 tivesse em mente um bispo que usaria o diretório quando o escreveu, diferentemente do redator do *OR* 43, que, muito provavelmente, pensava em um *cantor*.

ção do meio da igreja, o bispo mande dois ou três clérigos para aspergirem as paredes externas da igreja. Enquanto o fazem, eles devem salmodiar: *extrinsecus ecclesiae parietes una vice psallentes spargant*. Trata-se, com efeito, de uma série de ações rituais determinadas, muito articuladas à demarcação espacial do edifício eclesial, todas elas acompanhadas do canto de determinadas antífonas.

Antes de concluirmos, no entanto, pelo conservadorismo sonoro do OR 41 – o que já é em si desmentido pelo número de cantos mencionados –, devemos atentar para as antífonas A1 e A10, que não estão articuladas a gestos rituais precisos, mas, tal como o fizera o OR 43 com as duas antífonas que adicionou às outras duas do OR 42, aparecem como eventos por si sós, sem acompanharem este ou aquele gesto do bispo. No primeiro caso, da antífona *Tollite portas*, o bispo, após bater no frontão da igreja, diz a antífona e [os demais?] cantam todo o salmo diante da porta (*dicit antiphona Tollite portas, principes, vestras, et canunt ipsum psalmum totum ante ostium*), menção que enfatiza a inteireza do canto, independentemente de qualquer ação que ele deveria acompanhar apenas pelo tempo que aquela durasse. Também a antífona *Confirma hoc*, inserida depois da bênção do altar, que não acompanha qualquer gesto ritual, aparece por si só no OR 41, o que é enfatizado pela menção de que ela deve ser cantada com o *Gloria [patri]*, ou seja, muito provavelmente com o salmo e a repetição da antífona, como um evento sonoro por conta própria (*Deinde dicit antiphonam: Confirma hoc, Deus, cum Gloria*).

A posição singular dessas duas antífonas no conjunto da paisagem sonora da cerimônia é claramente marcada pelo vocabulário do OR 41. Este documento utiliza sistematicamente o verbo *canere* para as demais antífonas ou ocasionalmente termos sonoramente mais neutros, como o verbo *incipere* ou a preposição *cum* (ambos os casos curiosamente para as antífonas entre os grupos tríplexes): A2 (*canendo antiphonam*); A3 (*antiphonam canendo*); A4 (*canendo antiphonam*); A5 (*cum antifona*); A6 (*incipit antiphonam... ipsa canendo cum ipso psalmo*); A7 (*cum antiphonam canendo*); A8 (*canendo antiphonam*); A9 (*similiter canendo*); A11 (*canentes*). Já as duas antífonas que constituem eventos sonoros independentes de ações rituais precisas são identificadas por meio do verbo *dicere*: A1 (*dicit antiphonam*) e A10 (*dicit antiphonam*). Seria extremamente interessante realizar um estudo musical que pudesse determinar se, no conjunto dessa cerimônia, essas duas antífonas possuem características sonoras que as distingam das demais. Infelizmente, dada a impossibili-

dade de acesso às fontes necessárias para tal estudo neste momento, deixamos a tarefa para depois, contentando-nos em indicar por ora que essas antífonas constituem certamente eventos sonoros distintos das outras antífonas do ponto de vista de sua função na cerimônia.

Cabe indicar, a esse respeito, que o texto de ambas as antífonas começa com um imperativo (*Tollite* e *Confirma*) que introduz uma anterioridade ou uma posterioridade com as ações da cerimônia, uma anterioridade à abertura das portas no caso de *Tollite* (Retire as portas...) e uma posterioridade com relação à bênção do altar no caso de *Confirma* (Confirma isso, Deus...). Nesse sentido, parece seguro dizer que as duas antífonas são menos eventos independentes no contexto da cerimônia do que eventos intimamente articulados a ela, mas não como acompanhamento de outra coisa, e sim como ações sonoras, próximas em certo sentido das orações, com as quais compartilham o uso do verbo *dicere* e os imperativos dirigidos a Deus. Que o *OR* 41 use eventos de elevado coeficiente musical nesses pontos, insistindo em sua integridade e aproximando-os de certo modo da mesma independência e importância que têm esses eventos sonoros especiais que são as orações, mostra por si só a importância que este documento atribui à elaboração da forma sonora da cerimônia.

Essa ênfase na forma sonora da cerimônia combina-se com o uso, tipicamente carolíngio, de diferentes *verba canendi*: além do *dicere* e do *canere* para as antífonas, há também um *psallere* (para o circuito externo da igreja) e um *decantare* (para as *laudes* cantadas quando se vão recuperar as relíquias onde elas estiveram depositadas na noite precedente).

No que tange às orações, sistematicamente referidas pelos verbos *dicere* ou *sequere*, cabe marcar que, em número de 8, todas, com exceção das três fórmulas de exorcismo, apresentam a mesma estrutura, explicitada para a primeira delas e aludida para as demais. O bispo, sem dizer *Dominus vobiscum*, diz *Oremus*. O diácono incita: *Flectamus genua*. E, depois da oração privada, *Levate*. Segue-se então a oração do bispo. Esse esquema, como já tivemos a oportunidade de destacar nos capítulos precedentes, era típico do monasticismo egípcio dos meados do século IV e não tardou a chegar à liturgia ocidental. No nosso contexto, ele interessa pelo potencial de diferentes elaborações sonoras que carrega, na oposição entre o silêncio da oração privada e a voz audível da oração do bispo. Nosso documento não chama a atenção diretamente para esse aspecto, preferindo se valer das antífonas como âncora fundamental para sua elaboração sonora. No entanto, é importante guardar

essa estrutura subjacente, pois os documentos que utilizaram o *OR* 41, e especialmente o *ordo* 40 do Pontifical Romano-Germânico, desenvolverão de forma muito significativa suas potencialidades sonoras.

Em suma, a análise do *ordo* de consagração de igrejas no Sacramentário de Drogo, do *OR* 43 e do *OR* 41 demonstra uma tríplice alteração do rito de consagração de igrejas na época carolíngia: (a) do ponto de vista social, passa-se de uma cerimônia exclusivamente clerical a outra em que toda a comunidade está envolvida e em que o papel do bispo como consagrador do edifício ganha destaque – um aspecto dessa mudança pode ser descrito como uma certa transferência de ênfase da ação ritual para os agentes do rito, construídos como tais ao longo da cerimônia e que dependem para tanto da referência a toda a comunidade, pela qual e contra a qual eles definem o seu papel; (b) do ponto de vista espacial, vai-se de um espaço disperso, centrado fundamentalmente no altar, a outro em que o edifício eclesiástico ganha relevo – efeito das diversas cerimônias que vimos se desenvolverem aqui, lustração e crismação interna e externa das paredes, batidas na porta, escrita do abecedário do chão da igreja, etc.; (c) do ponto de vista sonoro, a cerimônia ganha um elevado coeficiente musical, passando também de cantos que meramente acompanham a ação ritual a cantos que aparecem isoladamente de outros eventos, pois, ainda que articulados a eles, não são concomitantes com eles. Além disso, fora sublinhar a estrutura espacial da cerimônia, como era o caso anteriormente, determinados cantos passam a enfatizar sua configuração social e/ou a relação entre os diferentes participantes do rito (*populus* e sacerdote no *OR* 43, bispo e Deus no *OR* 41).

3. Os primeiros grandes livros episcopais (Inglaterra, século X)

Como temos observado, a fronteira entre sacramentários (livros que contêm majoritariamente as orações do celebrante) e *ordines* (livros que se concentram sobretudo nas indicações cerimoniais) não era impermeável. Frequentemente os sacramentários continham muitas indicações cerimoniais, e mesmo *ordines* inteiros (apenas neste capítulo, fizemos alusão a *ordines* de consagração de igreja nos Sacramentários de Angoulême, Autun e de Drogo), e os *ordines* continham por vezes o texto integral das orações do celebrante. A junção consistente e sistemática das informações privilegiadas em cada um desses livros desembocaria, no entanto, em um livro novo, o pontifical, livro episcopal que contém *ordi-*

nes para as principais cerimônias não-eucarísticas que um bispo precisaria celebrar. A história dos chamados “pontificais primitivos” foi recentemente deslindada por Niels K. Rasmussen.³⁶ As primeiras tentativas de criação de pontificais ocorreram no século IX, fundamentalmente na regiões que correspondem aproximadamente às atuais Alemanha, França, Itália e Suíça. O aparecimento do pontifical não é, contudo, apenas uma forma “prática” de acomodar informações dispersas em duas fontes, mas expressa a centralização da ação litúrgica no bispo, razão pela qual, no século X, tempo de amadurecimento dos pontificais, as regiões do Ocidente em que o poder episcopal era mais forte se aplicaram mais na criação de pontificais elaborados, de modo a dar nascimento a alguns livros notáveis.

Esse é o caso da Inglaterra e da Alemanha, entre outras regiões, de onde provêm os casos de cerimônia de consagração de igrejas que examinaremos neste item e no seguinte. Da Inglaterra, vamos nos deter, no presente item, sobre dois livros: o Livro de Bênçãos de Aethelwold (c. 973) e o Pontifical de São Germano da Cornuália (fim do século X). Nesses dois livros, não examinaremos os textos relativos à consagração de igrejas (o livro de bênçãos não contém um *ordo* de consagração de igrejas, e ainda não pudemos ter acesso ao texto do Pontifical da Cornuália), mas apenas as imagens que cada um deles apresenta em conexão com o rito, as duas primeiras imagens relacionadas à consagração depois da placa de marfim do Sacramentário de Drogo, analisada no item anterior. No próximo item, trataremos do *ordo* 40 do Pontifical Romano-Germânico (a compilação do *PRG* data de 950-962, mas as datas de cada *ordo* e do *ordo* 40 em especial ainda são muito incertas), texto destinado a gozar de longa posteridade na liturgia latina, dadas as relações entre a dinastia ottoniana e a cúria romana na passagem do século X para o XI. Esses testemunhos nos oferecem uma interessante possibilidade de refletir sobre a posteridade das inovações carolíngias no que respeita à cerimônia de dedicação de igrejas.

O livro de bênçãos constitui uma categoria à parte entre os livros litúrgicos, ainda que muito próximo do pontifical. As bênçãos geralmente figuram no sacramentário e no pontifical, mas, a partir do século IX, começam a surgir *libelli* que constituem embriões do livro de bênçãos completo: “trata-se de *libelli* que contêm especialmente as bênçãos epis-

³⁶ Niels Krogh Rasmussen, *Les pontificaux du haut Moyen Age: genèse du livre de l'évêque*, Louvain, Specilegium Sacrum Lovaniense, 1998.

copais para o curso do ano litúrgico e das missas votivas.”³⁷ No século X, aparecem os primeiros livros de bênçãos completos, independentes na tipologia de livros do bispo. Segundo Éric Palazzo, “inseparável da história do pontifical, e, em uma menor medida, do sacramentário, pode-se afirmar que o livro de bênçãos adquiriu sua autonomia graças ao desenvolvimento da liturgia episcopal e que ele é, de certo modo, o segundo instrumento textual, depois do pontifical, de que o bispo precisa em sua catedral.”³⁸ Parece-nos, assim, legítimo tratá-lo em conjunção com os pontificais do século X.

O livro de bênçãos do Bispo Aethelwold, (Bispo de Winchester entre 963 e 984), produzido por volta de 973 e conservado hoje em Londres (British Library, Add. 49598), é um ótimo exemplar do livro de bênçãos completo, com todas as bênçãos episcopais do ano litúrgico e das demais cerimônias presididas pelo bispo.³⁹ Trata-se de um livro luxuoso, o primeiro livro da liturgia episcopal a receber um significativo programa de iluminuras (das quais se conservaram 21) e uma das obras-primas da chamada “Escola de Winchester,” grande núcleo da iluminura anglo-saxônica no final do século X. Dentre essas imagens, a última (fólio 118v, imagem 2) pode ser concebida, segundo a hipótese de Deshman, como imagem da dedicação de uma igreja, no que é seguido por Palazzo e por Russo.⁴⁰ Afinal, a bênção que se encontra no fólio 119r, ao lado dessa imagem, contém uma alusão explícita à dedicação de uma igreja: *...ut omnes qui ad de[di]cationem huius basilicae devote convenistis...*

No fólio em questão, encontra-se o final da bênção da página anterior, três linhas de texto que se distribuem na porção superior do fólio, a primeira linha ocupando integralmente a linha e as outras duas interrompidas pela imagem, distribuindo-se à esquerda e à direita dela. Esse procedimento demonstra a anterioridade da imagem com relação ao texto na produção do fólio, indicando que, apesar das particularidades estilísticas da iluminura com relação ao conjunto do manuscrito, ela é parte integral da concepção original do livro. A imagem em questão não possui uma bordura extravagante e multicolorida, com os grandes

³⁷ Eric Palazzo, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Age: des origines au XIIIe siècle*, Paris, Beauchesne, 1993, p. 209.

³⁸ Idem, *ibidem*.

³⁹ Sobre esse livro, cf. especialmente Robert Deshman, *The Benedictional of Aethelwold*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

⁴⁰ Robert Deshman, *The Benedictional*, op. cit., p. 190-191, Eric Palazzo, *L'évêque et son image*, op. cit., p. 316-318, Daniel Russo, “O altar, a Igreja. Reflexões acerca da temática do altar na iconografia cristã”, *Signum*, 6, 2004, p. 89-103.

florões, traves e colunas que contribuíram para a fama desse manuscrito e, diferentemente do que alguns afirmam, ela não foi deixada inacabada, mas emprega uma técnica mista de pintura e desenho – comum à época e empregada para chamar atenção aos elementos mais importantes da composição, em que a cor era pontualmente empregada.⁴¹ Afinal, em uma pintura inacabada – de que temos muitos exemplos coevos a esse manuscrito – encontra-se a pintura não concentrada e completa em uma seção da página, mas sim porções pintadas por toda a superfície da página de acordo com a ordem de aplicação das cores.⁴²

⁴¹ Eric Palazzo acha que a imagem foi “*laissée inachevée*”. Contra essa interpretação, cf. Francis Wormald, *The Benedictional of St. Ethelwold*, Londres, Faber & Faber, 1959, e, mais recentemente, Daniel Russo, “O altar, a Igreja,” *op. cit.*, p. 91-92.

⁴² Cf., a esse respeito, Jonathan J. G. Alexander, *Medieval illuminators and their methods of work*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1992, especialmente p. 35-51.

Imagem 2: Livro de Bênçãos de Aethelwold, Londres, British Library, manuscrito Add. 49598, fôlio 118v

A imagem é delimitada por um perfil arquitetônico, no formato de um retângulo deitado encimado por um trapézio mais largo na base. O retângulo delimita, na base, o chão, linha sobre a qual se apóiam personagens, colunas, etc., e, aos lados, os elementos de sustentação do teto. Sobre o teto, nas duas diagonais, encontram-se torres e um cata-vento (à esquerda), e aproximadamente no centro, mas ligeiramente deslocado para a esquerda, da paralela superior, um campanário, de que são visíveis os sinos, com um outro cata-vento, a porção mais superior da imagem e que “fura” o texto, conforme já indicamos. Essa estrutura arquitetônica é internamente delimitada e preenchida por diversos elementos. Do ponto

mediano da paralela superior do trapézio, desce uma tripla linha bem fina até um pouco abaixo do ponto imaginário de encontro entre trapézio e retângulo. Esses dois polígonos não são concretamente separados, de um lado a outro, por uma linha, mas, à direita da linha vertical, há uma faixa horizontal mais grossa, que conecta o centro da imagem com a estrutura que delimita o edifício à direita. Cria-se, assim, na porção direita da imagem, duas zonas, uma superior, na forma de um polígono irregular, e uma inferior, na forma aproximada de um quadrado. A porção esquerda da imagem não é seccionada horizontalmente por qualquer linha e constitui uma superfície contínua, de cima abaixo. É nessa seção que se concentra a porção pintada do fólio, delimitada exteriormente por uma arcada, com duas colunas cuja altura corresponde à da linha horizontal na seção direita da imagem, e um arco, que ultrapassa a altura dessa linha, colocando-se ao lado da seção superior da porção direita da imagem. A coluna da esquerda é recuada para o interior da imagem com relação à estrutura arquitetônica que delimita o campo da imagem à esquerda, mas dela só é visível a seção superior, pois ela é interrompida – ou continuada, dados os interessante ecos formais da base dessa estrutura com relação à outra coluna – por uma outra estrutura, mais grossa, que se torna adjacente à estrutura arquitetônica à esquerda. A coluna da direita é interior ao campo esquerdo da imagem, mas contígua à linha imaginária que continuaria a secção do plano superior da imagem.

Essa delimitação da imagem, mais esquematizada no caso do desenho e mais figurativa no caso da pintura – em que esses elementos se deixam identificar facilmente como estruturas específicas no interior do edifício de culto – instaura três diferentes lugares na imagem, um na porção esquerda e dois na porção direita da página, lugares que se definem como espaços, ou campos, preenchidos por distintas personagens (e objetos, no caso da pintura). A seção da esquerda é sem dúvida a mais complexa, não apenas pelo uso da pintura, mas também e principalmente pela interação entre a personagem e a estrutura em forma de arcada que descrevemos no parágrafo anterior. A personagem está voltada para a direita, em posição de $\frac{3}{4}$, mas tendendo ao perfil. Trata-se de pessoa tonsurada e vestida com hábito litúrgico completo: a alba por baixo, seguida da dalmática e da estola, e por cima, uma casula azul com as bordas douradas. No punho esquerdo, encontra-se a manípula. Chama-se a atenção aqui para os pontos em que os braços dessa personagem, estendidos em direção à seção direita da imagem, ultrapassam a moldura da arcada. Com a mão esquerda, a

personagem segura um livro dourado, integralmente figurado na seção direita da imagem e que, desse modo, ganha um relevo significativo, sendo a única porção pintada e, mais ainda, em dourado, a se inscrever na porção direita da imagem. Com a mão direita, projetada na coluna e cujos dedos indicador e médio estão estendidos, invadindo ligeiramente com suas pontas também a seção direita da imagem, a personagem faz o gesto clássico de bênção. Dado o contexto dessa imagem, o Livro de Bênções do Bispo Aethelwold, deduz-se que a figura pintada é um bispo que segura um livro de bênções, de forma a ecoar, ao fim do livro, a pessoa mesma a quem o manuscrito se dirigia. Mas, tanto quanto a articulação com a coluna direita da arcada é fundamental na definição dessa imagem, também o é a articulação com a coluna da esquerda. Como dissemos, esta é interrompida por uma estrutura mais grossa, cuja base não deixa, contudo, de ecoar, pelas três faixas que a compõem, a coluna da direita. Essa estrutura se deixa facilmente compreender como um altar, dados os dois objetos que aí se divisam, um cálice e uma pátena dourados, apoiados sobre um corporal roxo, de bordas douradas. Esse altar é contíguo ao bispo, e a analogia formal entre o bispo vestido e o altar vestido (analogia que alguns *ordines* de consagração deixam muito clara, como já tivemos a oportunidade de ver, pois é simultaneamente que se vestem para a missa o altar e o bispo, na sacristia), ambos sustentando objetos dourados fundamentais para o culto (cálice, pátena e livro) sublinha a interdependência entre ambos, o oficiante e os instrumentos de seu ofício.

Os dois “lugares” delimitados na seção direita da imagem, em desenho e não pintados, são um pouco mais difíceis de se identificar claramente, tanto pela menor densidade figurativa que eles apresentam, quanto pelo estado mais deteriorado do desenho, se comparado à pintura. De todo modo, o quadrilátero inferior apresenta cerca de cinco personagens de corpo inteiro, vestidas com túnicas e em posição também de $\frac{3}{4}$, mas voltadas para a esquerda, em direção ao bispo. Dessas, a personagem mais à direita segura um livro com sua mão esquerda, e a segunda personagem da esquerda para a direita é visivelmente tonsurada. No entanto, é a personagem central que ocupa a posição de destaque. Apesar de seu rosto estar bastante apagado, ela se mostra como a personagem dominante, pois segura, com sua mão esquerda a outra extremidade do livro que o bispo tem em mãos. A própria direção das pregas de sua túnica mostra uma analogia formal com a personagem do bispo, o que os coloca em correlação. Certamente, o desenhista-iluminador buscou sublinhar esse contato

entre a personagem central da seção inferior da direita e o bispo. Pelo que foi dito, fica claro que esse “lugar” da imagem é o “lugar” dos clérigos – um espaço que não se deve buscar definir no contexto da arquitetura eclesiástica, pois não parece haver nada de figurativo em sua delimitação –, com uma personagem tonsurada, um ministro de culto (um diácono) que ajuda o bispo a segurar seu livro e uma última personagem, à extrema direita, que segura sozinha um outro livro. Na seção superior da zona direita da imagem, aparece uma multiplicidade de personagens, menos individualizadas e mais comprimidas, de que são visíveis apenas os bustos ou o topo das cabeças. A ausência de tonsuras ou de objetos de culto, a ausência de contigüidade ou comunicação lateral como bispo, bem como a presença de uma personagem cuja cabeça está coberta pelo que parece ser um *mafors* – o que se deduz, apesar da precária conservação da imagem, pela similitude das pregas que se formam na porção central da testa com o que se vê nas outras imagens do manuscrito (cf., por exemplo, fólios 15v e 102v) – sugerem, de todo modo, que se trata de zona ocupada pelos não-clérigos, aquela categoria social que os documentos que vimos analisando nomeiam o *populus* – reservaremos a palavra “laicos” para um contexto em que essa categoria aparece mais explicitamente nos documentos, significativo das transformações subseqüentes no culto.

Essa imagem, na medida em que pode ser entendida como um momento do rito de consagração de igrejas,⁴³ é bastante interessante e aponta no sentido de compreensão do rito que vimos se delinear no período carolíngio. Trata-se de imagem que enfatiza o aspecto material do prédio, bastante sublinhado pelo campanário e pelas torres que encimam a imagem. Simultaneamente, essas estruturas significam um exterior, articulado ao interior delimitado pelas linhas do perfil (trapézio e retângulo) e constituído de três “lugares” internos, cuja articulação se dá por meio de linhas internas e pela estrutura arquitetônica específica da porção pintada da imagem, a arcada que, no contexto, deve ser entendida como um bal-

⁴³ Éric Palazzo (*L'évêque et son image*, op. cit., p. 314-321) definiu-a como a primeira imagem do que chama de “tipo emblemático” entre as imagens de consagração de igrejas. Por tipo emblemático, Palazzo entende aquela imagem que não figura um momento específico do rito de consagração, mas o resume em uma imagem “emblemática” do conjunto. No entanto, a presença do gesto preciso de bênção do bispo contraria essa interpretação. A idéia de que a imagem é ou “emblemática” ou “ritual” – como Palazzo avaliou a próxima imagem que analisaremos –, figurando ou um momento específico, ou servindo de emblema para o conjunto da cerimônia é bastante discutível. Afinal, ao se escolher um momento preciso para figurar o rito de consagração de igrejas, isso significa também que aquele momento é visto como particularmente importante – no caso do Livro de Bênçãos de Aethelwold, por ser justamente o momento em que intervém o livro em que a imagem está inserida.

daquino. Os três lugares da imagem estão bem associados a três personagens distintas, uma singular, o bispo, e duas coletivas, o clero e o *populus*. Essa tripartição corresponde àquela que vimos identificando nos documentos carolíngios: (1) o bispo, celebrante da cerimônia de consagração; (2) os clérigos, seus assistentes, relação que na imagem é figurada pela correlação entre o bispo e o plano inferior da seção direita da imagem, sobretudo pela irrupção do livro nessa zona, segurado conjuntamente pelo bispo e por uma personagem que aí se encontra; (3) o *populus*, menos individualizado – como vimos, diversos *ordines* de consagração tomam o *populus* como a categoria menos funcionalmente delimitada –, mas que tem a importante função de mostrar que é toda a sociedade que se encontra no rito de consagração de igrejas, conduzido pelo celebrante com a ajuda dos clérigos. É o encontro – ordenado e internamente delimitado – de toda uma sociedade no interior do edifício de culto que o fólho 118v do Livro de Bênçãos de Aethelwold nos dá a ver.

A segunda imagem que vamos analisar aqui é o fólho 2v do chamado Pontifical de São Germano da Cornuália (imagem 3), ou Pontifical de Jumièges, produzido no final do século X ou no começo do XI e hoje conservado em Rouen (Biblioteca Municipal, ms. 368 A 27), colocado na abertura do *ordo* de consagração de igrejas desse manuscrito, o primeiro *ordo* do pontifical em questão.⁴⁴ Esse fólho traz um desenho que ocupa toda a extensão da página e não está delimitado por uma bordura nem projetado contra um fundo trabalhado pelo desenhista, os contornos das figuras estando diretamente projetados na superfície do pergaminho. A única interferência do escrito nessa imagem é a palavra *Pontificale*, na porção superior da página, visivelmente escrita por uma mão bastante posterior à confecção do manuscrito.

⁴⁴ Sobre o manuscrito, cf. David N. Dumville, *Liturgy and the ecclesiastical history of late Anglo-Saxon England: four studies*, Woodbridge, Boydell Press, 1984, p. 86-87. O texto do Pontifical de São Germano da Cornuália foi editado: G. H. Doble (ed.), *Pontificale Lanaletense (Bibliothèque de la Ville de Rouen A. 27, Cat. 368): Aa Pontifical formerly in use at St. Germans, Cornwall*, Londres, 1937 (Henry Bradshaw Society, 74). Infelizmente, ainda não tivemos acesso a esta publicação.

Imagem 3: *Pontifical de São Germano da Cornuália, Rouen, Biblioteca Municipal, manuscrito 368 A 27, fôlio 2v*

O fôlio do Pontifical de São Germano da Cornuália pode ser grosseiramente dividido em quatro seções, ainda que, se fôssemos dividi-lo com duas transversais, uma vertical e uma horizontal, que se cruzam no centro da página, veríamos que existe sempre um pequeno encavalamento de uma seção na outra. De todo modo, as duas seções da esquerda são definidas pelos dois grupos humanos que nelas se encontram, enquanto as duas seções da

direita são definidas por um edifício na zona superior e por dois objetos que se assemelham a tonéis ou bacias na zona inferior. O grupo humano superior, com quatro personagens mais à frente, de que se vê o corpo inteiro e, mais atrás, cinco cabeças, é claramente um grupo clerical, o que se depreende das vestimentas litúrgicas, das tonsuras e dos objetos carregados. À extrema direita do grupo, encontra-se uma personagem, mais destacada do grupo e em perfil, tonsurada, vestida com alba, dalmática, estola, casula e manípula, e com um báculo na mão direita que a designa imediatamente como um bispo. Das três personagens restantes de que se vê o corpo inteiro, as duas mais à esquerda estão viradas uma para a outra e gesticulam, como que conversando. A figura entre elas e o bispo segura um livro em suas mãos e está virada na mesma direção que o bispo e mais nitidamente de perfil que o bispo, que, apesar de a cabeça estar de perfil, tem o resto do corpo em uma espécie de $\frac{3}{4}$, bem designados pela posição dos pés. Entre as figuras do grupo superior de que só se divisam as cabeças, cabe destacar três encapuzadas, o que sugere uma composição mais heterogênea do que deixava entrever o Livro de Bênçãos de Aethelwold, possivelmente monges. Esse grupo tem os pés firmados sobre pequenas ondulações em forma arredondada, que, nas quatro seções da imagem, colocam-se sob os grupos humanos, o edifício e os dois objetos, de modo a designar uma faixa gravitacional sobre a qual eles se apóiam, mais que um “chão” figurativo – que, nesse caso, seria incrivelmente escarpado.

O grupo humano que se coloca sob o grupo clerical apresenta mais figuras que aqueles, com muitos topos de cabeça projetados, como a formar uma ondulação, para trás das quatro ou cinco figuras da frente, de que se vê todo o corpo. As figuras desse grupo também são sensivelmente menores do que o grupo superior e mais solidariamente unidas, o grupo inteiro se encontrando abaixo do grupo clerical, sem invadir a faixa vertical em que se projeta o bispo. As vestimentas dessas personagens também são bastante distintas, formadas de uma, ou, como se pode ver na figura mais à direita, duas túnicas curtas, acima dos joelhos, um *bas-de-chausses* identificável pelas linhas que provavelmente designam faixas de costura, e por calçados amarrados com um amplo cordão entrelaçado acima dos tornozelos. Diferentemente do Livro de Bênçãos de Aethelwold, no entanto, essas personagens estão funcionalmente bem designadas pelos objetos que carregam: vêem-se duas espadas carregadas por figuras da coluna da frente, além de um bastão que a figura mais à direita tem nas mãos. Apesar de mais solidário, sem apresentar uma descontinuidade entre o grupo

e uma figura, pode-se dizer que a figura mais à direita assume uma posição singular com relação às demais. Além de segurar um bastão que, de certo modo, ecoa o báculo do bispo – ainda que o bispo segure o báculo na mão direita, e a personagem abaixo segure seu bastão com a esquerda –, ele também cria uma analogia com o bispo pela posição de seus pés e tronco em $\frac{3}{4}$, combinada ao perfil da cabeça. Essa figura também se destaca do seu grupo pela barba, bifurcada na extremidade (a única outra figura barbada na imagem é a da extrema esquerda, com uma barba não dividida) e poder-se-ia argumentar que o pêlo na cabeça – tonsura no grupo superior, barba no grupo inferior – é um elemento tanto de distinção entre os grupos quanto de distinção interna em cada um deles. A figura da direita também é a única com uma túnica superior visível, decorada, na barra, por uma faixa com motivos ornamentais. Esse grupo, assim, é nitidamente distinto do grupo não-clerical encontrado no fólio 118v do Livro de Bênçãos de Aethelwold: exclusivamente masculino, internamente dividido e claramente militarizado. Mais do que um *populus* generalizado, ele parece, assim, apontar para um grupo específico, a aristocracia laica guerreira e, no seio dela, uma personagem destacada, possivelmente um grande senhor acompanhado por seu séquito.

Na porção direita superior da imagem, encontra-se um edifício, figurado a partir de quatro elementos, que descrevemos apenas brevemente, sem destacar consistentemente os – aliás muito interessantes – procedimentos figurativos empregados pelo desenhista: (1) uma galeria de que se vêem duas faces, uma delas claramente frontalizada, a outra em uma diagonal ascendente à esquerda, sugerindo profundidade naquela direção, e terminada com uma cruz sobre o telhado, mas com uma porta, ornada com motivos diversos, que é apresentada, diferentemente dessa face da galeria, de forma frontal, de modo a reforçar sua presença e destacá-la no conjunto da imagem; (2) uma galeria lateral, contígua à primeira, ainda que mais curta e mais baixa, e que descreve uma horizontal ascendente para a direita; (3) uma torre encimada por um cata-vento; (4) outra torre mais alta, à direita da anterior, encimada por uma cruz dentro de um aro. É difícil distinguir de um ponto de vista figurativo a articulação entre esses elementos do edifício, e, mesmo que se possa sugerir, pela posição e pela diferença de altura, que a galeria mais alta corresponde à nave e a outra a um dos braços do transepto da igreja, fica claro que o interesse da imagem na apresentação desse edifício é muito menos o de retratá-lo em um desenho que pudesse ser transformado em uma planta, e muito mais o de inserir uma grande construção grande e imponente, com zonas

que sugerem diferentes materiais (ferro, madeira, pedras, telhas), e especialmente dotada de uma porta, destacada do conjunto e que significa um edifício em que se deve entrar. Afinal, o bispo toca com seu báculo essa porta, único ponto de comunicação explícita entre as quatro zonas da imagem que definimos e que portanto concentra uma forte carga significativa. No contexto do ritual de dedicação de igrejas, trata-se do ponto preciso em que tradicionalmente o bispo bate com o báculo na porta ao som de uma antífona. A última zona da imagem, abaixo do edifício, é preenchida por dois objetos, que se assemelham a tonéis, com pranchas verticais (de madeira?) e duas faixas horizontais cada um (de ferro?), com pontos negros que muito certamente significam os pregos com os quais as faixas são presas à volta das pranchas de madeira. Ainda que o corpo desses tonéis seja visivelmente frontalizado, o desenhista os desenhou de modo que vemos também parcialmente sua face superior, escura no tonel da esquerda e com alguns traços no tonel direito, de modo a sugerir conteúdos diferentes em cada um deles. Esses tonéis fazem referência seguramente às substâncias que são objeto de exorcismos no ritual e que são destinadas à lustração do edifício e, portanto, sua colocação logo abaixo desse faz referência a uma relação efetiva entre tonéis e edifício.

Éric Palazzo viu nessa imagem o primeiro exemplo do que chamou “tipo ritual” nas imagens do rito de consagração de igrejas, tipo em que “a imagem mostra, sem ambigüidade possível, um momento do rito de dedicação de igrejas.”⁴⁵ Parece-nos, entretanto, que essa caracterização é desnecessária, na medida em que ela se constrói por oposição a outros tipos, especialmente um “tipo emblemático”, de que a imagem do Livro de Bênçãos de Aethelwold seria o protótipo, em que não se figuraria um momento preciso, mas se sintetizaria o conjunto do ritual em uma imagem emblemática. Ora, tanto uma imagem quanto a outra representam um ponto específico do ritual, a bênção do bispo no caso do Livro de Bênçãos de Aethelwold e a cerimônia de entrada no caso do Pontifical de São Germano da Cornuália, e, ao mesmo tempo, podem ser consideradas imagens que sintetizam uma determinada concepção do ritual, como já ficou claro no caso do Livro de Bênçãos de Aethelwold.

Para o Pontifical de São Germano da Cornuália, a inter-relação entre os diversos elementos que destacamos na imagem também revela uma determinada concepção global do rito. Assim como, no Livro de Bênçãos de Aethelwold, a figuração do edifício de culto é

⁴⁵ Éric Palazzo, *L'évêque et son image*, op. cit., p. 318.

aqui extremamente importante, sem dúvida o conjunto mais elaborado da imagem, aquele que, pelo uso das diagonais em forma de V para as duas galerias, mais sugere uma espacialidade, além de uma materialidade afirmada pela figuração de diferentes superfícies que sugerem materiais distintos. As duas torres que o encimam – procedimento também empregado no Livro de Bênçãos de Aethelwold – contribuem decisivamente nessa figuração, combinando uma ancoragem vertical à sugestão de profundidade no espaço dada pelas galerias e, dada sua figuração, uma frontalidade que, em momento algum, é sugerida para as figuras humanas e que, no contexto da imagem, reforça o impacto visual da presença do edifício (o que fica claro na combinação porta-frontal/galeria-diagonal, na galeria que se projeta à esquerda). A concretude do edifício, reforçada pelas ações rituais que designam essa concretude (bater na porta e lustrar o edifício, a última ação sugerida pelos tonéis), está decididamente posta em relevo aqui. Apesar de, diferentemente do Livro de Bênçãos de Aethelwold, termos aqui uma visão externa do edifício, o momento figurado e o relevo dado à porta indicam a igreja como lugar a ser também internamente preenchido pelos grupos humanos figurados.

Esses grupos, que, como no Livro de Bênçãos de Aethelwold, são dois, têm uma composição algo diferente daquele livro, por duas razões fundamentais: (1) o grupo superior aproxima clérigos e bispo, e este último, mesmo que destacado do grupo clerical, é razoavelmente solidário a ele, de todo modo menos singularizado do que no contexto do Livro de Bênçãos de Aethelwold, em que o emprego de uma técnica diferente para figurar o bispo – mas não para os clérigos – colocava-o muito mais à parte do que aqui; (2) o grupo inferior é mais claramente figurativizado aqui, com atributos específicos que designam uma condição que os aproxima mais de um grupo internamente diferenciado constituído por aristocratas laicos do que como um grupo internamente homogêneo identificável como o *populus* dos documentos carolíngios. De certo modo, assim, ainda que o espaço polarizado dos documentos carolíngios encontre seu correlato imagético na figuração do edifício de culto neste fólio, a composição social parece alterada, mais nitidamente dividida em dois grupos, clérigos e laicos, do que em um bispo, auxiliado por seus ministros, que polariza a cerimônia como mediador sacramental do conjunto da comunidade, algo abstratamente designado pela categoria ampla do *populus*. Como já vimos ao tratar da missa no capítulo 5, trata-se de transformação fundamental na concepção da sociedade, que vai se precisando ao longo

dos séculos XI e XII.

4. O Pontifical Romano-Germânico (Alemanha, século X)

Vogel e Elze determinaram com relativa segurança que o Pontifical Romano-Germânico (*PRG*), primeiramente identificado por Michel Andrieu e cujo papel na história da liturgia latina ultrapassaria o de todos os outros ensaios de pontificais que o antecederam, foi realizado entre 950 e 962, na sé da Mogúncia e, mais especificamente, no *scriptorium* do mosteiro de Santo Alban.⁴⁶ Isso ocorreu muito provavelmente sob o patronato direta do Arcebispo Guilherme da Mogúncia (954-968), o filho de Oto I que era então primaz de toda a Alemanha e arquichanceler do Império. O *PRG* é, no entanto, uma vasta compilação de materiais diversos, de modo que, mesmo sendo plenamente um pontifical, já que contém as orações *in extenso*, não pode ser considerado um pontifical puro, contendo também sermões, *expositiones* litúrgicas e formulários da missa, todos elementos que desaparecerão nos pontificais maduros. Além desses, informa-nos Vogel, o *PRG* congrega “diversos *ordines* arcaicos (destinados a desaparecerem conforme ele [o *PRG*] continuou a ser copiado), alguns *ordines* contemporâneos dos meados do século IX e diversos ritos romanos, francos e germânicos desenvolvidos na Nêustria, Austrásia ou no Reno desde a época carolíngia, séries de bênçãos para diversas circunstâncias e uma importante série de *Iudicia Dei* para ordálios.”⁴⁷

Com um material tão variegado, o estudo do *PRG* ainda reserva uma série de dificuldades a serem enfrentadas pelos medievalistas, a primeira das quais é a tentativa de datar e compreender não a compilação, mas os *ordines* individuais. Nas palavras de Vogel, “ao se lidar com uma compilação tão volumosa quanto o *PRG*, a história literária de cada seção ou item é bastante diferente do arranjo geral da coleção em si.”⁴⁸ Como vimos no capítulo 6, o chamado *OR 50* (*ordo* 99 do *PRG*, na numeração de Vogel-Elze), por exemplo, parece ter sido produzido no próprio *scriptorium* de St. Alban, c. 950, estando na base de todo o trabalho de compilação do *PRG*. Com relação ao *ordo* 40, o *ordo* de consagração de igrejas, a situação é um pouco mais complicada. Baseando-se na idéia de que uma *expositio*, cha-

⁴⁶ Michel Andrieu, *Les ordines romani*, op. cit., v. 1, p. 494-548, e Cyrille Vogel e Reinhard Elze, *Le pontifical romano-germanique du dixième siècle*, 3 v., Vaticano, 1963-1972.

⁴⁷ Cyrille Vogel, *Medieval liturgy*, op. cit., p. 231-232

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 236.

mada *Quid significant duodecim candellae* – também introduzida no *PRG*, sob o número 33 na edição de Vogel-Elze –, cujo mais antigo manuscrito dataria dos meados do século IX, seria um comentário desse *ordo*, Brian V. Repsher argumentou recentemente que o *ordo* 40 deve ser datado de antes disso, de forma que, desde então, encontra-se difundida na historiografia a noção de que o *ordo* dataria de c. 840.⁴⁹ No entanto, Repsher baseou-se em um pequeno número de fontes - todas editadas - para sua sugestão de datação, o Sacramentário de Drogo e os *OR* 41 e 42. Thomas Davies Kozachek, que realizou um estudo muito mais detalhado da tradição manuscrita dos *ordines* de consagração de igrejas, definiu todo um grupo de *ordines* germânicos, anteriores ao *ordo* 40 do *PRG*, que, segundo ele, seriam muito mais provavelmente as fontes para a *expositio Quid significant duodecim candellae*.⁵⁰ Se aceitamos essa consideração de Kozachek, o *terminus ad quem* para o *ordo* 40 deixa de ser os meados do século IX, devendo esta data ser vista antes como seu *terminus a quo* (uma vez que o *ordo* 40 parece utilizar-se do *ordo* de Drogo, certamente dos meados do século IX). Seu *terminus ad quem*, uma vez que não se conhece tradição manuscrita do *ordo* 40 anterior ao *PRG*, deve ser fixado como c. 950-962. O *ordo* 40 do *PRG* deve, então, até que se aduzam mais informações, ser visto como um documento produzido entre c.850 e c.950-962. Ademais, a transcrição dos textos completos das orações, na tradição dos pontificais completos, o número de peças musicais indicadas, muito superior a qualquer outro *ordo* anterior, bem como o volume de fontes utilizadas (coleções A e B, *ordo* do Sacramentário de Drogo, diversos *ordines* germânicos) parecem indicar um vasto empreendimento editorial na confecção do *ordo* que seria bastante compatível com a situação de produção do próprio *PRG*.

Com a exceção de que a cerimônia começa no momento em que se vão buscar as relíquias na tenda em que elas passaram a noite anterior – e não diretamente com a entrada na igreja –, o *ordo* 40 segue, em sua estrutura, o esquema geral do *OR* 41, ainda que bastante mais detalhado que este e que insira elementos que não se encontram aí, tirados de fontes como o *OR* 42, o Sacramentário de Drogo e os *ordines* germânicos, ou introduzidos por conta própria. Inserimos a seguir um esquema da cerimônia, baseado no de Brian V. Repsher, mas retocado em alguns pontos e com informações adicionais: os correspondentes

⁴⁹ Brian Repsher, *The rite of church dedication*, op. cit., p. 33-39.

⁵⁰ Thomas Davies Kozachek, *The repertory of chant*, op. cit., p. 30.

textuais das etapas do rito do *ordo* 40, nos principais *ordines* anteriores (coluna da esquerda) e os *incipit* dos cantos e orações (coluna da direita). Comentaremos em seguida o esquema.

ESQUEMA DO ORDO 40 NO PRG (adaptado de Brian Repsher, <i>The rite of church dedication</i> , <i>op.cit.</i> , p. 44)	ORAÇÕES E CANTOS
PARTE 1: ## 1-20 se desenvolvem fora do novo edifício e na tenda	
A – Litania e orações diante da relíquia (## 1-4) O # 1 junta trechos do OR 41,1 e do OR, 41,28	<i>Aufer a nobis... **e***</i> <i>Fac nos, domine... ***</i>
B – Exorcismo e bênção do sal, da água, etc. (## 5-9)	<i>Exorcizo te, creatura salis...</i> <i>Immensam clementiam tuam...</i> <i>Exorcizo te, creatura aquae...</i> <i>Oremus, Deus qui ad salutem... **</i> <i>Oremus. Deus invictae virtutis...</i>
C – Transporte das relíquias (# 10) texto retrabalhado de OR 41,28 e OR 42,2	<i>Surgite sancti Dei (A)</i> [outra] <i>Cum iocunditate** e *** (A)</i>
D – Diante das portas da nova igreja (# 11) OR 41,1-2	<i>Tollite portas* (A)</i>
E – Tripla aspersão das paredes exteriores do novo edifício, com diálogo à porta (## 12-20) Sacramentário de Drogo	1. volta: mesma antífona***; porta: oração <i>Omnipotens sempiterne Deus, qui in omne loco...</i> ; diálogo: <i>Tollite</i> . 2. volta: <i>In circuito tuo (R)</i> ; porta: oração <i>Omnipotens sempiterne Deus, qui per filium...</i> ; diálogo: <i>Tollite</i> . 3. volta: <i>Fundata est domus (R)</i> ; porta: oração <i>Omnipotens et misericors Deus...</i> ; diálogo: <i>Tollite</i> .
PARTE 2: ## 21-122 se desenvolvem no interior do novo edifício	
A – Entrada do bispo e ministros e manutenção das relíquias do lado de fora (## 21-22)	
B – Litania e oração (## 23-24) OR 41,3-4	<i>Magnificare, domine Deus... *</i>
C – O abecedário (## 25-26) OR 41,5	<i>O quam metuendus est locus iste (A)</i>
D – Bênção e exorcismo da água, sal, cinzas e vinho (## 27-41) OR 41, 6 e 8-10, além de diversas orações, tiradas de um sacramentário	<i>Deus in adiutorium...</i> <i>Exorcizo te, creatura salis...</i> <i>Rogamus et obsecramus te, domine...</i> [outra] <i>Virtutis tuae...</i> [outra] <i>Domine Deus, pater...</i>

	<p><i>Exorcizo te, creatura aquae...</i> [outra] <i>Exorcizo te, creatura aquae...</i> [outra] <i>Exorcizo te, creatura aquae...</i> <i>Domine Deus, pater omnipotens...</i> <i>Deus, qui ad salutem humani generis...</i> <i>Omnipotens, sempiterne Deus...</i> <i>Haec commixtio salis...</i> <i>Exorcizo te, creatura aquae...</i> <i>Deus invicte virtutis...</i> <i>Fiat commixtio...</i> <i>Deum omnipotentem...</i> <i>Omnipotens sempiterne Deus...*</i></p>
<p>E – Aspersão e bênção do altar e da basílica (paredes, ## 42-44, e meio, ## 45-48) OR 41, 11-12 e 14-16.</p>	<p><i>Sanctificetur hoc altare</i> [fórmula de consagração do altar] <i>Asperges me</i> (A) (altar) voltas na igreja: <i>Asperges me*</i> (A) [outra] <i>Similabo eum</i> (A) <i>Exurgat Deus*</i> (A) [outra] <i>Tu, domine universorum...</i> (A) <i>Qui habitat*</i> (A) meio da igreja: <i>Narrabo nomen tuum*</i> (A) <i>Deus qui loca nomini tuo...*</i> <i>Deus sanctificationum...*</i> <i>Domine, sancte pater...</i> [prefácio]</p>
<p>F – Preparação do cimento para a deposição de relíquias, lustração, crismação e incensação do altar (## 49-56) OR 41,17-19</p>	<p><i>Introibo ad altare*</i> (A) <i>Sanctificetur...</i> [fórmula de consagração] <i>Erexit Iacob*</i> (A) [outra] <i>Mane surgens</i> (A) <i>Edificavit Moyses</i> (A) <i>Unxit te dominus</i> (A)</p>
<p>G – Doze cruzeiros com crisma nas paredes interiores (# 57) OR 41,22 e 20</p>	<p><i>Sanctificetur...</i> [fórmula de consagração] <i>Sanctificavit dominus*</i> (A) [outra] <i>Lapides pretiosi</i> (A)</p>
<p>H – Consagração do altar (## 58-64) OR 41,21 e 23-26</p>	<p><i>Ecce odor*</i> (A) <i>Dei patris...</i> * [prefácio] <i>Deus omnipotens...*</i> <i>VD. Et ut propensiori...</i> <i>Domine, sancte pater...</i> <i>Maiestatem tuam...</i> <i>Confirma hoc Deus*</i> (A)</p>
I – Crismação da tábuia (## 65-70)	
J – Orações de dedicação da basílica (## 71-72)	
K – Bênção dos ornamentos e equipamentos litúrgicos (## 73-122)	

PARTE 3 – ## 123-132 se desenvolvem fora do novo edifício	
A – Bispo e ministros vão aonde estão as relíquias e mudam suas vestimentas (# 123) <i>OR</i> 41,28 ^a	
B – Relíquias diante da igreja e crismação das portas principais do edifício (## 124-125) <i>OR</i> 41,28b NOVO (crismação das portas)	<i>In nomine patris et filii</i> [fórmula de crismação] <i>Deus, qui sacrandorum tibi auctor...</i>
C – Bispo e assembléia dão a volta no edifício com as relíquias (## 126-127) NOVO	[várias antífonas e responsórios, mais <i>Kyrie do populus</i>] <i>Ambulate, sacti Dei</i> (A) <i>Plateae Hierusalem</i> (A) <i>Custodit dominus</i> (A) <i>In sanctis gloriosus</i> (A) <i>Ambulate, sancti Dei</i> (A) <i>Sanctificavi Iherusalem</i> (A) <i>Sancti tui, domine</i> (R)/ <i>Quoniam percussit</i> (V) <i>Tradiderunt corpora</i> (R)/ <i>Isti sunt</i> (V) <i>Sancti mei qui in isto seculo</i> (R)/ <i>Venite benedicte patris</i> (V) <i>Exultabunt sancti</i> (R)/ <i>Epulentur et letentur</i> (V) <i>Fulgebunt iusti sicut lilium</i> (R)/ <i>Iusti autem in perpetuum</i> (V)
D – Sermão (## 128-131) NOVO	<i>Domum tuam, queseumus, domine, clementer ingredere...</i>
E – Entrada do bispo, clero e assembléia e das relíquias no edifício (## 132)	<i>Ingredimini, benedicti</i> (A) [outra] <i>Sancti Dei, dedit vobis</i> (A) [outra] <i>Benedicta gloria domini</i> (A)
PARTE 4 – ## 133-150 se desenvolvem no interior do novo edifício	
A – Bispo e clero tomam as relíquias e as colocam sobre o altar, com um véu estendido entre elas e a assembléia (## 133-134) <i>OR</i> 41,29	<i>Exultabunt sancti in gloria</i> * (A) <i>Deus, qui in omni loco dominationis...</i> **
B – Preparação da <i>confessio</i> (## 135-136) <i>OR</i> 42,10-11	<i>In nomine...</i> [fórmula de consagração]
C – Deposição das relíquias (# 137) <i>OR</i> 42,12	<i>Sub altare domini</i> **e*** (A)
D – Dedicção do altar (# 138)	<i>Deus, qui altaria...</i>
E – Selamento da <i>confessio</i> (## 139-141) <i>OR</i> 42,13-14	<i>In nomine...</i> [fórmula de consagração] <i>Deus, qui ex omni coaptatione...</i> **

	<i>In nomine...</i> [fórmula de consagração]
F – Crismação e incensação do altar (## 142-146) <i>OR</i> 42,15-16	<i>Corpora sanctorum</i> (A) <i>Circumdate Syon</i> (A) [outra] <i>In velamento</i> (A) <i>Descendat, quaesumus, domine...**e***</i> [outra] <i>Omnipotens...</i>
G – Bispo na sacristia e ornar e iluminar a igreja (# 147) <i>OR</i> 41,30	
H – Missa celebrada pela primeira vez e missa por oito dias (## 148-150) <i>OR</i> 41,30-31 <i>Terribilis</i> não está nos outros <i>ordines</i> aqui considerados, mas aparece como antífona de intróito para a missa de dedicação de igrejas já nos primeiros antifonários da missa.	<i>Terribilis est locus</i> (A)

Na coluna da esquerda, encontra-se a sucessão das etapas do ritual. Além disso, indicamos, dentre o *OR* 41, o *OR* 42 e o *ordo* de consagração de igrejas do Sacramentário de Drogo – os únicos aqui levados em consideração –, aquelas que são as prováveis fontes textuais (diretas ou indiretas) do texto-base do *ordo* 40 do *PRG*. Quando não identificamos uma fonte textual, mas a cerimônia não é nova (por exemplo, os exorcismos em 1B), não marcamos nada após os números em parênteses. Quando, por outro lado, trata-se, no universo dos *ordines* levados aqui em consideração, de uma cerimônia nova, escrevemos, em negrito e em maiúsculas, a palavra **NOVO**. Na coluna da direita, estão identificadas as fórmulas litúrgicas pronunciadas ao longo da cerimônia, no caso de orações, bênçãos e fórmulas de consagração sem identificação do tipo de peça e, no caso dos cantos, com um (A) para identificar as antífonas ou um (R) para identificar um responsório. (V) é o verso do responsório. Nessa coluna, os asteriscos indicam que o item litúrgico correspondente se encontra em um dos outros três *ordines*: um asterisco (*) significa que ele está no *OR* 41; dois asteriscos (**) remetem ao *OR* 42; três asteriscos (***), por sua vez, sinalizam um item litúrgico no *ordo* de consagração de igrejas do Sacramentário de Drogo. No caso de ausência de asteriscos, o item figura apenas no *ordo* 40 do *PRG*.

Com a exceção do fato de começar no local em que estão as relíquias, e não ir pegá-las no lugar em que passaram a noite após a primeira entrada na igreja, o *ordo* 40 do *PRG* é muito próximo, em sua estrutura, como se depreende das referências na coluna da esquerda, ao *OR* 41. A essa, que é sua fonte principal, ele adiciona elementos do *OR* 42, especialmente na parte 4, com referência à deposição das relíquias, aspecto sobre o qual o *OR* 41 é bastante lacônico, e, do *ordo* do Sacramentário de Drogo, fundamentalmente o tríplice diálogo entre um clérigo que se fecha no interior da igreja (no *ordo* 40, um diácono) e o bispo, antecedendo a entrada no edifício. Grande parte do *ordo* 40 é tomada pelas fórmulas de bênção e consagração de todo o aparato litúrgico (vestimentas, vasos, cruzes, turíbulos, etc.), entre os números 73 e 122. O *OR* 41 indicava nesse ponto, apenas brevemente (# 27): *Deinde tenentes subdiaconi vel acolyti linteamina vel omnia ornamenta ecclesiae, seu vasa*

sacra quaecumque ad cultum Dei ad ecclesiam pertinere videntur, benedicit pontifex sicut in Sacramentorum continetur. O número 73 do *ordo* 40 do PRG é textualmente tirado daí: *Deinde teneant subdiaconi et acoliti linteamina vel omnia ornamenta aecclesiae seu vasa sacra quaecumque ad cultum Dei et ecclesiae pertinere videntur*, mas, em vez de remeter ao sacramentário, como o fazia o OR 41, ele transcreve (o que é natural no contexto de um pontifical completo) as orações pertinentes. Pode-se dizer, assim, que também todo esse trecho do *ordo* 40 (##73-122) está de acordo com o OR 41.

Mas, além dessa concordância geral com o OR 41, o OR 42 e o Sacramentário de Drogo – e, sobretudo, com o primeiro –, o *ordo* 40 introduz itens novos com relação a essa tradição (é possível que façam parte do rito em algum *ordo* germânico que não tivemos condições de analisar): na terceira parte da cerimônia, antes de entrar com as relíquias na igreja, as portas principais do edifício são crismadas (#124), dá-se uma volta na igreja com as relíquias e uma série de antífonas e responsórios (##126-127), e o bispo dá um sermão diante da porta da igreja (##128-131) – todas cerimônias que dão um maior relevo à saída do edifício para buscar as relíquias e à nova entrada.

Pode-se dizer que o *ordo* 40 se encontra, assim, bastante atrelado à tradição carolíngia, o que se confirma pela atenção que dispensa a dois elementos fundamentais nas cerimônias carolíngias de consagração de igrejas: a ênfase material no edifício e a inclusão de toda a comunidade no rito, e não apenas do clero. Quanto ao primeiro desses aspectos, cabe apontar que o *ordo* 40 retoma as principais cerimônias de marcação espacial do edifício (tríplice volta exterior com diálogo do Sacramentário de Drogo, marcação do abecedário do OR 41, aspersões internas das paredes, etc.), além de acrescentar uma ênfase própria, na fase 3, com a crismação das portas da igreja e mais uma volta externa com as relíquias. Trata-se, portanto, de ritual em que a concretude material do espaço da igreja é bastante sublinhada.

No que respeita ao segundo aspecto, a paisagem social da cerimônia, o *ordo* 40, longe de construir uma cerimônia estritamente clerical, menciona mais de uma vez o *populus* (bem mais que o OR 41, aliás), introduzindo nele duas categorias que, no mesmo sentido de uma inclusão ideal de toda a sociedade nessa categoria, incluem diversidades de gênero (mulheres) e etárias (os pequenos): *populo cum mulieribus et parvulis* (# 126). Percebemos, assim, o quanto esse discurso ainda é bem mais atrelado à concepção carolíngia do

que ao do fôlio 2v do Pontifical de São Germano da Cornuália, que, conforme analisamos no item anterior, substitui ao *populus* amplo dos documentos carolíngios, epítome de toda a sociedade, uma categoria específica e funcionalmente delimitada, a aristocracia laica (masculina e guerreira).

As referências à composição social no rito do *ordo* 40 do PRG são, aliás, bastante extensas e organizadas, de modo que, mais que uma referência ampla a uma concepção da sociedade, estrutura-se aí todo um discurso social, que, como na boa tradição carolíngia, é de certo modo encenado no decorrer da cerimônia, de modo a contribuir para significar a consagração de igrejas como um momento forte da estruturação social, e não apenas como manifestação de uma estrutura latente. Trata-se de discurso que, a nosso ver, articula a relação entre três personagens (como já encontramos nos documentos carolíngios), o bispo, o clero e o *populus*, em dois movimentos cronologicamente sucessivos: a relação bispo/clero é definida na relação entre fase 1 e fase 2 da cerimônia, enquanto a relação bispo+clero/*populus* o é na relação entre fase 3 e fase 4.

Nas fases 1 e 2, não há nenhuma menção do *populus*. Bispo e clero, com papéis divididos (orações do bispo, diálogo bispo/diácono), mas também partilhados (a princípio, todos fazem litanias e cantos, elevam as relíquias) aparecem em interação na fase 1, mas a partilha dos papéis se explicita de fato na fase 2. É aí que o bispo, não sozinho, como no OR 43, mas auxiliado por apenas dois ou três ministros, o mansionário e o acólito (*cum ministris duobus vel tribus et cum mansionario et acolito*, # 21), entra na igreja, polarizando a ação de preparação da igreja em sua pessoa, enquanto o clero como um todo (os que entraram com o bispo são claramente auxiliares em sua função, não representantes do grupo clerical) fica para fora da igreja, fazendo uma litania até a saída do pontífice. Passa-se, portanto, da fase 1 à 2, da proximidade bispo-clero à delimitação da diferença.

Algo de semelhante se dá com relação às fases 3 e 4, com a entrada do *populus* em cena. Não há qualquer rubrica no texto que sugira que há uma entrada do povo em algum ponto da cerimônia, de modo que somos levados a pressupor sua presença desde o princípio do rito, mas sem conseqüências fundamentais para o redator do texto. À semelhança da relação mais próxima bispo/clero na fase 1 e mais delimitada na fase 2, o *populus*, na fase 3, está ao mesmo tempo próximo do clero (dá a volta no edifício, é objeto de anúncio, no sermão do bispo, junto com o clero: *annutient tam clero quam populo*) e distinto dele (o

clero canta antífona e responsórios, o *populus* canta *Kyrieleyson*). Já na fase 4, a separação clero+bispo/*populus* está posta em evidência, pois, seguindo sugestão do *OR* 41, o *ordo* 40 faz aí se colocar um véu entre o *populus* e o altar (*inter populum et altare*, #133), reservando um lugar da igreja ao clero e ao bispo e outro ao *populus* – o atrás do véu na fase 4 é assim um correlato estrutural do atrás do muro da igreja na fase 2, com a função de separação das personagens. Isso não significa uma indistinção entre bispo e clero neste momento, pois os papéis continuam bastante distintos (o bispo deposita as relíquias, prepara a *confessio*, etc. e dá as orações, enquanto o clero – os padres, #133, várias vezes com sujeito indefinido e a *scola*, #143 – fundamentalmente canta as diferentes antífonas aqui incluídas).

Ao que tudo indica, assim, o *ordo* 40 do *PRG* é um legítimo representante da tradição de cerimônias de consagração de igrejas em que há fundamentalmente três personagens envolvidas (bispo, clero e *populus*), epítome de uma concepção da sociedade como um todo, que se encontra neste ponto forte de sua estruturação para se apropriar – coletivamente, mas de forma diferenciada – desse novo pólo espacial da comunidade que é a igreja nova. Porém, mais do que seus antecedentes, esse *ordo* encena a cerimônia em um discurso muito detalhado e estruturado.

Quanto ao aspecto sonoro da cerimônia, pode-se dizer também que, em certo sentido, permanecemos em “território” carolíngio, pois o traço mais marcante do documento é a intensa musicalização da cerimônia. Esse aspecto, no entanto, é levado a tal desenvolvimento, com uma quadruplicação do material musical prescrito se comparado ao *OR* 41, a principal fonte do *ordo* 40, que nos leva a questionar o sentido do desenvolvimento e a suspeitar aqui de uma simples “continuidade” com relação ao que se viu anteriormente. É talvez no aspecto sonoro da cerimônia que o *ordo* 40 do *PRG* pode ser considerado mais radicalmente inovador.

Como vimos, o *OR* 41 e o *OR* 43 continham dois tipos funcionalmente distintos de antífonas, adicionando às antífonas que se dedicavam a acompanhar uma ação já presentes por exemplo no *OR* 42 (e o *OR* 43 mantém essas duas antífonas), antífonas que não apareciam em concomitância com qualquer outro evento, mas como eventos por si mesmas. Vimos também que as antífonas de acompanhamento estavam, nesses dois *ordines*, estreitamente vinculadas à demarcação da espacialidade da cerimônia, enquanto as antífonas desligadas de uma ação concomitante se referiam explicitamente à paisagem social da consagra-

ção (clero e Deus no *OR* 41 e sacerdote e *populus* no *OR* 43). Dado esse pano de fundo, a primeira constatação a se fazer a respeito do *ordo* 40 do *PRG* é que o incremento musical extraordinário que ele apresenta é fundamentalmente o de antífonas e responsórios de acompanhamento e que, em consonância com essa função, tais cânticos estão bastante atrelados à demarcação espacial do rito. É o caso de diversos cânticos adicionados a cerimônias preexistentes, adaptadas pelo *ordo* 40 de outras fontes: (a) os responsórios *In circuito tuo* e *Fundata est domus*, na tríplice volta exterior do edifício, na fase 1; (b) a antífona *O quam metuendus est locus iste*, durante a cerimônia de inscrição do alfabeto no chão da igreja, na fase 2; (c) também na fase 2, as antífonas *Edificavit Moyses* e *Unxit te Dominus*, durante a – expandida – crismação do altar; (d) a antífona *Ingredimini benedicti*, na entrada coletiva na igreja, entre as fases 3 e 4; (e) as antífonas *Corpora sanctorum* e *Circumdate Syon*, na nova crismação e incensamento do altar na fase 4, após a deposição das relíquias. Além disso, na cerimônia de procissão ao redor da igreja, com clero e *populus*, na fase 3, que – em face das fontes aqui consideradas – é própria ao *ordo* 40, cerimônia bastante densa do ponto de vista da marcação espacial da igreja, concentra-se o maior número de cânticos indicados pelo *ordo* 40 para qualquer ponto do ritual: as antífonas *Ambulate, sancti Dei* (1); *Custodit dominus. In sanctis gloriosus; Ambulate, sancti Dei* (2); *Sanctificavit Iherusalem*; e os responsórios *Tradiderunt corpora; Sancti mei qui in isto seculo; Exultabunt sancti; Fulgebunt iusti sicut lilium*, todos com seus versos respectivos.

Parece, assim, à primeira vista, que a contribuição musical do *ordo* 40 vá fundamentalmente no sentido de criar acompanhamentos para as ações demarcadoras do espaço do edifício eclesial, mais do que no de investir em eventos sonoros não-concomitantes com ação de outra natureza e, como tal, mais diretamente ligados ao conteúdo social da cerimônia. No entanto, alguns fatores – dentre os quais a elevada preocupação do documento com a criação e a encenação de um discurso social, como sugerimos – apontam para uma estreita colaboração entre encenação social e aspecto sonoro da cerimônia.

Em primeiro lugar, cabe destacar que, em nenhum momento, há explícita subordinação do canto à ação ritual. Nisso o *OR* 40 difere de documentos como o *OR* 43, para quem a antífona *Cum iocunditate*, que acompanhava o transporte de relíquias até a igreja nova deveria se dar sem o salmo se o caminho fosse curto e com o salmo se ele fosse longo: *et cantor inchoat antiphonam: Cum iocunditate exhibitis. Si autem via longinqua fuerit ad*

ducendum, dicit psalmum cum antiphonam. Da mesma forma, nesse documento, o salmo *Beati immaculati* é cantado até que as relíquias tenham sido depositadas no altar (*tandum psallis usquedum condite fuerint reliquie*), de modo a sugerir que é a ação que determina a intervenção dos cantos. Isso já aparece de forma distinta no *OR* 41, em que as antífonas são freqüentemente cantadas com o salmo e em que não há nenhuma indicação de corte ou adaptação às demais ações rituais. Para o *ordo* 40, o próprio número de cânticos a serem cantados em determinados pontos leva-nos a questionar se não é, inversamente, o tempo da ação que tem de se adaptar ao tempo necessário para que os cânticos sejam cantados (por exemplo, a indicação de 5 antífonas e 4 salmos na procissão ao redor da igreja, na fase 3, sem nenhuma indicação de que se trata de opções). Nesse sentido, podemos pensar que, tanto quanto o canto acompanha as ações, as ações rituais acompanham o canto – ele mesmo uma ação ritual, assim, na medida em que não pode ser concebido como um acompanhamento passivo (idéia questionável inclusive para os documentos em que há subordinação do canto a – outras – ações rituais).

Em segundo lugar, a simples extensão do número de intervenções musicais ao longo da cerimônia altera radicalmente sua compreensão, pois não se trata mais de eventos pontuais cujo sentido tem de ser construído pela referência às ações (não-musicais) precedentes e subseqüentes, mas de uma rede de musicalidade que se estende por toda a cerimônia, de maneira a criar uma espécie de paisagem sonora contínua, em que a forma sonora deixa de ser um elemento a serviço do conteúdo do ritual e se transforma ela mesma em uma linguagem relativamente autônoma, com a capacidade de criar, por si mesma, continuidades e descontinuidades significativas ao longo do ritual. A formalização sonora da cerimônia corresponde, assim, à instauração de uma linguagem, irredutível à verbalidade, que estrutura um discurso formal próprio. E – o que nos interessa particularmente aqui – esse discurso da forma sonora parece ter uma ressonância social extremamente vasta e, na medida em que não é necessariamente explicitada na palavra e, como tal, menos acessível à crítica discursiva, possivelmente mais forte.

Thomas Davies Kozachek deu um exemplo interessante da criação dessa linguagem formal autônoma no *ordo* 40 em sua já mencionada tese de doutorado (por autônoma, não queremos dizer não-relacionada com os outros aspectos da cerimônia, o que ela era e muito estreitamente, mas indicamos que não era determinada por ela). Segundo o autor,

“no ordo romano-germânico, [a antífona] Unxit te Dominus parece ter sido parte de uma teia músico-modal complexa, conscientemente criada. Ao ritual de dedicação foi dada coerência, para emprestar uma frase do teórico alcuiniano de [Martin] Gerbert [em sua edição de tratados de teoria musical], quasi quodam glutino [quase como com uma cola], por meio da colocação estratégica de melodias-tipo recorrentes.”⁵¹

A escolha modal das peças (isto é, a disposição de peças pertencentes ao mesmo dos oito modos), bem como, no interior de um modo, de peças com fórmulas melódicas compartilhadas parece, assim, ter sido conscientemente realizada no *ordo* 40. Thomas Davies Kozachek, infelizmente, dá um único exemplo relativo ao nosso *ordo*:

“sete antífonas intervêm [contadas as opções, do tipo alia] entre Introibo ad altare (3383) e Ecce odor (2533) no PRG XL. Nos [manuscritos] BabP [Bamberg, Staatliche Bibliothek, lit. 53], VedP1 [Bamberg, Staatliche Bibliothek, lit. 59], ColP4 [Colônia, Diösezän- und Dombibliothek, 139], elas são notadas com a mesma melodia básica, que pode ser a melodia de MayP3 [Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 948]. (...) A fineza desse arranjo sugere que ele foi feito de propósito.”⁵²

O procedimento tem todo o seu interesse, tanto o mais porque é bastante raro à época, e sem dúvida mereceria um exame sistemático, uma vez que a criação de uma linguagem da forma sonora – como, aliás, qualquer linguagem – só pode se dar pela articulação entre repetição e diferença, de modo a criar identidades e contrastes significativos. Desse modo, é necessário verificar onde há continuidade modal, mas também onde há descontinuidade modal e tentar interpretar o arranjo. Afinal, a compreensão da cerimônia, unificada como ela é, só pode se dar pela problematização do conjunto, e não pela consideração de um único setor. Infelizmente, como, por motivos já explicitados, não podemos por enquanto incorporar as fontes manuscritas notadas em nosso trabalho – o que pretendemos fazer tão logo possível –, não poderemos aqui levar adiante as férteis sugestões de Kozachek.

No entanto, a modalidade e o uso de melodias-tipo são apenas dois recursos dentre os vários disponíveis para se inscrever, em um contexto específico, um sistema sonoro baseado em semelhanças e diferenças formais. Um exemplo particularmente significativo no *ordo* 40 do PRG é o das litanias, em sua articulação com as antífonas, eventos sonoros bastante distintos entre si tanto por seu coeficiente musical relativo, quanto por diversas outras características formais (índice de repetitividade das frases musicais, modos de performance, etc.). Há, no conjunto do *ordo* 40, as seguintes menções de litanias:

⁵¹ Thomas Davies Kozachek, *The repertory of chant*, op. cit., p. 160-161.

⁵² Idem, *ibidem*, p. 162-163.

FASE 1 (#1)	<i>veniat episcopus indutus vestimentis sacris, similiter et clerus ad tentorium in quo reliquie praeterita nocte cum vigiliis fuerunt, fiantque ibi letanie</i> Kyrie...	clero na tenda
FASE 2		
a) (##22 e 124)	#22: <i>Deinde incipiat clerus foris letaniam, sacerdotibus feretrum tenentibus, usquedum pontifex altare et omnia instrumenta altaris sanctificet</i> #124: <i>Deinde redeant</i> [o bispo e os ministros que com ele estavam na igreja] <i>ad ostium ecclesiae ubi letanie vel laudes circa feretrum celebrantur...</i>	clero que fica do lado de fora (durante toda a duração da fase 2)
b) (#23-24)	<i>Et cum venerit pontifex ante altare, prosternat se cum ministris super stramenta et fiat ibi letania.</i> Kyrie...	bispo e ministros ao entrarem na igreja
c) (#96)	<i>...Primitus fiat benedictio salis et aque. Postea letania. Deinde sequitur oratio.</i>	idem
FASE 3 (#126)	<i>...populo cum mulieribus et parvulis</i> Kyrieleison <i>decantando</i>	<i>populus</i>
FASE 4	não há litania mencionada	

Essas litânias estão articuladas invariavelmente a outros cânticos, principalmente a diversas antífonas e devem ser compreendidas nesse contexto. No caso da litania na fase 1, ela é seguida das orações e exorcismos do bispo e depois das antífonas cantadas pelo clero durante o transporte das relíquias e, na tríplice volta na igreja, de antífonas e responsórios. Nas litânias da fase 2, há uma oposição fundamental entre a litania que o clero fica fazendo na porta – que se mantém por toda a fase – e a litania de entrada do bispo com os seus ministros, que logo dá lugar às diversas antífonas que são cantadas aí dentro: há um grupo que mantém a litania, e outro que passa da litania às antífonas, com a retomada – brevemente mencionada no documento – de uma litania durante a bênção da cruz. Na fase 3, há a menção do canto do *Kyrieleison* pelo *populus*, que, no contexto do documento, em que a litania da fase 1, bem como a litania do bispo com os ministros na fase 2 são seguidas de toda a transcrição do texto das mesmas, que começa com *Kyrieleison*, deve ser compreendido como uma litania. Ao mesmo tempo que essa litania do *populus* é cantada – e aqui está o princípio de diferenciação constitutivo da dimensão sonora como linguagem – o clero, que, até então, ficara às portas da igreja cantando ele mesmo litânias, também dando a volta na igreja, canta diversas antífonas e responsórios. Como se vê, o sistema sonoro da cerimônia,

pelo menos para o caso da inserção das litânias, está bastante articulado à paisagem social do documento. Afinal, a relação entre litania e antífonas/responsórios estrutura uma proximidade entre bispo e clero na fase 1, uma distinção entre os mesmos na fase 2 e, finalmente, uma distinção entre clero e *populus* na fase 3.

Um último elemento que destacaremos na preocupação do *ordo* 40 com a regulação do aspecto sonoro do ritual de consagração de igrejas e que igualmente aponta para uma articulação entre esse aspecto e a dimensão social da cerimônia é a modulação da voz do bispo, em seis pontos do texto, sempre na fase 2 e com relação às orações:

#24	<i>Finita vero letania, cum surrexerit pontifex ab oratione, veniens ante altare non dicat Dominus vobiscum, sed tantum Oremus excelsa voce. Et diaconus: Flectamus. Levate. Et dicat episcopus orationem hanc: Magnificare,...</i>	
#48	<i>Inde dicat excelsa voce: Per omnia secula seculorum. R. Amen. Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo. Sursum corda, et cetera. Sequitur hanc praephatio: Domine, sancte pater...</i>	(depois da <i>oratio in consecratione basilicae</i>)
#61	<i>Deinde dicat excelsa voce: Per omnia secula seculorum. R. Amen. Dominus vobiscum... (...) Deinde prephatio.</i>	(depois da <i>consecratio altaris</i>)
#69	<i>Postea extollens vocem publice proclamet: Per omnia secula seculorum. R. Amen. Dominus vobiscum... [segue-se um prefácio]</i>	(depois da bênção da tábuas)
#99	<i>Deinde dicat alta voce: Per omnia saecula seculorum. R. Amen. Dominus vobiscum... [segue-se um prefácio]</i>	(depois da bênção da cruz)

A articulação não é, aqui, como aquela entre litânias e antífonas/responsórios, apenas uma de coeficiente musical relativo, mas toca o limite básico da oposição entre som e silêncio. Todos os exemplos de explicitação da modulação de voz do bispo referem-se ao volume de sua voz, que é definido pela diferença entre o que é audível para os outros ou não, como o demonstram a primeira passagem (a expressão *cum surrexerit ab oratione* marca a passagem da oração privada, audível apenas para si mesmo, para a oração coletiva) e a penúltima (*publice*, isto é, para os outros, e não apenas para si). Ademais, ecoando a missa carolíngia – de onde sai historicamente essa oposição no contexto da consagração, como tivemos a oportunidade de ver no capítulo 5 –, a oposição entre a voz audível e a voz inaudível do bispo está relacionada (casos 2 a 5) com as palavras inaudíveis aos demais da consagração que ele pronuncia anteriormente, seguidas do audível *Per omnia seculorum*, que pede a

resposta *Amen* e dá início a uma fase de perguntas e respostas (o diálogo que precede o prefácio). Essa oposição marca, assim, a exclusividade do pontífice como agente da consagração da basílica e de seus objetos fundamentais (o altar, a tábua, a cruz), ecoando, portanto, na forma sonora a divisão fundamental posta em relevo nesta fase da cerimônia entre o bispo e o clero.

Assim, de maneira mais complexa do que seus antecessores examinados, pois atuando por meio de uma extensa rede sonora bastante precisa e explicitada no documento, o *ordo* 40 estrutura uma cerimônia em que o aspecto sonoro não só está ao serviço de demarcar a espacialidade do culto, mas demarca também sua paisagem social. Mais que isso, o *ordo* 40 constrói uma cerimônia suficientemente densa do ponto de vista sonoro para que possamos caracterizá-la como uma linguagem, pois que capaz de produzir sentido nas continuidades e rupturas que engendra, capaz de dar forma, por meio do som, à estrutura social da cerimônia – e não apenas servindo a explicitar uma estrutura subjacente. A extensão e a precisão da forma sonora a transformam, assim, em um poderoso elemento estruturador dessa estrutura social.

5. Os pontificais romanos (séculos XII e XIII)

Graças à posição privilegiada do *PRG* no Império, um livro que contou com a proteção do influente Arcebispo Guilherme da Mogúncia e esteve diretamente relacionado à *Renovatio imperii* de Oto I em sua dimensão litúrgica, esse pontifical estava destinado a conhecer imenso sucesso, tanto nas outras regiões do Império quanto para além de suas fronteiras, chegando em Cambrai provavelmente ainda no século X, na Inglaterra desde a época de Eduardo o Confessor (1042-1066). Mas foi sua introdução em Roma que se mostrou o evento determinante em sua história. Isso ocorreu certamente por ocasião de uma das viagens de Oto I à Itália (951, 952, 961-965, 966-972), quando, seguido por numerosos bispos e abades, o imperador levou evidentemente consigo todo o material necessário para a celebração litúrgica e, entre eles, os livros de culto. Segundo Vogel, “não pode haver dúvidas de que o novo Pontifical da Mogúncia era o livro que eles usavam.”⁵³ É, no entanto, a situação específica de Roma nessa época e o desejo de Oto I de interferir nela que explicam o sucesso do livro na cidade:

⁵³ Cyrille Vogel, *Medieval liturgy, op. cit.*, p. 238.

*“A Roma do século X estava sofrendo de uma profunda decadência litúrgica e havia perdido o controle que anteriormente exercia sobre suas melhores tradições; conseqüentemente, a Cidade estava vulnerável a quaisquer influências litúrgicas, e podemos notá-lo antes mesmo de os novos livros alemães serem introduzidos à época dos Otos. No entanto, a principal razão pela qual o PRG se estabeleceu em Roma foi a determinação de Oto I em dar um jeito na escandalosa decadência da Igreja Romana.”*⁵⁴

Ainda que se deva tomar com uma medida de cautela as afirmações de Vogel sobre o estado “decadente” de Roma no século X, o fato é que ela esteve bastante aberta às influências germânicas entre meados do século X e meados do século XI, época de promoção do PRG pelos soberanos otônianos, e já entre 996 e 1002 havia uma cópia do PRG trazida da Mo-gúncia em uso em Roma.⁵⁵

Posteriormente, quando, a partir da segunda metade do século XI, Roma toma a iniciativa no vasto e complexo movimento reformista que, pelos próximos dois séculos, teria influências fundamentais para a história do Ocidente, a chamada “Reforma Gregoriana” – melhor caracterizada pelo plural “reformas” –, o PRG consistiria na fonte fundamental para a reorganização do culto. Afinal, no centro da reforma, esteve a produção daqueles que haviam então se tornado os principais livros da liturgia episcopal, os pontificais. Em um primeiro momento, no século XII, não parece ter havido uma versão única e oficial do pontifical em Roma, mas antes várias tentativas – empreendidas tanto pelo Latrão quanto pelas catedrais suburbicárias – de criação de um pontifical. Distinguem-se aí três grupos: (1) aqueles que ainda estão muito próximos do PRG; (2) testemunhos mais especificamente romanos; (3) um manuscrito original (Lyons, BM, 570), o famoso “Pontifical de Apamea,” escrito por um liturgista romano. Os dois últimos grupos foram editados por Michel Andrieu coletivamente, sob o título de “Pontifical Romano do século XII,” em uma edição conveniente em que todos os manuscritos levados em consideração podem ser facilmente distinguidos e comparados.⁵⁶ Talvez seja melhor, contudo, falar em “Pontificais Romanos do século XII” (daqui por diante, *PRXII*). Como um todo, essas tentativas de adaptação do PRG na Roma do século XII podem ser caracterizadas como “um trabalho de redução substancial.”⁵⁷ Uma grande quantidade de material foi eliminada, as repetições e tudo aquilo

⁵⁴ Idem, *ibidem*.

⁵⁵ Idem, *ibidem*.

⁵⁶ Michel Andrieu, *Le pontifical romain au Moyen Age. v. I. Le pontifical romain du XIIe siècle*, Vaticano, 1938.

⁵⁷ Cyrille Vogel, *Medieval liturgy, op. cit.*, p. 251.

que não teria serventia para os bispos romanos. O material mantido foi simplificado, especialmente com a eliminação de boa parte de fórmulas intercambiáveis (as *aliae*).

No século XIII, a situação é distinta, e as tentativas concomitantes dão lugar a um esforço centralizado de compilação litúrgica, “resultado das iniciativas tomadas pelos mestres de cerimônia do Latrão à época de Inocêncio III.”⁵⁸ Das três recensões em que esse livro sobrevive, a primeira é com quase toda a certeza da época de Inocêncio III (1198-1216), e a última, possivelmente da época de Inocêncio IV (1243-1254), a segunda sendo mais difícil de datar. Entre essas recensões, entretanto, há pouca variação, e é seguro dizer que são todas produtos do mesmo ambiente, “edições ampliadas para o uso da cúria romana.”⁵⁹ Esse pontifical substituiu amplamente as tentativas anteriores do século XII e, sob a promoção papal, foi bastante difundido. O texto dessas recensões foi também editado por Andrieu.⁶⁰

O Pontifical da Cúria Romana do século XIII (doravante, *PRXIII*) se impôs na França, em sua terceira recensão, à época da transferência da sede do papado para Avignon (1309-1377) Essa circunstância será decisiva para a história do pontifical. Segundo narra Palazzo:

*“Ele entrará então em concorrência com o pontifical concebido pelo grande liturgista do século XIII, Guilherme Durand (1230-1296), Bispo de Mende, por volta de 1293-1295. Após ‘lutas’ de influência e de contaminações recíprocas, o Pontifical de Guilherme Durand, ele mesmo parcialmente inspirado pelos pontificais romanos do século XII porque o autor passou uma estadia na Itália, acabou por se impor, favorecido por uma situação de grande instabilidade em Roma, à época do grande cisma do Ocidente.”*⁶¹

Tendo-se valido, assim, tanto dos *PRXII*, quanto do *PRXIII* – e, independentemente desses, do *PRG* –, o Pontifical de Guilherme Durand (deste ponto em diante, *PGD*) – que serviu à base da primeira edição impressa do *Pontificale romanum*, em 1485 – constitui uma “verdadeira suma da liturgia episcopal, atestando a posteridade fecunda do *PRG*, gerador de

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 252.

⁵⁹ Idem, *ibidem*.

⁶⁰ Michel Andrieu, *Le pontifical romain au Moyen Age. v. 2. Le pontifical de la curie romaine au XIIIe siècle*, Vaticano, 1940. O texto da edição de Andrieu está transcrito (sem o aparato crítico) e traduzido, com uma bela introdução, em Monique Goullet, Guy Lobrichon e Éric Palazzo (ed.), *Le Pontifical de la curie romaine au XIII^e siècle* (texte latin, traduction, introduction), Paris, Éditions du Cerf, 2003.

⁶¹ Éric Palazzo, *Histoire des livres liturgiques, op. cit.*, p. 216-217.

obras que são símbolos de um período da história da Igreja na idade Média.”⁶² Esse texto também foi editado por Michel Andrieu.⁶³

Todos esses pontificais contêm um *ordo* de consagração de igrejas, que, mesmo se amplamente baseado no do *PRG*, não é idêntico a eles e merece, portanto, consideração separada. As mudanças, freqüentemente sutis – o que, em si, é revelador de uma mudança de atitudes capital do compilador com relação às suas fontes –, revelam a adaptação do *ordo* 40 do *PRG* aos novos contextos dos séculos XII e XIII, bastante distintos do de sua origem. Pela proximidade que, de todo modo, esses textos têm com relação ao *PRG*, não nos deteremos tão longamente em cada testemunho, concentrando-nos fundamentalmente nas diferenças deles para com o *PRG* e entre si.

Com relação ao *PRG*, o *ordo* de consagração nos *PRXII* apresenta uma estrutura algo distinta. No quadro a seguir, apontamos as principais fases da cerimônia, com suas fontes textuais no *PRG*:

(1) (## 1-16) todos diante da igreja	≈ <i>PRG</i> 5-9; 11-21
(2) (## 17-40) clero dentro da igreja (lustrações)	≈ <i>PRG</i> 22-50
(3) (## 41-47) todos vão buscar as relíquias	≈ <i>PRG</i> 123-131
(4) (## 48-70) todos dentro da igreja (crismações)	≈ <i>PRG</i> 132-142; 57-122 (sem todas as bênçãos); 143-146.
(5) (## 71-81) missa	≈ <i>PRG</i> 147-149

Como se vê pela comparação com o *PRG*, apesar de grande parte do texto dos *PRXII* ser efetivamente inspirado pelo texto do *ordo* 40, há algumas diferenças. Os números de 1 a 4 do *PRG* não encontram equivalente nos *PRXII* porque as relíquias não são buscadas no começo da cerimônia para ficarem esperando diante da igreja. Do mesmo modo, existe uma quebra na seqüência depois do número 50 porque, diferentemente do que se passava no *PRG*, os *PRXII* prescrevem que o clero na igreja realiza apenas as lustrações em sua primeira entrada, saindo então para buscar, junto com o *populus*, as relíquias e estando todos presentes para as crismações, que no *PRG* ocorriam só na presença do bispo e de seus ministros.

Como vimos, a organização das fases no *PRG* estava articulada à criação de um discurso social específico a respeito da relação entre bispo, clero e *populus*. A alteração da

⁶² Idem, *ibidem*, p. 217.

⁶³ Michel Andrieu, *Le pontifical romain au Moyen Age. v. 3. Le pontifical de Guillaume Durand*, Vaticano, 1940.

ordem da cerimônia nos *PRXII* tem por consequência desorganizar esse discurso – para estruturar um outro, como veremos na seqüência. Se, no *PRG*, o *populus* só aparecia na terceira fase da cerimônia – depois das lustrações e das crismações no interior da igreja, antes da segunda entrada no edifício –, nos *PRXII*, ele está aí desde o começo. Nas voltas na igreja antes da primeira entrada, com as aspersões do edifício e o diálogo do bispo e do diácono que está lá dentro, o *populus* está junto com o clero: *episcopus circueat ipsam ecclesiam, cum clero et populo* (# 8); *iterum circueat ipsam ecclesiam cum clero et populo* (# 11). Já no momento de buscar as relíquias (evento em que, no *PRG*, dando-se antes da primeira entrada no edifício, só se mencionavam clérigos e bispo), o *populus* vai junto: *vadat pontifex cum clero et populo ad eum locum...* (# 41). Depois de pegar as relíquias, na segunda entrada na igreja, o *populus* estará presente quando das crismações no interior da igreja, evento que se dava apenas na presença do bispo e de poucos ministros no *PRG*. A posição do *populus*, assim, mudou consideravelmente na passagem de um texto a outro. Mas a do clero também. Afinal, se, no *PRG*, o bispo entrava apenas com alguns ministros na igreja para as lustrações, o conjunto do clero ficando de fora do edifício, cantando litânicas, aqui todo o clero entra, e a contraposição bispo/clero do *PRG* dá lugar à que distingue mais enfaticamente entre clero (e, entre eles o bispo) e *populus*: *aperto ostio, intrans ecclesiam, solummodo cum clericis...* (# 16) Pode-se dizer, assim, que, ao mesmo tempo em que parece haver mais solidariedade entre bispo e clero (em vez da divisão entre os dois na passagem da fase 1 para a dois do ritual do *PRG*), parece haver uma maior insistência na posição do *populus*, presente desde o começo e duplamente separado do bispo e dos clérigos, nas duas entradas na igreja: na primeira, separados pelo muro, durante as lustrações, e, na segunda, separados pelo véu (como no *PRG*) durante as crismações e a deposição das relíquias. Passa-se, assim, de um discurso bem cuidadosamente triangulado (bispo/clero/*populus*) no *ordo* 40 do *PRG* a um discurso com dois pólos fundamentais nos *PRXII* (bispo+clero/*populus*).

Na organização sonora da cerimônia, há também diversas alterações com relação ao *PRG*. Primeiro, em consonância com a diretriz simplificadora dos pontificais romanos em comparação com o *PRG*, a série de *aliae* para os cânticos que aí figuram é eliminada nos

PRXII. Muitos dos cânticos são os mesmos,⁶⁴ mas há substituições de repertório na tríplice volta antes da primeira entrada na igreja, na lustração interna das paredes, e sobretudo na volta em torno da igreja antes da segunda entrada, em que a multiplicidade de antífonas e responsórios do *PRG* é substituída por um único responsório, *Erit mihi dominus*, que não consta no *PRG*. Uma investigação mais detalhada do que a que podemos oferecer aqui se interessará evidentemente por investigar quais *transformações formais* (modalidade, coeficiente musical, modos de performance?) são acarretadas pela substituição desses itens do repertório, questão a nosso ver fundamental, mas que, por impossibilidade de acesso às fontes necessárias, teremos de postergar.

De todo modo, há, em comparação com o *ordo* 40 do *PRG*, cânticos inseridos em pontos da cerimônia para os quais aquela fonte não previa nenhum. É o caso, na fase 4, da incensação do altar (# 54), com a antífona *Ascendit fumus*, do oferecimento de incenso, com a antífona *Omnis terra adoret te* (# 68), entre outros. Nesse sentido, pode-se dizer que os *PRXII* avançam na mesma direção do *ordo* 40 do *PRG* de cobrir a cerimônia de consagração de igrejas com uma rede sonora bem definida que acaba por elevar a forma sonora a uma linguagem própria, capaz de criar oposições significativas e comunicar sentidos. Essa tendência de formalização da cerimônia, de ênfase planejada na forma, depreende-se igualmente de outro traço já anteriormente encontrado e que é aqui acentuado: a ampliação do número de cânticos que não acompanham nenhuma ação, mas figuram em momentos de não-concomitância com outras partes do rito. É o caso das antífonas *O quam gloriosum* e *Ecce populus custodiens* (# 42), cantadas após a entrada na tenda das relíquias, bem como da antífona *Corpora sanctorum* (# 68), cantada após a bênção dos ornamentos litúrgicos e que aparecia já no *PRG*, mas em concomitância com a deposição das relíquias.

Essa formalização da cerimônia é particularmente notável, na tradição dos *PRXII*, no chamado “Pontifical de Apamea,” versão algo expandida se comparada com as demais recensadas por Andrieu. Aqui, além de um responsório adicional em porção da cerimônia não contemplada pelos outros testemunhos (*Haec est vera fraternitas*, #1, quando as relíquias, no dia anterior à consagração, são levadas da igreja antiga, *antiquam ecclesiam*, à tenda), encontra-se, no momento da primeira entrada no edifício, logo após se fecharem as

⁶⁴ Cf. as tabelas comparativas do repertório em Thomas Davies Kozachek, *The chant repertory*, op. cit., p. 66-74.

portas, a antífona *Zachae, festinans descendit* (# 17), inexistente nos demais testemunhos e independente de qualquer outra ação.

Mais importante, talvez, do que a inclusão da antífona para se compreender a maior formalização da cerimônia no Pontifical de Apamea, se comparada com os demais testemunhos dos *PRXII*, é o seu vocabulário. Há dois índices disso. O primeiro é que, em dois pontos, o Pontifical de Apamea adiciona o verbo *cantare* onde já se empregava *psallere* – as passagens em negrito figuram apenas no Pontifical de Apamea: (a) *exeant psallendo et clerici qui cum eo sunt cantent has antiphonas*:... (# 44); (b) *...circueant ecclesiam cum clero psallendo et cantent quoque: Resp...* A necessidade de sobrepor o *cantare* ao *psallere* é seguramente uma forma de explicitar o coeficiente musical das peças. O segundo índice dessa especificidade do Pontifical de Apamea se encontra na substituição, em três pontos, do *dicere* dos outros *PRXII* por *cantare*. Compare-se, a seguir, na coluna da esquerda a lição dos outros manuscritos e, na da direita, a do Pontifical de Apamea:

manuscritos B, C e O da edição de Andrieu	manuscrito L
(# 52) <i>Et clerus dicat: Sub altare...</i>	<i>Et clerus cantet antiphonam: Sub altare...</i>
(# 54) <i>...et dum episcopus facit crucem super altare dicat: Ascendit fumus...</i>	<i>...et dum episcopus cum ipso thuribulum fecerit crucem super altare cantet clerus antiphonam: Ascendit fumus...</i>
(# 56) <i>... et dicat antiphonam: Mane surgens...</i>	<i>...cantando antiphonam: Mane surgens...</i>
(# 60) <i>...et dicat: Gr. Dirigatur oratio...</i>	<i>...et cantetur antiphona: Ascendit fumus...</i>

Já havíamos notado, ao tratar brevemente de algumas *expositiones missae* no capítulo 5 desta dissertação, uma tendência que se desenvolve a partir de então por dar preferência ao verbo *cantare*, ao invés dos diversos *verba canendi* empregados nas *expositiones* carolíngias. Talvez possamos sugerir, tendo em vista o que foi dito até aqui, que, diferentemente da correlação função/conteúdo/forma que o sistema de *verba canendi* carolíngios articulava, essa irrupção massiva do verbo *cantare*, de que o Pontifical de Apamea é um excelente exemplo, deva ser interpretada à luz de um sistema que insiste antes em uma certa independência da forma – independência instauradora de uma linguagem própria.

O *ordo* de consagração de igrejas no *PRXIII* é muito próximo do encontrado nos *PRXII*, tanto na estrutura geral, quanto no detalhe, inclusive no repertório de canto, praticamente idêntico, de modo que não há necessidade de nos alongarmos em uma exposição do rito tal qual ele aí se encontra. Há, no entanto, algumas questões aparentemente peque-

nas, mas que, dada a insistência com que aparecem na documentação do século XIII, merecem ser apontadas.

Gostaríamos de chamar a atenção, em primeiro lugar, nas duas trípticas lustrações do edifício, interna e externa, para o fato de que o *PRXIII*, em sua terceira recensão, dos meados do século XIII, diferentemente de todos os demais documentos até aqui considerados que incluíam esse evento, precisa que eles devem se dar em alturas distintas do muro. Veja-se (em negrito está o que é diferente dos *PRXII*):

LUSTRAÇÃO EXTERNA	
1 ^a	(# 11) <i>spargendo aquam benedictam ad fundamenta et scola cantet...</i>
2 ^a	(# 14) <i>cum clericis et populo spargendo aquam altius quam primo...</i>
3 ^a	(# 17) <i>aquam spargendo altius quam secundo scola interim cantante...</i>
LUSTRAÇÃO INTERNA	
1 ^a	(# 41) <i>spargendo per parietes ad fundum...</i>
2 ^a	(# 41) <i>ecclesiam, spargendo aquam altius similiter canendo...</i>
3 ^a	(# 41) <i>circueat ipsam ecclesiam, spargendo altius quam secundo et...</i>

Essa ligeira modificação do texto é significativa. Se, até aqui, estávamos diante de um rito que demarcava a igreja privilegiadamente como uma área (alfabeto no chão, lustrações do chão, etc.), o rito do *PRXIII*, em sua versão mais acabada, demarca a igreja como um volume. Dominique Iogna-Prat, seguindo sugestão de Michel Lauwers, chegou a falar na “passagem do espaço ao volume.”⁶⁵ Complexa como é, essa modificação não pode ser entendida isolada e deve ser posta em seu contexto, contexto de outras modificações singelas, mas fundamentais, no *PRXIII* e em que o aspecto sonoro da cerimônia está diretamente implicado.

É também a terceira recensão que, com relação à primeira, elabora bastante os primeiros itens do ritual (# 1-4). Trata-se de descrição preciosa para compreendermos o panorama mais amplo que levou, nas lustrações do edifício, à “passagem do espaço ao volume.” É o momento em que se descreve a preparação do interior da igreja antes do ritual. Os diversos objetos que aí são descritos e cujo correto posicionamento na igreja é a principal preocupação do redator dessa terceira recensão do *PRXIII*, são referidos em função de sua relação com outros objetos (*duo vasa magna cum aqua pro duplici aqua benedicenda, quorum unum ponatur ante fores ecclesie, aliud coram altari*, # 1), pela preocupação da justa distância de uns em relação com os outros (*per quattuor parietes XII cruces rubee eque*

⁶⁵ Dominique Iogna-Prat, *La Maison-Dieu*, op. cit., p. 272, nota 1.

distantes, # 2), inclusive com referências de altura que nos colocam no mesmo contexto volumétrico das referências às lustrações (*elevatur ab altari mensa in altum, ad distantiam duorum cubitorum, et ita suspendatur ut possit facile reponi super altare et non impediatur locus anterior nec circuitus altaris*, # 3). Mas a preocupação também é nítida, outra novidade notável desse *PRXIII*, com o aspecto e o material dos objetos (*aspersorium longum*, # 1, *vasa magna*, # 1, *lintheamina munda et alba*, # 1, *cruces rubee*, # 2, *uncini ferrei*, # 2, *candele grosse*, # 2, *tabulis marmoreis vel ligneis*, # 3). É, ao que tudo indica, nesse contexto mais amplo que devemos entender a marcação volumétrica durante as aspersões.

A esse respeito, cabe indicar que o espaço bidimensional é mais favorável às marcações e aos limites; como em um mapa, o espaço bidimensional é o mais apto ao estabelecimento de fronteiras e de limites, em função da qual os deslocamentos concretos se orientam. Já o espaço tridimensional, que é o desse *ordo* de consagração de igrejas do *PRXIII*, é um espaço em que predomina a cinética, em que os deslocamentos são os elementos privilegiados. Mais importante, se o espaço bidimensional não permite a existência dos agentes, pois as pessoas são corpos em um espaço volumétrico, o espaço tridimensional é justamente aquele que permite incluir de fato e de forma menos abstrata as pessoas e seus movimentos no espaço. Essa passagem, que é, assim, uma passagem de certa abstração para uma concretude maior da existência das pessoas no espaço, é justamente o que o *PRXIII*, em sua terceira recensão, dá a entender quando fala que é *elevatur ab altari mensa in altum, ad distantiam duorum cubitorum, et ita suspendatur ut possit facile reponi super altare et non impediatur locus anterior nec circuitus altaris*, # 3 (“uma mesa é elevada ao alto a partir do altar, à distância de dois côvados [1 m], e é suspenso de modo que possa ser facilmente recolocado sobre o altar e não impossibilite a passagem à sua frente nem a circundação do altar”). O espaço volumétrico vem aqui explicitamente relacionado à cinética das personagens nesse espaço. Essa transformação na concepção do espaço, sendo também o de uma maior concretização, está, por essa razão, bem articulado à preocupação do testemunho com a forma, o tamanho, o material e o aspecto dos objetos. Essa modificação não é uma idiosincrasia desta fonte⁶⁶ e deve ser compreendida como uma tendência geral na documentação – não apenas litúrgica – do período.

⁶⁶ Em um artigo recente, analisamos um livro contemporâneo a este *ordo* que descreve uma cerimônia de sagração real e que apresenta o mesmo tipo de alteração, se comparado às suas fontes textuais. Cf. Eduardo

Devemos nos precaver, contudo, de ver nessa tridimensionalização um equivalente ou uma prefiguração do espaço newtoniano. A volumetria do século XIII é menos convenientemente pensada como correlata da perspectiva matemática – pós-renascentista – em pintura do que como associada à maior tensão – antes que conflito⁶⁷ – entre fundo e figura que é própria da pintura gótica contemporânea a nosso documento. O espaço newtoniano é, aliás, filho da mesma época que segregou figura e fundo nos gêneros autônomos, particularmente cultivados na Inglaterra, do retrato e da paisagem. O espaço volumétrico do *PRXII* é um espaço criado na relação de objetos e pessoas em movimento nesse espaço; não se trata de um espaço abstrato que preexiste aos objetos e às pessoas.

Do ponto de vista sonoro, há um correlato interessante da transformação tridimensional em nossa fonte. Da mesma forma que, para diferenciar a altura das lustrações no exterior e no interior da igreja, o *PRXIII* emprega repetidamente o termo *altius* (“mais alto”), ele emprega também o mesmo termo em uma ocasião para se referir à voz do bispo: *sequitur prephatio, que absque Oremus altius dicatur* (# 37). Essa não é, contudo, a única intervenção feita pelo *PRXIII* na modulação da voz do pontífice em comparação com os *PRXII* e toda a tradição anterior de *ordines* de consagração de igrejas. Além dessa, há as seguintes ocorrências, todas elas da terceira recensão do texto (em negrito estão as adições do *PRXII-D*):

1.	(# 21) <i>sed tantum excelsa voce dicat sub nota</i> : Oremus...
2.	(# 70) <i>deinde dicat excelsa voce in modum prephationis</i> : Per omnia...
3.	(# 70) <i>Et dicat submissa voce</i> : Per. In unitate.
4.	(# 71) <i>Hunc dicat quasi lectionem: Oremus</i> . Domine...

Como se vê, o vocabulário é bastante descritivo e variado, diferentemente do algo simples em comparação *excelsa voce* que se encontra já nos documentos carolíngios. Essa preocupação com a descrição do aspecto sonoro da voz, além de confirmar o movimento de formalização sonora da cerimônia que já verificamos nos documentos anteriores, parece dar um passo à frente, investindo a voz da mesma complexidade cinética verificada para a demarcação do espaço. Em vez de delimitar apenas uma fronteira, como o fazia entre o som e

Henrik Aubert, “Le son et ses significations sociales dans l’*Ordo ad consecrandum et coronandum regem* (v. 1250),” *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, 2007, 2, no prelo.

⁶⁷ Para a crítica da noção de “conflito” nas imagens medievais, cf. Jean-Claude Bonne, “Histoire et théorie de l’art médiéval: le modèle d’Otto Pächt”, em Danièle Cohn (ed.), *Y voir mieux, y regarder de plus près: autour d’Hubert Damisch*, Paris, Rue d’Ulm/Presses de l’École Normale Supérieure, 2003, p. 29-62, especialmente p. 43.

o silêncio o *excelsa voce* dos documentos carolíngios, tem-se aqui uma flexibilização e complexificação do espaço ocupado pelo volume da voz. A tridimensionalização parece, assim, não ser exclusiva do espaço, mas implicar a cerimônia em sua integralidade.

Isso suscita um questionamento. Se o espaço tridimensional, ao invés de colar todos os objetos no mesmo plano, como o faz o espaço bidimensional, lhes dá volume e, assim, uma existência independente e não chapada no plano, podemos nos perguntar se não devemos ver aqui um aspecto do mesmo movimento histórico que deu existência autônoma ao conceito de *sonus* nos tratados de música estudados na primeira parte desta dissertação, em vez de calcá-lo nos eventos (canto, fala, etc.) de que ele era um aspecto. Questão fundamental, mas que não poderemos desenvolver aqui, à espera do processamento de mais informações que possam nos dar pistas para avançar nessa direção de reflexão.

O último pontifical que examinaremos aqui, o *PGD*, apresenta uma organização ligeiramente diferente do rito, especialmente porque não se encontra aí menção das crismações na igreja. Apesar de a primeira entrada (bispo e clero) ser unicamente composta por lustrações, como nos *PRXII* e no *PRXIII*, a segunda entrada (todos) consiste em um rito breve de deposição de relíquias. Isso não deixa de ter conseqüências para a configuração social da cerimônia, pois, com a brevidade do rito pré-eucarístico na segunda entrada na igreja, some a menção ao véu entre o clero e o *populus*, da mesma forma que a solidariedade bispo-clero, fundamentalmente inalterada, abre espaço para uma singularização da figura do bispo, ainda que em moldes bastante distintos dos carolíngios, pois a divisão clero/*populus* permanece sendo, como nos *PRXII* e no *PRXIII*, a tônica do discurso social desse *ordo*.

Mas é no aspecto sonoro da cerimônia que o *PGD* mais se destaca de seus antecessores romanos, não os contradizendo, mas levando as tendências já bem claramente delineadas neles a um novo patamar de elaboração. Em primeiro lugar, há diversos cânticos novos ou reposicionados com relação aos pontificais romanos, quase todos introduzidos ou realocados em momento de não-concomitância com outras ações, reforçando a autonomização da forma que havíamos já identificado nos testemunhos anteriores. É o caso dos sete salmos penitenciais que bispo e clero cantam ao chegar ao lugar em que estão as relíquias, ainda na preparação do rito (# 13), da antífona *Adesto, Deus unus*, cantada diante da igreja (# 15), do hino *Veni creator spiritus*, cantado no meio da igreja, após a primeira entrada (#

41), do responsório *Erit mihi dominus*, que não mais acompanha a volta coletiva na igreja com as relíquias, como nos *PRXII*, mas é cantado após o sermão, diante das portas da igreja (# 91), da antífona *Gaudent in celis*, cantada antes de se chegar ao altar (# 95) e finalmente da antífona *Exultabunt*, que de acordo com os *PRXII* era cantada durante a deposição das relíquias e que, no *PGD*, é cantada no altar sem concomitância com outras ações (# 96). Vê-se, assim, que a intervenção de Guilherme Durand se dirigiu muito consistentemente a criar diversos eventos sonoros na cerimônia que não fossem mero acompanhamento das ações, mas ações em si mesmos. Isso é reforçado por um traço de linguagem bastante significativo ao longo do documento. Ao invés do habitual “enquanto se faz X, canta-se Y,” que já encontramos em muitas das fontes analisadas neste e em outros capítulos, o *PGD* traz freqüentemente, para aqueles cânticos que são concomitantes com outras ações rituais, o esquema “enquanto se canta Y, faz-se X,” de modo a transformar o canto na ação determinante, reguladora da temporalidade da outra. Veja-se:

(# 40-41)	<i>Tunc scola sive cantores cantant antiphonam: Pax eterna... Et dum cantatur, pontifex procedit usque ad medium ecclesiae...</i>
(# 71)	<i>Oratione expleta, pontifex inchoat antiphonam Asperges me... Et dum dicuntur antiphone et psalmus, circuit septies aram altaris, aspergens eam...</i>
(# 78)	<i>Deinde stans in medio ecclesie, ad altare conversus, incipit et scola prosequitur antiphonam: Vidit Iacob... Et, dum cantatur, spargit aquam per pavementum...</i>

Trata-se de elemento revelador da criação de uma espécie de linguagem sonora autônoma, com o poder de criar e comunicar sentidos e inclusive, pelo que se depreende desse tipo de menção, determinar a organização temporal da cerimônia.

Outro ponto em que a elaboração sonora se faz sentir no *PGD*, aqui também prosseguindo na direção já tomada pelos pontificais romanos, é no que tange à modulação da voz do bispo. Encontramos as menções *voce submissa* (# 13), *alta voce ad modum collectae seu capituli* (# 28), *alta voce* (# 28), *alta voce* (# 32), *alta voce, in tono lectionis* (# 39), *in eodem tono* (# 43), *excelsa voce* (# 45), *semper vocem elevando* (# 51), *in pristino tono* (# 65), *excelsa voce* (# 80), *media voce* (# 81), *voce mediocri* (# 97) e *plana voce* (# 98). Como se vê, pela comparação com as menções do *PRXIII*, o *PGD* investiu, com muita atenção, a voz do pontífice de modulações no volume sonoro. Essa não é, contudo, a única transformação sonora de relevância na cerimônia que diz respeito à voz do pontífice. Diferentemente também de seus congêneres romanos, o *PGD* prescreve repetidamente que os cânticos devam ser começados pelo pontífice (*incipere, inchoare*) e continuados pela *scho-*

la (prosequere): # 15, # 24, # 41, # 67, # 71, # 72, # 73, # 74, # 78, # 82, # 88, # 94, # 95, # 96. Isso evidentemente dá destaque à voz do pontífice e podemos nos perguntar se, diferentemente dos testemunhos carolíngios, em que o *excelsa voce* demarcava o limite entre som e silêncio, especialmente atrelado à ação de consagração, o *PGD* não desloca a ênfase da modulação vocal para ser também e em grande parte um qualificativo da pessoa, da mesma forma que as minuciosas descrições tridimensionalizadas nas fontes do período têm por objetivo destacar certos objetos no interior da igreja de seu plano (bidimensional) de inscrição, dando-lhes relevo pelo volume e pela materialidade que lhes confere um espaço (tridimensional) – não um espaço abstrato, como já dissemos, mas algo que poderíamos talvez definir melhor como pontos móveis de tridimensionalidade que se destacam da inscrição bidimensional (é nesse sentido que parece se tratar mais de uma tensão entre figura e fundo do que de um desinvestimento do fundo como fundo, transformado em um espaço tridimensional independentemente da figura).

Cabe dizer, a esse respeito, que, como já verificáramos no *PRXIII*, o *PGD* traz uma desenvolvida introdução acerca da preparação da igreja para a cerimônia, em que a mesma criação de um espaço volumétrico, criado por objetos concretizados e tridimensionalizados, está em questão. As cruces, por exemplo, devem ser penduradas *circa decem palmos super terram, videlicet tres ab oriente, tres ab occidente, tres a meridie et tres a septentrione, super quas finguntur duodecim candeles* (# 8). Esse posicionamento está intimamente relacionado à movimentação ritual: *paretur scala, vel aliud edificium, super quo ascendens episcopus possit attingere ipsas duodecim cruces* (# 9). Trata-se, em suma, do mesmo sistema espacial do *PRXIII*, articulação marcada também pela manutenção, no *PGD*, da diferenciação de altura das lustrações externas e internas da igreja (## 25, 29, 33; # 75), no primeiro dos circuitos, no entanto, começando em cima, depois em baixo e por fim no meio.

Como se vê, parece haver aqui, mais uma vez, como para o resto dos *ordines* de consagração de igrejas analisados neste capítulo, uma íntima relação entre espacialidade e sonoridade da cerimônia, aspectos que, por sua vez, só se compreendem como facetas de um evento social de primeira importância, que, para além de “dar corpo ao divino no mundo das formas humanas,” dá corpo a essa abstração que é a sociedade no mundo das relações pessoais concretas.

PARTE III

O som em contexto: imbricações entre semantização da forma sonora e enformação sonora do conteúdo (cerca do ano mil)

Nas partes 1 e 2 desta dissertação, traçamos panoramas históricos razoavelmente amplos que enfatizaram, a princípio, nos capítulos de 1 a 4, a semantização da forma sonora e, em seguida, nos capítulos de 5 a 7, a enformação sonora do conteúdo. Nossa argumentação destacou, nas partes anteriores, a transformação histórica dos processos indicados, buscando destacar o quanto essa transformação é parte constitutiva da própria transformação da sociedade, ela mesma definida pela dialética de subjetivação do objetivo e objetivação do subjetivo. Agora nos voltamos, nesta terceira e última parte, a um exemplo concreto, na tentativa de compreender mais precisamente a imbricação entre tais processos, que, como já vimos em diversas instâncias, são inerentemente dialéticos.

Nosso exemplo foi produzido por volta do ano mil, época que, como vimos na primeira parte, corresponde àquela em que o pensamento sobre o (*) sonoro, aquele que mais ativamente engaja a dialética dos processos de semantização da forma sonora e de enformação sonora do conteúdo, estava não só intensamente desenvolvido, mas também encontrava nichos privilegiados de desenvolvimento em determinados meios, como os tratados de *ars musicae*, de um lado, e a liturgia, de outro, especialmente romano-franca e romano-germânica. Daí a nossa escolha por apresentar aqui um manuscrito que, de certa forma, articula esses dois nichos, jamais isolados, de forma particularmente intensa, um tonário, que registra o repertório do canto litúrgico de acordo com princípios derivados da *ars musicae*, conforme explicaremos no decorrer da argumentação. Buscaremos, ao longo do capítulo, expor, em suas particularidades, as formas de articulação entre semantização da forma sonora e enformação sonora do conteúdo, de modo a definir a especificidade dessa articulação. Ao fazê-lo, temos em mente a necessidade de historicizar os procedimentos de articulação entre esses processos, procedimentos que, de acordo com a historicidade da semantização e da enformação, só podem ser igualmente históricos, uma vez que cada um dos processos contém o outro em si, dialeticamente.

CAPÍTULO 8

O tonário do manuscrito BNF latino 1118

Introdução

O manuscrito BNF latino 1118 é um dos documentos medievais mais extensamente reproduzidos, seja em livros especializados, seja em obras de divulgação.¹ Recentemente, ele foi, de certo modo, alçado à categoria de emblema do românico francês, pois uma de suas iluminuras foi escolhida para figurar na lombada do catálogo da grande exposição do Louvre sobre a França românica.² Porém, como é habitual com os testemunhos excessivamente reproduzidos, eles são rapidamente adaptados a nossos hábitos perceptivos e perdem sua especificidade histórica, a ponto de serem vistos como “obras atemporais.”³ Contribui para esse desenraizamento do testemunho a divisão do trabalho acadêmico na sociedade contemporânea, que projeta, em documentos de uma sociedade completamente diferentes divisões e fronteiras que nos aparecem como naturalizadas, mas que se mostram frequentemente insuficientes para compreender tais sociedades.⁴

No caso de nosso manuscrito, o problema é particularmente agudo, uma mesma página sendo repartida entre historiadores da arte, que se ocupam das iluminuras, de um lado, e musicólogos, interessados na notação musical, de outro,⁵ de acordo com uma definição anacrônica da arte e da música como campos mutuamente autônomos, tanto quanto independentes da vida social em geral. Isso para não mencionar o todo constituído pelo objeto livro, raramente levado em consideração, como se fosse mero depositário passivo de um conteúdo que o transcende, ponto de vista compreensível, mesmo que não justificado, no

¹ Cf. sobre a reprodução das iluminuras medievais nos livros modernos, Andrea Worm, “Reproduktion als Interpretation. Buchmalerei des Mittelalters in neuzeitlichen Publikationen”, em Bernd Carque, Daniela Mondini e Matthias Noell (ed.), *Visualisierung und Imagination: Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006.

² *La France romane au temps des premiers capétiens (987-1152)*, Paris, Musée du Louvre/Hazan, 2005.

³ É como o manuscrito é qualificado na notícia que lhe é consagrada no catálogo citado na nota anterior: “La popularité de ce manuscrit n’est pas fortuite: il s’agit d’une oeuvre saisissante, **intemporelle**, dans laquelle la musique, la danse, le jeu des formes et des couleurs vives se fondent en une expression vigoureuse de l’esthétique et de la spiritualité.” *La France romane*, op. cit., p. 204, grifos nossos

⁴ Há que se buscar as razões dessa atitude naquilo que Alain Guerreau recentemente definiu como a grande ruptura epistemológica do século XVIII, que deu nascimento a noções como as de política, religião e economia no sentido moderno, vistas desde então como dimensões naturais e trans-históricas das sociedades humanas. Cf. Alain Guerreau, *L’avenir d’un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Age au XXIe siècle?*, Paris, Seuil, 2001.

⁵ Como se verá quando, mais à frente, citarmos, em cada ponto pertinente, as obras que se ocuparam de aspectos específicos deste testemunho.

contexto contemporâneo de reprodução em série dos livros, mas inadmissível para o códice manuscrito medieval.⁶ Essa fragmentação do documento, que deixa de constituir um sistema para ser um agregado de elementos dispersos, tem, como veremos, profundas consequências para a compreensão da sociedade de maneira geral. Conforme buscaremos demonstrar ao longo deste capítulo, é apenas na articulação entre tais elementos e, sobretudo, na lógica específica com que se articulam, que reside a possibilidade de compreender a especificidade histórica do manuscrito latino 1118.

Neste capítulo, vamos nos dedicar a uma porção em especial do manuscrito latino 1118, seu tonário, que compreende onze fôlios (104r a 114r) de um total de 250 de todo o manuscrito. Naturalmente, não perderemos de vista o conjunto do livro, a que nos referiremos sempre que necessário. Afinal, o manuscrito latino 1118 forma um conjunto solidário, com três seções produzidas concomitantemente em um mesmo *scriptorium*: (1) um tropário; (2) um tonário, um prosulário e um seqüenciário; (3) um prosário.⁷ A decisão de nos centrarmos no tonário se deve ao fato de que, pela presença de um ciclo de nove iluminuras, ele coloca de maneira particularmente aguda o problema das relações entre imagem e notação musical e, mais que isso, confronta-nos com uma tradição de estudos que tendeu a separá-las, com consequências fundamentais (e negativas) para a compreensão da sociedade que produziu e utilizou esse livro.

Antes de prosseguirmos à análise do tonário, cabem algumas indicações sobre a história do livro. Não sabemos as circunstâncias exatas (local, data e destinação) de sua produção. Originário do sul da França, o manuscrito se conservou desde 1033 na biblioteca da Abadia de Saint-Martial de Limoges, certamente adquirido por Adémar de Chabannes, jun-

⁶ Referindo-se a um tipo específico de livro, Otto Pächt condensou muito bem essa especificidade do livro medieval: “Le christianisme ne faisait pas de différence entre le livre, instrument de communication, et le message qui l transmettait. Le livre était la forme sensible qui prenait la source de la foi; il n’était pas seulement ce qui contenait l’Évangile, il était l’Évangile.” (Otto Pächt, *L’enluminure médiévale: une introduction* [1984], trad. francesa, Paris, Macula, 1997, p. 11.)

⁷ Há uma série de estudos de musicólogos sobre as diferentes partes desse manuscrito. Para o tropário, cf. a tese de Alicia Mee Doyle, *The repertory of tropes in Paris, Bibliothèque Nationale fonds Latin 1118: a comparative study of tenth-century Aquitanian concordances and transmission*, PhD dissertation, University of California, 2000. Para o prosulário, cf. o artigo de Ruth Steiner, “The prosulae of the MS Paris BN lat. 1118”, *Journal of the American Musicological Society*, 22, 1969, p. 367-393. Para o prosário e para o seqüenciário, os estudos de referência são os de Richard Crocker, *The repertory of proses at Saint Martial de Limoges (tenth and eleventh centuries)*, 2 v., PhD dissertation, Yale University, 1957, e “The repertory of proses at Saint Martial de Limoges in the 10th century”, *Journal of the American Musicological Society*, 11, 1958, p. 149-164. Para o tonário, cabe mencionar especialmente a tese de Carlton Thrasher Russel, *The southern French tonary in the tenth and eleventh centuries*, PhD dissertation, Princeton University, 1966, que contém uma transcrição do tonário do manuscrito BNF latino 1118 às páginas 206-221.

to com o tropário de Aurillac (BNF latino 1084) entre 1027 e 1029, talvez com o objetivo de introduzir o gênero da *sequentia* em Saint-Martial.⁸ Antes disso, é provável que o manuscrito tenha passado por Aurillac, que não é, contudo, tampouco seu lugar de origem,⁹ de modo que Adémar deve ter adquirido o BNF latino 1118 e o latino 1084 em bloco a Aurillac. Toulouse e Auch são as atribuições mais frequentemente encontradas, mas, como Alicia Mee Doyle demonstrou recentemente pela análise do santoral do tropário, nenhuma das alternativas é satisfatória, e as maiores esperanças de uma localização precisa da origem do documento repousam na identificação de um enigmático Santo Auterius, bispo que tem sua liturgia recheada de tropos em nosso códice.¹⁰ Com relação à datação do códice, ele deve ser seguramente posterior a 987-996, uma vez que as *laudes* no tropário (fólio 39r) mencionam o Papa João (XVI, 985-996) e o Rei Hugo (Capeto, coroado em 987 e morto em 996), e certamente anterior a 1027-1029, quando foi adquirido por Adémar de Chabannes.¹¹ O manuscrito latino 1118 permaneceu na biblioteca da Abadia de Saint-Martial de Limoges até 1730, quando foi vendido, junto com o fundo de manuscritos antigos da abadia, à Biblioteca do Rei, base do futuro gabinete de manuscritos da Biblioteca Nacional da França.¹²

As iluminuras

Um tonário é um livro que organiza diversos cânticos de acordo com sua classificação modal, isto é, de acordo com sua atribuição a um dos oito modos do canto gregoriano. Essa classificação tem por objetivo principal associar as peças que são cantadas com salmodia (sobretudo intróitos, comunhões e antífonas do ofício) a determinadas terminações da doxologia menor (*Gloria patri*) que concluem a recitação dos versos sálmicos e antecedem a repetição desses cânticos. Essas terminações são chamadas *differentiae* (*figurae* na terminologia de nosso documento) e compreendem as duas últimas palavras da doxologia, *seculorum amen* (frequentemente referidas apenas pelas vogais *euouae*, ou ainda *seuoua-*

⁸ James Grier, *The musical world of a medieval monk: Adémar de Chabannes in eleventh-century Aquitaine*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 291: “I would suggest that the abbey might have acquired them [Pa 1084 and Pa 1118] specifically because they each contained a sequentiary and further that the acquisition might have proceeded through Adémar or at his request.”

⁹ Alejandro Enrique Planchart, “The transmission of medieval chant”, em Ian Fenlon (ed.), *Music in medieval and early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, 347-363, aqui p. 358-359.

¹⁰ Alicia Mee Doyle, *The repertory of tropes*, op. cit., p. 286.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 45-46.

¹² Sobre a história da venda desse fundo para a Biblioteca do Rei e, especialmente, dos manuscritos musicais, cf. Richard Crocker, *The repertory of proses*, op. cit., p. 21-31.

en). No caso específico de nosso tonário, cada modo (*tonus* na terminologia do manuscrito latino 1118) contém, nessa ordem, intróitos, comunhões, responsórios e antífonas do ofício. Para cada uma dessas categorias de canto, há um número determinado de terminações, de uma (os responsórios de todos os modos, bem como as comunhões do segundo ao oitavo modo) a nove (antífonas do primeiro modo). Cada uma dessas terminações deve ser aplicada na união do *Gloria patri* ao cântico cujo *incipit* é dado por nosso tonário, com o fito de promover uma melhor articulação entre o fim da doxologia e o começo da antífona.

No começo de cada um dos modos, ao lado do *Gloria patri* com sua primeira terminação para os intróitos, o manuscrito latino 1118 traz uma iluminura, principal motivo da fama desse documento.¹³ Como há oito modos, há oito iluminuras assim dispostas, além de uma nona, em uma página originalmente sem notação musical, ao fim do tonário. Examinaremos em seguida essas nove iluminuras, buscando (a) caracterizá-las em seus traços plásticos essenciais; (b) compreender sua articulação interna, como um ciclo; (c) indicar quais as possíveis relações que elas mantêm com imagens análogas.

a) características plásticas fundamentais das iluminuras

A primeira característica das iluminuras do manuscrito latino 1118 é a solidariedade fundamental dessas com os demais sinais visuais da página que as contêm. Na segunda parte deste capítulo, examinaremos essa solidariedade com mais cuidado. Por ora, basta indicá-la. As iluminuras compartilham com a notação e com o texto o espaço da página e são envolvidas à direita, bem como acima ou abaixo, pelas linhas de texto e de notação. Fora a nona imagem, que constitui um caso à parte que deve ser examinado no contexto do ciclo, as iluminuras nunca estão isoladas em uma página, mas compartilham esse espaço com texto e notação. Contribui para essa solidariedade, que é mais que uma justaposição de elementos distintos, o uso de dois dos mesmos pigmentos das iluminuras no texto e na notação (*minium* para o vermelho e ocre marrom para o marrom), de modo que os diferentes sinais gráficos são produzidos pelo mesmo material, gerando um efeito de associação.

Outro fator determinante para a solidariedade do conjunto da página é a ausência de moldura ou de fundo para as imagens, de modo que elas não têm um espaço de inscrição

¹³ Essas imagens estão reproduzidas, em cores, ao fim do capítulo. O conjunto do tonário está reproduzido, em preto e branco, em anexo.

próprio outro que o conjunto da página, algo que já foi considerado um indicio de primitivismo de nosso manuscrito,¹⁴ visto, em outros termos, como uma falta, e não como um componente ativo da sintaxe pictórica.¹⁵ Teremos a oportunidade de verificar mais adiante que o pergaminho, como superfície de inscrição das imagens, não é tampouco neutro, mas é integrado e significado pelo conjunto dos elementos da página. Não se saberia dizer se essa solidariedade é obra de um mesmo escriba textual e musical e iluminador ou se há divisão do trabalho,¹⁶ mas, em qualquer caso, há que se pensar em um mesmo *scriptorium* e em um trabalho concertado, seja qual for o acordo do(s) sujeito(s) envolvido(s) na confecção do manuscrito. Como veremos mais adiante, a associação dos diferentes elementos visuais da página é cuidadosa e extremamente elaborada. Por ora, basta marcar a solidariedade fundamental desses elementos.

A segunda característica plástica fundamental dessas imagens é que, ainda que solitárias com o conjunto da página, elas possuem um lugar que lhes é próprio nesse conjunto, seja pelo posicionamento, que extrapola, via de regra, a margem do texto e da notação para a esquerda, seja pela coloração mais intensa, com o uso de seis cores em vez das duas do texto, seja ainda pelo maior grau de figuratividade, uma vez que se distinguem nessas imagens personagens humanos, os músicos freqüentemente nomeados jograis nas referências a esse manuscrito. Nesse sentido, as iluminuras se assemelham às iniciais do próprio manuscrito, que apresentam essas mesmas características de posicionamento, coloração e figurati-

¹⁴ Tilman Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter: Studien angehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris BN, fonds latin 1118*, Bern, F. Verlag, 1973, v.1, p. 60: “Dass keine Rahmung und kein eigener farbiger Bildgrund geschaffen wurde, kann als Indiz für eine frühe Entstehung innerhalb des 11. Jahrhunderts oder ein provinzielles, künstlerisch rückständiges Entstehungsgebiet gelten.” Mais à frente, na mesma página, diz Seebass: “Ab primärer Eindruck bei der Betrachtung der Miniaturen steht der eines etwas primitiven Stils fest: wenige, aber starke, eindeutige und ganz gleichmäßige Farben, eher einfache Formen fallen bei einer gewissen Unbeholfenheit in der Zeichen – und Maltechnik ins Auge.”

¹⁵ Como bem disse Jean-Claude Bonne: “même dans un manuscrit où l’image est directement peinte ou dessinée sur le parchemin, sans assiette préparatoire ni fond coloré spécifique, le blanc et le plan de la page qui apparaissent autour de l’image comme marge, encadrement symbolique, etc., ne sont pas du tout la même chose sémiotiquement que ces mêmes éléments pris comme surface d’inscription ou comme derrière et/ou entre les figures. L’image peut d’ailleurs exploiter la platitude du support sans positionner le fond exactement sur le même plan que lui (le figures tendent à repousser le fond). Quand le fond est coloré en aplat, il conquiert une autonomie picturale encore plus grande par rapport au support. Enfin on a vu le cas des statues sans support ni fond propres qui manifestent pourtant avec évidence leur référence à une (ou plusieurs) surface(s) d’inscription virtuelle(s).” “Fonds, surfaces, supports (Panofsky et l’art roman)”, em *Erwin Panofsky*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora, 1983, p. 117-134, aqui p. 129.

¹⁶ Muitos trabalhos pressupõem essa repartição sem fundamentá-la, alguns distinguindo mesmo entre desenhista e colorista para as iluminuras. Cf., por exemplo, as discussões de Tilman Seebass ao descrever as iluminuras, *Musikdarstellung*, *op. cit.*, p. 14-22.

vidade, mas em um índice menor (menor extrapolação da margem, menos cores e menor figuratividade).¹⁷

Antes de prosseguirmos a uma terceira e última característica plástica fundamental dessas iluminuras, vamos nos deter em um aspecto particularmente importante da especificidade das iluminuras no conjunto visual da página que elas integram, o uso das cores. De fato, a maior parte dos que se ocuparam desse manuscrito não deixaram de mencionar as “cores vivas” dessas iluminuras.¹⁸ O que chama a atenção especialmente é que as seis cores de que se valem as iluminuras (amarelo, vermelho, azul e verde, especialmente, além de marrom para os contornos e ocasionalmente de branco) são aplicadas de forma contínua em grandes superfícies e contrastadas entre si na estruturação da imagem, mais do que amalgamadas ou misturadas. Graças a um estudo pioneiro de Françoise Fliedner, conhecemos os pigmentos empregados na confecção de cada uma dessas cores em nosso manuscrito: *orpiment* (amarelo), *minium* (vermelho), lápis-lazúli (azul), verde de cobre (verde), ocre marrom (marrom) e calcita (branco), todos de origem mineral.¹⁹

O uso desses pigmentos parece poder explicar bem a impressão visual causada pelo manuscrito e registrada pelos estudos contemporâneos. Falando no uso do *orpiment* em nossas iluminuras, François Delamare e Bernard Guineau explicam: “o *orpiment*, muito procurado pelos iluminadores, permite que se obtenha, quando ele é moído brandamente, amarelos muito luminosos. Dispersos na superfície, seus cristais prismáticos, agregados em lamelas finas, são capazes de enviar muita luz.”²⁰ Essa luminosidade parece presidir à escolha das outras cores fundamentais do manuscrito. O verde de cobre, pigmento de difícil manejo, constitui, com o aglutinante que lhe foi aplicado – forma de evitar a corrosão –, uma superfície de intenso brilho, como se recoberto por uma película. O azul de lápis-lazúli, pigmento caro, é aplicado de forma dessaturada e representa perfeitamente o novo

¹⁷ Mas as iniciais começam, à esquerda, uma palavra que continua no texto, em direção à direita. Veremos mais adiante de que forma as iluminuras estão ou não associadas a uma direcionalidade desse tipo.

¹⁸ Por exemplo: Louis Grodecki, Florentine Mütherich, Jean Talaron e François Wormald, *Le siècle de l'an mil*, Paris, Gallimard, 1973, p. 194, Tilman Seebass, *Musikdarstellung*, *op. cit.*, p. 60, *La France romane*, *op. cit.*, p. 204.

¹⁹ Françoise Fliedner, “Mise au point des techniques d'identification des pigments et des liants inclus dans la couche picturale des enluminures des manuscrits”, *Studies in conservation*, 13, 1968, p. 49-86, aqui p. 61. Trata-se de aspecto tomado habitualmente como técnico por historiadores da arte e historiadores em geral, mas que, às vezes, mais do que a impressão visual imediata de uma imagem que pode ter se alterado ao longo do tempo, informa-nos sobre a constituição do campo pictórico.

²⁰ François Delamare e Bernard Guineau, *Les matériaux de la couleur*, Paris, Gallimard, 1999, p. 41. O comentário aparece como legenda à iluminura que acompanha o oitavo modo de nosso manuscrito (f. 112 v).

papel do azul cerca do ano mil, assumindo, de acordo com Michel Pastoureau, o papel de uma verdadeira luz, “que vem do plano mais afastado do olho do espectador para ‘iluminar’ os planos mais próximos.”²¹ O *minium* de nosso manuscrito produz um vermelho algo alaranjado, que também reflete a luz mais que a absorve.

O uso dessas cores fundamentais gera todo um sistema cromático particular, em que umas cores reforçam contextualmente a luminosidade das outras, produzindo um poderoso impacto visual no leitor do manuscrito, algo que nenhuma reprodução pode imitar. Contrastadas com o fundo branco do pergaminho, elas se destacam com singular intensidade, e nesse sentido a ausência de moldura ou fundo não só solidariza as imagens com os demais sinais visuais inscritos na página, mas também as prova inextricavelmente ligadas a um leitor pretendido, no qual elas parecem muito consistentemente produzir um efeito, um impacto visual que é consistentemente direcionado do pergaminho para fora (trata-se de um efeito de reflexão da luz), e não de fora para dentro (o que poderia ser o caso de cores menos luminosas, provocando um efeito dominante de refração luminosa). Esse sistema pode ser descrito como aquele de uma convergência para a frente, em direção ao espectador.²²

O sistema de cores de nosso manuscrito já foi comparado a diferentes obras. Jean Porcher insistiu na relação com a Espanha e, mais particularmente, com certas obras de origem espanhola copiadas no sul da França, como o Apocalipse de Saint-Sever (manuscrito BNF latino, 8878).²³ Danielle Gaborit-Chopin pensou em uma relação extremamente próxima com o tropário de Aurillac (BNF latino 1084), que, como vimos, deve ter sido adquirido junto com nosso 1118 por Adémar de Chabannes.²⁴ Nesse último caso, não se pode excluir uma influência do 1118 sobre o 1084, uma vez que a análise musicológica mostra que deve ter havido cópia nesse sentido, mas com mudanças sensíveis.²⁵ Para o caso

²¹ Michel Pastoureau, *Bleu: histoire d'une couleur* [2000], Paris, Seuil, 2006, p. 38.

²² Tomamos a expressão a Jean-Claude Bonne, “Fonds, surfaces, supports”, *op. cit.*, p. 131: “Il faut d’ailleurs lire aussi le phénomène [de la ‘perspective renversé’] dans l’autre sens, c’est-à-dire, y voir un effet de *convergence* vers l’avant, autrement dit vers le spectateur auquel l’objet est ainsi présenté avec l’intégrité relative que l’image désire lui conférer et le plan auquel il est référé.”

²³ Jean Porcher, “La France,” em Louis Grodecki, Florentine Mûtherich, Jean Talaron e François Wormald, *Le siècle de l’an mil*, *op. cit.*, p. 194, e em *L’art roman à Saint-Martial de Limoges. Les manuscrits à peintures*, Limoges, 1950, p. 60.

²⁴ Danielle Gaborit-Chopin, *La décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges et en Limousin du IXe au XIIe siècle*, Paris-Genebra, Droz, 1969, p. 185: “Mêmes couleurs vives, même dessin simplifié que dans le ms. lat. 1084, qui pourrait être dû, sinon au même enlumineur, du moins à un *scriptorium* tout voisin.”

²⁵ Há aí iniciais bem maiores e mais figurativas, ocasionalmente com figuras humanas, cores bem menos luminosas, uso muito secundário do verde, “separação” do vermelho alaranjado em um laranja mais marcado

dos manuscritos hispânicos, ainda que se possa reconhecer uma certa pertença a uma zona de cor comum (especialmente pelo uso das cores básicas vermelho, amarelo e azul), as cores de nosso manuscrito são menos saturadas, e os contornos das figuras mais arredondados.

O que há, a nosso ver, de mais próximo às iluminuras do manuscrito latino 1118 não se deve buscar na iluminura, mas no esmalte. Mais especificamente, nos primeiros representantes dos esmaltes aquitanos, entre os finais do século X e os princípios do século XI, de que restam poucos exemplares, também mal localizados no espaço, mas suficientes para demonstrar que sua intensa proximidade com nossas iluminuras é mais do que fortuita. Trata-se de peças denominadas por Marie-Madeleine Gauthier como os “incunábulo do esmalte meridional”.²⁶ É o caso de alguns medalhões, dentre os quais alguns recentemente descobertos (*imagem 1*), e algumas plaquetas, dentre as quais duas conservadas no Louvre (*imagem 2*), que fazem uso de uma mesma palheta de seis cores (amarelo, verde, azul, vermelho, marrom/negro e branco), em esmalte *cloisonné*.²⁷ Trata-se de exemplos em que, pela característica mesma do material, a reflexão da luz é determinante, e os poucos exemplos figurados demonstram uma mesma concepção formal da figura humana, com formas arredondadas, olhos grandes, etc.. Não é difícil de se imaginar que esses esmaltes, sem determinação precisa de proveniência, sejam muito próximos geográfica e temporalmente de nosso manuscrito, de forma a constituir com eles uma experiência visual muito próxima (não sabemos a função original desses medalhões e plaquetas, que poderiam adornar objetos de culto como relicários, mas também podem ter sido utilizados nas encadernações de livros de luxo; não se pode excluir que esse tenha sido o caso de nosso BNF latino 1118).²⁸

e um vermelho saturado, próximo ao vinho, utilizado inclusive como fundo de projeção das iniciais, algo alheio, como vimos, à sintaxe pictórica do manuscrito latino 1118.

²⁶ Marie-Madeleine S. Gauthier e Geneviève François, *Émaux méridionaux. Catalogue international de l'œuvre de Limoges, I. L'époque romane*, Paris, CNRS, 1987.

²⁷ Elisabeth Taburet-Delahaye, “Los inicios de los esmaltes en Aquitania”, em *Esmaltes medievales. De Limoges à Silos*, Madri/Bruxelas/Santo Domingo de Silos, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001, p. 35-46, especialmente p. 35-39. Inversamente, manuscritos como o Apocalipse de Saint-Sever, posterior a nosso manuscrito latino 1118, realizado no abaciado de Grégoire de Montaner (1028-1072), provavelmente mais para o fim de seu abaciado (*La France romane, op. cit.*, p. 292), podem ser pensados em correlação com os esmaltes da segunda metade do século XI, especialmente com relação à escola de esmaltes de Conques. Elisabeth Taburet-Delahaye sugeriu uma aproximação judiciosa entre os esmaltes do altar portátil de Santa Fé de Conques (Conques, c. 1100) e o Apocalipse de Saint-Sever, entre outros manuscritos: *Enamels of Limoges: 1100-1350*, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, 1996, p. 68-70.

²⁸ Todo o fundo antigo de Saint-Martial está encadernado com marroquino azul com as armas reais estampadas em ouro na capa e na contra-cap. Transformava-se, assim, uma série heteróclita e variegada em uma

Imagem 1: medalhões em esmalte cloisonné (Limousin?, 1º terço do século XI), escavados em Charavannes-Colletière, em 1999, e atualmente conservados no Musée Dauphinois²⁹

Imagem 2: plaquetas em esmalte cloisonné (Limousin ou sudoeste da França, século XI), conservados atualmente no Musée du Louvre³⁰

A terceira e última característica básica das iluminuras do manuscrito latino 1118 que gostaríamos de destacar aqui é a espessurização das imagens. Por espessurização da imagem, entendemos a forma como diversos elementos plásticos se combinam para gerar

organizada *coleção*, ao menos externamente homogeneizada. A ação é interessante no que respeita à história do colecionismo e da formação de bibliotecas, mas infelizmente dificulta qualquer investigação mais consistente sobre a visualidade do livro fechado e a correlação desta com as iluminuras internas do livro. No entanto, os estudos sobre encadernação tomaram recentemente um novo impulso, especialmente devido ao projeto em curso do IRHT sobre as encadernações medievais e pode ser que, dentro de alguns anos, colhamos os frutos desses trabalhos.

²⁹ Notícia detalhada em *La France romane*, op. cit., p. 370-371.

³⁰ Notícia detalhada em *La France romane*, op. cit., p. 372.

uma estratificação da mesma em planos compreendidos no eixo trás-frente (não se trata de uma profundidade porque essa relação não produz um espaço contínuo – uma perspectiva – mensurável).³¹ A aplicação de largas camadas homogêneas de cor é um primeiro recurso empregado na criação dessa espessurização. Na imagem do primeiro modo, por exemplo, toda a túnica da personagem é amarela, contrapondo-se às faixas horizontais azul, brancas e vermelhas que constituem o trono em que ela está sentada. Há assim a construção de pelo menos dois planos sobrepostos aqui, além do pergaminho, um terceiro. A cor se combina aos volumes das vestimentas, que, nas demais imagens, são um dos principais recursos de espessurização. É o caso do posicionamento dos véus da quinta (vermelho contra o fundo amarelo da túnica) e da nona (azul contra o fundo amarelo da túnica) figuras, posicionados de forma assimétrica, induzindo a uma diagonalização das próprias figuras. Além da cor e do volume, o tamanho das partes do corpo das personagens criam diferentes impressões de proximidade e distância, caso especialmente das mãos grandes (segunda, terceira, oitava imagens), freqüentemente combinadas com um instrumento (segunda e oitava imagens) que descreve uma diagonalização frente-trás.

Mas o recurso mais importante na espessurização das imagens é sem dúvida o fato de que nenhuma imagem mostra-se apenas frontalizada, em perfil ou em três quartos. Há sempre uma combinação desses elementos, o que aumenta a tensão entre esses diferentes procedimentos figurativos e coloca em evidência a diversidade e a articulação de planos.³² Caso paradigmático, pela simplicidade com que se deixa descrever, é o da sexta imagem, em que o trono é visto inteiramente de perfil, o instrumento (saltério) é frontalizado, e a figura – tronco, membros e cabeça – se coloca em três quartos. Esse tipo de combinação se aplica das formas mais complexas às demais imagens. Na impossibilidade de proceder a uma descrição detalhada de cada imagem, vejamos alguns aspectos dessa construção: (1) a primeira combina com mestria uma sugestão frontal com uma lateralização já visível na metade inferior da imagem, pelo trono ligeiramente assimétrico, e agudizada na parte superior da imagem com a lateralidade implicada pelo instrumento (crwth) e pela posição de três quartos da cabeça; (2) o braço e o instrumento bem lateralizados se combinam com

³¹ Sobre a noção de espessura, cf. Jean-Claude Bonne, “Fonds, surfaces, supports”, *op. cit.*.

³² Sobre as relações entre frontalidade e perfil, cf. especialmente Meyer Schapiro, “Face et profil comme formes symboliques”, em IDEM, *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000, p. 93-123. Ver também os comentários de Jean-Claude Bonne em “Entre ambigüité et ambivalence: problématique de la sculpture romane”, *La part de l'œil*, 8, 1992, p. 147-164, aqui p. 158.

uma cabeça em três quartos e membros inferiores voltados para a direita, mas cuja simetria (pés e esferas verdes na altura do quadril) são elementos de frontalidade; (3) na terceira imagem, a figura bastante consistentemente apresentada em três quartos (cabeça e membros) é contraposta à frontalidade do reverso vermelho do manto; (4) a frontalidade fica por conta das bolinhas, do tronco e dos braços da figura da direita, o cruzamento das pernas indicando uma espessura, e a cabeça colocando-se em três quartos; a figura da esquerda, cuja cabeça está em perfil, cruza os braços (como a outra cruza as pernas), enquanto suas pernas não podem ser convenientemente descritas nem como frontais nem como lateralizadas, sendo diagonalmente dispostas para a direita (e para a frente?); (5) a quinta figura tem o tronco e os braços mais claramente frontalizados, a cabeça em perfil, e as pernas cruzadas; (6) (cf. mais acima); (7) a sétima figura apresenta os instrumentos (corno e cítara) mais frontalizados, a cabeça em perfil e o tronco em três quartos (direita→esquerda e trás→frente); (8) como na quarta imagem, de que é bastante aparentada, esta deixa os elementos de frontalidade por conta dos objetos manipulados pela figura menor (facas e bolas), bem como, em menor medida, pelo seu tronco, enfatizando, na figura da esquerda, uma lateralidade diagonal, claramente espessurizada pelo cruzamento dos braços.

Em suma, diversos elementos de frontalidade e de perfil se combinam, com maior ou menor intensidade, a um três quartos dominante e que é mesmo enfatizado pela contraposição entre o perfil e o frontal. Essas imagens tensas em três quartos dão o tom dominante das iluminuras e enfatizam, portanto, a existência de planos distintos e, mais que isso, a articulação entre eles. Sem dúvida é o uso efetivo e mais complexo do que podemos detalhar aqui dessa distinção e articulação, em uma mesma personagem, de frontalidade, perfil e três quartos, a principal responsável pela repetida caracterização dessas iluminuras como vivazes e movimentadas.³³ Nesse sentido, é significativo que a última imagem do tonário, a famosa dançarina do fôlio 114r, seja a única em que frontalidade (tronco, braços, véu, sinos) seja mais exclusivamente associada ao perfil (cabeça, pernas) sem uma ênfase muito explícita (mas presente, por exemplo, no diferente caimento do véu em seus ombros, etc.) nos três quartos. Trata-se, é preciso lembrar – e, como veremos, isso tem consequências fundamentais para a compreensão da estruturação da página e da articulação ima-

³³ Cf. Jean Porcher, “La France”, em Louis Grodecki, Florentine Mûtherich, Jean Talaron e François Wormald, *Le siècle de l'an mil*, op. cit., p. 194: “personnages... aux mouvements animés”.

gem/texto/notação – de imagem que inicialmente ocupava sozinha a página, sem qualquer notação que a acompanhasse.

Imagem 3: fôlio 8v do manuscrito BNF latino 1118³⁴

Uma precisão importante nos é fornecida a respeito do destaque da espessurização pela consideração da decoração do resto do manuscrito, que é inteiramente formada por algumas iniciais decoradas. Observe-se, por exemplo, a inicial “Q” do tropo *Quem quaeritis in presepio* para a missa de Natal, no tropário do manuscrito (fol. 8v, Imagem 3). Apesar de não empregar todas as cores das iluminuras do tonário (falta o verde),³⁵ esse “Q” está em estreita associação com ele, seja pela oposição fundamental entre vermelho, amarelo e azul,

³⁴ Imagem acessível na base de iluminuras on-line da Bibliothèque Nationale de France, a *Mandragore*: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExpertise.jsp>

³⁵ Ele não usa o verde e emprega variações na gama do vermelho (laranja e vinho), mas ambas essas características se aplicam também à primeira imagem do tonário (fol. 104r).

com o delineamento em ocre marrom e o uso (mais pontual) do branco, seja pelo fato de não possuir um fundo contra o qual a letra se projeta (inversamente do que ocorre com as iniciais do tropário do manuscrito latino 1084), seja ainda por se colocar à esquerda da margem do texto e da notação. Não se trata, contudo, de uma inicial de alta densidade figurativa, como em certos manuscritos aparentados, mas que emprega preferencialmente motivos básicos de um vocabulário ornamental tradicional. O que é fundamental notar é que todo o interior do “Q” está preenchido por um motivo de entrelaçamento (branco, amarelo, azul e vermelho), projetado contra um fundo (interno à letra) de um vermelho mais escuro. Ou seja, ainda que a letra esteja bastante ancorada na página, sem fundo próprio outro que o pergaminho, o motivo de entrelaçamento em seu interior se projeta sobre um fundo e, diferentemente da moldura da letra, coloca-se como um quadrado simétrico e frontalizado. Esse entrelaçamento coloca em evidência a espessura da letra, as voltas e o enganchamento de um laço no outro motivando especialmente a relação de cruzamento e, portanto, a percepção da contraposição entre frente e trás – pintar o fundo do motivo é apenas uma forma a mais de dar relevo a essa espessura do motivo.

Assim como para as cores, o posicionamento e a ausência de fundo da letra como um todo, essa lógica visual ecoa a das iluminuras do manuscrito, e podemos ver em uma inicial desse tipo uma espécie de colocação em evidência de um princípio formal que é determinante para a lógica das imagens figurativas no tonário do mesmo manuscrito. É como se as iniciais que precedem o tonário exercitassem já uma lógica visual que será potencializada em toda as suas possibilidades significativas nas iluminuras do tonário. Em outros termos, iniciais e iluminuras figurativas nascem de uma mesma lógica plástica (cf. também as iniciais dos fólhos 40v e 132r). É fundamental notar o contraponto: um manuscrito como o latino 1084, que não confere um significado tão fundamental à espessurização das imagens, nem à articulação entre estratos diferentes de uma mesma imagem, utiliza-se muito pouco do entrelaçamento em seu vocabulário ornamental (cf. *imagem 4*), preferindo os motivos vegetais – que, no manuscrito, promovem preferencialmente uma lateralização, e outras formas de incrustação, que promovem antes a frontalidade.³⁶ Isso porque a insistência e a forma como se vale da composição frontal/perfil/três quartos é particular em nosso ma-

³⁶ Sobre a relação entre os motivos de entrelaçamento e os vegetais, cf. Eugène Vinaver, *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Librairie Nizet, 1970, p. 136-138.

nuscrito e está associada a uma determinada forma de estruturação do campo pictórico, uma lógica formal que pode ser manifestar também por determinadas formas de entrelaçamento (como para a inicial do fólio 8v do manuscrito latino 1118).

Imagem 4: fólio 62r do manuscrito BNF latino 1084³⁷

Em resumo, as iluminuras do manuscrito latino 1118 podem ser descritas como solidárias com a página em que se encontram e com os outros elementos visuais aí inscritos (algo que veremos em mais detalhe à frente), mas constituem um ponto particular na economia do todo, pois são mais coloridas e mais figurativas que qualquer outro elemento da

³⁷ Imagem acessível na base de iluminuras on-line da Bibliothèque Nationale de France, a *Mandragore*: <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExpertise.jsp>

página em que se encontram (inclusive as iniciais, com que compartilham alguns desses princípios), além de se posicionarem como saliências que ultrapassam a margem do texto e da notação (característica também compartilhada pelas iniciais, mas mais destacada aqui). Cuidadosamente articuladas para criar um efeito no leitor pelas cores, que enfatizam a reflexão da luz, e ativando por meio dela o eixo direcionado trás→frente (do manuscrito), as iluminuras do manuscrito latino 1118 são também muito habilmente dispostas de modo a criar uma espessura da figuração (em que o eixo trás→frente é estratificado em planos articulados) por meio de diversos recursos plásticos e especialmente pelas combinações em cada figuração de elementos frontais, em perfil e em três quartos. Veremos a seguir como essas imagens se articulam umas com as outras, de modo a criar um ciclo estruturado, com lógicas significativas de agrupamentos e oposições.

b) o ciclo das iluminuras

O fato de estarem bastante articuladas à página em que estão individualmente posicionadas não indica que as iluminuras não estabeleçam relações umas com as outras, *através* das páginas. Devemos a Tilman Seebass a primeira tentativa consistente de compreender as iluminuras do tonário do manuscrito latino 1118 como um ciclo. Entretanto, Seebass se dedicou pouco às características formais das imagens como critério de agrupamento³⁸ e preferiu entender a coerência da articulação como função do tema iconográfico de Davi (a que associa a primeira imagem, coroada) e seus músicos, comum nos saltérios, como princípio de escolha e organização da imagem.³⁹ Sem deslegitimar essa abordagem, acreditamos que a referência aos temas iconográficos que podem ter servido como inspiração mais próxima ou mais distante para o ciclo do tonário do manuscrito latino 1118 não dão conta da disposição específica das imagens no tonário e, se tomada como critério fundamental da organização, pode nos afastar daqueles que parecem ser os elos privilegiados entre as iluminuras nesse manuscrito em particular. Tocamos, afinal, no problema – a que teremos ocasião de aludir em outros momentos da argumentação – da noção de representação, a idéia de que o sentido dessas figurações deve ser entendido privilegiadamente como função

³⁸ Tilman Seebass, *Musikdarstellung, op. cit.*, p. 56, propõe uma tabela em que busca associar as imagens no interior do ciclo. Porém, muitas dessas categorias são extremamente problemáticas e, a nosso ver, precisariam ser muito cuidadosamente definidas para demonstrar sua aplicabilidade neste caso (estática/dinâmica, natural/artificial, anatomia certa/errada, etc.).

³⁹ Idem, *ibidem*.

referencial de outra coisa, sejam os músicos bíblicos de Seebass, sejam os *jongleurs* a que a bibliografia tradicionalmente se refere, abordagem que, se tomada como via privilegiada de acesso às imagens, desconsidera que sua significação não é jamais exclusivamente referencial, mas é também função da especificidade figurativa de cada imagem particular e do ato concreto de sua visualização por um ou mais sujeitos. E, como poderemos precisar mais adiante, há imagens que insistem em uma dinâmica significativa mais que em outra, como que pedindo, para que façam sentido, que sejam vistas de uma forma, e não de outra.

Das 9 imagens do tonário, 8 estão claramente associadas em pares. É o caso evidente da primeira e da sexta iluminuras, ambas imagens em que as personagens estão figuradas com um trono e tocam instrumentos de cordas (no esquema proposto mais abaixo, esse par está unido por uma linha verde).⁴⁰ Também formam um par extremamente coeso a quarta e a oitava iluminuras, ambas as quais apresentam duas personagens, uma maior à esquerda com um instrumento de sopro, uma menor à direita com malabares (no esquema abaixo, elas estão comunicadas por uma linha vermelha). Também a quinta e a sétima imagens formam um par, seja pela posição do corpo, com as cabeças em perfil e voltadas para cima, pelo friso do cabelo, ou pelas túnicas amarelas longas (no esquema abaixo, trata-se da linha azul). Por sua vez, a segunda e a terceira imagens são bastante especulares, com as imensas mãos projetadas para fora do corpo, a posição do corpo em três quartos, a primeira voltada para dentro do fólio, a segunda para fora, o mesmo tipo de cabelo repartido com a mesma coloração, a longa túnica azul, entre outros elementos (esse par é indicado, no esquema, pela linha amarela).

Excluída dessa associação em pares está a nona imagem, que, no entanto, não aparece isolada, mas antes em uma dupla relação, estabelecida com dois pares, que são assim transformados em trios. O primeiro desses trios é aquele formado pela quinta, sétima e nona imagens (a nona imagem está unida ao par 5/7 por uma linha pontilhada azul, em nosso esquema), todas com personagens com túnica amarela e cabeça de perfil voltada para a esquerda, mas a nona especialmente próxima da quinta, ambas insistindo mais na frontalidade da parte superior do corpo, com um véu que cai desigualmente nos dois ombros (vermelho na quinta imagem e azul na nona) e um tecido amarrado na altura da cintura, caindo

⁴⁰ Tentando dar um conteúdo iconográfico e referencial à proximidade plástica entre essas imagens, Anna Maria Busse Berger, *Medieval music and the art of memory*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2005, p. 77, nomeou ambas as personagens como Rei Davi.

nas pernas, com uma delineação em branco da coxa (azul na quinta imagem, vermelho na nona). Ambas essas imagens apresentam um movimento corporal caracterizado por diversos autores como o de dança.⁴¹

O segundo trio é o formado pela primeira, sexta e nona imagens (a nona imagem está unida ao par 1/6 por uma linha verde pontilhada). A nona imagem é especialmente relacionada com a primeira, tratando-se, afinal, da imagem que abre e da imagem que fecha o tonário. Em ambas, a figura de túnica amarela se contrapõe à zona de azul na altura do meio do corpo (trono em uma, véu na outra), com o vermelho destacando-se embaixo (trono em uma, vestimenta na outra); no conjunto do tonário, ambas são as que mais insistentemente evocam – para quebrá-la (pelo três quartos na primeira, pelo perfil na última) – uma simetria. Como já notou Seebass: “Em ambas as imagens extremas, enfatizam-se especialmente a simetria formal e as cores pesadas, e em ambas destaca-se uma cor leve (amarelo ou azul)”⁴²

Diferentemente das outras imagens associadas, no entanto, o trio 1/6/9, traz, junto com a reiteração da forma, uma variação maior que as outras imagens associadas, constituindo um pequeno ciclo iconográfico, que vai de uma figura sentada (primeira imagem) a uma dançarina em pleno movimento (nona imagem), passando por uma figura que, como o demonstra a relação de seu corpo com a cadeira, não está nem sentada, nem de pé, mas encostada, em uma posição intermediária entre a primeira e a última. Há, assim, entre elas, uma espécie de gradação em fases diferentes do movimento, da estática à dança – trata-se de questão extremamente importante, cuja significação ficará mais evidente no decurso da exposição.

A relação entre as diversas imagens (os pares 1 e 6, 2 e 3, 4 e 8, 5 e 7, e os trios 5, 7 e 9 e 1, 6 e 9) é reforçada pelo fato de que todas as iluminuras relacionadas ocupam sempre uma posição equivalente no tonário: as imagens 2 e 3 estão ambas no verso de seus fôlios (em posição especular, na orientação das figuras), assim como as imagens 4 e 8 (com as

⁴¹ É possível saber se se trata de uma dança específica? Paul Bourcier a interpretou como “interprétation tardive, donc moins nette de lignes, de la danse aux membres cassés en opposition symétrique” (*Histoire de la danse en Occident : de la préhistoire à la fin de l’école classique* [1978], Paris, Seuil, 1994, p. 53). No entanto, como a identificação é demasiado qualificada, é provável que, mais que uma dança específica, tenhamos aqui uma imagem voluntariamente genérica.

⁴² Tilman Seebass, *Musikdarstellung*, op. cit., p. 57. “In beiden Eckbildern wird besonderer Wert auf formale Symmetrie – ... – und abgewogene Farben gelegt, und in beiden hebt sich eine Leitfarbe (Gelb oder Blau) heraus.”

duas figuras em cada uma em posição de diagonais cruzadas); já o par 1 e 6 ocupa os retos do fôlio (ambas aliás orientadas na mesma direção para a direita da página), caso também do par 5 e 7 (ambas orientadas para a esquerda da página) e da nona iluminura, associada a ambos os pares (mas voltada para a esquerda, como 5 e 7). Assim, no caso de se folhear o livro olhando-se para a página da esquerda ou da direita, sem se demorar nas duas páginas, nunca se desmembram os pares e trios.

Essa forma de disposição das imagens assume uma evidente centralidade na organização geral do tonário, e, de certa forma, a disposição do texto e da notação parece se dobrar a ela. Afinal, se cada fôlio recebe em geral 10 linhas de texto+notação, eventualmente se verifica a existência de linhas intermediárias entre as 10 habituais. É assim que, no fôlio 108v, entre a primeira e a segunda linhas habituais, há uma linha intermediária de texto/notação, elevando o total da página a 11 linhas. Por quê? Se observarmos o fôlio 109r, ao lado dele, veremos que a figura que acompanha o quinto modo se encontra aí na parte inferior do fôlio, de modo que a adição de uma linha teria forçado o iluminador seja a diminuir a figura, seja a passá-la para uma outra página, quebrando tanto a lógica de disposição dos pares de imagens, quanto a unidade entre começo do modo e iluminura. O mais provável é, assim, que as imagens (ou pelo menos o planejamento de sua localização) tenha precedido a escrita textual e musical.⁴³ O mesmo procedimento se verifica no fôlio 110r, logo antes do fim do quinto modo, e, de forma extremamente intensa – com a adição de 4 linhas intermediárias, elevando o total da página a 14 linhas – no fôlio 110v, de modo a que a figura que acompanha o sétimo modo possa se inserir na página seguinte, em um posicionamento equivalente ao da figura do quinto modo.⁴⁴

O seguinte esquema resume essas informações:

⁴³ Alicia Mee Doyle, *The repertory of tropes*, op. cit., p. 25, também acredita que as imagens vieram primeiro.

⁴⁴ Não é fortuita a escolha de onde será inserida a linha intermediária, pois jamais se verifica compressão visual, pela introdução de uma linha acima dela, da doxologia, nem das antífonas-tipo. Apenas os *incipit* dos cânticos são assim comprimidos. As peças “estruturais” do tonário são, assim, mantidas em todo o seu espaçamento habitual (e, portanto, sem prejuízo da disposição vertical dos neumas).

Esse padrão de associação levanta por si só algumas questões. Por um lado, desvela-se aí uma interessante simetria: não só as imagens que abrem e fecham o tonário são relacionadas, como o são, de modo especular, as imagens organizadas em torno da sexta imagem (5/7, uma a cada lado de 6, e 4/8, ao lado de 5 e 7). Por outro lado, contudo, existe uma assimetria fundamental, introduzida pelo par 2/3, que não se dispõe simetricamente em torno de um eixo central (o que ocorreria se 2 estivesse entre 1 e 4, e 3 entre 8 e 9), mas se coloca logo após a primeira imagem do tonário, diferentemente dos demais pares. Assim, mais que uma simetria ou uma assimetria da disposição das imagens é uma *tensão* entre um princípio simétrico e um princípio assimétrico, a simetria se verificando sobretudo no centro do ciclo (pares 5/7 e 4/8) e a assimetria se colocando especialmente no começo (par 2/3) e no fim (associação de 9 a 5/7).

O que parece ser uma mácula em uma disposição potencialmente simétrica deve ser visto, segundo pensamos, como um índice, uma marca a ser explicada. A simetria perfeita instauraria um equilíbrio entre as duas partes organizadas em torno do centro simétrico. Cada parte se equivaleria – como, de certa forma, 4 equivale a 8, 5 a 7, etc. – e, nesse sentido, não haveria um peso maior para este ou para aquele lado. A simetria acarretaria necessariamente uma estática do conjunto da figuração. A quebra da simetria, que não equivale à

ausência de qualquer princípio simétrico, problematiza essa estática e lhe confere um movimento.

Em primeiro lugar, ao colocar as duas imagens 2 e 3 logo após o início do ciclo, o iluminador estabelece logo a princípio uma noção de oposição bem clara, pela proximidade, que prepara o leitor para a oposição menos próxima dos demais pares e dos trios que compõem o ciclo como um todo. Seu posicionamento engaja, assim, o leitor do manuscrito no que não é uma correspondência pronta, apresentada como um edifício simétrico estabelecido, mas antes uma construção de correspondências. O posicionamento das imagens 2 e 3 no começo do ciclo convida o leitor a promover a associação das demais imagens. Nesse sentido, o ciclo deve ser tanto uma construção do leitor quanto uma propriedade das imagens. Se o posicionamento das imagens 2 e 3 deve ser visto como um índice, ele o é, segundo pensamos, um índice de que o manuscrito latino 1118 se volta muito concreta e diretamente para um leitor pretendido, que deve apreender o seu conteúdo no ato temporal e dinâmico do manuseio e da leitura, e não apenas como uma externalidade pronta, a ser compreendida sem engajamento pessoal.

Em segundo lugar, no que se refere à correlação 5/7/9, sugere-se uma continuidade da repetição. Isto é, da mesma forma que a assimetria (pendor para a esquerda) introduzida pelo par 2/3 institui um gesto de início, a assimetria (pendor para a direita) da extensão do par 5/7 por sua associação com a última imagem do ciclo institui um gesto de continuidade. Mas, continuidade do quê? Do movimento que é tematizado na correlação 1/6/9 (progressão iconográfica sentado/encostado/dançando) e que é especialmente forte como continuidade entre as imagens no trio 5/7/9, em que duas personagens, a primeira e a última, parecem estar dançando. Esse trio concretiza, assim, pela reiteração da forma, o princípio de progressão iconográfica identificado no outro trio. Nessa reiteração, parecemos estar diante também de uma marca do direcionamento dessas imagens para o leitor concreto, uma vez que não se trata simplesmente de retratar uma idéia, mas de reforçá-la, de insistir nela, de forma que só faz sentido no ato comunicativo voltado a uma segunda pessoa.

Desenha-se, assim, uma correlação entre dois aspectos do ciclo de iluminuras: a progressão temática fundamental (da figura sentada à figura que dança, pontuada por uma posição intermediária na sexta imagem) e a disposição concreta das imagens associadas (as duas primeiras uma ao lado da outra, incitando o leitor a reconstruir os demais pares, mais

afastados, o trio 5/7/9 apresentando de forma distendida o movimento de suas figuras) convergem para a realização do movimento, que é ao mesmo tempo tema figurativo e ato concreto de uma leitura engajada na apreensão do conjunto das imagens. O movimento é, assim, ao mesmo tempo, referencial temático e ato concreto e singular da leitura – uma leitura que, aliás, não é de qualquer natureza, mas é leitura de um manuscrito musical. Leitura, portanto, muito concretamente imbricada na prática ativa do leitor-cantor. Esse aspecto ficará mais claro, esperamos, ao longo da argumentação.

c) os ciclos iconográficos aparentados

Há certo número de imagens que também se apresentam como um ciclo relacionado aos oito modos do canto gregoriano. Foi Kathi Meyer, em um estudo sobre um desses ciclos, em dois capitéis de Cluny, quem primeiro chamou a atenção para essas imagens como um conjunto.⁴⁵ Meyer listou tonários (como nosso manuscrito latino 1118), bíblias (como a Bíblia de Jaca, com a representação dos adoradores de Nabucodonosor), saltérios (em que aparecem Davi e seus músicos, esses normalmente em número de 4 ou 8) e esculturas (Cluny, bem como Autun e Vézelay, que possuem representações semelhantes ao quarto modo de Cluny em seus capitéis). Como já mencionamos, Tilman Seebass, em seu estudo sobre o manuscrito latino 1118, abordou especialmente o problema da relação genética entre o manuscrito latino 1118 e um desses tipos de imagens – as representações de Davi e seus músicos contidas nos saltérios –, buscando estabelecer uma derivação iconográfica que explicasse a origem do ciclo de iluminuras de nosso manuscrito. Porém, saltérios e bíblias, mesmo que eventualmente contenham grupos de 8 (ou 9) músicos, não fazem referência aos modos do canto gregoriano, e, ao que nos parece, é primeiramente o ciclo mais estreito de tonários e outras obras (como os capitéis de Cluny, mas não Autun ou Vézelay, que não possuem ciclo) em que a relação com os modos se coloca que devemos buscar associar as iluminuras do manuscrito latino 1118.

Assim delimitado o âmbito de comparações, cabe reconhecer que, no conjunto de imagens hoje conhecidas, o ciclo de nosso tonário é o mais antigo que se tem. Seguem-se, a nosso conhecimento, outras três séries (a última não citada por Meyer) que cumprem o requisito de serem um ciclo de imagens em que cada uma é associada a um dos oito modos

⁴⁵ Kathi Meyer, “The eight Gregorian modes on the Cluny capitals”, *The art bulletin*, 34, 2, 1952, p. 75-94.

do canto gregoriano: (1) a do tonário do manuscrito da British Library, Harley 4951 (depois de 1063, St.-Étienne de Toulouse);⁴⁶ (2) a dos capitéis de Cluny (antes de 1130-1132);⁴⁷ (3) a de um dos quatro tonários do manuscrito BNF latino 7211 (Aquitânia ou Borgonha, final do século XI ou começo do século XII).⁴⁸ Todas essas séries apresentam, para cada tom, músicos tocando instrumentos, e a relação bastante estreita, especialmente entre o manuscrito Harley 4951 e os capitéis de Cluny, e de ambos com o manuscrito latino 1118, indicam uma filiação direta ou indireta das imagens. Afinal, como notou Ruth Steiner, “é muito raro encontrar, em um tonário, uma ilustração no começo da apresentação de cada um dos modos.”⁴⁹ Mais especificamente, esse ciclo parece ser especificamente aquitano (de onde vêm pelo menos dois, talvez todos os três tonários que o contêm) e com ressonância fundamentalmente local.

No caso do manuscrito latino 1118 e do manuscrito Harley 4951, a relação é muito provavelmente direta, de cópia na direção 1118→4951, como demonstra a análise musicológica dos tonários.⁵⁰ A proximidade entre o manuscrito Harley 4951 e os capitéis de Cluny também é bastante intensa (ver especialmente a figuração do quarto tom). Ela pode inclusive indicar uma relação direta (ou mediada por um livro copiado em Cluny e hoje perdido, como quase todos os manuscritos musicais cluniacenses).⁵¹ Afinal, pense-se que o contexto que gerou o manuscrito Harley 4951 foi o da reforma canônica da Catedral de Saint-Étienne

⁴⁶ Gisèle Clément-Dumas, *Des moines aux troubadours (IXe-XIIIe siècle): la musique médiévale en Languedoc et en Catalogne*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2004, p. 70-73. Somos gratos a Nicolas Bell, conservador dos manuscritos musicais da British Library, por ter-nos facilitado, em Londres, de todas as maneiras possíveis, o acesso a esse manuscrito e a todas as informações que lhe solicitamos.

⁴⁷ Isabelle Marchesin, “Les chapiteaux de la musique de Cluny: une figuration du lien musical”, em Martine Clouzot e Christine Laloue (ed.), *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, Paris, Cité de la Musique, 2005, p. 84-90.

⁴⁸ Tradicionalmente, o manuscrito foi atribuído à Aquitânia (Joseph Smits van Waesberghe, *Musikerziehung: Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig, VEB, Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1969, p. 94.) Alma Colk Santosuosso, a quem devemos o estudo mais completo do manuscrito, acompanhado de seu fac-símile integral (*Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 7211: analysis, inventory, and text*, Ottawa, Institute of Medieval Music, 1991), julga que ele pode ser da Abadia de Luxeuil, na Borgonha (p. xvi), sendo certamente proveniente de meio monástico. Quanto à datação, segundo Santosuosso, “I believe that Parts 1 [folios 1-72], 2 [folios 73-105], and 4 [folios 133-151, esta última a seção em que está nosso tonário] date from the late 11th or early 12th century. Part 3 [folios 106-132] is the latest section and it was copied and added to the rest sometime in the 12th century” (p. xvi).

⁴⁹ Ruth Steiner, “The music for a Cluny office of Saint Benedict”, em Timothy Gregory Verdon (ed.), *Monasticism and the arts*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 1984, p. 81-113, aqui p. 104.

⁵⁰ É o que conclui Carlton Thrasher Russel, *The southern French tonary*, op. cit., p. 46-47.

⁵¹ Sobre os manuscritos musicais cluniacenses, de que restaram pouquíssimos exemplares de um fundo originalmente riquíssimo, cf. Manuel Pedro Ramalho Ferreira, *Music at Cluny: the tradition of Gregorian chant for the Proper of the Mass. Melodic variants and microtonal nuances*, PhD dissertation, Princeton, Princeton University, 1997.

de Toulouse pela Abadia de Moissac, a primeira das abadias-filhas de Cluny, sentido de influência que, pelos canais de transmissão de pessoas e livros, pode ter refluído para Cluny até o começo do século XII e tido um papel direto na concepção dos capitéis da abadia-mãe.⁵² A posição do manuscrito latino 7211 nesse conjunto é mais obscura e aguarda um melhor conhecimento desse heteróclito, mas fascinante manuscrito, que certamente se valeu de diversas fontes.

O que é mais importante, no entanto, para um esboço de comparação entre o conjunto desses testemunhos e o nosso manuscrito latino 1118, é que nenhum desses ciclos está completo, e isso por diferentes razões. No manuscrito Harley 4951, que começa no fôlio 295v, após o fôlio 300 (que, no seu verso, contém a iluminura associada ao quinto modo), as páginas foram arrancadas, de modo que só se possuem as que acompanham os primeiros cinco modos.⁵³ Nos capitéis de Cluny, as imagens do segundo capitel (modos 5 a 8) estão muito danificadas, podendo-se identificar apenas parcialmente a figura do sexto modo. Já com relação ao manuscrito 7211, não há acaso de conservação, mas, no espaço que precede o começo do oitavo modo, onde se deveria encontrar uma imagem, há um espaço em branco, deixando transparente que o ciclo não foi completado. Mesmo diante da incompletude dessas fontes, podemos divisar algumas orientações gerais em cada um dos ciclos que nos ajuda a melhor compreender a especificidade do ciclo de iluminuras de nosso manuscrito latino 1118.

Um primeiro aspecto a ser examinado nas relações entre os testemunhos é aquele que constitui a própria definição de nosso grupo reduzido de ciclos aparentados: a relação entre um ciclo de imagens e os oito modos do canto gregoriano. Kathi Meyer abordou explicitamente esse problema e descobriu que, no caso de Cluny, em que a indicação dos modos é dada pela inscrição que acompanha cada figuração nos capitéis, há que se pressupor duas fontes distintas: uma para as inscrições (as antífonas-tipo como *Primum quaerite*, que discutiremos mais à frente) e outra para as imagens (daí a comparação com imagens como a

⁵² Cf. a observação de Gisèle Clément-Dumas, *Des moines aux troubadours*, op. cit., p. 72: “les chapiteux du cloître de Saint-Étienne apparaissent comme la copie exacte de ceux de Moissac”. Infelizmente não conhecemos a história do manuscrito Harley 4951 após sua produção, nem se ele eventualmente passou de Toulouse para outra comunidade, seja Moissac, seja Cluny, em algum momento de sua história.

⁵³ Há, além desses, após os fôlios numerados, um pequeno pedaço de fôlio, cujo *retro* traz um pequeno contorno do que certamente era a ponta da imagem que acompanhava o sexto modo. A observação *in loco* desse fragmento, comparada à iconografia do manuscrito latino 1118, faz-nos pensar que se trata de uma espada, elemento presente, em nosso manuscrito, nas personagens do segundo e do quarto modos.

de nosso tonário). Não parece haver, assim, para Cluny, expressão de uma mesma idéia individual em cada inscrição e em cada imagem, como o *ethos* dos modos que alguns estudiosos viram como a chave para a decifração do ciclo – a idéia de que um modo expressa a tristeza, outro a alegria, um a volúpia, outro a suavidade, e assim por diante. Kathi Meyer expressou, a respeito, a seguinte opinião:

*“mesmo se nós encontramos sinais de correlação entre ethos e modo, eles não parecem decisivos. Eu não estou convencida de que eles expliquem o sentido das figuras, se é que cada uma tem um sentido individual. Toda a abordagem de interpretação alegórica, habitual desde o século XVI, parece fútil. Eu não nego, e até espero provar, que a tradição dessas figuras remonta em parte a fontes literárias, mas não como expressão do ethos, nem com um sentido individual.”*⁵⁴

No caso do tonário do manuscrito latino 1118, vimos que o ciclo tem uma lógica própria que não corresponde à individuação de cada figura como representação de um *ethos*, mas antes a uma série de correlações articuladas à tematização do movimento e à imbricação da iluminura no próprio ato de leitura e de manuseio do manuscrito. Isso é sublinhado por Kathi Meyer quando fala na ausência de “sentido individual” de cada imagem para o caso de Cluny. Trata-se de ponto importante porque a correlação individual entre um modo e uma iluminura seria necessariamente função de uma referencialidade a um terceiro elemento, que tanto modo quanto iluminura *representariam*, caso do *ethos*, e a ausência de tal correlação abre espaço para que pensemos em outras dinâmicas de significação e funcionamento para tais imagens, algo que discutiremos melhor quando chegarmos ao exame das relações entre iluminuras e notação musical e às especificidades desta última.

De todo modo, cabe notar uma característica de nosso manuscrito latino 1118 que parece confirmar essa ausência de referencialidade a uma determinada noção geral do modo. É o fato de que os cabeçalhos de cada modo, que antecedem a imagem e a notação e que poderiam, portanto, ser vistos como indicadores da *noção de modo* a que uma e outra eventualmente se refeririam, são absolutamente inconsistentes e cheios de erros, apontando para uma absoluta falta de investimento pessoal do(s) escriba(s) do manuscrito nessa pretenso noção abstrata. Veja-se a lista dos cabeçalhos (desenvolvemos as abreviações entre colchetes):

1	AUTENT[US] PROT[US] AUCTORITAS PRIMA
---	--------------------------------------

⁵⁴ Kathi Meyer, “The eight Gregorian modes”, *op. cit.*, p. 86.

2	PLAGI PROTUS FILIUS IIII
3	AUTENTUS TRIT [US] III
4	TON[US] IIII TRITUS
5	TON[US] V PLAGI TRIT[US]
6	PLAGI TRITUS VI
7	TARDI AUTORITAS TONU[S] VII
8	PLAGI TETARDI TON[US] VIII

Em negrito, estão marcados os “erros” do manuscrito se comparados com toda a tradição teórica de que deriva a nomeação dos modos: a numeração deveria ser contínua, de 1 a 8, e, portanto, não condiz com qualquer princípio classificatório a introdução de 4 (IIII) entre 1 (PRIMA) e 3 (III); do mesmo modo, a classificação pelos nomes gregos divide os modos em quatro (*protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetrardus*), subdivididos por sua vez em pares, o *plagal* e o *authenticus* de cada modo. A confusão que se instaura a partir do terceiro modo – chamado *tritus*, quando deveria ser o *deuterus authenticus* – é fruto certamente de uma associação vocabular e concreta, e não teórica e abstrata, por parte do escriba, entre *tritus* (terceiro modo no sistema de quatro modos duplos) e o 3 (terceiro modo no sistema de oito modos numerados continuamente de 1 a 8); afinal, a partir do sexto modo (*tritus plagalis*), desaparecem os erros. O sistema abstrato de classificação dos modos passa ao largo, assim, do interesse de nosso escriba, e nesse contexto é difícil pensar que ele estivesse preocupado com expressar, individualmente, características abstratas dos modos nas imagens.⁵⁵

Segundo cremos, o mesmo se pode dizer dos demais testemunhos de um ciclo aparentado (além de Cluny, para o qual já apontamos as conclusões de Kathi Meyer), seja o manuscrito Harley 4951, também considerado por Meyer, seja o manuscrito latino 7211, cujas imagens são todas extremamente parecidas (homens sentados tocando instrumentos de cordas), em que não se instaura uma variação suficiente para que se possa postular a representação de características específicas marcantes em cada modo.⁵⁶ Nesses, como no

⁵⁵ Anna Maria Busse Berger, por sua vez, referindo-se a nosso manuscrito latino 1118, disse que “I was not able to discover any particular association of the figures with the modes”, *Medieval music*, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁶ Há que se afastar, portanto, a afirmação de Michel Huglo, *Les tonaires: inventaire, analyse, comparaison*, Paris, CNRS/Société Française de Musicologie, 1971, p. 138, nota 3, para quem “La danseuse [du manuscrit Harley 4951] illustre le Ve ton, exactement comme dans le ms. Paris, B.N. lat. 1118. Cette représentation trouve son explication dans la qualification de *subsaltans* (Clm. 2599, f. 96) ou de *lascivus* (J. de Muris, GS.III 235) attribuée à ce mode par les considérations esthétiques médiévales.”

manuscrito latino 1118, é a plasticidade própria das imagens a responsável, segundo nos parece, por organizar e dar sentido ao ciclo.

Imagem 5: folio 298v do manuscrito British Library, Harley 4951

Um segundo aspecto pelo qual se deve abordar a relação entre as iluminuras do tonário de nosso manuscrito e os demais ciclos referidos é sustentado pela possível relação direta entre cada grupo de imagens, e especialmente entre os dois tonários mais próximos, o manuscrito latino 1118 e o Harley 4951 e, em menor parte, o tonário do manuscrito latino 7211 (nesse ponto, deixaremos de lado os capitéis de Cluny, pela diversidade do suporte, preferindo centrar a discussão nos códices manuscritos). Trata-se de investigar em que medida os demais ciclos se apropriaram e transformaram as características plásticas essenciais da figuração tal como a discutimos para o manuscrito latino 1118. Como vimos, esse aspecto é bastante revelador da relação do escriba e do leitor com o manuscrito.

O manuscrito Harley 4951 é exemplar nesse sentido. Apesar da grande proximidade de concepção com o manuscrito latino 1118, ele apresenta diferenças fundamentais. Em primeiro lugar, suas personagens são menos destacadas, seja pelo posicionamento com relação à margem do texto e da notação, pois as figuras não rompem, como as iniciais desse mesmo manuscrito o fazem, tal margem, seja pelas cores, em menor número e muito menos luminosas que as do manuscrito latino 1118 – o sistema de cores do Harley 4951 é constituído fundamentalmente por um amarelo, um verde e um roxo bem pouco saturados, bem como pelo vermelho empregado também nas iniciais (mas aqui muito menos do que no 1118 e apenas em alguns pontos isolados) e pelos contornos na mesma cor que o texto e os neumas (*Imagem 5*).⁵⁷ Em segundo lugar, as iluminuras do manuscrito Harley 4951 são muito menos tensas que as do manuscrito latino 1118, valendo-se muito menos das insistentes combinações entre perfil, frontalidade e três quartos. A imagem que acompanha o quarto modo, por exemplo, é inteiramente frontal, a do primeiro modo (relacionada à figuração que, no manuscrito latino 1118, acompanha o sexto) evidencia muito menos a relação desigual entre instrumento, instrumentista e trono do que no referido manuscrito. Associadas, essas características resultam em uma menor ativação do eixo trás-frente, fundamental na economia plástica do manuscrito latino 1118. Isso está em correlação também – algo que ficará mais claro quando tratarmos da notação do manuscrito latino 1118 – com uma grande diferença na notação: o manuscrito Harley 4951, notado como o 1118 no dialeto notacional denominado “aquitano”, pertence a um estágio diferente (posterior) no desenvolvimento

⁵⁷ Infelizmente, ainda não tivemos como determinar os pigmentos empregados na iluminação desse manuscrito. Reproduzimos a íntegra desse tonário, em preto e branco, em apêndice.

desse dialeto e que, como se verá posteriormente, implica uma relação completamente diferente entre notação, leitura e canto.

Se pensarmos no manuscrito Harley 4951 como uma possível cópia do latino 1118 (ou de um outro livro perdido relacionado com aquele), veremos que, do ponto de vista da recepção do tema, estamos diante de um testemunho com menor investimento na relação leitor-manuscrito, pois o eixo frente-trás, muito menos ativado aqui (cores, posicionamento, forma das imagens, bem como notação, como veremos mais adiante), é o eixo em que o leitor se coloca com relação ao manuscrito. Nesse sentido, o manuscrito Harley indica uma relação menos engajada e próxima entre o livro e seu escriba e/ou leitor.

No manuscrito latino 7211, esse menor investimento no eixo frente-trás é ainda mais evidente. Não só as figuras são apenas desenhadas, sem cores, mas elas estão perfeitamente integradas no interior de cada coluna de texto do manuscrito. A pouca variação formal – todos os modos estão associados a figuras sentadas com instrumentos, apenas a primeira sendo um copista, sem instrumentos, mas também sentado – também contribui para um menor impacto visual na sucessão das iluminuras. Trata-se, ademais, de um manuscrito que não parece ter sido originalmente concebido para receber notação musical,⁵⁸ pois seu espaço interlinear é bastante reduzido, e que possui longos textos explicativos junto a cada modo. Estamos, afinal, em um contexto bastante diferente dos manuscritos latino 1118 e mesmo Harley 4951, pois se trata de códice que contém majoritariamente textos de teoria musical. Seu uso foi certamente muito distinto daquele do manuscrito latino 1118 e, se ele é de fato caudatário da mesma tradição de figuração do tonário de que o 1118 é o primeiro exemplar conhecido, soube adaptar muito convenientemente essa figuração ao novo contexto, contexto em que o engajamento do leitor no manuscrito pelo eixo frente-trás não é uma característica determinante.

Da iluminura ao texto-notação: formas de articulação

Quando, mais atrás, discutimos as características plásticas essenciais das iluminuras do tonário do manuscrito latino 1118, identificamos em primeiro lugar a solidariedade fun-

⁵⁸ No entanto, a notação musical que ele recebeu, certamente posterior às imagens, pois que há notação distribuída à direita e à esquerda da figura que acompanha o segundo modo (aliás, todas as fórmulas *Noeoeane*, com longos melismas, devem ser posteriores, e parecem introduzidas, sem consistência, onde quer que esse segundo escriba-notador achasse espaço perto das imagens. Essa notação é, de todo modo, bastante interessante e parece revelar traços de arcaísmo acentuado no contexto do dialeto aquitano. Sem dúvida, ela mereceria um estudo à parte.

damental entre essas e o conjunto dos sinais visuais da página de nosso tonário, prometendo precisar melhor a articulação desses sinais. É disso que nos ocuparemos neste momento, em que tentaremos demonstrar de que maneira iluminuras, de um lado, e texto e notação, de outro, estão associados. Ao fim dessa discussão, dedicaremos um pequeno comentário à relação específica entre texto e notação no manuscrito.

a) reiteração da forma

Dentre as diferentes formas de se associar as iluminuras ao texto e à notação do manuscrito, têm lugar de destaque os dispositivos que reiteram a forma de um desses elementos no outro, fazendo-os compartilhar de características assemelhadas. É o caso, já comentado, do uso, no texto e na notação, de dois dos mesmos pigmentos já empregados nas iluminuras (*minium* e ocre marrom), bem como da ausência de moldura e/ou fundo para as iluminuras, que, assim, como o texto e como a notação, projetam-se diretamente no mesmo espaço branco do pergaminho. Porém, esses não são os únicos elementos que, em um dos conjuntos, texto-notação ou iluminura, remetem ao outro. Poderíamos citar a estratificação em linhas como um elemento central dessa relação (uma vez que o texto e a notação estão evidentemente dispostos em linhas). São várias as iluminuras que retomam essa estratificação, mas o procedimento é especialmente notável na primeira e na sexta, devido à correlação das faixas do trono com as linhas do texto. No caso da sexta iluminura, a correlação é inclusive alinhada, e as diferentes faixas brancas horizontais do trono (primeira, segunda e quarta, de cima para baixo) estão na linha exata do texto ao lado, bem como a linha (também branca) da cintura da personagem, acima das linhas do trono.

Mas, sem dúvida, a principal forma de correlação entre texto-notação e iluminuras é o desdobramento dessa relação em um termo intermediário, parcialmente pintura, parcialmente escrita,⁵⁹ as iniciais “N” que, nos diversos modos, introduzem as fórmulas *Noeane*. Esse tipo de correlação não é anormal, pois, como ensina Jean-Claude Bonne, falando sobre a inicial decorada, em geral entre escrita e pintura, “a fronteira não é certa, não apenas porque pintura e escrita se encavalam, mas, sobretudo, porque sua diferença é interior a cada uma: há pintura, ainda que de forma extenuada, em toda escrita, e há escrita em toda pintu-

⁵⁹ Cf., a respeito, Jean-Claude Bonne, “Sur la lettre peinte romane”, em Roland Barthes (ed.), *La sociologie de l’art et sa vocation interdisciplinaire*, Paris, Gonthier, 1974, p. 181-190.

ra, mesmo na simples repetitividade dos signos. Entendida assim, a pintura se inscreveria na escrita como sua reserva.”⁶⁰ A inicial decorada, caso de nossos “N”s, é aquele tipo específico de letra em que essa correlação é mais evidentemente externalizada e trabalhada.

A correlação é evidentemente enfatizada pelo iluminador e pelo escriba, pois ele ou eles (lembrando que não sabemos se se trata da mesma pessoa ou de pessoas diferentes) tomaram grande cuidado em colocar o “N” e a iluminura no mesmo alinhamento horizontal e, mais que isso, entre a iluminura à sua esquerda e o texto e a notação à sua direita; o “N” é uma espécie de ponte. Isso é notável se atentarmos novamente para os cabeçalhos de introdução dos modos, em vermelho, que foram, onde o procedimento se mostrou necessário, espremidos, para que não interferissem na correlação horizontal entre iluminura e inicial “N”. É o caso notadamente do segundo (fólio 105v) e do sétimo (fólio 111r) modos, em que isso implicou espremer a segunda linha do cabeçalho junto à primeira, assim como do quarto (fólio 107v), do quinto (fólio 109r) e do sexto (fólio 110r) modos, em que isso implicou a criação de uma linha intermediária anterior entre a penúltima e a última linha do modo anterior, de maneira a aí encaixar o começo do cabeçalho. Como se vê mais uma vez, o cabeçalho é de fato moldado às outras relações julgadas mais importantes.

Não é, contudo, apenas por ser cuidadosamente alinhada com a iluminura que os “N”s assumem um papel fundamental na articulação entre iluminura e texto-notação. Esses “N”s são também pontos intermédios de cor, podendo carregar mais cor que o texto (duas: vermelho e marrom), ainda que menos cor que as iluminuras (seis: amarelo, verde, azul, vermelho, marrom e branco), caso do “N” do oitavo modo, que combina azul e vermelho (fólio 112v), ou combinar as cores próprias ao texto-notação com um imbricamento que remete à lógica de *associação cromática* da iluminura mais que à lógica de *distinção cromática* do texto e da notação, caso do “N” do primeiro modo, que combina vermelho e marrom em uma lógica pictórica associativa, com o vermelho empregado como padrão ornamental dentro do marrom da letra (fólio 104r).

O que parece, no entanto, próprio ao nosso manuscrito latino 1118 e razão de grande interesse para esse manuscrito específico na história da inicial decorada, é que a relação das iniciais com as iluminuras que as antecedem parece mais orgânica, as iniciais retomando e condensando as formas e/ou motivos fundamentais das iluminuras, como se fossem

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 182.

espécies de condensados formais, com o menor índice figurativo que lhes cabe, dessas mesmas iluminuras. Vejamos antes um esquema para facilitar a nomenclatura das partes constituintes da letra “N”:

Na primeira imagem, as hastes da letra são traços finos marrons, seccionadas no meio da altura por dois traços verticais, um marrom e outro vermelho. Essas hastes são terminadas em serifa triangulares nas extremidades, de contorno marrom e preenchimento vermelho. Enfatiza-se aí a articulação entre essas duas cores. A parte mais diretamente relacionada com a iluminura é a trave do “N”, bastante mais grossa que as hastes, formada por uma faixa marrom, com quatro círculos vermelhos, como uma banda marrom com apliques vermelhos circulares. Esses apliques em uma faixa contínua são um dos motivos dominantes do trono, em sua porção inferior, com motivos circulares, quadrangulares e ovais. É, portanto, uma forma de reiterar a forma da iluminura na letra.

Na segunda imagem, a letra, totalmente vermelha, é novamente formada por duas hastes finas terminadas em serifa triangulares, com uma grossa trave. Neste caso, no entanto, as hastes são bem curtas, e a trave é bastante comprida, descrevendo, portanto, um ângulo mais amplo com relação à haste do que na letra anterior. Sua relação com a iluminura é bastante clara aqui, pois a trave do “N” possui a mesma direcionalidade e formato aproximado do imenso trompete que é carregado pela personagem.

O terceiro “N” é diferente dos anteriores no formato (assemelhado ao sexto e ao oitavo), formado por uma haste à esquerda, unida em seu ponto extremo superior a uma pança, que cai verticalmente até se alinhar com a haste da esquerda. Neste “N”, a haste e a pança são terminadas, abaixo, cada uma por uma serifa voltada para a esquerda. Assim, a letra assume a mesma direcionalidade da figura, que, pelos pés, mãos e cabeça, volta-se

para a esquerda. As serifas inferiores podem ser vistas como pequenas reduções formais dos pés da personagem, e o corpo da letra como redução do traçado do conjunto da figura.

No quarto modo, encontramos um caso excepcional e extremamente interessante. Aqui não há “N” para a fórmula *[N]oeagis*, mas o braço esquerdo da personagem menor coloca-se, junto com o malabar que segura, junto a *oeagis*, de modo que é o conjunto da iluminura que deve ser entendido como inicial “N” da fórmula. Isso reforça todas as características pelas quais, segundo discutimos na primeira parte deste texto, iluminuras e iniciais participam, neste manuscrito, da mesma lógica (maior intensidade cromática, posicionamento à esquerda da margem do texto e da notação, maior figuratividade). O caso indica também que as iniciais “N”, em todos os outros modos, são apenas o desdobramento, por meio de um termo intermediário, da relação extremamente próxima que une texto-notação e iluminuras neste manuscrito. E, nesse sentido, mostra-se que há uma direcionalidade geral das iluminuras em direção ao texto-notação: elas não só se colocam à esquerda do texto-notação, como elas estabelecem uma comunicação com ele que caminha da esquerda para a direita, no sentido mesmo da leitura do texto. Isso demonstra, como veremos logo adiante, que a reiteração da forma está imbricada com um princípio de narratividade na relação iluminuras/texto-notação, com uma progressão significativa esquerda→direita.

Na imagem do quinto modo, a letra “N”, inteiramente marrom, destaca-se pelas hastes, em formato ovalado, e pelas serifas expansivas, de modo a criar um “N” que se projeta para as extremidades, vertical e horizontalmente. Desse modo, a relação da iluminura com o “N” parece ser a de que, além de a serifa da haste esquerda tocar a manga esquerda da personagem, a personagem também promove uma expansão vertical e horizontal pela posição dos braços e pelo caimento de sua estola. Podemos ver, assim, uma espécie de “N” expandido inscrito nos braços e na estola da personagem. A imagem vista dessa forma, as serifas do “N” podem ser visualizadas como reduções formais do caimento movimentado da estola da personagem.

No caso da sexta imagem, o “N” é formado por uma haste vertical esquerda sem serifa e por uma pança à direita que sobe, de modo arredondado, um pouco acima da altura da haste para cair verticalmente e com uma serifa arredondada em direção à esquerda. Aqui também a relação com o formato da imagem é notável, pois a iluminura é verticalizada em uma linha reta à esquerda, o encosto do trono, e a personagem que se senta no trono sobe

para além dessa linha, descrevendo, junto com o instrumento, uma curva projetada para a direita para depois fechar-se para a esquerda no movimento das pernas da personagem. É esse contorno geral da iluminura que a forma do “N” retoma aqui.

No que tange à sétima imagem, tem-se um “N” todo marrom também, em que as hastes são finas, interrompidas por um círculo a meio caminho de seu corpo e com uma serifa triangular na ponta. A trave, mais grossa, descreve um movimento particular, não retilíneo como nas demais traves, mas curvo, integrando, como pontas, os pontos extremos das hastes esquerda e direita. Essa curva é ligeiramente côncava para cima na parte superior da trave, mas logo muda de orientação, direcionando sua concavidade para baixo. Esse desenho particular da trave do “N” é precisamente aquele que se verifica no corpo da figura, com a concavidade superior para cima localizada entre o corno e a cabeça e, a partir daí, acentuando-se a concavidade inversa. A trave reproduz assim o contorno do conjunto da personagem.

Na oitava imagem, encontramos um “N” particular, pois seu corpo (haste esquerda mais pança à direita) é inteiramente vermelho, anguloso acima e com uma serifa orientada para a esquerda no extremo inferior da pança, mas inteiramente preenchido de azul entre a haste esquerda e a pança direita. Essa particularidade cromática retoma a importância da associação azul/vermelho nessa imagem particular, seja nas duas facas que fazem parte do conjunto de malabares da imagem, localizadas, como o “N”, na porção superior da imagem, seja na associação cabelo/pescoço da personagem maior, seja ainda nas vestimentas da personagem menor, suas mãos, braços, tronco e saiote. Além da proximidade cromática, a forma geral da imagem também é mantida, a haste esquerda acompanhando a posição da personagem maior, com o ângulo superior da pança remetendo à verticalização implicada pela posição das facas e a pança se referindo ao fechamento da imagem, algo projetado para a direita com o instrumento da personagem maior e o braço esquerdo da personagem menor, fechando-se para a esquerda com os pés dessa personagem, vermelhos e direcionados para a esquerda, como a serifa da pança do “N”.

Não há, naturalmente, “N” que corresponda à nona imagem, pois essa não acompanha qualquer modo e, portanto, qualquer fórmula de vocalização do tipo *Noeane*, mas lembre-se que aí, ao menos originalmente, não havia qualquer texto ou notação junto com a iluminura e, portanto, não havia necessidade de qualquer dispositivo plástico de associação

entre imagem e texto-notação. E os “N”s são, afinal, um dispositivo plástico extremamente desenvolvido para conjugar iluminura e texto-notação.

Outro recurso a ser apontado na articulação entre imagem e texto-notação e que é menos fruto de uma correlação formal da plasticidade, como nos “N”s, do que de uma lógica compartilhada em ambos os lados, mas diversamente expressa, é a iconização do som. No texto-notação, isso fica por conta dos neumas, cujas especificidades serão comentadas mais à frente, na terceira seção deste texto. Nas iluminuras, a iconização do som é promovida pela presença dos instrumentos. Afinal, como já se perguntou a respeito desse manuscrito, qual é a função da figuração de instrumentos em um livro que registra apenas um repertório vocal?⁶¹ Parece-nos que a resposta se localize justamente nessa função, compartilhada com os próprios neumas, de iconização do som.

Há, a esse respeito, uma imagem que, pela forma explícita com que trata o problema, merece ser brevemente apresentada aqui. Trata-se da porção inferior do fôlio 34v do manuscrito BNF latino 9449 (*Imagem 6*), um tropário – como o nosso manuscrito latino 1118, em que o tropário é a primeira parte do manuscrito – de uma outra região da França, mas não muito posterior a nosso manuscrito, datado do século XI. Na página, oblonga como a nossa, após dezoito linhas de notação no dialeto notacional francês, encontra-se uma imagem, um tocador de viela à esquerda, invadindo bastante à esquerda a margem do texto-notação acima, um vegetal que ocupa aproximadamente o centro das linhas de texto-notação, e um instrumentista com um instrumento de sopro à direita, mais bem contido pela margem direita do texto e da notação.⁶²

⁶¹ Tilman Seebass, *Musikdarstellung, op.cit.*, v. 1, p. 11.

⁶² Cf. a imagem relacionada no manuscrito BNF latino 7900A, miscelânea de autores antigos, inclusive o *De musica* de Marciano Capella, fôlio 153v. Essa imagem está reproduzida em Tilman Seebass, *Musikdarstellung, op. cit.*, v. 2, prancha 75.

Imagem 6: fôlio 34v do manuscrito BNF latino 9449

Não é aqui o lugar de discutir em detalhes essa interessante figuração, mas é importante indicar uma correlação fundamental dessas imagens com outros elementos da figuração. Aos dois lados do vegetal, próximo à sua base, há uma frase, *Consonancia cuncta musica*, *Consonancia* se localizando entre o instrumentista da esquerda e o vegetal, e o restante localizado sobre as pernas do instrumentista da direita. Essa posição diversa tem a ver

com a atitude geral das figuras, pois, enquanto o vielista olha para baixo, diretamente para *Consonancia*, o instrumentista da direita olha para cima, seu instrumento se comunicando com as linhas de texto-notação mais acima – desse modo, sua relação com o resto da frase é de superposição, e não de direcionalidade. Acima de cada membro da frase, existe um conjunto de sinais gráficos de mesmo tipo que os neumas, espécies de “pseudo-neumas”, que descrevem um movimento de ascensão até o topo do vegetal e depois de queda entre o topo do vegetal e o fim da frase (pondo-se também sobre o corpo do instrumentista da direita). É muito evidentemente com esse conjunto de texto-notação, seja acima pelo instrumentista da direita, seja abaixo, pelo instrumentista da esquerda, seja ainda pela superposição à direita, que as figuras com os seus instrumentos estão relacionadas. Marie-Noël Colette parece ter resumido o sentido dessa figuração ao dizer que “uma... função dos neumas será, a exemplo dos instrumentos, a de representar a música, como o mostra expressamente um tropário de Nevers do século XI (Pn Lat. 9449, f. 34v), citando uma frase de Cassiodoro: *Consonancia cuncta musica*.”⁶³ De fato, o que se verifica aqui é uma iconização generalizada do som, simultaneamente realizada pelo texto (*Consonancia...*), pelos pseudo-neumas e pelos dois instrumentistas que muito concretamente se voltam, em um movimento combinado, para a figuração de baixo, em que se explicita a dimensão icônica, e a figuração de cima, as próprias frases do tropário, integrando-as assim à sua lógica e se mostrando como uma espécie de expansão/explicitação de seu significado, bem como imitação (e incitação a?) do ato de sonorização das mesmas. O próprio vegetal, segundo sugere Isabelle Marchesin, deve ser visto, neste fôlio do tropário de Nevers, como algo que “sustenta visualmente a dinâmica da música-Verbo,” representação do movimento ordenado da própria música.⁶⁴

Os instrumentos dos músicos de nosso tonário parecem obedecer a uma lógica similar de iconização do som e, nesse sentido, são muito próximos dos neumas que, segundo uma outra lógica, buscam também a visualidade do som. Essa função parece determinante e mais importante e geral do que a escolha deste ou daquele instrumento em cada figura. A escolha específica de cada instrumento parece antes relacionada a duas coisas: a lógica de associação do ciclo e a composição de cada imagem como um todo. Quanto à lógica de associação do ciclo, há as seguintes associações: as imagens 1 e 6 têm ambas instrumentos

⁶³ Marie-Noëlle (sic) Colette, Marielle Popin, Philippe Vendrix, *Histoire de la notation: du Moyen Age à la Renaissance*, Clamecy, Minerve, 2003, p. 45. Não conseguimos localizar a citação em Cassiodoro.

⁶⁴ *Moyen Âge entre ordre et désordre*, Paris, Cité de la Musique/Réunion des musées nationaux, 2004, p. 90.

de corda (*crwth* e saltério), as imagens 2 e 3 têm ambos instrumentos de sopro (trompete e flauta de pã?), as imagens 4 e 8 têm instrumentos de sopro (*chalumeau* simples e duplo), as imagens 5 e 7 são menos relacionadas, a primeira sem instrumentos e a segunda com dois instrumentos distintos (corno e cítara) e a imagem 9 tem um instrumento de percussão (dois címbalos). Mas é também na composição de cada imagem que a escolha dos instrumentos é determinante. Assim, as cordas (o *crwth* é um desdobramento da lira, pois que possui um formato assemelhado, mas é tocado com o arco), instrumentos mais tradicionalmente aristocráticos, são associados à primeira e sexta imagens, sentadas; as imagens de dançarinos estão ou sem instrumentos, como na quinta imagem, ou com percussão, como na nona etc.. Em suma, os instrumentos são muito estreitamente dependentes da lógica geral das iluminuras, não se podendo identificar um ciclo de instrumentos independente do ciclo das personagens. Mais que isso, eles servem, de maneira geral e independentemente do instrumento específico figurado, como meios de iconização do som e, como tais, ecoam o outro procedimento, mais “lingüístico”, pois que calcado na repetitividade e padronização dos signos, da escrita neumática.

b) narratividade

A reiteração da forma é uma maneira de conectar as iluminuras ao texto-notação que não depende de uma direcionalidade para ser efetiva. Como vimos, no entanto, uma direcionalidade estava já muito implicada no modo particular como esse procedimento se manifesta em algumas das iluminuras de nosso tonário. Isso é devido à lógica geral de iniciais que as iluminuras mantêm com relação ao texto, reforçada pelos fortes ecos formais entre iluminuras e “N”s e especialmente manifesta no caso da primeira página do quarto modo, em que a iluminura é muito concretamente a própria inicial “N” da fórmula *Noeagis* com que o modo começa. Como iniciais, elas estão articuladas a uma direcionalidade da esquerda para a direita, sentido da leitura do texto. Esse princípio direcional é intrinsecamente narrativo, pois implica uma passagem de um ponto a outro, mediada pelo tempo da visualização de cada ponto e pelo tempo de franqueamento do espaço entre um ponto e outro. A narratividade está, assim, inscrita na própria reiteração da forma tal qual apresentada no manuscrito latino 1118.

Mas a narratividade é mais explicitamente enfatizada pela figuração em diversos pontos em que as iluminuras tocam ou indicam, com o corpo das personagens ou com os

instrumentos, os neumas, habitualmente à sua direita. As principais imagens em que isso se verifica são as seguintes: (1) no segundo modo (fólio 105v), em que o indicador da personagem se coloca entre os dois *puncti* da *clivis* (neuma de dois sons descendentes) que correspondem à primeira sílaba da palavra *Sicut* (*erat in principio...*); (2) no quarto modo (fólio 107v), em que o *chalumeau* segurado pela personagem da esquerda se coloca em um ângulo inclinado para cima, posicionando-se logo abaixo da inicial “S” do *incipit* da antífona do ofício *Sapientia*, cujas primeiras sílabas recebem cada uma um *punctum*, em uma sucessão ascendente que, de certo modo, continua a direção do próprio instrumento; (3) no sexto modo, a ponta do saltério invade o espaço do texto-notação, colocando-se entre a palavra *erat* e os neumas acima, que visualizam a sonoridade desse texto; (4) no sétimo modo, o corno segurado pela personagem se coloca imediatamente abaixo da primeira sílaba da antífona do ofício *Pacem meam*, conjugando, assim, a iconicidade do som pelo instrumento com a iconicidade do som pelos neumas; (5) no oitavo modo, à semelhança do quarto, o *chalumeau* da personagem da esquerda entra em contato direto com os neumas, ainda que sem a mesma proximidade de ângulo entre o corpo do instrumento e a sucessão de *puncti*. Mesmo nas imagens do primeiro modo e do quinto, há certa figuração da direcionalidade, pela posição do instrumento (elemento mais à direita da imagem) e pela direção que descreve o arco, na primeira imagem, e pela posição, ainda que sem instrumento, mas olhando para cima (para os cânticos) e com a boca aberta, na quinta imagem. É apenas na terceira imagem, voltada inteiramente para fora, que não há qualquer sugestão desse tipo, o que se explica, no entanto, pela força com que essa imagem cria uma especularidade com a segunda iluminura, invertendo completamente seu posicionamento.

Essa narratividade, que indica uma continuidade direcionada *entre* iluminura e texto-notação é, por sua vez, também uma modalidade de reiteração da forma, pois ecoa a lógica mesma do texto e da notação, articulação de unidades em uma linha direcionada, grafada convencionalmente da esquerda para a direita, que só pode ser apreendida temporalmente. É essa semelhança estrutural entre a relação que estabelece a iluminura com o texto-notação e a própria lógica do texto e da notação que permite que a narratividade não se separe em dois momentos distintos, mas antes reúna, narrativamente, a passagem da iluminura à notação e a continuidade da leitura textual e musical. Cria-se, assim, um contínuo narrativo que parte do gesto de abertura da iluminura e continua nas linhas de texto e de nota-

ção. Plasticamente, isso resulta na forte ativação do eixo esquerda→direita, eixo da narratividade, seja porque iluminuras estão à esquerda do texto e da notação e explicitamente conduzem a esses elementos, conforme vimos, seja porque esses últimos se lêem da esquerda para a direita.

A criação desse contínuo narrativo iluminura/texto-notação no eixo esquerda→direita é, no entanto, apenas parte do sistema complexo de direcionalidade do manuscrito. Afinal, como insistimos desde o começo, a solidariedade dos sinais visuais da página no manuscrito latino 1118, que agora podemos definir como uma solidariedade articulada a um movimento de narratividade, é a solidariedade de elementos distintos e daí que acreditamos necessário distinguir entre narratividade e reiteração da forma, este último elemento nos lembrando que o contínuo narrativo não é homogêneo, que a passagem direcional de um ponto a outro envolve rupturas. A presença do gesto inicial de narratividade implicado pela passagem iluminura→texto-notação é a principal dessas rupturas no interior desse contínuo narrativo. E aqui estamos diante do que nos parece ser um índice de primeira importância para a compreensão do manuscrito. Afinal, por que razão esse gesto de início é enfatizado com tal força?

A razão repousa no fato de que, conforme apontamos, a direcionalidade narrativa do manuscrito no eixo esquerda→direita não é a direcionalidade exclusiva do manuscrito. Vimos, na primeira parte deste capítulo, ao tratar das características plásticas fundamentais das iluminuras, que elementos como a reflexão luminosa muito concretamente buscada pelo tratamento cromático das iluminuras, a criação de uma espessura entre diversos planos articulados por cores, formas e volumes, bem como a tensão entre frontalidade, perfil e três quartos são fatores que muito fortemente contribuem para a geração de um eixo trás→frente no manuscrito. Trata-se de uma outra direcionalidade fundamental no conjunto da página e que complexifica a dinâmica da narratividade esquerda→direita. Trata-se do eixo de planos estratificados que vai do mais afastado branco do pergaminho até o próprio leitor que se coloca à frente do códice. Já comentamos diversos elementos que criam e reforçam esse eixo. Apontaremos aqui apenas os pontos específicos em que, articulados às sugestões explícitas de narratividade, isto é, de criação do eixo esquerda→direita – os momentos há pouco indicados em que as figuras tocam ou indicam os neumas com o corpo das

personagens ou com os instrumentos –, os procedimentos formais de que falamos mais atrás somam sugestões de uma direcionalidade do tipo trás→frente.

Observemos: (1) no caso do segundo modo, a sugestão narrativa do indicador da personagem que se coloca entre os dois *puncti* da *clivis* se soma à direcionalidade trás→frente pela figuração da imensa mão da personagem, procedimento que, sem qualquer preocupação mensural, projeta essa mão para a frente, o que é aliás condizente com o movimento geral de três quartos dessa figura e pode ser também associado ao aumento da espessura do trompete conforme esse se aproxima da imensa mão que o segura; (2) no caso do quarto modo, em que o *chalumeau* se projeta para o grupo de neumas ascendentes da antífona *Sapiencia*, em uma inclinação próxima, a referência ao eixo trás→frente é bastante concretamente associada à sobreposição da frontalidade da ponta do *chalumeau* à lateralidade do corpo do instrumento, relação pontual, mais uma vez reforçada aqui, como em geral, pela formalidade geral das figuras, as cores, a dinâmica de cruzamento dos membros, etc.; (3) no caso do sétimo modo, a figuração do interior do corno, a zona amarela, também o faz presente como frontalidade, colocando os neumas em uma espécie de diagonal projetada para a frente com relação à personagem; (4) no caso do oitavo modo, não só o extremo do instrumento que conduz, narrativamente, da figura à esquerda para os neumas à direita é visualizado em sua frontalidade, com o corpo do instrumento mais lateralizado, mas a aparente “desproporção” da mão direita da personagem que segura o *chalumeau* ativa mais concretamente o eixo trás→frente. É evidente que essa contraposição, pontual, mas extremamente significativa, ganha toda a sua força no exame do conjunto de cada figuração, na contraposição tensa entre frontalidade e perfil que resulta em uma valorização generalizada dos três quartos nas iluminuras e nos demais elementos formais que ativam as diferentes direcionalidades da página.

Assim como o eixo esquerda→direita parece muito concretamente relacionado a um princípio geral de narratividade, o eixo trás→frente é gerador de um outro princípio, complementar e indissociável do primeiro, eixo de contato entre o fundo do pergaminho, o detrás das figuras – detrás muito concreto, pois as tintas são materialmente um estrato superposto ao pergaminho e, portanto, à frente dele –, e a frente do códice, frente que só ganha sentido quando é ativada pela presença do leitor do códice, que potencializa a existência desse limite frontal dos planos estratificados. Por ser o eixo direcionado ao leitor e concre-

tamente ativado por sua presença ativa diante do códice, o princípio a ele associado poderia ser chamado *apelativo*, pois sua existência parece indicar um voltar-se da figuração para essa frente preenchida e ativada pelo leitor.⁶⁵

Assim, podemos afirmar que a integração geral da página do tonário do manuscrito latino 1118 é dúplice: por um lado, ela é integração da página como superfície plana, orientada por um princípio geral de narratividade que promove a passagem da iluminura ao texto-notação e, no interior desse, a continuidade, da esquerda para a direita, da leitura simultânea do texto e da notação; por outro lado, ela é integração do conjunto da página com a sua frente, extrapolação do limite concreto do pergaminho e das tintas superpostas a ele na figura do leitor, segundo um princípio geral de interpelação desse leitor, de maneira que a figuração se volta para um leitor pretendido que deve concretamente ativar esse eixo para que ele seja significativo. A direcionalidade da página é, assim, como a lógica formal geral das iluminuras, a de uma tensão entre o perfil, eminentemente narrativo, e a frontalidade, eminentemente apelativa, que, conjugados, produzem a impressão geral de uma diagonalidade tensa, pois que não suaviza a tensão entre frontalidade e perfil, em um eixo que busca integrar a *leitura* (o texto e a notação) ao *leitor*, apontando simultaneamente para aquilo que se lê ou se deve ler e para aquele que lê ou que deve ler. Ao apontar para o texto e para a notação, contudo, como veremos, as iluminuras não isolam o princípio da narratividade nesses elementos, reservando apenas para si a função de criação do eixo frontal e a função apelativa. Texto e notação participam, de forma diferente, da mesma lógica de conjugação do narrativo e do apelativo verificada nas figuras, como veremos logo adiante.

c) a escrita do texto

O tonário do manuscrito latino 1118 apresenta duas situações básicas de escrita textual, aquelas, raras, em que a linha de escrita textual aparece isolada, e aquelas, muito mais freqüentes, em que a linha de escrita textual está conjugada a uma linha de escrita musical, disposta acima dela, de modo aproximadamente paralelo. Na primeira categoria, encontram-se os diversos tipos de rubricas, como cabeçalho do modo, separações entre tipos de peças (entre intróitos e comunhões, comunhões e responsórios e responsórios e antífonas) e

⁶⁵ No modelo do ato comunicativo proposto por Roman Jakobson (“Linguística e poética”, em IDEM, *Linguística e comunicação*, trad., São Paulo, Cultrix, 1970, p. 118-162, aqui p. 125-126), trata-se da chamada “função conativa.”

introdução de diferentes terminações modais (as *differentiae*, denominadas por nosso manuscrito *figurae*; cf., mais acima, p. 381-382). Todos esses fragmentos textuais compartilham as mesmas características formais gerais: são escritos em maiúsculas vermelhas, fazem extenso uso de abreviações e dispõem as letras de maneira aerada, isto é, com uso de espaçamento, mas não consistentemente entre cada palavra (unindo determinadas palavras e separando fragmentos de palavras, como sílabas).⁶⁶ Eles se distinguem, assim, dos fragmentos textuais articulados à linha da notação musical, que apresentam as seguintes características: são escritos em minúsculas com pigmento ocre marrom, fazem pouco uso de abreviações (apenas em palavras muito comumente abreviadas, como *dominus*, *sanctus*, em sílabas determinadas, como *per*, e no *n* e no *m* ao fim de certas sílabas), e apresentam uma aeração maior do texto, separando em quase todos os casos as palavras umas das outras (as exceções mais freqüentes são as articulações do começo de uma palavra com uma preposição ou conjunção, como *Deventre*, *insecula*, *Adorientem*, *indño*, etc.), bem como diversas sílabas no interior de uma mesma palavra.

Essa separação não é absolutamente estrita e dá margens a modulações no caso dos textos acompanhados de notação musical, que se valem, em pontos determinados, de características formais próprias às rubricas: (a) uso de maiúsculas para a escrita das fórmulas de vocalização do tipo *Noeane* (como já vimos, centrais na articulação narrativa da página); (b) mesmo procedimento empregado total ou parcialmente (só o N final) para o *amen* ao final do *Gloria patri* no começo de cada modo e nas terminações *seculorum amen* ao longo das páginas; (c) uso de letras maiúsculas vermelhas para identificar a primeira letra de cada *incipit*, com importantes variações de módulo, as antífonas-tipo (*Primum quaerite*, etc.) recebendo uma inicial bastante maior que os demais *incipit* do tonário; (d) em passagens silábicas (caso do *Gloria patri*), também há uma tendência à menor aeração do texto do que em passagens mais melismáticas, em que, para se manter o paralelismo entre texto e notação, o espaçamento entre as palavras e entre as sílabas é mais pronunciado.

Evidentemente, a primeira consequência da distinção entre duas modalidades básicas de escrita textual, bem como a possibilidade de conjugar princípios próprios a ambas, é a de organizar visualmente a página, facilitando o reconhecimento de seus componentes.

⁶⁶ A definição é de Paul Saenger, *Space between words: the origins of silent reading*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 32.

Trata-se, assim, de um princípio estrutural de distinção de componentes diversos da escrita, com funções diversas (rubricas, fórmulas de entoação, *incipit*, etc.). Porém, de maneira mais ampla, como demonstrou Paul Saenger em um inovador estudo de paleografia textual, a forma específica de escrita de um texto está associada a processos cognitivos particulares, que, por sua vez, resultam em padrões distintos de leitura. Segundo o autor, “as the format of the text has varied historically from culture to culture, so, too, have the cognitive skills necessary for its deciphering.”⁶⁷ Saenger se centrou no caso específico do espaçamento textual, distinguindo entre *scriptura continua*, aeração e separação de palavras, argumentando que o contínuo histórico que separa o advento da *scriptura continua* no mundo greco-romano no começo da era cristã e a separação efetiva das palavras nos séculos XII e XIII é o mesmo que separa a leitura oral da leitura silenciosa. Porém, como vimos para o caso específico de nosso tonário, essa característica está associada e coerentemente articulada a diversas outras características formais da escrita, de modo que, ao que nos parece, é o conjunto da forma do texto que deve nos informar sobre o modo de leitura a ele associado.

Um elemento central na determinação desse modo de leitura são as abreviações, que, como já vimos, são diferentemente distribuídas em cada um dos tipos de escrita. As rubricas fazem amplo uso de abreviações, procedimento que faz com que cada palavra dobre-se em si mesma e constitua uma unidade mais facilmente apreensível pelo olhar sem a necessidade do desdobramento temporal da voz. Elas estão, assim, associadas a uma leitura eminentemente visual, como já sugere o fato, distintivo no conjunto da página, de elas não se desdobrarem em uma linha superior que iconize a dimensão sonora desses fragmentos textuais. Frequentemente, essas rubricas são apenas sinais, substituíveis em princípio por símbolos abstratos, que indicam, repetitivamente, a cada modo (cabeçalho, separação entre tipos de cânticos) e no interior mesmo de cada modo (terminações *seculorum amen*), as funções estruturais de cada conjunto de *incipit*. Ao longo do manuscrito, essas rubricas tendem mesmo a uma condensação progressiva. Já os *incipit*, associados à linha de notação que corre paralelamente a eles, mostram também pela escrita integral da maioria das palavras, apenas com abreviações extremamente usuais, que os textos devem ser apreendidos na temporalidade mesma de sua leitura sonora. Não se trata, como para boa parte das rubricas,

⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 1.

de um pequeno conjunto coeso de sinais apreensível de um único relance. O modelo aqui é, portanto, eminentemente oral/aural.

Porém, essa escrita textual associada às linhas de notação, como já apontamos, contém para modulações que, em pontos específicos, retomam características próprias à escrita das rubricas, especialmente o uso do vermelho e o emprego eventual de maiúsculas. Se a forma da escrita não é dissociada da prática da leitura, mas deve antes ser entendida em associação com ela, como argumenta para um ponto específico o estudo citado de Saenger, o que essas modulações nos ensinam sobre a dinâmica de leitura do tonário do manuscrito latino 1118? Para responder a essa questão, observemos a escrita do *Gloria patri* na abertura de algum dos modos, o primeiro, por exemplo. A proximidade formal com as rubricas se coloca no começo e no fim da doxologia menor, na proximidade do “G” maiúsculo e vermelho do começo (*Gloria patri...*) e do *amen* em maiúsculas no fim, em que *ame* e *n* são ligados por um traço vermelho, forma habitual de se espaçar o texto quando ele corresponde a um melisma, mas que aqui não deixa de reforçar cromaticamente a identidade visual entre começo e fim da doxologia – os melismas, em geral, encontram-se, ao longo de todo o tonário, com suas linhas vermelhas correspondentes na linha da escrita textual, no fim dos *incipit*. Há, no interior mesmo do *Gloria patri*, uma articulação entre fim e começo de frase que repete a mesma lógica, em *spiritui sancto. Sicut erat...*

O lugar de aproximação formal da escrita textual dos cânticos com a escrita textual das rubricas é, portanto, o começo e o fim das unidades do canto, seja a frase, a cadência do melisma, seja o fim mesmo do que é visto como uma unidade auto-contida, como a doxologia menor. Do ponto de vista da dinâmica da leitura, isso tem conseqüências fundamentais. Como teremos ocasião de ver mais à frente, o começo e o fim de uma unidade ou sub-unidade musical são pontos determinantes de um cântico, com implicações melódicas e rítmicas de primeira importância. É principalmente no começo e no fim do cântico, ou de suas sub-unidades, que as notas estruturais da melodia e os apoios rítmicos fundamentais se colocam. Eles são formas de criação e dissipação do movimento musical que define e condiciona o desenrolar de um canto. O que sugere a proximidade desses começos e fins das unidades do canto com a visualidade própria às rubricas é que esses pontos musicalmente estruturais são também visualmente identificados. No decurso de uma leitura – sonora como sugerem as características da escrita textual e musical e musical como indicam a natu-

reza do manuscrito e a presença dos neumas – do manuscrito, é natural se pensar, assim, que a especificidade visual do começo do cântico, a inicial maiúscula e vermelha, chama a atenção visualmente – como as rubricas – para um ponto determinado, ponto que, uma vez identificado, impele o leitor a começar a cantar. Esse começo recebe visualmente o mesmo apoio sugerido sonoramente pela descontinuidade entre o silêncio inicial e a implementação de um movimento musical – toda quebra de inércia requer o emprego de uma força. Ao se aproximar do fim de uma unidade – caso das doxologias e de alguns cânticos um pouco mais extensamente notados, como teremos a ocasião de destacar mais adiante – o olho do leitor-cantor percebe já, com sua visão periférica, algumas letras à sua frente, a identificação formal do fim da unidade, seja pelo uso de maiúsculas, seja pelo traço vermelho indicador do melisma, de modo a começar a se preparar para realizar, na performance mesma de sua leitura, o encaminhamento necessário para a próxima quebra da inércia em que o movimento musical o enredou, a passagem do canto ao silêncio.

Evidentemente, a distinção e a associação entre os dois tipos de escrita que identificamos não é o único nem o principal indício dessa interessante dinâmica de criação, continuidade e ruptura do movimento musical, mas ela é sem dúvida fundamental e seguramente potencializada pela conformação específica dos sinais visuais que têm por função mesma projetar no pergaminho o movimento musical do som, os neumas. Mais uma vez nos depa-ramos aqui, como já a identificáramos para a relação entre iluminuras e texto-notação, com a simultaneidade da porosidade entre os diferentes sinais visuais, que convergem para uma mesma lógica global, e da distinção relacional entre esses sinais, que mantêm funções específicas relacionadas. E, novamente, como vemos, essa simultaneidade está articulada à dupla orientação da página do manuscrito, registro referencial de cânticos que se voltam narrativamente da esquerda para a direita da página e plano de projeção dos mesmos cânticos, que se voltam também de modo apelativo de trás para frente, índice de que essa página se dirige muito concretamente ao seu leitor.

Os neumas

Integrada ao conjunto visual da página, como uma linha paralela à escrita textual, encontra-se uma outra linha, que articula sinais visuais particulares, a chamada escrita neumática (*Neumenschrift*). A designação a ser empregada para se referir a esses sinais é um assunto complexo e bastante carregado de implicações. Poder-se-ia falar em “notação”,

como é de praxe. O termo, entretanto, é carregado de implicações. Como diz Olivier Cullin, não se trata de “notações no sentido em que nós as definimos, e os manuscritos nunca foram partituras no sentido em que nós as compreendemos hoje. Por quê? O paradoxo reside nessa constatação: um código de leitura musical se estruturou progressivamente, mas ele não serve para se fazer música, essa sendo aprendida de ouvido e conhecida de cor.”⁶⁸ Nesse sentido, “notação” não é um termo muito adequado porque ele significa o sinal como uma anterioridade da prática musical, como se se tratasse de uma prescrição a ser seguida na performance. Olivier Cullin prefere um outro termo, como “imagem” simplesmente, que expresse a idéia contrária, a de que o manuscrito medieval “é sempre posterior ao repertório que ele consigna,”⁶⁹ como se se tratasse de uma “representação” ou mesmo de uma “meditação” sobre a música, necessariamente uma posterioridade.

O grande problema de ambas essas visões é que elas isolam a escrita da leitura musical. No primeiro modelo, a leitura é vista como o aspecto preponderante, pois a escrita é aqui fundamentalmente destinada a registrar de forma passiva um repertório de modo a orientar uma posterior leitura e reprodução do mesmo. No segundo modelo, a escrita é que assume preponderância, pois ela assumiria uma autonomia com relação à prática (que prescindiria, assim, da leitura de uma escrita musical para acontecer), o que lhe conferiria uma função própria. Nesses termos, se o primeiro modelo assume que a escrita musical tem uma relação eminentemente passiva com relação ao repertório que ela se limita a registrar e eminentemente ativa com relação ao leitor pretendido que ela pretende dirigir, o segundo modelo inverte os termos, como em um negativo, atribuindo à escrita musical uma relação eminentemente ativa com relação ao repertório, sobre o qual ela pensa inclusive em suas implicações mais amplas, e eminentemente passiva com relação a um possível leitor dessa escrita, de que se faz abstração.

Entretanto, nosso exame do manuscrito latino 1118 tem nos mostrado que o narrativo está aí profundamente imbricado no apelativo e vice-versa, e que, portanto, não cabe isolar a anterioridade do referencial da escrita e a posterioridade da interação com o leitor, ambos sendo aspectos constitutivos e integrados da página de nosso manuscrito. Nesse sentido, parece-nos melhor suspender por ora a discussão terminológica (notação ou imagem)

⁶⁸ Olivier Cullin, *L'image musique*, Paris, Fayard, 2006, p. 10.

⁶⁹ Idem, *ibidem*.

e, referindo-nos apenas aos neumas ou à escrita musical,⁷⁰ buscar compreender qual o funcionamento preciso desses sinais em nosso manuscrito.⁷¹ Para tanto, realizaremos: (a) uma caracterização geral dos neumas de nosso manuscrito; (b) uma consideração de uma especificidade musical central desse manuscrito, o uso dos melismas; e (c) uma tentativa de caracterizar compreender o que são possíveis respostas musicais a essa escrita musical.

a) caracterização geral

O manuscrito latino 1118 ocupa uma posição singular na história da notação musical. Ele é freqüentemente referido, em estudos gerais sobre a chamada notação aquitana, como um manuscrito “intermediário,” manuscrito que tem características próprias aos mais antigos manuscritos que nos transmitem esse dialeto notacional (especialmente o que se compreende como os “traços” de uma antiga notação do ritmo), mas também anuncia precocemente desenvolvimentos próprios a testemunhos mais tardios (especialmente o que se vê como uma “tentativa” ou um “esforço” de diastematicidade, isto é, de registro preciso da altura dos sons). Marie-Noël Colette resumiu bem a impressão geral passada pela bibliografia na seguinte qualificação:

*“No caminho que conduz essa notação [a notação aquitana] a buscar uma melhor lisibilidade às expensas da notação do ritmo, o tropário-seqüenciário-tonário de Auch [o manuscrito latino 1118] poderia ser um intermediário privilegiado (...) Sua notação é bem pontualizada e disposta no pergaminho, mas a relação com a ponta seca é muito frouxa, e ele não utiliza ainda o guidon [também chamado custos, sinal no fim da linha a partir do qual se pode determinar a altura relativa da primeira nota da linha seguinte]. Mas, em certos pontos, ele indica o ritmo por uma distinção intencional entre pontos e traços.”*⁷²

Essa inserção dos neumas do manuscrito latino em uma espécie de história geral da notação aquitana coloca, no entanto, uma série de problemas, pois ela apaga os laços históricos concretos entre os diversos testemunhos, que se devem buscar em primeiro lugar no interior de cada *scriptorium* – o que dificulta a avaliação de nosso manuscrito, de que não se determinou ainda a proveniência precisa –, e desconsidera a especificidade funcional da forma específica dos neumas desse manuscrito, aspecto que deve ser sempre levado em

⁷⁰ Cf., sobre o termo *neuma*, Anne-Marie Bautier-Regnier, “A propos des sens de *neuma* et de *nota* en latin médiéval”, *Revue belge de musicologie*, 18, 1964, p. 1-9.

⁷¹ Quando nos referirmos a “notação musical” daqui para a frente, subentendemos sempre que a expressão vem entre aspas, pois ela se refere invariavelmente às perspectivas expressas por outros pesquisadores a que aludiremos.

⁷² Marie-Noëlle (sic) Colette, Marielle Popin e Philippe Vendrix, *Histoire de la notation*, op. cit., p. 62.

consideração na avaliação de qualquer testemunho. Afinal, não há testemunho da chamada notação aquitana que possua exatamente as mesmas características do manuscrito latino 1118, e atribuir essa particularidade a um desenvolvimento geral do dialeto em questão é arriscado. A nosso ver, afinal, não é uma idéia abstrata da história do dialeto que deve guiar o “encaixe” do manuscrito nessa narrativa, especialmente de um testemunho tão particular, mas antes o estudo desses manuscritos particulares, confrontados ao quadro geral determinado pelos testemunhos mais habituais, que deve nos ajudar a precisar a história geral do dialeto e mesmo alterá-la caso se julgue necessário.

É a própria Marie-Noël Colette, grande especialista da notação musical medieval em geral e do dialeto aquitano em particular, que sugeria, já em 1982, um estudo aprofundado e sistemático da notação do manuscrito latino 1118: “Não é impossível esperar do estudo sistemático desse manuscrito, (...), seja uma melhor conhecimento das particularidades geográficas da interpretação do canto gregoriano, seja mesmo algumas precisões relativas às notações que se supõem conhecidas.”⁷³ Evidentemente, foge a nossos propósitos um estudo sistemático dos neumas de todo o manuscrito latino 1118. Dedicamo-nos, mais precisamente, a um estudo dos neumas do tonário, segundo dois princípios gerais: (a) a comparação com outros manuscritos (Laon 239, Einsiedeln 121 e Chartres 47),⁷⁴ princípio primeiro da paleografia musical e do que Eugène Cardine denominou semiologia musical;⁷⁵ (b) a consideração musical de cada canto, uma vez que, como lembra salutarmente Bruno Stäblein, “cada notação é apenas concebível e, em última instância, compreensível em associação com a coisa que ela representa, isto é, a música.”⁷⁶ A partir desse estudo, propomos a seguir algumas considerações que, articuladas ao que já dissemos sobre os demais sinais visuais que compõem a página de nosso manuscrito podem ajudar na melhor compreensão do que

⁷³ Marie-Noël Colette, “La sémiologie comme voie d’accès à la connaissance de l’interprétation au Moyen Age”, em Michel Huglo (ed.), *Musicologie médiévale: notations et séquences*, Paris, Honoré Champion, 1987, p. 121-128, aqui p. 123.

⁷⁴ Todos esses manuscritos foram publicados em facsímiles nas edições monumentais da *Paléographie Musicale*, pela Abadia de Solesmes. Aqui, trata-se, respectivamente, dos volumes X, IV e XI. Recentemente, o manuscrito Einsiedeln 121 foi objeto de um facsímile bastante melhor, inteiramente colorido: *Die Handschrift 121 der Stiftsbibliothek Einsiedeln. Teil 1: Faksimile. Teil 2: Kommentar: Oldest Complete Document of Gregorian Chant*, Berlim, Akademie Verlag, 2 v., 1996.

⁷⁵ Cf. as obras de síntese de Cardine, reunidas na tradução brasileira: *Primeiro ano de canto gregoriano e semiologia gregoriana*, trad., São Paulo, Palas Athena/Attar, 1989.

⁷⁶ Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1975, p. 6.

Leo Treitler denominou uma “semiótica” da escrita musical,⁷⁷ isto é, uma abordagem preocupada com “as relações funcionais entre sistemas de signos e o que eles significam, ao mesmo tempo em que se ocupa da situação da(s) pessoa(s) para quem eles significam.”⁷⁸ Essa preocupação com a *pessoa* para quem e por quem os neumas significam é um princípio de primeira importância. Afinal, como temos visto, não é só um pressuposto teórico abstrato que nos leva a julgar necessária a abertura do manuscrito latino 1118 para o seu leitor-cantor, mas a própria disposição concreta dos sinais visuais remete a esse leitor e se dirige diretamente a ele.

Em nosso manuscrito latino 1118, como nos demais testemunhos do dialeto aquitano, o sinal fundamental é o *punctum*, quase todos os neumas compostos começando com um *punctum*. Foi essa característica que levou Pothier a qualificar esse tipo de escrita como uma “notação de pontos superpostos (*notation à points superposés*).”⁷⁹ Esse sinal essencial assume, contudo, formas distintas, que variam do *punctum* propriamente dito, definido pela ausência de arrastamento horizontal da pena, ao *tractulus*, *punctum* em que a pena é arrastada no papel da esquerda para a direita antes de se escrever o próximo sinal. A distinção não é simples, no entanto, pois não há tamanhos regulares para o *tractulus*, e frequentemente uma aparente pequena extensão do *punctum* deixa dúvidas quanto a sua relevância. Em outros termos, existe uma espécie de contínuo entre o *punctum* e o *tractulus*, com tamanhos intermediários entre aqueles sinais que mais claramente apontamos e classificamos como um ou outro. Nesse sentido, o manuscrito latino 1118 não está sozinho e se assemelha a um manuscrito de primeira importância, o gradual destruído Chartres 47, testemunho da chamada notação bretã ou chartrense, dialeto que alguns autores relacionaram historicamente ao aquitano.⁸⁰

<i>punctum</i>	<i>tractulus</i>

(folio 112v, linha 10)	(folio 112v, linha 2)

⁷⁷ Nomenclatura usada para distinguir essa abordagem da paleografia tradicional ou da semiologia da escola de Cardine, uma variação da paleografia preocupada especialmente com a interpretação do ritmo.

⁷⁸ Leo Treitler, “The early history of music writing in the West”, em IDEM, *With voice and pen: coming to know medieval song and how it was made*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 317-364, aqui p. 329.

⁷⁹ Joseph Pothier, *Les mélodies grégoriennes d’après la tradition*, Tournai, Desclée, 1880.

⁸⁰ Caso de Bruno Stäblein, *Schriftbild*, op. cit. p. 40.

Imagem 7: punctum e tractulus no manuscrito BNF latino 1118

Entretanto, é preciso reafirmar que, graficamente, os dois pontos extremos são bem definidos e, mais que isso, apresentam correspondências com manuscritos bem conhecidos dos paleógrafos e não deixam dúvidas quanto à sua interpretação (*imagem 7*). O *punctum* do manuscrito Laon 239 (testemunho do dialeto que já foi denominado diversamente notação messina, lorena ou de Laon),⁸¹ que é pouquíssimo usado isolado aí (*imagem 8*) e que indica uma execução ligeira, sem acentos, da passagem, corresponde sempre, em nosso manuscrito, ao *punctum* indubitavelmente simples. É o caso dos seguintes pontos em nosso manuscrito: **Exclamaverunt** (fólio 104r, linha 10), **Gaudeamus** (fólio 104v, linha 3), **Liberator meus** (fólio 106v, linha 7), **Benedicite** (fólio 107r, linha 2), **Eduxit eos** (fólio 108r, linha 7), etc.. Também o *uncinus* com a letra *t* do manuscrito Laon 239 (*imagem 8*), o *uncinus* sendo o sinal mais comum nesse manuscrito para designar a nota silábica isolada e o *t* (*tardus*) indicando um acento nessa nota, corresponde sempre ao que, no nosso manuscrito, é indubitavelmente um *tractulus*. É o que se verifica, por exemplo, nas seguintes passagens: **Iustus ut palma** (fólio 104r, linha 10), **Revelabitur** (fólio 104v, linha 8), **Hierusalem** (fólio 106r, linha 3), **Liberator meus** (fólio 106v, linha 8), **Resurrexi et adhuc** (fólio 108r, linha 2), etc.. Esse *tractulus* não é necessariamente o mais longo no manuscrito latino 1118, mas ele é sempre claramente arrastado para a direita. Essa correspondência sistemática com o manuscrito Laon 239, um dos principais dos chamados manuscritos rítmicos, demonstra que a oposição entre *punctum* e *tractulus* no manuscrito latino 1118 tem de fato um conteúdo rítmico, como alguns autores já apontaram.⁸²

<i>punctum</i>	<i>uncinus com littera significativa “t”</i>

fólio 52r, linha 9	fólio 52r, linha 1

⁸¹ Sobre essa oscilação terminológica e suas razões, cf. David Hiley, *Western plainchant: a handbook*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 348-349.

⁸² O primeiro a insistir nessa característica do manuscrito foi Dom Ferreti, em seu estudo sobre a notação aquitana, em introdução ao facsimile do Gradual de Saint-Yrieux (*PM XIII*), que permanece o estudo fundamental sobre esse dialeto notacional. Segundo Ferreti, “le document que, plus qu’aucun autre, nous a donné la certitude de l’existence d’une notation rythmique aquitaine, conforme à celle de Saint-Gall, Metz, Chartres et Nonantola, est le manuscrit 1118 de la Bibliothèque Nationale de Paris”, (Dom Paul Ferreti, “Étude sur la notation aquitaine d’après le Graduel de Saint-Yrieux”, em *PM XIII*, p. 205).

Imagem 8: punctum e uncinus com littera significativa “t” no manuscrito Laon 239

Certos especialistas indicaram que é freqüentemente difícil distinguir entre *punctum* e *tractulus* em alguns pontos do manuscrito, o que lhes parece fruto de uma inconsistência,⁸³ mas é muito mais fácil compreender a distinção em contexto e, mais precisamente, no contexto de cada *incipit*. Trata-se de um sistema diferencial relativo que tem uma tendência à padronização, como nos ensina a comparação com os demais manuscritos ditos rítmicos, mas que executa concretamente a diferença entre os sinais em um contexto mais restrito do que o conjunto do manuscrito. Como veremos, isso aponta para um uso dos sinais neumáticos que é bastante identificado ao contexto de cada canto, e não apenas imposto de fora, de maneira abstrata, sobre as diferentes peças. É preciso, assim, determinar qual o alcance do *sistema* nessa escrita, da padronização da forma e do sentido desses sinais, e qual o alcance da *maleabilidade* desse sistema. Deve-se atentar, desse modo, para a combinação entre abstração e concretude, *langue* e *parole*, na estruturação dessa “linguagem neumática”.

No uso do *punctum* ou do *tractulus* isolados, estamos no ponto extremo de maleabilidade do sistema de escrita musical de nosso manuscrito. Daí as hesitações a respeito da “significação rítmica” desses sinais e daí, a nosso ver, como buscaremos argumentar mais adiante, grande parte do interesse dessa escrita. Antes de voltar ao *punctum* e ao *tractulus* isolados, vejamos seu uso em composição, que pode ser muito instrutivo. Não discutiremos o conjunto dos neumas de nosso manuscrito, o que não seria apenas extremamente longo, mas excessivo para nosso objetivo de determinar a lógica geral dessa escrita musical. Discutiremos, assim, apenas alguns exemplos.

Tome-se o caso da *clivis*, neuma de dois sons descendentes, formado, no dialeto aquitano, por dois *puncti* verticalmente alinhados, o superior indicando a primeira nota, mais aguda, o inferior indicando a segunda nota, mais grave. O tonário do manuscrito latino 1118 apresenta quatro tipos de *clivis* (*imagem 9*), dependendo do uso que faz de *puncti* ou de *tractuli*: (a) o que chamaremos de *clivis* a, formada por dois *puncti*, isto é, dois sinais sem evidência de arrastamento da pena para a direita e em que não há distinção relativa dos dois sinais; (b) a *clivis* b, em que o sinal inferior é contextualmente mais arrastado que o superior, podendo esse neuma ser caracterizado como um *punctum* sobreposto a um *tractu-*

⁸³ Cf. referências à bibliografia pertinente, bem como uma defesa de que a distinção é significativa, em Ruth Steiner, “The prosulae”, *op. cit.*.

lus; (c) a *clivis* c, em que contextualmente o sinal superior é mais arrastado que o inferior, um *tractulus* sobreposto a um *punctum*; (d) a *clivis* d, em que os dois sinais são arrastados, isto é, há dois *tractuli*.

<i>clivis</i> a (folio 112v, linha 2)	<i>clivis</i> b (folio 104r, linha 5)	<i>clivis</i> c (folio 112v, linha 9)	<i>clivis</i> d (fólio 104r, linha 9)
---	---	---	---

Imagem 9: os quatro tipos de *clivis* no manuscrito BNF latino 1118

Segundo nossa contagem, há, no tonário, 24 *clivis* a que constituem o único neuma de uma sílaba. Dessas, retemos 17 para comparação com os manuscritos rítmicos, excluindo 7 casos em que um ou mais de um desses manuscritos apresentam um *torculus* (neuma de três sons, em que o do meio é mais agudo que os demais) no lugar da *clivis*, sendo uma característica de Einsiedeln 121 apresentar muitos *torculus* em vez de *clivis*, algo verificado em menor escala em Laon 239 e, ainda menos freqüentemente, em Chartres 47. Trata-se, assim, de particularidades dos “estilos regionais” do canto gregoriano a que cada manuscrito está associado e que não convém discutir aqui.⁸⁴ De todo modo, desses 17 exemplos, apenas em dois casos todos os demais manuscritos apresentam uma forma especial da *clivis* que indica um reforço rítmico: *Veni et hostende* (fólio 105v, linha 10) e *Tolle puerum* (fólio 111v, linha 5). Porém, em 11 das 17 ocorrências da *clivis* a, todos os manuscritos rítmicos trazem uma forma da *clivis* que indica a ligeireza ou a ausência de acento. São exemplos desse caso: *Redime me* (fólio 106r, linha 2), *Domine Dominus* (fólio 106r, linha 4), *Si iniquitatem* (fólio 107r, linha 2), *Qui meditabitur* (fólio 107r, linha 4), *Reminiscere* (fólio 108r, linha 5), etc.. Trata-se, evidentemente, de identidade muito extensa, reforçada pelo fato de que, nos casos restantes, o manuscrito Chartres 47 sempre indica uma *clivis* sem acento, e, em dois casos, Einsiedeln 121 também. São exemplos dessa concordância parcial: *Vos qui secuti estis* (fólio 104v, linha 8), *Revelabitur* (fólio 104v, linha 8), etc.. Pelas únicas duas discordâncias totais, contrapostas a 15 concordâncias totais ou parciais com os

⁸⁴ Uma comparação com os manuscritos aquitanos BNF latino 903, o chamado Gradual de Saint-Yrieux (cujo facsímile foi publicado como volume XIII da *Paléographie musicale*), e BNF latino 776, o chamado Gradual de Gaillac (cujo facsímile foi recentemente publicado: *Il codice Biblioteca Nazionale de France lat, 776, sec. XI, Graduale di Gaillac*, Pádua, Codices Gregoriani, 3, 2001) confirma que se trata de questão própria ao dialeto aquitano. Ambos substituem sistematicamente o *torculus* pela *clivis* nos mesmos contextos que o manuscrito latino 1118.

manuscritos rítmicos, não nos parece, assim, que devamos desconfiar de uma falta de sistematicidade da escrita musical de nosso manuscrito, mas de discordâncias pontuais que – como as demais discordâncias que os próprios manuscritos ditos rítmicos apresentam entre si – apontam para uma diferença na intenção musical.

A *clivis* b aparece bem menos, apenas cinco vezes no tonário. Dessas, apenas em um caso há concordância nos três manuscritos rítmicos citados de que se trata de uma *clivis* sem acento: *Populus acquisitiones* (fólio 111v, linha 7). No entanto, nos outros quatro casos, dos quais dois não existem em Laon 239, Chartres 47 indica consistentemente tratar-se de uma *clivis* sem acento: *Psallite domino* (fólio 104v, linha 9), *Beatus servus* (fólio 107r, linha 3), *Domine in tua* (fólio 109v, linha 2), *Voce mea* (fólio 110v, linha 4). O caso desse manuscrito – como, aliás dos manuscritos rítmicos em geral – é bastante instrutivo, pois, diferentemente de nosso latino 1118, não é o alongamento ou não de um *punctum* que indica a distinção entre uma *clivis* com ou sem acento, mas uma distinção geral da forma, a *clivis* com acento consistindo em dois sinais superpostos, dois *tractuli*, e a *clivis* sem acento consistindo em um único sinal, com uma linha ascendente ligeiramente inclinada para a direita e uma linha descendente mais verticalizada, como um “V” invertido, com ângulo mais aberto na subida que na descida. Há, assim, uma divisão gráfica bastante radical entre aqueles sons que foram julgados suficientemente acentuados para terem uma forma específica ou não. No caso de Einsiedeln 121 e Laon 239, seja porque a divisão gráfica não correspondia exatamente à de Chartres 47,⁸⁵ seja porque de fato o dialeto regional de canto atribuía um maior acento aos sons em questão, temos uma espécie de negativo da distribuição efetuada por Chartres 47. A concordância completa de nosso manuscrito latino 1118 com Chartres 47 no caso da *clivis* b demonstra, no entanto, que esse sinal é compreendido, nos dois manuscritos, de forma equivalente, o que demonstra pelo menos que, no caso de a *clivis* b poder receber algum tipo de acento, esse acento não é suficientemente forte para receber uma forma gráfica correspondente. O alongamento do *tractulus* da *clivis* b deve ser visto, assim, segundo acreditamos, como parte do sistema convencional de escrita musical do manuscrito, seu conteúdo rítmico, se existente, sendo de pouca importância. Essa percepção é confirmada pelo estudo das duas outras formas de *clivis*.

⁸⁵ Isto é, é preciso um acento menor para que, na linha divisória entre *clivis* com acento e *clivis* sem acento, dois sons descendentes determinados sejam encaixados no sinal gráfico que denota um acento.

Antes de tratarmos da ocorrência da *clivis* c, caso mais complexo, observemos a *clivis* d, de que há apenas uma ocorrência no tonário, segundo nossa contagem: *Etenim sed* (fólio 104r, linha 9). Nesse caso, o uso de dois *tractuli* – o inferior menor que o superior, o que aproxima essa *clivis* da *clivis* c – encerra certamente um significado rítmico, pois todos os três manuscritos rítmicos de que nos valem para essa comparação apresentam formas acentuadas da *clivis* de acordo com as convenções de cada escrita. Ou seja, ainda que, no caso da *clivis* b, o uso de um *tractulus* na posição inferior da *clivis* não implique necessariamente, até onde podemos determinar, um reforço rítmico dos sons em questão, o uso de um *tractulus* na posição superior (no caso, combinado ao *tractulus* também na posição inferior) é potencialmente significativo.

Chegamos finalmente à *clivis* c, em que há um *tractulus* na posição superior, mas um *punctum* na posição inferior, de que contamos 19 ocorrências no tonário. Em 10 desses casos, todos os manuscritos concordam tratar-se de uma *clivis* com acento. Por exemplo: *Beatus servus* (fólio 108v, linha 1), *Fecit iudicium* (fólio 108v, linha 1), *Laetare* (fólio 109v, linha 2), *Hodie scietis* (fólio 110r, linha 7), *Cantate domino* (fólio 110r, linha 10), etc.. Em cinco casos, todos os manuscritos rítmicos apontam uma *clivis* sem acento, caso de *Memento verbi tui* (fólio 108v, linha 3), *Servite* (fólio 109v, linha 4), etc.. Em quatro casos, finalmente, Chartres 47 indica uma *clivis* sem acento, enquanto Laon 239 e Einsiedeln 121 escrevem uma *clivis* acentuada. Por exemplo: *Lex Domini* (fólio 104v, linha 6), *Lux fulgebit* (fólio 112v, linha 8), etc.. Cabe julgar, entretanto, que o manuscrito Chartres 47 usa com muito mais parcimônia a *clivis* acentuada do que Einsiedeln 121 e Laon 239 em geral, como já vimos no caso da *clivis* a e da *clivis* b. Assim, o alto grau de concordância com Chartres 47 nesse caso, e ainda maior com Laon 239 e Einsiedeln 121, é indicativo de que, para o notador do manuscrito latino 1118, a *clivis* c possuía um acento rítmico.

Em suma, podemos dizer que, para o nosso manuscrito, nas duas posições constitutivas da *clivis*, é a primeira, a nota mais aguda, que é determinante: no caso de se tratar contextualmente de um *tractulus*, a *clivis* em questão deve ser entendida como uma *clivis* acentuada, enquanto, no caso de se tratar contextualmente de um *punctum*, a *clivis* é sem acento, ou ao menos com pouco acento no caso da *clivis* b. Essa caracterização nos mostra que existe um enquadramento da escrita em um sistema convencional de identificação dos acentos rítmicos, mas as discordâncias com outros dialetos notacionais, e especialmente o fato

de que não há concordância plena com nenhum deles, mas sempre certa variação, mostramos que o ponto de separação entre um sinal denotador de acento e um sinal que indica a sua ausência é fluida sem ser a-sistemática. cremos que isso se deve a duas razões, uma estrutural, outra contextual.

A primeira razão, estrutural, é que a possibilidade de graus de acento rítmico é muito maior do que o número de sinais que um sistema de escrita usualmente admite e, ainda que certos manuscritos busquem especificar esse grau, há sempre situações intermediárias que poderiam cair, algo arbitrariamente, em um ou em outro ponto da escala. Trata-se de questão estrutural porque ela está articulada a diversas condicionantes do canto, entendido como um conjunto, e que se determinam mutuamente. Há, por um lado, uma estreita correlação entre acento rítmico e estrutura melódica dos cantos. Em cada modo, os cantos definem-se por notas estruturais, caso da nota final e das notas em que o canto preferencialmente se ancora, usualmente duas, uma mais grave para as frases graves, outra mais aguda para as frases agudas.⁸⁶ Essas notas são habitualmente as depositárias dos principais acentos rítmicos da escrita. Veja-se o caso do intróito *Dominus secus mare*, cujo *incipit* se encontra, em nosso tonário, no fôlio 104r, linhas 9-10. Transcrevemos abaixo o texto e a melodia, indicando as notas que recebem um acento rítmico:

Do-	mi-	nus	se-	cus	ma-	re
FEF	DC	C	GF	AG	AGF GAG AB	A

Trata-se de um intróito do primeiro modo (*autentus protus*), em que a final é o D, e as notas de recitação habituais são o F (para as frases graves) e o A (para as frases agudas). O que os acentos da notação nos mostram é, portanto, uma correspondência de sua distribuição com relação às notas estruturais da melodia, com a exceção do C, em *Dominus*, que, no entanto, é contextualmente fundamental, pois se coloca antes de um salto de quinta que conduzirá a melodia à região aguda de recitação em A.

⁸⁶ David Hiley, *Western plainchant*, op.cit., p. 115-116.

Por outro lado, existe uma grande correspondência entre acento rítmico e articulação do texto, o que fica bastante claro no caso de contextos um pouco mais melismáticos, em que a maior parte dos acentos recai seja na nota que corresponde à mudança de sílaba, seja na nota anterior ou na posterior. Observe-se, por exemplo, o *incipit* do intróito *Iustus non conturbabitur*, no fôlio 104v, linha 1:

Ius-	tus	non	con-	tur-	ba-	bi-	tur
DDFDFFF	ED	<i>CD</i>	<i>CDF</i>	FED	D	<i>DEFED</i>	<i>DEF</i>

Como se vê pelas notas marcadas em negrito, os principais acentos correspondem às articulações do texto e, *simultaneamente*, às notas estruturais da melodia (D e F). Cabe aqui um comentário a respeito das notas que marcamos em itálico. No primeiro caso, na segunda nota da sílaba *Iustus*, isso se deve a que o neuma correspondente seja uma *clivis* c (longa em Laon 239, Einsiedeln 121 e Chartres 47), com um *tractulus* contextual como nota superior e um *punctum* contextual como nota inferior. Como vimos, em nosso manuscrito, é a posição superior da *clivis* que determina o acento rítmico do neuma, o que nos coloca diante do seguinte problema: é todo o neuma que deve ser acentuado ou é apenas sua primeira nota? Cremos que a pergunta, ainda que aparentemente pertinente, tenha pouco sentido, pois, como nos mostra inclusive o ligeiro deslocamento de acentos rítmicos uma nota antes ou uma nota depois da articulação do texto, a marcação rítmica deve ser entendida como um *pólo acentual*, em que, no desenrolar temporal do canto, há certos apoios que não são exatamente próprios de um som em particular, mas que são dinamizadores de um contexto do canto, no qual convergem elementos rítmicos, melódicos e de articulação textual. Neste caso, a articulação textual está na primeira nota da *clivis*, mas a nota estrutural melodica é a segunda, havendo assim razão para se acentuar uma e outra. Trata-se, portanto, não de uma marcação precisa de um ponto de apoio rítmico, mas de indicação de um acento contextual e relativo ao contexto musical geral. O segundo caso, o da sílaba *non*, é o do *pes* (neuma que indica dois sons ascendentes, o primeiro grafado com um *punctum*, o segundo com uma *virga*). Aqui, trata-se de questão colocada pelo sistema geral de escrita musical do

manuscrito, segundo o qual não há distinção sistemática entre o *pes* que aparece com acento rítmico em todos os demais manuscritos e aquele que nunca aparece com tal acento nos outros testemunhos. Visualmente, o *pes* não é, portanto, um sinal que abra espaço para se grafar o acento, salvo casos de exceção, e, portanto, não se deve atribuir ausência de valor rítmico a ele, mas simplesmente ausência de distinção gráfica. Trata-se, afinal, de neuma que não contrapõe, como a *clivis*, dois *puncti* que podem ser contextualmente distintos como *puncti* ou *tractuli*. No caso, o melhor guia para uma interpretação é a concordância com os demais manuscritos, a presença da nota estrutural D na posição da *virga* do *pes* e a articulação do texto, o que em conjunto nos leva a atribuir um sentido rítmico a esse pólo do canto. São questões semelhantes que nos levam a marcar com itálico as demais notas que assim identificamos, pois: (a) na sílaba *conturbabitur*, temos um *tractulus* e um *cephalicus* (*clivis* liquescente), e o *cephalicus* não faz distinção sistemática entre forma acentuada e não acentuada, mas os demais manuscritos indicam acento; (b) na sílaba *conturbabitur*, temos um neuma que começa com um *punctum* seguido de um *quilisma*, forma que não possui indicação de acento no nosso manuscrito, como os demais neumas precedidos de um *punctum* mais grave, mas identificado, neste caso, com acentos rítmicos pelos demais manuscritos; (c) na sílaba *conturbabitur*, temos também um *punctum* + *quilisma*, com indicações de acento rítmico nos demais manuscritos.

Há, assim, na escrita musical do manuscrito latino 1118, sinais gráficos sistematicamente mais e menos maleáveis, assim como há articulação do que nos aparece frequentemente como aspecto exclusivamente rítmico do canto com o conjunto das características da peça, melodia e texto incluídos, de modo que são diversas as condicionantes estruturais que entram em jogo no momento de se grafar ou não um acento rítmico no pergaminho, o que responde ao mesmo tempo por um elevado grau de sistematicidade e por uma fluidez não negligenciável. Estamos, afinal, não diante de micro-unidades coladas umas às outras, mas diante de um canto, em que a relação entre contexto musical geral e unidade específica é determinante.

A segunda razão pela qual a escrita dos acentos rítmicos é fluida sem ser, de modo algum, a-sistemática, é que essa variabilidade não é apenas uma característica de cada passagem de um canto, abstratamente concebida, mas é também fruto de como cada notador percebe a intensidade e a relevância de cada acento rítmico em um momento determinado,

uma vez que todo notador de música no contexto medieval é também um performer dessa música (seja como solista, seja como parte do coro), os melhores notadores, aliás, sendo muito possivelmente os melhores cantores.⁸⁷ É por essa razão que até um mesmo notador pode, em dois momentos diferentes, perceber diversamente determinada característica de uma peça, de modo que, nos pontos que dividem mais ambigualmente o que na verdade é um contínuo de nuances, um sinal pareça em determinado momento mais apropriado para um notador que, em outro momento, pode escolher outro. É o que mostrou recentemente James Grier na escrita musical de Adémar de Chabannes, que, em momentos diferentes, distribuiu de modo diverso, nos mesmos cânticos, os sinais de liquescência (que marcam articulações silábicas complexas, como determinados encontros consonantais e ditongos), sem que haja uma lógica aparente para essa transformação que não a percepção diversa que ele teve na reconstituição da melodia nos momentos precisos em que escrevia.⁸⁸ Deve-se reconhecer, assim, que os escribas musicais, ao menos os mais aptos, não estabelecem uma relação passiva com o que estão escrevendo, mesmo no caso de se basearem visualmente em outro manuscrito, mas reconstroem em alguma medida, mental e/ou vocalmente, aquilo que escrevem. É nesse sentido que existe habitualmente uma relação de penetração entre a prática e a escrita musical.

Há, no entanto, notações que se abrem mais às especificidades de cada performante-notação, admitindo, mais do que outras, possibilidades múltiplas de registro do contínuo relativo que separa dois pontos abstratamente opostos. Os neumas dos manuscritos Laon 239 e Einsiedeln 121, por exemplo, ao distinguirem graficamente de forma bastante radical formas acentuadas e formas não acentuadas, seccionam bastante esse contínuo, ainda que não necessariamente apenas em dois pontos opostos. Já o nosso manuscrito latino 1118 demonstra, pela especificidade gráfica da oposição entre *punctum* e *tractulus*, maior possibilidade de iconização efetiva desse contínuo. Afinal, se não há padrão fixo para a distinção formal entre *punctum* e *tractulus*, mas ela é contextual e pode assumir diferentes extensões (*tractuli* mais curtos ou mais alongados), ela permite um registro mais preciso das pequenas distinções que seriam descartadas no caso de se ter de escolher entre dois sinais gráficos radicalmente diferentes. Ademais, trata-se de sinais extremamente simples, que não neces-

⁸⁷ Cf., a respeito, a recente e estimulante obra de James Grier sobre Adémar de Chabannes: *The musical world*, *op. cit.*

⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 74-77.

sitam de um desligamento da prática do canto para serem escritos, como no caso de marcação com uma *littera significativa*, que implica uma parada no fluxo, como nos manuscritos Einsiedeln 121, o campeão dessas letras, Laon 239 e mesmo, em menor medida, Chartres 47 (como um *t*, de *tardus* para indicar um acento, ou de um *c*, de *celeriter*, para indicar ausência de acento). Isso é particularmente notável na notação das doxologias, quase inteiramente silábicas e, portanto, baseadas no emprego de *puncti* e *tractuli*, sem intervenção de outros sinais mais padronizados. Trata-se de sinais que se estabelecem como concomitância mesma do canto, reverberações gráficas de um gesto vocal que é, afinal, um gesto corporal que, em maior ou menor medida, envolve o conjunto do corpo, músculos de articulação vocal e músculos do braço e da mão empregados também para a escrita.

<i>pes</i> a (comum)	<i>pes</i> b (liqüescente) ⁸⁹	<i>pes</i> c, ou <i>epiphonus</i> (liqüescente)	<i>pes</i> singular (a)	<i>pes</i> singular (b)	<i>pes</i> singular (c)	<i>pes</i> singular (d)

(folio 112v, linha 4)	(folio 112v, linha 8)	(folio 112v, linha 8)	(fólio 104v, linha 7)	(fólio 104v, linha 8)	(fólio 104v, linha 9)	(fólio 106r, linha 3)

Imagem 10: *pedes* no manuscrito BNF latino 1118

Mesmo no caso de sinais menos suscetíveis à influência do gesto vocal do que *punctum* e *tractulus*, mais sistematicamente delimitados, existe sempre a possibilidade de que o sistema seja pontualmente maleabilizado para se adequar ao gesto vocal que, de certa forma, deseja reverberar na escrita. Podemos caracterizar assim a única ocorrência da *clivis* d (*tractulus* + *tractulus*) em nosso tonário, reforço gráfico de uma *clivis* acentuada que é sistematicamente designada pela *clivis* c (*tractulus* + *punctum*). É o caso também de certos *pedes* pouco sistemáticos (imagem 10), como nos seguintes exemplos: (a) *Dicit dominus sermones* (fólio 104v, linha 7), em que há um certo reforço gráfico do *punctum* e da *virga*, a

⁸⁹ Referindo-se à forma do *pes* b (*punctum* simples + *virga* invertida) nas fontes aquitanas em geral, Richard Crocker expressou a seguinte opinião: “in some sources, this form of the *pes* is thought to represent a semitone configuration; this is not consistently observable in the sources used here; it might, however, have some other significance not yet determined.” (em David A. Bjork, *The Aquitanian Kyrie repertory of the tenth and eleventh centuries*, Hampshire/Burlington, Ashgate, 2003, p. 214). Um estudo sistemático mostra, contudo, que, *pes* b e *pes* c expressam, em nosso manuscrito, diferentes tipos de liqüescência, o último habitualmente se colocando no encontro de uma consoante líquida com outra (o que também ocorre com o *cephalicus*, *clivis* liqüescente), e o primeiro em encontros vocálicos e particulares consonantais diferentes das expressas pelo *epiphonus*, como sibilantes.

que corresponde, aliás, a um *pes quadratus* (com acento rítmico) em Einsiedeln 121 (este canto não se encontra em Laon 239); (b) *Vos qui secuti estis* (fólio 104v, linha 8), em que a *virga* é um pouco reforçada, o que corresponde a *pedes* acentuados em Einsiedeln 121 e Chartres 47 (o canto não consta em Laon 239); (c) *Psallite domino* (fólio 104v, linha 9), em que há um pequeno reforço gráfico no *punctum* do *pes*, correspondendo a *pedes* rítmicos em Laon 239, Einsiedeln 121 e Chartres 47; (d) *Hierusalem* (fólio 106r, linha 3), em que também há um pequeno reforço do *punctum*, encontrando-se igualmente um *pes* rítmico em todos os manuscritos mencionados, etc.. Não nos parece que haja aqui um sistema e temos a impressão de que seria inútil, tanto pela raridade do procedimento, quanto pela diversidade das formas, distinguir subtipos de *pedes*, além do *pes* a, comum, e dos *pedes* b e c, liqüescentes. Trata-se de momentos específicos no conjunto desses cantos (correspondendo a pólos dinamizadores do ponto de vista melódico e textual) em que o escriba parece ter fugido à sistematização, segundo a qual *pedes* acentuados e *pedes* não acentuados são grafados com a mesma forma, e precipitou, à revelia do sistema, o gesto vocal de reforço em uma forma gráfica correspondente.

Assim, a escrita musical do tonário do manuscrito latino 1118 se mostra bastante articulada ao gesto vocal do escriba, seja como parte integrante do sistema de escrita neumática, pelo uso de *puncti* e *tractuli* estruturalmente maleáveis, seja como quebra desse sistema, pela introdução de formas neumáticas, como alguns *pedes* muito particulares, que rompem com o sistema para melhor acompanharem o gesto vocal do escriba-cantor. Destarte, convém, a nosso ver, qualificar essa escrita não tanto como portadora de um *ritmo*, princípio abstrato de uma nota ou melodia definida *a priori*, quanto como portadora de um *impulso rítmico*, pois ela se abre de diversas maneiras para o registro da realização concreta do canto na voz do cantor, que constrói, em conjunção estreita com a melodia e o texto, a dinâmica elástica de tensões e relaxamentos própria à performance musical. E, assim, nosso manuscrito apresenta não (só) uma *notação* abstrata e passiva com relação ao repertório, mas (também) o *registro concreto* de uma performance, a de nosso escriba-cantor, uma extensão gráfica de seu gesto corporal e vocal, com os acentos dinâmicos correspondentes.

Tendo tratado da especificidade rítmica dos neumas do manuscrito latino 1118, examinaremos agora brevemente aquela outra característica que, segundo já apontamos, é usualmente associada a esse manuscrito, seu “esforço” de diastematicidade, isto é, de ali-

nhamento vertical preciso das notas de acordo com sua altura. No que tange a esse aspecto, é sintomática a caracterização dada por Alicia Mee Doyle para o escriba musical do tropário do manuscrito, o mesmo de nosso tonário:

*“O escriba musical usa uma notação de pontos aquitana igualmente refinada, com um esforço considerável em direção à diastematicidade, mas sem custodes no fim das linhas. Na escrita melismática, a diastematicidade local dos grupos neumáticos é em geral correta. Na escrita silábica, ela o é menos, mas o escriba, como que consciente disso, esforça-se bastante (takes some pains) para tornar as distinções de altura na escrita silábica um pouco mais pronunciadas do que nos grupos melismáticos. No interior de cada linha do manuscrito, o julgamento do espaçamento vertical da notação pelo escriba é em geral bom, ainda que, em alguns casos, haja certos ajustes, talvez de propósito, talvez por descuido, que criam pontos problemáticos na transcrição em certo número de lugares. Frequentemente, esses pontos problemáticos se resolvem em uma segunda (ou terceira) leitura da notação,....”*⁹⁰

Nessa caracterização, o fato de que os neumas não estão perfeitamente alinhados uns com relação aos outros ao longo de todo o manuscrito é visto como uma negatividade, uma falta, como revela todo o vocabulário empregado pela autora (“esforço”, “esforça-se bastante”, “em geral bom”, “talvez por descuido”, “pontos problemáticos”). Leo Treitler propôs, no entanto, uma distinção que nos parece valiosa e nos permite caracterizar a notação do manuscrito latino não por aquilo que ela não é, mas por aquilo que ela de fato é. Trata-se da diferença entre *diastematicidade* e *direcionalidade*. Para Treitler,

*“uma tradução literal de ‘diastemático’ seria ‘interválico’; uma ‘notação diastemática’ seria uma ‘notação de intervalos’. Não é pedantismo vazio insistir em que se reserve tal expressão para essas notações (...). O critério seria a proporcionalidade exata da distância vertical com relação à distância intervalar, o que significa possibilidade de decifração sem conhecimento prévio. De outro modo, não há como dizer qual grau de aproximação para com essa condição basta para que uma notação seja considerada diastemática.”*⁹¹

As outras escritas que demonstram, em qualquer outro grau, a ativação do eixo vertical de escrita, são direcionais. Referindo-se especificamente a nosso manuscrito, Treitler diz:

“Com relação à escrita aquitana (Aquitanian script), diz-se habitualmente que a diastematicidade [nos manuscritos] Paris 1240 e 1118 é pobre (o [manuscrito] 9449 foi poupado dessa deficiência). Há dois problemas aqui. Primeiro, não é usualmente uma prática sensata dizer que uma coisa tem a característica de seus sucessores, mas as têm em uma medida deficiente (seria como dizer que a música de Dufay exemplifica a tonalidade triádica, mas não muito bem). Em segundo lugar, não se deve acreditar que os notadores de Paris 1240 e 1118 tinham o propósito de

⁹⁰ Alicia Mee Doyle, *The repertory of tropes*, op. cit., p. 22-23.

⁹¹ Leo Treitler, “The early history...”, op. cit., p. 357.

escrever uma notação intervállica, mas falharam. Nós devemos acreditar que a notação dessas e, de fato, de outras fontes aquitanas que não são diastemáticas de acordo com o nosso critério, eram suficientemente boas para eles."⁹²

Nesse sentido, apesar de apresentar uma desenvolvida direcionalidade, o manuscrito latino 1118 não pode ser considerado diastemático, pois não é possível decifrar sua notação sem conhecimento prévio, se não da melodia específica, ao menos do idioma musical em questão.

Imagem 11: fólio 112v, linha 1, do manuscrito BNF latino 1118

Mais que isso, a direcionalidade do manuscrito latino 1118 apresenta duas características específicas essenciais. A primeira é que as distinções relativas de altura se aplicam muito mais consistentemente no interior de cada fragmento de canto do que em uma linha abstrata ao longo de toda a página. Um exemplo bastante claro se encontra na primeira linha do fólio 112v, onde se lê: *Noeagis. Gloria patri...* (imagem 11). *Noeagis*, como sabemos, é uma das fórmulas de vocalização que indica algumas das notas fundamentais do modo, enquanto o *Gloria patri* é o começo da doxologia menor, duas unidades que, em contexto de performance, não seriam cantadas uma após a outra. É notável, assim, que, apesar de a última nota de *Noeagis* e a primeira nota de *Gloria* serem ambas um G, elas se encontram flagrantemente em eixos verticais distintos se traçarmos uma linha que englobe os dois fragmentos. É o mesmo princípio segundo o qual a distinção de *puncti* e *tractuli* é bastante mais clara no contexto de cada fragmento do que em trechos distintos do manuscrito. O contexto de distinção relativa entre sinais diferentes, tanto para os acentos rítmicos, quanto para a direcionalidade dos neumas, é, assim, em primeiro lugar, o de cada unidade musical, o que mais uma vez aponta para uma forte concretude da escrita neumática, bastante articulada a cada instância de canto. Nessa mesma página, há diversos outros exemplos desse mesmo princípio. Veja-se, por exemplo, a relação entre a verticalidade dos neumas de *Lux fulgebit* e *Dum medium* (linha 7, imagem 12): a primeira nota de *Lux fulgebit* é

⁹² Idem, *ibidem*, p. 358.

um D, enquanto a de *Dum medium* é um C, mas, no caso de se traçar uma linha vertical abstrata ao longo de toda a linha, pensaríamos que a primeira é mais grave que a segunda.

Imagem 12: fôlio 112v, linha 7, do manuscrito BNF latino 1118

A segunda característica da direcionalidade do manuscrito latino 1118 para a qual gostaríamos de chamar a atenção é a de que, no interior mesmo de cada canto, as eventuais diferenças verticais em notas de mesma altura são bastante determinadas pelo movimento geral da melodia, e não pela unidade de cada nota. Temos um exemplo bastante evidente disso no fôlio 111v, linha 5, em *Erubescant* (imagem 13), em que a melodia se abre com CB na primeira sílaba, seguidos de C na segunda. Esse C da segunda sílaba está no entanto sensivelmente mais alto do que o primeiro C, o que se compreende como traço de um movimento anunciado, a elevação para DEF na terceira sílaba desse canto. Essa direcionalidade ascendente que acompanha a ascensão melódica de um determinado grupo de notas chega a interferir mesmo no *ductus* de nosso escriba, que pode notar os sons ascendentes com a pena inclinada para cima, como se vê na mesma página, uma linha abaixo (linha 6, imagem 14), no *incipit Fidelis servus*, em que as três primeiras notas são GAB, uma para cada sílaba da palavra *Fidelis*. A pena está visivelmente orientada para cima nos dois primeiros neumas, de modo a anunciar também a nota seguinte, mais elevada que a anterior. No caso do último neuma, ele recebe um reforço gráfico (trata-se da nota superior de uma *clivis c*), indicadora da quebra desse movimento ascendente. Aqui também fica evidente que não se trata apenas da escrita de uma seqüência de notas isoladas, mas da escrita de um canto em que a orientação vertical estrita é quebrada pelo registro de um movimento musical que é o da percepção que o escriba-cantor tem do conjunto do canto e, mais particularmente, de determinados impulsos melódicos em seu interior.

Imagem 12: fôlio 111v, linha 5, do manuscrito BNF latino 1118

Imagem 13: fôlio 111v, linha 6, do manuscrito BNF latino 1118

Assim, a distinção entre diastematicidade e direcionalidade pode ser convenientemente formulada como uma diferença entre a exclusividade da convenção abstrata de que notas mais agudas devem ser verticalmente colocadas acima das notas mais graves e de que essa distância deve ser proporcional (*diastematicidade*), e a combinação dessa convenção com a noção de que essa disposição vertical dos neumas também é função da percepção concreta da melodia pelo notador, como um movimento musical consubstanciado em cada canto e, mais ainda, em cada movimento que compõe um canto (*direcionalidade*). Nesse sentido, a diastematicidade expressa uma exclusividade, ou uma forte ênfase, do eixo cima-baixo, enquanto a direcionalidade neumática expressa a simultaneidade desse eixo com o eixo frente-trás, eixo pelo qual grafismo no pergaminho e voz do escriba-cantor diante do pergaminho comunicam-se. É, aliás, a presença desse mesmo eixo que pode distinguir entre ritmo e impulso rítmico, o primeiro sendo uma convenção abstrata que enfatiza antes a notação de uma melodia concebida de forma abstrata, e o segundo sendo um registro, não oposto às convenções do sistema, mas conjugado a ela, de uma performance daquela peça, o que constitui uma inclusão evidente da presença, no eixo frente-trás, do escriba-cantor como eixo fundamental para a forma do grafismo no pergaminho. Nesse sentido, os neumas do manuscrito latino 1118 integram a mesma lógica dos demais sinais visuais das páginas do tonário, não se limitando à planeidade da página (com suas orientações bidimensionais

esquerda-direita e cima-baixo), mas criando uma espessura que engaja em uma relação dinâmica com essa página tanto o escriba-cantor (e iluminador), quanto o leitor, que tem de projetar, por sua vez, sua percepção do repertório e do idioma musical em questão para extrair sentido dos sinais visuais inscritos na página e se apropriar dele, inscrevendo também a concretude de sua voz na prática ativa da leitura musical. O eixo frente-trás pode assumir, assim, uma dupla direcionalidade, frente→trás (no caso da escrita) e trás→frente (no caso da leitura), ambas profundamente associadas na prática. Nesse sentido, toda a ênfase das iluminuras de nosso manuscrito em dirigir-se a seu leitor não é mero exercício de efeito plástico, mas é também e principalmente um modo de criar condições concretas para o uso desse manuscrito, condições para interpretá-lo, no duplo sentido da palavra interpretação, isto é, decifração e performance.

Como contraposição, poderíamos mencionar o tonário, associado ao nosso, como já indicamos, do manuscrito Harley 4951. Nele, como vimos, as iluminuras apelam muito menos diretamente à estruturação de uma espessura da imagem e não recorrem de maneira comparável à articulação direcionada de planos no eixo trás-frente. Correspondentemente, esse manuscrito não é portador de direcionalidade, mas de diastematicidade. Do mesmo modo, não se encontra aí notação do impulso rítmico – e nem do ritmo. É, assim, ao que parece, todo o eixo trás-frente que perde importância nesse testemunho, situação que, por sua vez, não pode ser entendida como uma falta, mas que, em um estudo detalhado, mereceria ser compreendida em sua especificidade.

b) os melismas

Como disse Bruno Stäblein, em citação reproduzida mais atrás e que agora retomamos para precisar seu sentido, “cada notação é apenas concebível e, em última instância, compreensível em associação com a coisa que ela representa, isto é, a música.”⁹³ De acordo com o que acabamos de ver, essa idéia é válida, mas merece ser matizada. Afinal, a notação não apenas representa a música, idéia que implica um *gap* temporal e essencial entre uma e outra (e que é o fundo mesmo do problema com a denominação “notação”), mas ela também participa, como concomitância temporal e continuidade material, do próprio gesto vocal. Assim, quando identificamos a necessidade, e nisso estamos de acordo com Stäblein,

⁹³ Bruno Stäblein, *Schriftbild*, op. cit., p. 6.

de associar a notação com a “coisa” música, não cremos que se trate de uma relação entre elementos fundamentalmente distintos, mas de buscar associar duas “coisas” que, como os sinais grafados na página, iluminuras, escrita textual e escrita musical, são específicos sem serem contidos em si mesmos, estabelecendo fortes relações de continuidade entre si. E, como vimos, os neumas são, na escrita, a extensão grafada do gesto corporal do canto, assim como o canto pode ser a extensão dos neumas na leitura da música, sem que isso implique a perda da lógica própria de qualquer uma dessas “coisas”. É nesse sentido que nos voltamos agora para o que parece ser um dos traços principais da performance musical tal qual a concebe nosso manuscrito, o amplo uso de melismas. E, como veremos, é mais por apontar para os melismas, em continuidade, mas não identidade, com a notação, do que por registrá-los apenas, que se distingue nosso manuscrito. A especificidade desse aspecto ilumina, por sua vez, importantes características da escrita musical de nosso manuscrito latino 1118.

Carlton Thrasher Russel foi o primeiro a destacar consistentemente o uso de elaborados melismas nas terminações da doxologia menor dos intróitos em alguns tonários aquitanos e em nosso tonário do latino 1118 em particular (*seculorum amen*). Como explica Russel,

*“nos tonários dos [manuscritos] Paris 1084, 1118 e 780, bem como Harley 4951, estão registradas diversas terminações melismáticas para os versos dos intróitos, o melisma recaindo na segunda sílaba do Amen. Essas extensões são manifestações do mesmo impulso improvisatório que criou o jubilus do Alleluia, o verso ornado do ofertório, e o tropo.”*⁹⁴

Como sabemos, essas terminações têm por objetivo articular o canto da doxologia após a recitação do salmo à repetição da antífona, de que o manuscrito latino 1118 traz os *incipit*. Nas terminações simples, todo o propósito do sistema de diferenças é o de promover uma transição adequada entre doxologia e antífona. Mas, com que propósito intervêm as terminações elaboradas, que, na tradição do tonário aquitano, aparecem pela primeira vez em nosso manuscrito latino 1118 e nas fontes muito concretamente associadas a ele?⁹⁵

⁹⁴ Carlton Thrasher Russel, *The southern French tonary*, op. cit., p. 81.

⁹⁵ Como já vimos, o latino 1084 foi possivelmente o primeiro manuscrito que copiou porções importantes do 1118, o que também foi realizado pelo Harley 4951 e, como se vê pelo esquema de Russel, foi também, ainda que indiretamente, o caso do latino 780. Cf. Carlton Thrasher Russel, *The southern French tonary*, op. cit., p. 50.

Para responder a essa pergunta, examinemos a relação entre as terminações da doxologia associadas aos intróitos do primeiro modo, em número de seis, e os 23 cantos correspondentes – não apenas os seus *incipit*, notados no tonário, mas o conjunto de sua estrutura musical, como outras fontes permitem discernir. É importante indicar que nem todas as terminações, mas apenas algumas, têm melismas, e de tamanhos diferentes. A seguinte tabela resume essa relação:⁹⁶

	<i>melisma</i>	<i>terminação</i>	<i>intróitos</i>	<i>quantidade</i>
1ª terminação	pequeno	ênfase no fá	em torno de fá	10
2ª terminação	grande	região aguda	sem cadência interna para D, um dos quais insiste bastante no c agudo + gesto de abertura DA	2
3ª terminação	= à 1ª terminação	[ênfase no fá]	4 têm cadência interna para D + gesto de abertura DA	5
4ª terminação	sem melisma	ênfase no lá	em torno de lá	3
5ª terminação	sem melisma	ênfase no sol	alterna entre lá e fá	1
6ª terminação	pequeno	ênfase no fá, com subida para o lá no final	cada um deles têm um movimento episódico para A, mas um é agudo, em torno de Ae c, o outro grave, em torno de F, este com gesto de abertura DA	2

Em suma, pode-se dizer, assim, que as terminações enfatizam, melódica e ritmicamente, como se depreende da observação de sua notação, notas e gestos estruturais dos intróitos

⁹⁶ Segue uma descrição da tabela, para facilitar sua leitura. No caso da primeira diferença, há um pequeno melisma que, melódica e ritmicamente, enfatiza o F. Todos os 10 intróitos que estão associados a essa diferença têm a particularidade de privilegiarem sempre o F como nota de recitação. Nesse caso, a associação é muito clara e se dá pela ênfase compartilhada em uma determinada nota. No caso da segunda diferença, há um grande melisma, que enfatiza a região aguda do modo, assim como os dois intróitos a ela associados, um deles insistindo bastante em c. Esses dois intróitos compartilham com os da terceira diferença, que é igual à primeira, um gesto de abertura muito característicos de diversas peças do primeiro modo, o salto de quinta D-A, logo na abertura do modo. No entanto, não só os intróitos da segunda diferença insistem na região aguda, como eles não apresentam nenhuma cadência interna em D, repousando na final apenas na última cadência. Já os intróitos da terceira diferença (igual à primeira), em número de cinco, têm, em quatro casos, além da cadência final, uma cadência interna em D. Apesar do mesmo gesto de abertura característico, intróitos da segunda diferença se distinguem dos da terceira por insistirem em uma região aguda, os da terceira fazendo alusão mais direta à porção mais grave de sua tessitura. A quarta diferença não tem melisma, mas enfatiza o lá, assim como os três intróitos que lhe são associados, todos com recitação privilegiada em A. A quinta diferença, também sem melisma, enfatiza o sol, o que é curioso em um modo cujos tons de recitação habituais são F e A, mas compreensível pelo único intróito que lhe é associado, que alterna entre F e A, com o grupo recorrente muito característico AFD, de modo a não privilegiar uma ou outra nota de recitação. Finalmente, a sexta diferença possui um pequeno melisma, com ênfase no F e uma subida ao final para A. Ambos os intróitos que estão associados a essa diferença apresentam, episodicamente, o movimento AFD, apesar de diferenças notáveis, como o uso do gesto de abertura DA em um dos dois, e não no outro.

aos quais estão associadas e agrupam, em seis conjuntos, cantos que possuem características estruturais semelhantes. Isso ocorre tanto nas terminações com melismas, quanto nas sem melismas, e já havia sido apontado por Russel: “freqüentemente a *differentia* [terminação] antecipa o contorno melódico do *incipit* da antífona.”⁹⁷

No entanto, é preciso distinguir entre a ausência de melisma e seu emprego, bem como o uso de melismas longos ou curtos, pois a especificidade de nosso manuscrito e dos poucos testemunhos a ele associados e dele dependentes consiste justamente na presença de expansões melismáticas ausentes em outras fontes. O próprio melisma consiste, afinal, em uma extensão de um fragmento do canto, e o tamanho relativo do melisma também participa da mesma lógica de extensão ou contenção musical. O que demonstram as elaborações melismáticas das terminações de determinados intróitos é que, em graus diferentes, buscou-se expandir a terminação antes do começo do canto. Isso cria um espaço musical distendido entre doxologia, eminentemente silábica, e abertura dos intróitos, um espaço musical de elaboração e insistência em características formais do canto que serão reencontradas mais à frente. Mas a que serve a criação desse espaço musical e como ele funciona na prática?

São particularmente informativas a esse respeito as chamadas antífonas-tipo, antífonas não-litúrgicas que, à semelhança das fórmulas de vocalização do tipo *Noeane*, servem como modelos da estrutura musical dos cantos de cada modo. Essas antífonas são baseadas em passagens bíblicas em que há referência aos números de um a oito e, de acordo com cada número a que aludem, são construídas com as características musicais do modo correspondente, dentre os oito em que se pode dividir o repertório do canto gregoriano. Em nosso manuscrito, essas antífonas-tipo estão sempre após os responsórios, na abertura das antífonas do ofício, com que parecem, aliás, estabelecer relações melódicas particulares.⁹⁸ Elas são identificadas por uma grande inicial, maior que a dos demais cânticos. Além disso, tais antífonas-tipo possuem melismas em sua última sílaba, como as já vistas terminações da doxologia. Trata-se de um dos primeiros registros dessas antífonas-tipo e que, em nosso contexto, tem imenso interesse. Elas deixam bem claro que estamos diante do que são temporalizações da estrutura do canto. A construção do espaço musical promovida pelos melismas é, assim, concretização da estrutura musical do canto no tempo da performance. Ela

⁹⁷ Carlton Thrasher Russel, *The southern French tonary*, op. cit., p. 63.

⁹⁸ Terence Bailey, *The intonation formulas of western chant*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1974, p. 34.

transforma relações que poderiam ser definidas abstratamente, entre finais, notas de recitação, etc., em eventos musicais concretos. Nessas antífonas, a associação própria de tensões e relaxamentos pela qual a linguagem musical se constrói serve ao propósito de explicitar tais relações; a presença dos melismas nas antífonas-tipo indica que essas expansões musicais podem ser vistas como indícios de uma concretude que enfatiza o movimento musical e a vocalidade do canto inclusive como meio de conhecimento do repertório.

Porém, devemos perguntar, como vimos para o caso das terminações da doxologia para os intróitos, por que razão a presença dos melismas não é constante, algumas terminações apresentando melismas e outras não? Carlton Thrasher Russel parece ter acertado em cheio na resposta a essa questão quando afirmou: “Como a natureza de todo o processo é improvisatória, parece provável que as terminações fossem um pouco diferentes a cada vez (...) Temos sorte de possuir um registro desse tipo de criatividade, ainda que uma fotografia estática de uma sequência em movimento.”⁹⁹ Ao que tudo indica, os melismas não são notados como prescrições de cantos estabilizados, mas são improvisações que retratam a performance particular de nosso escriba-cantor. Nesse sentido, não podemos tampouco afirmar que a ausência de melismas notados significa ausência de intenção de que haja melismas na performance onde eles não estão. Muito ao contrário, sua presença marcante no conjunto de nosso manuscrito é mais um índice de que, assim como o escriba-cantor, o leitor-cantor deveria intervir ativamente nos cânticos notados e realizar sua própria improvisação, que, assim como as terminações da doxologia, deveriam expandir o espaço musical do canto e aumentar a intensidade do movimento musical da performance. Ele deveria, assim, desdobrar relaxamentos e tensões em passagens melismáticas que, pelo emprego de mais notas do que articulações do texto, enfatizam a diversidade dos procedimentos melódicos e rítmicos de produção do movimento musical pelo relaxamento e pela tensão criados pelos contrastes entre notas estruturais e secundárias e notas acentuadas e não-acentuadas. Mais que demarcação de uma fronteira entre os melismas que devem ser realizados e os que não devem ser realizados, como sugere nossa prática notacional de tudo escrever, a *notação parcial* dos melismas no manuscrito latino 1118 é um índice de que, como bem notou Russel, esses melismas pertencem à esfera da improvisação,¹⁰⁰ ou seja, do engajamento ativo do

⁹⁹ Carlton Thrasher Russel, *The southern French tonary*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁰ Sobre a improvisação no canto medieval, cf. o artigo clássico de Leo Treitler, “Medieval improvisation”, em IDEM, *With voice and pen*, *op. cit.*, p. 1-38.

leitor-cantor com os cânticos apresentados pelo tonário e, mais que isso, que o leitor-cantor é convidado, como o fez o escriba-cantor, a se engajar nessa expansão do movimento musical dos cânticos.

Imagem 14: fôlio 104r, linhas 7-8, do manuscrito BNF latino 1118: intróito *De ventre matris* (os dois últimos *incipit* pertencem a outros intróitos)

Esse convite à expansão do movimento musical é exemplificado e, assim, reforçado, na notação de dois intróitos do tonário do manuscrito latino 1118. O primeiro deles é o primeiro intróito do primeiro modo, *De ventre matris meae*, que não tem só seu *incipit* notado, mas todas as suas quatro primeiras frases, dando assim continuidade ao gesto de começo do *incipit* (fôlio 104r, linhas 7 e 8, imagem 14). Demonstra-se, assim, ou exemplifica-se, a expansão natural que deve ocorrer com cada canto contido no tonário, de que o *incipit* é apenas o indício, a completude ficando por conta do leitor-cantor. Esse procedimento traz à luz, destarte, toda a concepção do tonário, em que cada cântico não deve permanecer inerte, grafado apenas por um princípio classificatório abstrato, mas cada *incipit* deve ser o princípio de um movimento musical que, continuado pelo leitor-cantor, deve se expandir, se desdobrar, se prolongar até que chegue o momento de conclusão do cântico.

O que é mais interessante é que esse desdobramento do *incipit* seja acompanhado por um desdobramento das próprias frases, que recebem melismas que outras fontes não apresentam (sete notas na primeira frase, nove na segunda, seis na terceira), sempre reforçando o movimento musical precedente e desdobrando-o. Neste caso, os melismas produzem uma continuidade do movimento e um relaxamento da tensão. Eles repetem e reforçam a estrutura anterior, não introduzem elementos diferentes que, pela quebra da inércia, aumentariam a tensão. Assim, enfatiza-se o novo gesto de abertura da frase seguinte, que levará a melodia a um novo desdobramento e dissipação da tensão pelo melisma, que, por sua vez, enfatiza o gesto de abertura da próxima frase e assim subseqüentemente. O resultado geral da expansão do espaço musical pelos melismas ao fim de cada frase é, assim, o de um

aumento sensível da maleabilidade do canto e da combinação de relaxamentos e tensões. Destarte, o coeficiente de movimento musical no conjunto do cântico aumenta sensivelmente.

Imagem 15: fólio 108r, linhas 1-4, do manuscrito BNF latino 1118: intróito *Resurrexi* (que começa ao fim da primeira linha, após a terminação da doxologia, e vai até o ponto em que, na quarta linha, está escrito *al[ia] fig[ura]*, segunda terminação dos intróitos do quarto modo)

O segundo intróito a que nos referimos é o primeiro do quarto modo, *Resurrexi*, o intróito da missa de Páscoa (fólio 108r, linhas 1 a 4). Nesse caso, também não temos apenas o *incipit* do intróito, mas quatro frases, outro índice de que, no começo mesmo do modo, o escriba-cantor deixa claro que os *incipit* são apenas índices de um movimento que deve se completar, pelo performer, na vocalização do conjunto do canto. E, como no intróito *De ventre matris*, esse movimento, gerado pela continuidade de uma frase após a outra, é reforçado por melismas ao fim de cada frase que não se encontram tampouco nos testemunhos do gradual. Só que aqui, os melismas são longuíssimos: 24 notas para a primeira frase, 29 para a segunda, 22 para a terceira, a quarta, como no caso de *De ventre matris*, sem melismas, o que, repetimos, não é obviamente indício de sua inexistência, mas de que, neste ponto, o escriba-cantor se apaga diante do papel explicitamente ativo que o leitor-cantor

deve assumir.¹⁰¹ Nesse caso, pelo tamanho mesmo dos melismas, eles não são apenas desdobramentos musicais do final da frase ao fim da qual se inserem, mas, partindo desse desdobramento, geram eles mesmos um novo movimento pela tensão introduzida por gestos melódicos e rítmicos distintos do que precede. Esse movimento é, por sua vez, relaxado ao fim do melisma, conduzindo ao novo gesto de abertura da próxima frase, que, por sua vez, realizará, no melisma que lhe é associado, o mesmo movimento do melisma anterior de desdobramento, novo gesto e relaxamento, até chegar à abertura da próxima frase, e assim subseqüentemente. Mais ainda que no caso de *De ventre matris*, a notação de *Resurrexi* em nosso manuscrito latino 1118 dá uma imagem, na notação dos melismas, ao movimento musical, índice notável que o manuscrito convida enfaticamente seu leitor-cantor a se apropriar desse gesto e imitá-lo, não em sua letra, mas em seu espírito, tanto na finalização desse cântico específico, que, sintomaticamente, não é notado até o final, mas deixado em suspenso, como se pedindo uma conclusão, quanto no conjunto dos cânticos do tonário, todos potenciais pontos de partida para uma elaboração similar. Evidentemente, quando, onde e como concretizar o movimento musical a que lhe convida o manuscrito latino 1118 é também uma escolha do perfômer, e naturalmente as principais ocasiões litúrgicas, como o Domingo de Páscoa, de onde vem o intróito *Resurrexi*, são os naturais candidatos ao maior exercício dessa concretização.

O emprego dos melismas, como índice de uma insistência do tonário do manuscrito latino 1118 na idéia de que seu leitor-cantor deve se engajar ativamente no movimento musical de cada canto, combina-se, assim, com as demais características do manuscrito, suas iluminuras, sua escrita textual e sua notação, bem como com a articulação complexa entre esses elementos, para ativar o eixo trás-frente e, especialmente, a direcionalidade trás→frente, pela qual o manuscrito se volta explicitamente a seu leitor convidando-o e levando-o a se engajar em uma relação com a página, relação ativa que, por sua vez, institui a direcionalidade frente→trás. Cuidadosamente, o manuscrito latino 1118 provê ao seu leitor-cantor os meios necessários para seu engajamento, desde exemplos de desenvolvimento musical, até deixas visuais, na escrita e na notação, para ele se guiar na articulação e na integração entre sua performance e o manuscrito, que se torna, assim, um suporte *ativo* e

¹⁰¹ Afinal, a última frase não está nem mesmo inteiramente notada, incentivando à continuidade sem dar todos os elementos para realizá-la e, assim, incitando o leitor-cantor a um investimento ativo no canto.

ativador da performance. Mais que isso, o estudo dos melismas confirma que o engajamento do leitor no manuscrito pode ser visto como espécie de mimetização do conteúdo temático principal da articulação entre iluminuras e texto-notação, a produção do canto. Nesse sentido, os instrumentos e os corpos dos instrumentistas das iluminuras que muito evidentemente se projetam para o texto-notação do manuscrito, devem ser vistos como iconizações do próprio gesto musical pelo qual o cantor se engaja ele mesmo na decifração interpretativa, em um primeiro momento, e na expansão melismática, em um segundo momento, dos cantos notados no manuscrito.

Poderíamos facilmente expandir essa consideração para o conjunto do manuscrito – o que deve evidentemente ser verificado por um estudo de conjunto do códice – e levantar a hipótese de que é o conjunto do livro em questão que, pelos tropos, seqüências, *prosulae* e prosas, convida a um engajamento ativo na expansão, pelo movimento musical, do repertório tradicional do canto gregoriano. Nesse sentido, o tonário se apresentaria como núcleo mesmo de um movimento que reverbera no conjunto do livro, por ser ele o repositório de boa parte do repertório tradicional, ponto a partir do qual se processa a expansão musical que define também as demais partes do códice.

c) resposta musical: aberturas temporais

O tonário do manuscrito latino 1118 volta-se, assim, com uma força impressionante, para seu leitor pretendido. Mas não é só como conjunto de fólios de um códice despersonalizado que ele o faz, mas antes como extensão do gesto humano concreto do escriba, gesto inerentemente musical que pede desse leitor uma resposta de mesma natureza, uma continuidade e uma expansão para seu gesto vocal e gráfico. A planeidade do suporte de inscrição, o pergaminho, é retrabalhada pela inscrição dos sinais visuais que criam não um, mas vários planos de inscrição, coerentemente articulados e ativados no eixo trás-frente, eixo de comunicação do escriba-cantor e do leitor-cantor com o códice e, pela continuidade do gesto musical no gesto gráfico, eixo de comunicação entre o leitor e o próprio escriba. Mas, nesse eixo comunicativo, que vai da frente para trás, inscrição do gesto do escriba no códice, e, em seguida, de trás para frente, no gesto musical do leitor que se serve do livro como

suporte de uma performance, em contexto litúrgico, em contexto de treinamento, ou em ambos,¹⁰² a resposta do leitor é, no mais das vezes, apenas sugerida.

No entanto, sabemos que nosso códice, e seu tonário em particular, suscitou diversas respostas, ainda que, no nível atual de conhecimento sobre a origem do manuscrito, não possamos saber se alguma dessas respostas vem do leitor pretendido pelo escriba. Não sabemos tampouco se havia um leitor pretendido específico, ou mesmo se, em caso afirmativo, esse era outro que o próprio escriba, segunda pessoa na leitura e primeira pessoa na escrita.¹⁰³ Sabemos positivamente que esse livro circulou muito e, por onde circulou, suscitou respostas, termo que, a nosso ver, expressa melhor a natureza do gesto que, em diversas ocasiões já vistas, como o tropário de Aurillac, manuscrito latino 1084, e o tonário de Toulouse, manuscrito Harley 4951, levou determinados escribas a copiarem, como se diz habitualmente – termo que pressupõe uma passividade que, ao menos nesses dois casos, não corresponde às evidências –, nosso manuscrito. É, assim, apenas pela inscrição de um novo gesto gráfico que podemos concretamente verificar a efetividade e a natureza de uma resposta, o que não corresponde evidentemente à pluralidade de respostas possíveis em que o gesto musical de resposta não se desdobra em um gesto gráfico.

Não podemos, evidentemente, examinar aqui uma a uma essas respostas, o que significaria necessariamente um exame detido sobre cada um dos possíveis testemunhos de resposta a nosso manuscrito. É, contudo, extremamente importante marcar a factibilidade de um trabalho dessa natureza, ao menos do ponto de vista teórico, pois evidentemente teríamos também de averiguar a que outras interpelações cada testemunho relacionado ao nosso estava respondendo quando de seu registro. Seria também muito interessante se pudessemos saber a que interpelações, gráficas ou não, nosso manuscrito latino 1118 respondia no momento de sua escrita. Infelizmente, somos defrontados aqui com as incertezas óbvias de um manuscrito de história ainda mal conhecida. Tal procedimento nos conduziria a am-

¹⁰² Para um estudo exemplar do funcionamento de um manuscrito iluminado em diferentes contextos de visualização, inclusive litúrgicos e não-litúrgicos, cf. o estudo de Jean-Claude Bonne, “Le rituel de la couleur: fonctionnement et usage des images dans le Sacramentaire de Saint-Etienne de Limoges,” em D. Ponnau (ed.), *Image et signification*, Paris, La Documentation Française, 1983.

¹⁰³ Leo Treitler, “The early history...”, *op. cit.*, p. 358, comparando o Gradual de Saint-Yrieux e o manuscrito latino 1118, emitiu a seguinte hipótese: “In other cases a script has been written in both ways [in diastematic and adiastematic script] by contemporaries, and we have to speculate about a functional differentiation (e.g. Paris 903 and 1118, contemporaries in Aquitania; I suggest that one is the work of a scribe, writing a book that is perhaps destined for teaching purposes, the other the work of a cantor, writing a book for his own use).”

pliar e concretizar a efetividade de uma história que, até aqui, temos visto fundamentalmente como temporalidade do gesto do escriba-cantor e como um *desejo de história*, a acentuada projeção de nosso livro em direção à temporalidade futura da resposta pretendida.

Vale chamar a atenção, de todo modo, para uma dessas respostas, que, pelo seu posicionamento e por sua natureza, mereceria, evidentemente, atenção especial. Trata-se da inscrição de uma *sequentia* no fôlio 114r, último do tonário, logo abaixo da nona e última iluminura do manuscrito. Trata-se, segundo aponta Alicia Mee Doyle, de adição dos meados do século XI,¹⁰⁴ ou seja, muito certamente realizada em Saint-Martial de Limoges e, seguramente, após Adémar de Chabannes ter depositado o códice definitivamente na abadia, em 1033. O que encontramos aqui é um canto extremamente melismático, como as seqüências contidas no seqüenciário do manuscrito latino 1118, contemporâneas à confecção do tonário, com um par de frases musicais quase idênticas. Essas frases estão distribuídas, de forma contínua, em quatro linhas de tamanho desigual, e sem separação entre as frases. Como já vimos, o convite ao melisma, entendido como expansão e dinamização do movimento musical, é um dos principais convites que faz nosso manuscrito a seu leitor, o que está de acordo não só com a lógica do tonário, mas também de outras partes do manuscrito, todo fundamentado em expansões musicais, inclusive o seqüenciário, que parece, aliás, ter sido o motivo pelo qual esse manuscrito foi adquirido por Adémar de Chabannes junto com o latino 1084. Inscrever aqui um longo melisma é, portanto, forma de responder a um apelo geral feito consistentemente pelo tonário e, como vimos, de diversas maneiras.¹⁰⁵

Além de ser um canto altamente melismático e, portanto, inserido, como concretização de um convite, na lógica geral de expansão do movimento musical que é a do códice e a do tonário em particular, essa seqüência também se relaciona diretamente com o livro em que se encontra por seu posicionamento, que indica não o simples uso arbitrário de um pedaço branco de pergaminho para notar um canto, mas uma inserção calculada. Afinal, no verso deste fôlio, haveria amplo espaço para se notar uma seqüência como essa e o que mais o notador quisesse, pois essa página permanece em branco. Ademais, o posicionamento na própria página é revelador, pois a primeira linha da seqüência foi posicionada de mo-

¹⁰⁴ Alicia Mee Doyle, *The repertory of tropes*, *op.cit.*, p. 24.

¹⁰⁵ Sua notação não comporta indicações rítmicas, como a do escriba musical do tonário, mas isso se deve evidentemente não à ausência de dinamização do movimento musical pelos acentos rítmicos, mas sim ao desenvolvimento da notação aquitana em um sistema de escrita mais estruturado e menos sujeito à variação imposta pelo gesto vocal do escriba-cantor.

do que seus últimos neumas conduzissem à túnica e aos pés da personagem da iluminura. Uma leitura musical da sequência coloca, assim, ao fim da primeira linha, duas possibilidades para a continuação do olhar do performer: seguir para os neumas da próxima linha independentemente da iluminura, ou passar do neuma à iluminura, que, vista de baixo para cima, comunica um intenso movimento pela posição de seus pés e pernas e pelas dobras movimentadas de sua túnica. Nenhuma dessas possibilidades é mutuamente excludente, pois tanto a passagem do olhar pela iluminura pode ser um contorno que conduz de volta à notação – afinal, a propriedade mesma dessas iluminuras não é, como argumentamos, a capacidade de produção de um efeito de mimetização do gesto musical? –, quanto a continuidade de uma linha para a outra não exclui a visualização periférica, completada pela memória da iluminura já vista em outros momentos, como antes de se começar a cantar – e cujo efeito de incentivo à mimetização do movimento pode ser igualmente eficiente. A resposta, a notação do melisma, reforça, assim, pela sua posição, o próprio convite.

Em suma, a resposta musical ao manuscrito, que, como discurso claramente enunciado por uma pessoa, pede uma resposta, comunica-se novamente com um novo leitor pretendido, por um reforço e expansão, com outros meios e em outras condições, do mesmo convite à realização do gesto musical. E, assim, o grafismo na página se mostra, ao mesmo tempo, núcleo de uma socialização, no encadeamento sempre buscado entre escriba e leitor, e ponto de realização de uma história, que se abre para a anterioridade a que responde, e para a posterioridade a que pede resposta.

ILUMINURAS DO TONÁRIO DO MS. BNF LAT. 1118

Manuscripto BNF latino 1118, fólho 104r: início do primeiro modo

Manuscrito BNF latino 1118, fôlio 105v: início do segundo modo

Manuscrito BNF latino 1118, fólho 106v: início do terceiro modo

Manuscrito BNF latino 1118, fôlio 107v: início do quarto modo

Manuscripto BNF latino 1118, fólho 109r: início do quinto modo

Manuscrito BNF latino 1118, fólho 110r: início do sexto modo

Manuscrito BNF latino 1118, fôlio 111r: início do sétimo modo

Manuscrito BNF latino 1118, fôlio 112v: início do oitavo modo

Manuscrito BNF latino 1118, fólío 114r

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como o leitor pôde averiguar ao longo das páginas desta dissertação, destacamos pouco, na redação do trabalho, elementos que apontassem para uma conclusão geral. Evidentemente, há uma série de conclusões parciais que foram apresentadas onde isso era pertinente, mas foi nossa intenção, na redação de cada capítulo, não esquecer nunca de que se trata de um trabalho aberto. Isso não apenas porque nenhum trabalho jamais pode se querer definitivo, mas também porque, para nós, este trabalho consiste em uma primeira etapa – daí o “esboço” de nosso subtítulo – de uma investigação à qual pretendemos dar continuidade. O trabalho inteiro sendo visto, assim, como a abertura de um campo de reflexões, não caberia aqui, em poucas linhas, fechá-lo artificialmente.

Em primeiro lugar, não há que fechá-lo porque nosso último capítulo cria muito claramente uma espécie de suspensão que buscamos enfatizar tanto no próprio capítulo quanto na introdução à Parte III da dissertação. Preocupado em apreender mais concretamente, em sua temporalidade efetiva, a imbricação dos processos de semantização da forma sonora e de enformação sonora do conteúdo, esse capítulo se volta voluntariamente a um único testemunho. Ainda que, a nosso ver, o procedimento seja necessário para o objetivo proposto, a escolha de um único documento resulta em postergar para um segundo momento a ampliação do escopo temporal e a possibilidade de apreender a historicidade mais ampla da imbricação desses processos. Evidentemente, há elementos de encaminhamento para esse questionamento nas Partes I e II da dissertação, pois a distinção entre semantização da forma sonora (preocupação principal da Parte I) ou enformação sonora do conteúdo (preocupação fundamental da Parte II) é uma questão de ênfases, cada processo pressupondo dialeticamente o outro. No entanto, é fundamental, segundo julgamos, prosseguir na linha desta Parte III e ampliar o escopo documental de forma a, como procedemos nas Partes I e II, constituir séries de testemunhos que possam ser apreendidos como constitutivos de uma historicidade mais ampla.

Em segundo lugar, a Parte III também nos remete à abordagem adotada nas Partes I e II, que foi a de privilegiar testemunhos editados e, assim, de certo modo, desprovidos de sua materialidade. Como vimos na Parte III, essa materialidade é constitutiva do funcionamento social do testemunho e, já o apontáramos na introdução, negligenciá-la pode ser arriscado. Nesse sentido, as próprias Partes I e II são campos abertos, um primeiro passo

interno às séries apresentadas. Em um ou outro ponto, indicamos aspectos relevantes da materialidade dos testemunhos, mas teremos de postergar a exploração sistemática dessa materialidade a um passo subsequente de pesquisa. Isso por duas razões distintas. Uma é prática, o acesso a tais fontes, nos fundos de manuscritos das bibliotecas em que elas se encontram. A outra é relativa à temporalidade mesma da pesquisa, pois o trabalho com o manuscrito BNF latino 1118, na Parte III desta dissertação, foi também para nós um momento de familiarização com questões relativas à materialidade do manuscrito e de tentativa de elaboração de um instrumental conceitual que nos permitisse entendê-la como traço do processo que nos interessa investigar.

Em terceiro lugar, acreditamos que nosso trabalho deva ser entendido como um trabalho aberto porque pensamos que ele deve ser expandido para que se possa apreender consistentemente a dinâmica social do processo analisado. Afinal, como qualquer processo social, a dinâmica de semantização da forma sonora e enformação sonora do conteúdo é parte constituinte da sociedade, um dos diversos processos eminentemente inter-relacionados que, no conjunto, constituem a realidade mesma de qualquer sociedade. Desse modo, a inteligibilidade de cada processo particular cresce em função da compreensão de sua articulação com outros processos. Concretamente, isso ficou bastante claro para nós conforme pudemos sobrepor a série documental estudada cronologicamente na Parte I desta dissertação à da Parte II e, sucessivamente, pela reiteração cronológica a cada capítulo da Parte II, em contextos sociais extremamente relacionados. Por sua vez, a inteligibilidade da sociedade depende da articulação consistente de certo número de processos. Ao que nos parece, assim, nossa investigação deve ser expandida para outras fontes que permitam ampliar a rede de articulações mais do que nos foi possível até aqui, de forma a delinear relações que ampliem a compreensão das dinâmicas sociais no Ocidente medieval.

De todo modo, se há conclusão a ser tirada, como balanço provisório, é a de que a investigação sobre o som, desde que se entenda esse elemento simultaneamente como forma semantizada e como conteúdo enformado, apresenta possibilidades concretas para uma ampliação do conhecimento das sociedades do Ocidente medieval, colocando no centro das atenções um processo que é uma das facetas assumidas pela dialética de subjetivação do objetivo e objetivação do subjetivo, que, por sua vez, encontra-se no centro da constituição de qualquer sociedade.

BIBLIOGRAFIA

As obras que foram diretamente empregadas na confecção dos capítulos desta dissertação estão citadas no corpo do texto. Julgamos que, mais do que se repetíssemos em ordem alfabética todo o conjunto daquelas referências, prestaríamos um trabalho útil aos leitores desta dissertação se buscássemos, sem pretensão de exaustividade com relação a tudo o que foi citado, nem de limitação apenas àquilo que foi citado, organizar aqui algumas das referências bibliográficas fundamentais de nosso trabalho, indicando sua relevância e encaixe no conjunto da dissertação.

Citamos, antes do mais, as principais coleções de fontes utilizadas, mencionadas sempre de forma abreviada em nossos capítulos:

Patrologiae cursus completus, ed. J.-P. Migne, Series Latina, Paris, 1841-1864 (várias reimpressões pela editora Brepols). Abreviado como *PL*.

Patrologiae cursus completus, ed. J.-P. Migne, Series Graeca, Paris, 1857-1866. Abreviado como *PG*.

Corpus Christianorum: Series Latina, vários editores, Turnhout, Brepols, 1953ss. Abreviado como *CCSL*.

O som

Começamos indicando alguns trabalhos mais genéricos, que se ocuparam mais diretamente do som.

Os trabalhos que se ocuparam do som são poucos e muito diversos. Citamos alguns no corpo de nossa dissertação e aqui segue uma listagem dos mais relevantes, divididos em títulos gerais e especificamente atinentes à Idade Média.

a) gerais

- CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle* [1994], Paris, Champs Flammarion, 2001.
- CORBIN, Alain, “Histoire et anthropologie sensorielle”, em IDEM, *Le temps, le désir et l'horreur: essais sur le dix-neuvième siècle*, Paris, Aubier, 1991.
- GUTTON, Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire: essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, PUF, 2000.
- HOWES, David (ed.), *The varieties of sensory experience: a sourcebook in the anthropology of the senses*, Toronto, Toronto University Press, 1991.
- HOWES, David (ed.), *Empire of the senses. The sensual culture reader*, Oxford, Berg Publishers, 2005.
- LE BRETON, David, *La saveur du monde: une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006.
- MCADAMS, Stephen e Emmanuel Bigand (ed.), *Penser les sons: psychologie cognitive de l'audition*, Paris, PUF, 1994.
- MURRAY SCHAFER, R., *A afinação do mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora* [1977], trad. [1997], São Paulo, Unesp, 2001.
- PANOPOULOS, Panayotis, “Animal bells as symbols: sound and hearing in a Greek island village”, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9, 2003, p. 639-656.
- PINTO, Tiago de Oliveira, “Som e música. Questões de uma antropologia sonora”, *Revista de antropologia*, 44, 2001, p. 221-286.
- RICE, Tom, “Soundselves: an acoustemology of sound and self in the Edinburgh Royal Infirmary”, *Anthropology Today*, 19 (4), 2003, p. 4-9.
- ROULIER, Frédéric, “Pour une géographie des milieux sonores”, *Cybergeog*, 71, 1999 (<http://www.cybergeog.presse.fr/paysenvi/texte/roulier.htm>).
- SIMMEL, Georg, “Essai sur la sociologie des sens” [1912], em IDEM, *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1981, p. 223-238.
- SULLIVAN, Lawrence E., “Sound and senses: toward a hermeneutics of performance”, *History of religions*, 26, 1986, p. 1-33.
- ZANARINI, Gianni, “Le son musical”, em Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle*, v. 2 (*Les savoirs musicaux*) [2002], trad., Paris, Actes du Sud/Cité de la Musique, 2004, p. 47-66.

b) com relevância especial para a Idade Média

- ALEXANDRE-BIDON, Danièle, “Écrire le son au Moyen Age”, *Ethnologie française*, 20, 1990, p. 319-328.

- BURNETT, Charles, “Sound and its perception in the Middle Ages”, em C. Burnett, M. Fend e P. Gouk (ed.), *The second sense: studies in hearing and musical judgment from Antiquity to the seventeenth century*, Londres, Warburg Institute, 1991, p. 43-69.
- CLOUZOT, Martine, “Le son et le pouvoir en Bourgogne au XVe siècle”, *Revue historique*, 615, 2000, p. 53-66.
- FRITZ, Jean-Marie, *Paysages sonores du Moyen Age: le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- GAUVARD, Claude e Altan GOKALP, “Les conduites du bruit et leur signification à la fin du Moyen Age. Le Charivari”, *Annales: économies, sociétés, civilisations*, 1974, p. 693-704.
- KUCHENBUCH, Ludolf, “Écriture et oralité: quelques compléments et approfondissements”, em Jean-Claude Schmitt e Otto Gerhard Oexle (ed.), *Les tendances actuelles de l’histoire du Moyen Age en France et en Allemagne*, Paris, Sorbonne, 2002, p. 143-165.
- LARCHER, Hubert, *Notre-Dame du Thoronet: l’acoustique cistercienne et l’unité sonore*, Méolans-Revel, DésIris, 1992.
- LETT, Didier e Nicolas Offenstadt (ed.), *Haro! Noël! Oyé! Pratiques du cri au Moyen Age*, Paris, Sorbonne, 2003.
- MCGEE, Timothy, *The sound of medieval song: ornamentation and vocal style according to the treatises*, Oxford, Clarendon, 1998.
- OFFENSTADT, Nicolas, “Cris et cloches. L’expression sonore dans les rituels de paix à la fin du Moyen Age”, *Hypothèses 1997, Travaux de l’École doctorale d’histoire. Université de Paris I*, Paris, Sorbonne, 1998, p. 51-58.
- PASTOUREAU, Michel, “Le son du cor dans l’image médiévale”, em Martine Clouzot et Christine Laloue (ed.), *Les représentations de la musique au Moyen Age*, Paris, Cité de la Musique, 2005, p. 92-99.
- WENZEL, Horst, *Hören und sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, Munique, C. H. Beck, 1995.
- ZUMTHOR, Paul, *A letra e a voz: a “literatura” medieval* [1987], trad. [1993], São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

* * *

Cada uma das partes em que se divide esta dissertação tem uma bibliografia bastante particular, havendo pouca sobreposição. Desse modo, indicaremos, separadamente, as obras mais relevantes para cada uma dessas partes.

I – Parte I

Com relação à primeira parte, o número de trabalhos é bastante grande e fundamentalmente obra de musicólogos. Para uma bibliografia exaustiva, especialmente no que tange aos testemunhos dos capítulos 3 e 4, cf. os levantamentos de F. A. Gallo e M. Huglo:

Gallo, F. A., “Philological Works on Music Treatises of the Middle Ages. A Bibliographical Report,” *Acta Musicologica*, 44, 1972, p. 78-101.

Huglo, M. “Bibliographie des éditions et études relatives à la théorie musicale du moyen âge (1972-1987),” *Acta Musicologica*, 60, 1988, p. 229-272.

Extremamente útil é o *site* do *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, cujo levantamento abrange as principais publicações já feitas, tanto antes quanto depois dos referidos artigos:

<http://www.lml.badw.de/info/biblio.htm>

As fontes mais consistentemente editadas e organizadas são, como indicamos no corpo do texto (cf. interlúdio, entre capítulos 2 e 3) os chamados “Tratados de teoria musical.” Indicamos aqui as edições citadas ao longo do texto, ainda que, para alguns textos (Berno e Regino), haja edições mais recentes e melhores, às quais ainda não tivemos acesso. Todas as edições citadas podem ser acessadas em formato eletrônico no *site* confiável do *Thesaurus musicarum latinarum* (<http://www.music.indiana.edu/tml/>), projeto que visa a disponibilizar na Internet os textos de todas as edições dos tratados medievais latinos de música. Além da facilidade de acesso, o projeto permite um trabalho lexicográfico extremamente eficiente, pois possui um mecanismo de busca de palavras. Infelizmente, o *site* não inclui o aparato crítico nem as introduções, comentários e/ou traduções que acompanham cada edição. Por essa razão, é sempre recomendável trabalhar com a edição original e com a versão eletrônica ao mesmo tempo. Indicamos também, junto com cada texto, traduções modernas que pudemos consultar, quando essas existiam, recurso que não substitui de modo algum a leitura do original, mas que permite refletir sobre o sentido de diversas passagens – muitas vezes para discordar da interpretação dada pelo tradutor.

Sobre o projeto do *Thesaurus musicarum latinarum* (TML), cf. T. J. Mathiesen (ed.), *Thesaurus musicarum latinarum: canon of data files*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.

Alia musica, Traité de musique du IXe siècle: édition critique commentée avec une introduction sur l'origine de la nomenclature modale pseudo-grecque au Moyen-Age, ed. Jacques Chailley, Paris, Centre de documentation universitaire e Société d'édition d'enseignement supérieur, 1965.

tradução e outra edição em: E. Brooks Heard, *Alia musica: a chapter in the history of medieval music theory*, tese de doutorado, Universidade de Winsconsin, 1966.

Aribo, *Musica*, em *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, ed. Martin Gerbert, v. 1, St. Blasien, 1784, reed. Hildesheim, G. Olms, 1963, v. 2, p. 197-230.

Aurelianus Reomensis, *De musica disciplina*, ed. Lawrence Gushee (*Aureliani Reomensis de Musica disciplina*), Roma, American Institute of Musicology, 1975.

tradução e outra edição em: J. P. Ponte, *Aureliani Reomensis Musica Disciplina: a revised text, translation and commentary*, tese de doutorado, Universidade Brandeis, 1961, 3 v., e apenas tradução em Aurelian of Réomé, *The discipline of music*, trad. J. P. Ponte, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1968.

Berno de Reichenau, *Prologus in tonarium*, em *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, ed. Martin Gerbert, v. 1, St. Blasien, 1784, reed. Hildesheim, G. Olms, 1963.

realizamos a tradução deste texto, ainda uma versão preliminar, e a anexamos ao presente relatório.

Boécio, *De institutione musica*, ed. G. Friedlein e trad. C. Meyer (Boèce, *Traité de la musique*), Turnhout, Brepols, 2005.

outra tradução: Boethius, *The fundamentals of music*, ed. C. V. Palisca e trad. C.M. Bower, New Haven, Yale University Press, 1989.

Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis: Introduction, Critical Edition, Translation, ed. e trad. Terence Bailey, Ottawa, University of Ottawa Press, 1979.

Guido d'Arezzo, *Micrologus*, ed. J. S. van Waesberghe (*Guidonis Aretinis Micrologus*), Rome, American Institute of Musicology, 1955.

traduções: *Hucbald, Guido, and John on music*, ed. C. V. Palisca e trad. W. Babb, New Haven, Yale University Press, 1978; *Gui d'Arezzo, Micrologus*, trad. Marie-Noël Colette e Jean-Christophe Jolivet, Paris, ipmc, 1993.

Guido d'Arezzo, *Epistola*, ed. e trad. D. Pesce (*Guido d'Arezzo's 'Regule rithmice', 'Prologus in antiphonarium', and 'Epistola ad Michaelem': a critical text and translation*), Ottawa, Institute of Medieval Music, 1999.

outra tradução (parcial): O. Strunk, *Source readings in music history: Antiquity and the Middle Ages*, Nova Iorque, W.W. Norton, 1965.

Guido d'Arezzo, *Prologus in antiphonarium*, ed. e trad. D. Pesce, *op. cit.*.

outra tradução (parcial): O. Strunk, *Source readings in music history: Antiquity and the Middle Ages*, Nova Iorque, W.W. Norton, 1965.

Guido d'Arezzo, *Regulae rythmicae*, ed. e trad. D. Pesce, *op. cit.*.

Hermannus Contractus, *Musica*, ed. e trad. L. Ellingwood (*Musica Hermann Contracti*), Rochester, NY, Eastman School of Music, 1936.

Hucbaldus, *De musica*, ed. e trad. Yves Chartier (*L'oeuvre musicale d'Hucbald de Saint Amand : le traité de musique et les compositions*) Montréal, Éditions Bellarmin, 1995.

outra tradução: Hucbald, Guido, and John on music, ed. C. V. Palisca e trad. W. Babb, New Haven, Yale University Press, 1978

Johannes Affligemensis, *De musica cum tonario*, ed. J. Smits van Waesberghe, Roma, American Institute of Musicology, 1, 1950.

tradução: Hucbald, Guido, and John on music, ed. C. V. Palisca e trad. W. Babb, New Haven, Yale University Press, 1978

Musica e Scolica enchiriadis, ed. H. Schmid, *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Munique, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1981.

tradução dos dois tratados: *Musica and Scolica enchiriadis*, ed. C. V. Palisca e trad. R. Erickson, New Haven, Yale University Press, 1995.

tradução apenas da *Musica: Music handbook* (*Musica enchiriadis*), trad. L. Rosenstiel, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1976.

Pseudo-Odo, *Dialogus de musica*, em *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, ed. Martin Gerbert, v. 1, St. Blasien, 1784, reed. Hildesheim, G. Olms, 1963, v. 1, p. 25-59.

tradução (parcial): O. Strunk, *Source readings in music history: Antiquity and the Middle Ages*, Nova Iorque, W.W. Norton, 1965.

Regino de Prüm, *Epistola de harmonica institutione*, ed. E. M. Le Roux, RSM, em “The De harmonica and Tonarius of Regino of Pruem” (tese de doutorado, Catholic University of America, 1965), p. 22-84.

tradução: infelizmente, não tivemos acesso ao original da edição citada, em que consta também uma tradução de Regino e, como o acessamos no site do *Thesaurus Musicarum Latinarum*, onde se encontram apenas as edições, empreendemos nós mesmos a tradução desse texto, que anexamos a este relatório.

Willehelmus Hirsaugiensis, *Musica*, ed. D. Harbinson, Roma, American Institute of Musicology, 1975.

As obras que trataram desse *corpus* são variadas, havendo algumas que os trataram em conjunto, outras que se dedicaram a grupos de tratados e finalmente aquelas dedicadas a tratados específicos. Indicaremos aqui apenas os dois primeiros casos, convidando o leitor interessado em um tratado específico a buscar as referências em nossas notas de rodapé.

a) gerais

ABERT, H., *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle, Max Niemeyer, 1905.

BERNHARD, M., “Das musikalische Fachschrifttum im lateinischen Mittelalter”, em Fr. Zamminer (ed.), *Geschichte der Musiktheorie*, 3, Darmstadt, 1990, p. 53-85.

BIELITZ, M., *Musik und Grammatik: Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie*, Munique, Emil Katzschler, 1977.

BOWER, C. M., “The grammatical mode of musical understanding in the Middle Ages”, em P. J. Gallacher e H. Damico (ed.), *Hermeneutics and Medieval Culture*, Nova Iorque, State University of New York Press, 1989, p. 133-145.

CHRISTENSEN, C. (ed.), *The Cambridge history of western music theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

obra com diversos artigos de especialistas, apesar de não cobrir unicamente o período medieval

DIEHR, A., ‘*Speculum corporis*’: *Körperlichkeit in der Musiktheorie des Mittelalters*, Kassel, VEB, 2000.

FAST, S., “Bakhtin and the discourse of late medieval music theory”, *Plainsong and medieval music*, 5, 2, 1996, p. 175-191.

GUSHEE, L. A., “Questions of genre in medieval treatises on music”, *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, Berne-Munich Francke, 1973, p. 365-433.

GYSIN, H. P., *Studien zum Vokabular der Musiktheorie im Mittelalter: eine linguistische Analyse*, Zurich, A. Köhler Rüti, 1959.

- MEYER, C., *Les traités de musique* (Typologie des sources du Moyen Âge occidental), Turnhout, Brepols, 2001.
- REANEY, G., "The question of authorship in the medieval treatises on music", *Musica disciplina*, 18, 1964, p. 7-17.
- RIEMANN, H., *History of Music Theory. Books I and II: Polyphonic Theory to the Sixteenth Century*, trad., Lincoln, University of Nebraska Press, 1962.
- SCHUELLER, H. M., *The idea of music: an introduction to musical aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*, Kalamazoo, Western Michigan University, 1988.
- VAN WAESBERGHE, J. S., *Musikerziehung: Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig, VEB, s/d,

Entre esses, listamos os trabalhos de M.-E. Duchez, limitados no corpus, mas com pretensões teóricas amplas:

- DUCHEZ, M.-E., "Jean Scot Erigène premier lecteur du 'De institutione musica' de Boèce?", em Werner Beierwaltes (ed.), *Eriugena: Studien zu seinen Quellen*, Vorträge des III. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Freiburg im Breisgau, 27.-30. August 1979, Heidelberg, 1980, p. 165-187.
- DUCHEZ, M.-E., "L'émergence acoustico-musicale du terme 'sonus' dans les commentaires carolingiens de Martianus Capella", *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique*, 7, 1985, p. 97-141 (faltam as notas).
- DUCHEZ, M.-E., "Description grammaticale et description arithmétique des phénomènes musicaux: le tournant du IX siècle", *Miscellanea Mediaevalia*, 13, 2, 1981, p. 561-579.
- DUCHEZ, M.-E., "La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale", *Acta Musicologica*, 51, 1979, p. 54-73.

b) grupos de tratados

- ATKINSON, C., "'Harmonia' and the 'Modi, quos abusive tonos dicimus' ", *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, Bolonha, 1987, p. 485-500.
- BARASSI, E. F., "I modi ecclesiastici nei trattati musicali dell'età carolingia", *Studi musicali*, 4, 1975, p. 10-47.
- BARBERA, A., "The consonant eleventh and the expansion of the musical tetractys: a study of ancient Pythagoreanism", *Journal of Music Theory*, 28, 2, 1984, p. 191-223.
- BOYNTON, S., "The sources and significance of the Orpheus myth in *musica enchiriadis* and Regino of Prüm's *Epistola de harmonica institutione*", *Early music history*, 1999, 18, p. 47-74.

- FULLER, S., "Theoretical foundations of early organum theory", *Acta musicologica*, 53, 1981, p. 52-84.
- GUT, S., "La notion de consonance chez les théoriciens du Moyen Age", *Acta musicologica*, 48, 1976, p. 20-44.
- HUGLO, M., "Le développement du vocabulaire de l'*Ars musica* à l'époque carolingienne", *Latomus*, 34, 1975, p. 131-151.
- OSTHEIMER, A., "Orpheus und die Entstehung einer Musiktheorie im 9. Jahrhundert", *Mittellateinisches Jahrbuch*, 33, 1, 1998, p. 19-35.
- PHILLIPS, N., "Classical and late latin sources for ninth-century treatises on music", em A. Barbera (ed.), *Music theory and its sources: Antiquity and the Middle Ages*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1990, p. 100-135.
- PIZZANI, U., "Du rapport entre le *De musica* de S. Augustin et le *De institutione musica* de Boèce", em A. Galonnier (ed.), *Boèce...*, p. 357-377.
- TEEUWEN, M., *Harmony and the music of the spheres: the Ars Musica in ninth century commentaries on Martianus Capella*, Leiden/Boston/Köln, 2002
- VAN WAESBERGHE, J. S., "La place exceptionnelle de l'*Ars Musica* dans le développement des sciences au siècle des Carolingiens", *Revue grégorienne*, 31, 1952, p. 81-104.
- VAN WAESBERGHE, J. S., "Some music treatises and their interrelation: a school of Liège (c. 1050-1200)?", *Musica disciplina*, 3, 1949, p. 95-118.

II – Parte II

A liturgiologia é um domínio de estudos específico, com seus institutos, revistas, editoras especializadas, etc.. Nesse panorama, a Idade Média assume uma posição central. Para que o pesquisador possa se situar nesse vasto domínio, alguns guias são necessários. O mais confiável e sintético é ainda:

VOGEL, Cyrille, *Medieval liturgy: an introduction to the sources*, tradução e revisão de William Storey e Niels Rasmussen (significativamente mais completa e atualizada que a versão original em francês), Portland, Pastoral Press, 1986.

Vogel também é o autor das narrativas de referência sobre o processo de transmissão da liturgia romana para o mundo franco:

VOGEL, Cyrille, "Les échanges liturgiques entre Rome et les pays francs jusqu'à l'époque de Charlemagne", em *Le chiese nei regni dell'Europa occidentale e i loro rapporti con Roma fino all'800*, Spoleto, CISAM, 1960, p. 189-295 e 326-330.

VOGEL, Cyrille, “La réforme culturelle sous Pépin le Bref et sous Charlemagne” [1965], em E Patzelt, *Die Karolingische Renaissance* [1923], segunda edição, Graz, 1965, p. 171-242.

Pela completude e pela meticulosidade, cabe citar:

MEYER, Hans Bernhard et alii (ed.), *Gottesdienst der Kirche. Handbuch der Liturgiewissenschaft*. Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 1984-1999, 6 v..

Há algumas obras mais acessíveis, como:

MARTIMORT-, Georges-Aimé, *L'église en prière: introduction à la liturgie*, Paris Desclée, 1983, 4 v..

PALAZZO, Eric, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Age: des origines au XIIIe siècle*, Paris, Beauchesne, 1993.

Uma excelente recolha de ensaios é fruto de uma das *Settimane* organizadas pelo Centro de Estudos de Alta Idade Média em Spoleto:

Segni e riti nella. chiesa altomedievale occidentale, Atti della XXXIII Settimana del CISAM., Spoleto, CISAM, 1987. 2 v..

E, sempre útil, o monumental:

CABROL, Ferdinand e Henri Leclercq (ed.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, Letouzey et Ané, 1907-1953, 15 tomos em 30 volumes.

Mais recentemente, os historiadores têm se interessado pela liturgia, sob a perspectiva dos estudos sobre o “ritual.” Para uma crítica e uma defesa recentes dessa noção nos estudos medievalísticos, cf., respectivamente:

BUC, Philippe, *The dangers of ritual: between early medieval texts and social scientific theory*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

ALTHOFF, Gerd, *Die Macht der Rituale: Symbolik und Herrschaft im Mittelalter*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.

Dentre os trabalhos preocupados com o funcionamento social da liturgia:

GY, Pierre-Marie, *La liturgie dans l'histoire*, Paris, Cerf, 1990.

PALAZZO, Éric, *Liturgie et société au Moyen Age*, Paris, Aubier, 2000.

Os principais documentos aqui utilizados foram os seguintes, além de diversos tirados às edições da *Patrologia latina* e do *Corpus christianorum*:

a) sacramentários

DESHUSSES, Jean (ed.), *Le Sacramentaire Grégorien: ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits*, Friburgo, Specilegium Sacrum Friburgiense, 1971-1982. 3 v..

DUMAS, A. (ed.), *Liber sacramentorum gellonensis: introductio, tabulae et indices* (Corpus Christianorum, Series Latina, CLIXA), Turnhout, Brepols, 1981.

MOHLBERG, Leo Cunitbert (ed.), *Liber sacramentorum romanae aeclesiae ordinis anni circuli* (Cod. Vat. Reg. lat. 316/Paris Bibl. Nat. 7193, 41/56), Roma, Herder, 1968.

Trechos do sacramentário gelasiano foram recentemente traduzidos em: Antoine Chavassee (ed. e trad.), *Le cycle liturgique romain annuel selon le sacramentaire du "Vaticanus reginensis 316"*, Paris, Cerf, 1997.

SAINT-ROCH, Patrick (ed.), *Liber sacramentorum engolismensis: manuscrit B.N. Lat. 816, le sacramentaire gélasien d'Angoulême* (Corpus Christianorum, Series Latina, CLIX C), Turnhout, Brepols, 1987.

Há uma vasta bibliografia sobre os sacramentários, além dos capítulos específicos nas obras gerais indicadas acima (veja-se, sobretudo, o capítulo de Vogel, que reúne imensa bibliografia). Mas é incontornável a contribuição de Chavassee, que não se limita ao gelasiano indicado no título, tratando dos principais testemunhos desse tipo de livro:

CHAVASSE, Antoine, *Le sacramentaire gélasien (Vaticanus Reginensis 316): sacramentaire presbytéral en usage dans les titres romains au VIIe siècle*, Paris, Desclée, 1958.

b) os ordines romani,

Os *ordines romani*, editados por Andrieu – qualquer outra edição anterior é totalmente dispensável após essa edição – estão editados em cinco volume, mas ainda se aguarda o sempre prometido índice geral. A principal bibliografia sobre os *ordines* são as extensas introduções a cada texto editado pelo próprio Andrieu.

ANDRIEU, Michel (ed.), *Les ordines romani du haut moyen age*, v. 1 (apresentação e descrição detalhada dos manuscritos) e v. 2-5 (estudo e edição de cada texto), Louvain, Specilegium Sacrum Lovaniense, 1931-1961.

Alguns complementos úteis são indicados no volume sobre *ordines*, ordinários cerimoniais da *Typologie des sources du Moyen Age occidental* (publicada pela editora Brepols, coleção que tem, aliás, diversos outros títulos sobre fontes litúrgicas):

MARTIMORT, Aimé.-Georges, *Les ordines, les ordinaires et les cérémoniaux*, Turnhout, Brepols, 1991.

Uma interessante crítica à perspectiva de fundo que guiou a edição de Andrieu foi recentemente feita por:

TUZLAK, Ayse, *Service and performance: 'Leitourgia' and the study of early Christian ritual*, PhD dissertation, Syracuse University, 2001.

c) pontificais

ANDRIEU, Michel (ed.), *Le pontifical romain au Moyen Âge*, Vatican, 1939-1941. T. I, *Le pontifical romain du XII^e siècle*; t. II, *Le pontifical de la Curie romaine au XIII^e siècle*; t. III, *Le pontifical de Guillaume Durand*; t. IV, *Tables alphabétiques*.

o segundo tomo desta edição foi recentemente traduzido: Monique Goullet, Guy Lobrichon e Éric Palazzo, *Le pontifical de la curie romaine au XIII^e siècle : texte latin, traduction, introduction*, Paris, Cerf, 2004.

VOGEL, Cyrille, e Reinhard Elze (ed.), *Le pontifical romano-germanique du Xe siècle*, v. 1-2 (*texte*) et 3 (*introduction générale et tables*), Vaticano, 1963-1972.

Sobre esses pontificais, novamente os principais estudos são as introduções às edições. Sobre a gênese do pontifical, com conseqüências fundamentais para os estudos sobre os livros litúrgicos em geral, cf.:

RASMUSSEN, Niels Kriegh, *Les pontificaux du haut Moyen Âge. Genèse du livre de l'évêque*, Leuven, Spicilegium sacrum lovaniense, 1998.

Ver também :

PALAZZO, Éric, *L'évêque et son image : l'illustration du pontifical au Moyen Age*, Turnhout, Brepols, 1999.

Cada um de nossos capítulos tem também uma bibliografia específica. Destacamos apenas os títulos fundamentais, os demais podendo ser buscados nas notas de cada capítulo:

a) missa

BROWE, Peter, *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter*, Munique, Hueber, 1933.

JUNGSMANN, Joseph A., *The mass of the Roman rite*, trad., Nova Iorque, Benziger Brothers, 1950. 2 v..

MEYER, Hans Bernhard, *Eucharistie: Geschichte, Theologie, Pastoral*, Regensburg, Verlag Friedrich Pustet, 1989.

WILLIS, G. G., *Further essays in early Roman liturgy*, Londres, SPCK, 1968.

b) ciclo pascal

CHAVASSE, Antoine, “L’organisation stationnale du Carême romain, avant le VIII^e siècle. Une organisation pastorale,” *Revue des sciences religieuses*, 56, 1982, p. 17-32.

CRAMER, Peter, *Baptism and change in the early Middle Ages: c. 200-c. 1150* [1993], Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

TALLEY, Thomas J., *The origins of the liturgical year*, segunda edição corrigida, Nova Iorque, Pueblo, 1991

c) consagração de igrejas

FORNECK, Torsten-Christian, *Die Feier der Dedicatio ecclesiae im römischen Ritus*, Aachen, Shaker Verlag, 1999.

KOZACHEK, Thomas Davies, *The repertory of chant for dedicating churches in the Middle Ages: music, liturgy, & ritual*, tese de doutorado, Harvard University, 1995.

Mises en scène et mémoires de la consécration d’église au Moyen Age, Turnhout, Brepols (no prelo),

REPSHER, Brian V., *The rite of church dedication in the early medieval era*, Lewinston/Queenston/Lampeter, Edwin Mellen Press, 1998.

WILLIS, Geoffrey Grimshaw, “The consecration of churches down to the ninth century”, em IDEM, *Further essays in early Roman liturgy*, Londres, SPCK, 1968, p. 133-173.

III – Parte III

Na terceira parte de nossa dissertação, dedicamo-nos a um estudo de caso sobre o tonário contido no manuscrito BNF latino 1118. Os principais estudos sobre esse manuscrito são:

DOYLE, Alicia Mee, *The repertory of tropes in Paris, Bibliothèque Nationale fonds Latin 1118: a comparative study of tenth-century Aquitanian concordances and transmission*, PhD dissertation, University of California, 2000. [sobre o tropário do manuscrito]

STEINER, Ruth, “The prosulae of the MS Paris BN lat. 1118”, *Journal of the American Musicological Society*, 22, 1969, p. 367-393. [sobre o prosulário do manuscrito]

CROCKER, Richard, *The repertory of proses at Saint Martial de Limoges (tenth and eleventh centuries)*, 2 v., PhD dissertation, Yale University, 1957. [sobre o prosário do manuscrito]

Sobre o tonário em especial, cabe citar um estudo musicológico e um iconográfico, respectivamente:

RUSSEL, Carlton Thrasher, *The southern French tonary in the tenth and eleventh centuries*, PhD dissertation, Princeton University, 1966.

SEEBASS, Tilman, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter: Studien angehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris BN, fonds latin 1118*, Bern, F. Verlag, 1973. 2 v..

ANEXOS DA PARTE I

1. Nicetas de Remesiana: *De utilitate hymnorum*
 - 1.1 transcrição, lado a lado, das versões longa e curta;
 - 1.2 tradução.
2. Regino de Prüm: *Epistola de harmonica institutione* (transcrição e tradução)
3. Berno de Reichenau: *Prologus in tonarium* (transcrição e tradução)

Nicetas de Remesiana

De utilitate hymnorum (De psalmodiae bono)

Edições:

- a) versão longa: edição de C.H. Turner, em *Journal of Theological Studies*, 24, 1923, p. 233-241;
- b) versão curta: edição de M. Gerbert, republicada por J.-P. Migne, em *PL* 52, col. 371A a 376A.

Tradução: Eduardo Henrik Aubert

<i>VERSÃO LONGA</i>	<i>VERSÃO CURTA</i>
Incipit de utilitate hymnorum	De psalmodiae bono
<p>I. Qui promissum reddit debitum soluit: memini me pollicitum, cum de gratia et de utilitate vigiliarum dixissem, sequenti sermone <i>de</i> hymnorum et laudum ministerio esse dicturum, quod nunc hic sermo Deo donante praestabit.</p> <p>Nec sane potest tempus aliud aptius inueniri quam istud quo a filiis lucis nox pro die ducitur, quo silentium et quies ab ipsa nocte praestatur, quo hoc ipsum caelebratur quod cupit sermo narrare. apta est adhortatio militi, quando stat in procinctu sollicitus; nautis competit cantilena, cum remis incumbunt mare uerrentibus; aptissima est et nunc huic conuentui ad hymnorum ministerium congregato ipsius operis (sicut praediximus) adlocutio.</p>	
<p>II. Scio nonnullos non solum in nostris sed etiam in orientalibus esse partibus qui superfluum et minus congruentem divinae religioni existiment psalmodum et hymnorum decantationem: sufficere enim putant si psalmus corde dicatur, lascivium esse si oris sono proferatur; et aptant huic opinioni suae capitulum de apostolo, quia scripsit ad Effesios IMPLEMINI SPIRITU, LOQUENTES VOBIS IN PSALMIS ET HYMNIS ET CANTICIS SPIRITALIBVS, IN GRATIA CANTANTES ET PSALLENTE DEO IN CORDIBVS VESTRIS. ecce, inquiunt, IN CORDIBVS psallendum esse definit apostolus, non more tragico vocis modulamine garriendum, quia</p>	

<p>sufficit Deo QVI CORDA SCRVTATVR si in cordis secreto canatur. at ego, duce veritate, sicut non reprehendo PSALLENTES IN CORDE (semper enim utile est quae Dei sunt corde meditari), ita conlaudo eos qui etiam sono uocis glorificant Deum. et prius quam de multis scripturarum instrumentis testimonia proferam, de ipso apostoli capitulo quo multi <i>cantoribus</i> obiciunt, praescriptionis uice eorum stultiloquium repercutiam. ait enim certe apostolus INPLEMEMINI [IN] SPIRITU LOQVENTES. puto etiam ora nostra laxauit et linguas soluit et labia prorsus aperuit: LOQVI enim sine istis organis homines impossibile est; et sicut aestus a frigore discretus est, sic tacens a loquente diuersus est. cum vero adicit LOQVENTES IN PSALMIS ET HYMNIS ET CANTICIS, non fecisset etiam CANTICORUM mentionem si PSALLENTES omnino tacere uoluisset, cantare enim prorsus tacendo potest nemo. IN CORDIBVS autem quod dixit, admonit ne sola uoce sine CORDIS intentione cantetur: sicut alio loco ait PSALLAM SPIRITU, PSALLAM ET MENTE, id est uoce et cogitatione.</p> <p>Sed haec talia hereticorum commenta sunt. dum enim aliud languent, subtiliter cantica respuunt. nam dum prophetis aduersantur, et <i>propter</i> prophetas Deum conantur destruere creatorem, prophetarum dicta et maxime caelestes Daudicas cantiones per colorem honesti silentii uacare contendunt.</p>	
<p>III. Sed nos, karissimi, qui tam propheticis quam euangelicis et apostolicis sumus erudiri magisteriis, eorum nobis dicta et facta ante oculos proponamus per quos [pos]sumus omne quod [pos]sumus, et quam sint grata Deo SPIRITALIA CANTICA a primordio repetentes hisdem auctoribus asseramus.</p> <p>Si autem quaeramus quis hominum primus hoc genus cantionis inuexerit, non inuenimus alium nisi Moysen, qui canticum Deo insigne cantauit quando percussa</p>	<p>CAPUT PRIMUM</p> <p>De psalmodiae bono dicamus quae nobis Deus donare dignatur. Nos itaque, charissimi, qui tam propheticis quam euangelicis et apostolicis sumus omnes eruditi magisteriis, quorum nobis dicta et facta ante oculos proponamus per quos sumus omne quod sumus, et quam sint grata et accepta Deo spiritalia cantica, a primordio repetentes, iisdem auctoribus asseramus. Si autem quaeramus quis omnium primus hoc genus</p>

<p>Egypto decem plagis et Pharaone demerso populus per insueta maris itinera ad desertum gratulabundus egressus est, dicens: CANTEMVS DOMINO, GLORIOSE ENIM HONORIFICATVS EST. neque enim illud volumen temerarie recipiendum est cui inscriptio est Inquisitionis Abrahae ubi cantasse ipse et animalia et fontes et elementa finguntur, cum nulla sit fide liber ipse, nulla auctoritate, subnixus. primus igitur Moyses, dux triibuum Israhelis, choros instituit, utrumque sexum distinctis classibus, se ac sorore praeunte, canere Deo canticum triumphale perdocuit. postmodum Debbora, non ignobilis femina, in libro Iudicum hoc ministerio functa reperitur. ipse tamen Moyses corpore recessurus terrificum carmen in Deuteronomio iteravit, quod scriptum testamenti uice populo dereliquit, unde scirent tribus Israhel quae et qualia funera eos manerent cum a Domino recessissent: nimis miseri atque miserandi, qui tali tamque euidenti denuntiatione praemissa noluerunt aut nequiuerunt ab illicitis superstitionibus praecauere.</p>	<p>inuexerit, non inuenimus alium nisi Moysem, qui canticum Deo insigne gestauit, quando percussa Aegypto decem plagis, et Pharaone demerso, populus per in vela maris itinera ad desertum gratulabundus egressus est, dicens: CANTEMUS DOMINO, GLORIOSE ENIM HONORIFICATUS EST. Primus igitur Moyses, dux triibuum Israhelis, choros instituit, et utrumque sexum distinctis classibus, se ac sorore praeunte, cantare Domino canticum triumphale perdocuit. postmodum Debbora nobilis femina in libro Iudicum hoc ministerio functa reperitur. ipse tamen Moyses et corpore recessurus terrificum carmen in Deuteronomio iteravit, quod scriptum testamenti uice populo dereliquit, unde scirent quae poena et quales eos contributiones sequerentur, si a Domino recessissent: omnes miseri atque miserandi, qui tali tamque euidenti denuntiatione praetermissa noluerunt a peccatis et ab illicitis superstitionibus praecauere.</p>
<p>IV. Iam postea multos inuenias non solum uiros sed etiam feminas Spiritu diuino completas Dei cecinisse mysteria, etiam ante Daud qui a pueritia in hoc munus a Domino specialiter lectus et cantorum princeps et carminum thesaurus esse promeruit: qui adhuc puer in cythara suauiter immo fortier canens, malignum spiritum qui operabatur in Saule conspescuit – non quo cytharae illius tanta uirtus erat, sed quo figura crucis Christi quae in ligno et extensione neruorum mystice gerebatur, ipsaque passio quae cantabatur, iam tum spiritum demonis opprimebat.</p>	<p>Jam vero postea multos inuenies non solum viros sed etiam feminas Spiritu diuino completas, Dei cecinisse mysteria, etiam ante Daud, qui a pueritia in hoc munus a Domino specialiter electus, et cantorum princeps, carminum thesaurus esse promeruit. qui adhuc puer in cithara suauiter immo fortiterque canens, malignum spiritum qui operabatur in Saule, compescuit: non quo citharae illius tanta virtus erat, sed quia figura crucis Christi, quae in ligno et extensione neruorum mystice gerebatur, ipsaque passio quae cantabatur, iam tunc spiritum daemoni opprimebat.</p>
<p>V. Quid in huius psalmis non inuenias quod faciam ad utilitatem ad aedificationem ad consolationem humani generis condicionis sexus aetatis? habet in hoc infans quod lactet, Puer quod LAVDET, ADVLESCENS quo CORRIGAT VIAM, iuuenis quid sequatur, senior quid precetur. discit femina</p>	<p>Quid in huius psalmis non inuenies quod faciat ad utilitatem et aedificationem, ad consolationem humani generis, condicionis, sexus, aetatis? habet in Psalmis infans quod lacteat, puer quid laudet, adulescens quid corrigat viam, juvenis quid sequatur, senior quid precetur. Discit femina pudicitiam,</p>

<p> pudicitiam, PVPILLI inueniunt PATREM, VIDVAE IVDICEM, pauperes prospectorem, aduenae custodem. audiunt reges et iudices quae timeant. psalmus tristem consolatur, laetum temperat, iracundum mitigat, pauperem recreat, diuitem ut se agnoscat increpat; omnibus omnino suscipientibus se apta medicamenta contribuit, nec peccatorem despicit, sed remedium ei per paenitentiam flebilem salubriter ingerit. prouidet, plane prouidet Spiritus sanctus quemadmodum quamuis dura et fastidiosa praecordia sensim et quasi cum delectatione eloquia diuina susciperent. nam quia natura hominum aspera quaeque quamuis sint salutaria fugit ac respuit, uixque suscipit nisi quod praestare uidetur inlecebram, hanc Dominus per Daud suum conficit hominibus potionem quae dulcis esset gustu per cantionem et efficax ad curanda uulnera per uirtutem. suauiter enim auditur dum canitur, penetrat animum dum delectat, facile retinetur dum frequentius psallitur, et quod legis austeritas ab humanis mentibus extorquere non poterat, haec per dulcedinem cantionis excludit. nam quidquid lex, quidquid prophetae, quidquid euangelia ipsa praecipunt, in his carminibus suaui medicatum dulcedine continetur. </p>	<p> pupilli inueniunt patrem, viduae iudicem, pauperes perspectorem, aduenae custodem, audiunt reges iudicesque quid timeant. Psalmus tristes consolatur, laetos temperat, iratos mitigat, pauperes recreat, diuites ut se agnoscat admonet, et ne superbiant increpat; omnibus omnino suscipientibus se aptam medicinam contribuit Psalmus; nec peccatores despicit, sed remedium eis per poenitentiam lacrymosam salubriter ingerit. Dominus itaque Deus noster per Daud seruuum suum confecit potionem, quae dulcis esset gustu per cantationem, et efficax ad curanda vulnera peccatorum per suam uirtutem. Suauiter enim Palmus auditur dum canitur, penetrat animum cum delectat; facile Psalmi memoria retinentur, si frequenter psallantur; et quod legis austeritas ab humanis mentibus extorquere non poterat, hi per dulcedinem cantionis excludunt. Nam quidquid Prophetarum, quidquid Evangelia ipsa praecipunt, in his carminibus suaui meditantium dulcedine continetur. </p>
<p> VI. Deus ostenditur, simulacra ridentur; fides adseritur, perfidia refutatur; iustitia ingeritur, prohibetur iniquitas; misericordia laudatur, crudelitas abdicatur; ueritas requiritur, mendacia damnantur; dolus accusatur, innocentia conlaudatur; superbia deicitur, sublimatur humilitas; praedicatur patientia, pax sequenda depromitur; contra inimicos protectio postulatur, uindicta promittitur, spes certa nutritur, et quod his est omnibus excellentius, Christi sacramenta canuntur. nam et generatio eius exprimitur, et reiectio plebis impiae et GENTIVM HEREDITAS nominatur: uirtutes Domini cantatur, passio ueneranda depingitur, resurrectio gloriosa monstratur, SEDES quoque AD DEXTERAM non tacetur. tunc deinde </p>	<p> Deus ostenditur ut timeatur, simulacra ridentur, iustitia ingeritur, iniquitas prohibetur, misericordia laudatur, crudelitas abdicatur, veritas requiritur, mendacia damnantur, dolus accusatur, innocentia collaudatur, superbia dejicitur, humilitas sublimatur, poenitentia praedicatur, pax sequenda depromitur. Contra inimicos protectio postulatur, vindicta promittitur, spes certa nutritur; et quod his est omnibus excellentius, in Psalmi Christi sacramenta cantantur. Nam et generatio ejus exprimitur, et rejectio plebis impiae, et gentium haereditas nominatur: uirtutes Domini cantantur, passio ueneranda depingitur, resurrectio gloriosa monstratur, sedes quoque ad dexteram mirabiliter depingitur. Deinde </p>

<p>IGNEVS Domini MANIFESTATVR aduentus, terribile de uiuis ac mortuis iudicium panditur. quid plura? etiam SPIRITVS CREANTIS EMISSIO ET TERRAE NOVATIO reuelatur: post quae erit in gloria Domini sempiternum iustorum regnum, impiorum perenne supplicium.</p>	<p>igneus Domini manifestatur aduentus, terribile de vivis ac mortuis iudicium panditur. Quid plura? Etiam Spiritus creantis emissio, et terrae renovatio revelatur: post quae erit in gloria Domini sempiternum iustorum regnum, peccatorumque perenne supplicium.</p>
<p>VII. Haec sunt cantica quae Dei canit ecclesia: haec sunt quae hic noster conuentus sono etiam uocis exercet: haec non soluunt cantorem sed potius stringunt, non luxuriam suscitant sed extinguunt. uide an dubitari possit quod haec carmina placeant Deo, ubi totum quod agitur expectat gloriam creatoria. merito idem propheta omnes et omnia ad laudem Dei cuncta regentis hortatur OMNIS SPIRITVS LAVDET DOMINVM; seque ipsum pollicens laudatorem dicebat LAVDABO NOMEN DEI CUM CANTICO, MAGNIFICABO EUM IN LAVDE, ET PLACEBIT DEO SUPER VITVLVM NOVELLVM CORNVA PRODVCENTEM ET VNGVLAS. ecce praestantius, ecce sacrificium spiritale, maius omnibus sacrificiis uictimarum. nec inmerito: si quidem ibi sanguis animalium inrationabilis fundebatur, hic de ipsa anima et bona conscientia laus rationabilis immolatur. digne Dominus ait SACRIFICIUM LAUVIS GLORIFICABIT ME, ET ILLIC VIA EST QVA OSTENDAM ILLI SALVTARE DEI. lauda Dominum in uita tua, IMMOLA SACRIFICIUM LAVDIS, et per ipsam ostenditur in anima tua VIA QVA ad eius peruenias SALVTARE.</p>	<p>CAPUT II Haec sunt cantica Dei quae canit catholica Ecclesia Dei. Haec sunt quae hic noster conuentus sono etiam uocis exercet: haec non solum cantorem non resolvunt, sed potius stringunt. Haec cantica placent Deo, ubi totum quod agitur spectat ad gloriam Creatoris. Merito idem propheta omnes et omnia ad laudem Dei cuncta gubernantis hortatur dicens: Omnis spiritus laudet Dominum (Psal. CL, 6). Se ipsum quoque pollicens laudatorem dicebat: Laudabo nomen Domini cum cantico, et magnificabo eum in laude (Psal. LXVIII, 31). Laudate Dominum in vita vestra, immolate Deo sacrificium laudis pro anima et vita vestra, et per ipsum ostenditur a vobis in anima vestra, qua ad ejus perveniatis salutare.</p>
<p>VIII. delectat Dominum de PVRA CONSCIENTIA laus emissa, sicut idem hortatur hymnografus LAVDATE DOMINVM QVIA BONVS EST PSALMVS, DEO NOSTRO SIT IVCVNDIA LAVDATIO. hanc scientia gerens, hoc placitum Deo officium non ignorans, idem psalmista testatur: SEPTIES IN DIE LAVDEM DIXI TIBI; et adhuc amplius aliquid pollicetur, ET LINGVA inquit MEA MEDITABITVR IVSTITIAM TVAM,</p>	<p>Delectat Dominum de pura conscientia laus emissa, sicut idem hortatur hymnigraphus, dicens: Laudate Dominum, quia bonus est psalmus; Deo nostro sit jucunda decoraque laudatio (Psal. CXXXIV. 3). Hanc scientiam gerens, hoc officium Deo placitum sciens idem psalmista testatur: Septies in die laudem dixi tibi (Psal. CXVIII, 164). Et adhuc amplius aliquid pollicetur: Et lingua, inquit, mea meditabitur justitiam tuam, tota die laudem tuam (Psal. XXXIV, 28). Sentiebat</p>

<p>TOTA DIE LAVDEM TVAM. sentiebat enim sine dubio de tali opere beneficium, sicut ipse commemorat LAVDANS INVOCABO DOMINVM ET AB INIMICIS MEIS SALVVS ERO. tali tutamine, tali clypeo, adhuc puer armatus et fortissimum illum Goliam gigantem strauerat et saepe de alienigenis uictoriam reportarat.</p>	<p>enim sine dubio de tali opere beneficium, sicut ipse commemorans dicit: Laudans invocabo Dominum, et ab inimicis meis salvus ero (Psal. XXVI, 4). Tali tutamine, tali clypeo armatus, et fortissimum illum Goliam gigantem straverat, et saepe de alienigenis victoriam reportarat.</p>
<p>IX. Longum fiet, karissimi, si singula uolueris quae psalmorum historia continet dicere, praesertim cum res exigat de nouo etiam testamento aliqua ad ueterum confirmationem debere praeferrī, ne officium psalmizandi putetur inhibitu, sicut multa de priscae legis obseruatione constant <i>pessum</i> data. nam quae carnalia sunt reiecta, ut puta circumcisio, sabbatum, sacrificia, ciborum discretio, tubae, cytharae, cymbala, tympana: quae omnia in membris nunc hominis intelleguntur et melius resonant. cessauerunt plane et praeterierunt cotidiana baptismata, neuminiae, operosa illa leprae inspectio, uel si quid eiusmodi quod paruolis fuerat tunc pro tempore necessarium. ceterum spiritalia quae sunt, fides, pietas, oratio, ieiunium, patientia, castitas, laudatio, aucta sunt, non imminuta.</p> <p>Ergo in euangelio inuenies primum ZACCHARIAM, PATREM magni Iohannis, post longum illud silentium in hymnis uoce PROPHETASSE. nec Elisabeth, diu sterilis, edito de repromissione filio Deum de ipsa ANIMA MAGNIFICARE cessauit. nato in terris Christo laudem sonuit [et] EXERCITVS angelorum, GLORIAM referens IN EXCELSIS DEO et IN TERRAM PACEM HOMINIBVS BONAE VOLVNTATIS adnuntians. PVERI IN TEMPLO OSANNA DAVID FILIO CLAMAVERUNT. nec Phariseis liuore strepentibus Dominus ora innocentium clausit, sed potius aperuit dicens NON inquit LEGISTIS SCRIPTVM: EX ORE INFANTIVM ET LACTANTIVM PERFECISTI LAVDEM; et si ISTI TACEBVNT LAPIDES CLAMABVNT? et</p>	<p>CAPUT III</p> <p>Longum erit, charissimi, singula quae sanctorum historia continet dicere, praesertim cuius res exigat de Novo Testamento aliqua ad veterum confirmationem et ad vestram instructionem debere praeferrī. Ergo inuenies primum Zachariam patrem magni Joannis post longum illud silentium in hymni uoce prophetasse. Nec Elisabeth, diu sterilis, edito de promissione filio Deum de ipsa anima magnificare cessavit. Nato in terris Christo laudem sonuit exercitus angelorum: Gloriam in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis (Luc. II, 14). Anuuntiantes pueri in templo, Hosanna filio David (Matth. XXI, 45); nec Phariseis liuore strepentibus Dominus ora innocentium clausit, sed potius aperuit dicens eis: Non lesgistis scriptum: Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem? Et si isti tacuerint, lapides clamabunt (Ibid. 16). Ipse Dominus in verbis doctor, in factis consummator, ut hymnorum ministerium gratissimum comprobaret, cum discipulis hymno dicto exiuit in montem Oliveti. Quis jam tali documento de psalmorum et hymnorum religione dubitabit, quando ille qui a coelestibus cunctis et adoratur et psallitur, ipse cum discipulis hymnum cantasse perhibetur?</p>

<p>ne protraham sermonem, ipse Dominus, in uerbis doctor et magister in factis, ut hymnorum ministerium gratissimum conprobaret, cum discipulis HYMNO DICTO EXIVIT IN MONTE OLIVETI. quis iam tali documento de psalmorum et hymnorum religione dubitabit, quando ille qui a caelestibus cunctis et adoratur et psallitur, hymnum cum discipulis ipse cantasse perhibetur?</p>	
<p>X. Sic postea apostoli quoque fecisse noscuntur quando nec in carcere psallere destiterunt. unde et Paulus ecclesiae prophetas adloquitur CVM CONVENITIS inquit VNVSQUISQUE VESTRVM PSALMVM HABET DOCTRINAM HABET APOCALIPSIN HABET: OMNIA AD AEDIFICATIONEM FIANTE. et iterum alibi PSALLAM inquit SPIRITU, PSALMVM DICAM ET MENTE. sic et Iacobus in sua ponit epistola IN MERORE EST ALIQUIS VESTRVM? ORET: AEQVO ANIMO EST? PSALLAT. et Iohannes in Apocalypsi refert, Spiritu revelante, uidisse se et AUDISSE uocem caelestis exercitus TAMQVAM VOCES AQVARVM MVLtarVM ET TONITRORVM VALIDORVM DICENTIVM ALLELUIA. ex quo nullus debet ambigere hoc ministerium, si digna fide et deuotione celebretur, angelis esse coniunctum, quos constat sine somno sine occupatione indesinenter laudare Deum in caelis et benedicere Saluatorem.</p>	<p>Et Iohannes in Apocalypsi refert se Spiritu revelante, uidisse, et audisse uocem aquarum multarum, et tonitrorum validorum dicentium <i>Alleluia</i>: ex quo nullus debet ambigere hoc vigiliarum sanctarum ministerium, si digna fide et deuotione vera celebretur, angelis esse coniunctum, quos constat sine somno, sine occupatione indesinenter laudare Deum in coelis, et benedicere Salvatorem.</p>
<p>XI. Quae cum ita sint, fratres, iam pleniori fiducia hymnorum ministerium fideliter impleamus, ingentem nos credentes a Deo gratiam consecutus quibus concessum est cum tantis ac talibus sanctis, prophetis dico atque martyribus, Dei aeterni cantare miracula. hinc cum Dauid Domino CONFITEMVR QVONIAM BONVS EST; cum Moyse potentiam Domini magnis illis canticis personamus; cum Anna, quae ecclesiae typum gerit, olim stereli nunc fecunda, in Dei laude corda firmamus; cum</p>	<p>Quae cum ita sint, fratres, iam pleniori fiducia hymnorum mysterium fideliter impleamus, magnam nos credentes a Deo gratiam consecutus, quibus concessum est cum tantis ac talibus sanctis, prophetis dico atque martyribus, Dei aeterni miracula... Hic cum David Domino confitemus <i>quoniam bonus</i> est; cum Moyse potentiam Domini magnis illis canticis personamus; cum Anna, quae ecclesiae speciem gerit, olim sterelis, nunc fecunda, in Dei laude corde confirmamur; cum Isaia de nocte vigilantes</p>

<p>Esaia DE NOCTE VIGILAMVS, cum Ambacum psallimus, cum Iona, cum Hieremia, sanctissimis uatibus, orando cantamus; cum tribus aequae pueris quasi in fornace positi, conuocata omni creatura, creatori omnium benedicimus; cum Helisabeth DOMINVM ANIMA nostra MAGNIFICAT.</p>	<p>psallimus; cum Habacuc, cum Jeremia, cum Jona sanctissimis uatibus orando cantamus; cum tribus aequae pueris, quasi in fornace positi, convocata omni creatura, Creatori omnium psallimus.</p>
<p>XII. Quid haec utilitate commodius? quid haec delectatione iucundius? nam et psalmis delectamur, et orationibus rigamur, et interpositis lectionibus pascimur. et uere, sicut boni conuiuiae ferculorum uarietate delectantur, ita nostrae animae multiplici lectione et hymnorum exhibitione saginantur.</p>	<p>Quid hac utilitate commodius? quid hac delectatione iucundius, quia et Psalmis delectamur, et orationibus rigamur, et interpositis lectionibus pascimur? Et uere sicut boni convivae ferculorum uarietate delectantur, ita nostrae animae multiplici lectione et hymnorum exhibitione saginantur.</p>
<p>XIII. Tantum, karissimi, intento sensu et uigilanti mente psallamus, sicut hortatur hymnicus: QVONIAM REX inquit OMNI TERRA DEVS, PSALLITE SAPIENTER; ut psalmus scilicet non solum SPIRITV, hoc est sono uocis, sed ET MENTE dicatur, et ipsum quod psallimus cogitemus, nec captiua mens extraneis cogitationibus (ut saepe fit) laborem habeat infructuosum. sonus etiam uel melodia condecens sancta relegioni canatur; non quae tragicas difficultates exclamet, sed quae christianam simplicitatem in ipsa etiam modulatione demonstret; non quae aliquid theatrale redoleat, sed quae conpunctionem magis audientibus faciat. sed et uox nostra non dissona debet esse, sed consona: non unus protrahat alter contrahat, unus humiliet alter extollat: sed et nitatur unusquisque uocem suam intra sonum chori concinentis includere, non <i>in</i> cytharae modum extrinsecus protrahens quasi ad ostentationem indecenter efferre. totum enim tamquam in conspectu Dei, non hominibus aut sibi placendi studio, caelebrari debet. habemus enim et de hac uocis consonantia formam positam uel exemplum, tres utique illos beatissimos pueros de quibus refert scriptura Danihelis: TVNC inquit HI TRES TAMQVAM EX VNO ORE HYMNVM DICEBANT ET GLORIFICABANT DEVM IN FORNACE DICENTES BENEDICTVS</p>	<p>Tantum, karissimi, intermittentes fabulas superfluas, intento sensu et uigilanti mente psallamus, ut Deo non dipliceamus. Sic enim nos hortatur psalmus dicens: Quoniam rex omnis terrae Deus, psallite sapienter (Psal. XLVI, 8), id est intelligenter, ut non solum spiritu, hoc est sono uocis, sed et mente psallamus, et ipsum quod psallimus cogitemus ne captiua mens fabulis et extraneis cogitationibus, laborem habeat infructuosum. Sonus etiam uel melodia consentiens sanctae relegioni psallatur; non quae tragicas difficultates exclamet, sed quae in uobis veram Christianitatem demonstret; non quae aliquid theatrale redoleat, sed conpunctionem peccatorum faciat. Sed et vox omnium vestrum non dissona debet esse, sed consona. Non unus insipienter protrahat, aut unus humiliet, alter uocem extollat; sed in nitatur humiliter unusquisque uocem suam intra sonum chori continentis includere, non extrinsecus extollentes, sed protrahentes quasi ad stultam ostentationem indecenter efferre. Totum enim tamquam in conspectu Dei, non hominibus placendi studio celebrare debemus. Habemus enim et de hac uocis consonantia formam positam, uel exemplum, tres illos utique beatissimos pueros, de quibus refert propheta Daniel: <i>Tunc, inquit, hi tres ex uno ore hymnum dicebant, et glorificabant Deum in fornace, dicentes: Benedictus es,</i></p>

<p>ES DEVS PATRVM NOSTRORVM et cetera. uides quia pro magisterio ponitur quod TRES pariter Dominum ueluti EX UNO ORE laudauerint, ut et nosutique omnes quasi ex uno ore eundem sensum eandemque uocis modulationem aequaliter proferamus. qui autem aequare se non potest ceteris uel aptare, melius est ei lenta uoce psallere quam clamosa perstrepere; sic enim et ministerii implebit officium et psallenti fraternitati non obstrepet. non enim omnium est habere uocem flexibilem uel canoram. Denique et beatus Cyprianus Donatum suum, quem sciebat esse ad hoc munus aptissimum, iuenitur hortatus: DICAMVS inquit HVNC DIEM LAETI, NEC SIT VEL HORA CONVIVII GRATIAE CAELESTIS INMVNIS. SONET PSALMOS CONVIVIVM SOBRIVM: VT TIBI TENAX MEMORIA EST, VOX CANORA, ADGREDERE HOC MVNVS EX MORE: MAGIS CARISSIMOS PASCIS, SI SIT NOBIS SPIRITALIS AVDITIO, PROLECTET AVRES RELEGIOSA MVLCEO. bene enim canentes habent quandam gratiam quae animos ad relegionem incitat auditorum. sic et nostra uox si fuerit inoffensa uel consona labiorum CYMBALIS BENE SONANTIBVS et nos delectabit et audientis aedificabit, et Deo suavis erit tota laudatio, qui IN DOMO SVA, sicut legitur, VNIVS MORIS FACIT HABITARE. Quando ergo psallitu, psallatur ab omnibus: cum oratur, oretur ab omnibus: cum lectio legitur, facto silentio aequae audiatur a cunctis, non, legente lectore, alius orans clamosis uocibus obstrepat. nam et si tunc superueneris cum lectio celebratur, adorato Domino et praesignata fronte aurem sollicitae commoda.</p>	<p><i>Domine Deus patrum nostrorum</i> (Dan., III, 51, 52). Videtis, quia pro magisterio ponitur, quod tres pariter Deum ueluti ex uno ore humiliter sancteque laudauerunt. Et nos utique omnes quasi ex uno ore eundem psalmorum sonum eandemque vocis modulationem aequaliter proferamus. Qui autem aequare se non potest caeteris, melius est ei tacere aut lenta uoce psallere, quam clamosa uoce omnibus perstrepere; sic enim et ministerii implebit officium, et humiliter psallenti fraternitati non faciet offendiculum. Si ergo et nostra omnium uox fuerit inoffensa, uel consona, labiorum cymbalis unisonantibus, et nos delectabit, et audientes aedificabit, et Deo nostro suavis erit tota laudatio, qui in domo sua, sicut legitur, unanimes habitare facit. Quando enim psallitur, psallatur ab omnibus; cum lectio legitur, facto silentio aequae audiatur ab omnibus, ut legente lectore omnino clamosis uocibus nemo perstrepat. Et, antequam legatur, omnes convenite: si quis autem supervenerit cum lectio celebratur, adoret tantum Deum, et praesignata fronte, aurem legi Dei sollicitae commodet.</p>
<p>XIV. patet tempus orandi cum omnes oramus, patet cum uolueris et quotiens uolueris orare priuatim: obtentu orationis ne perdiseris lectionem, quia non semper eam quilibet paratam potest habere, cum orandi potestas in promptu sit. nec putes paruam</p>	<p>Patet tempus orandi cum omnes oramus, patet tempus cum uolueritis, et quoties uolueritis privatim orare; ne obtentu lectionis doleas te perdidisse lectionem, quia non semper eam quilibet paratam potest habere: nam grande tempus semper in promptu est: nec putetis</p>

<p>nasci utilitatem ex sacrae lectionis auditu: auditori quidem oratio ipsa fit pinguior, dum mens recenti lectione saginata per diuinarum rerum quas nuper audiuit imagines currit. nam et Maria soror Marthae, QUAE SEDENS AD PEDES IESV sorore neglecta VERBVM intentius AVDIEBAT, PARTEM sibi MAXIMAM ELEGISSE Domine uoce firmatur. ideo enim et diaconus clara uoce in modum praeconis admonet cunctos, ut siue in orando siue in flectendis genibus siue in psallendo siue in lectionibus audiendis unitas seruetur ab omnibus: quia VNVS MORIS HOMINES diligit Dominus, et (sicut superius dictum est) IN SVA DOMO EOS EFFICIT HABITARE.</p> <p>IN QVA QVI HABITANT BEATI pronuntiantur in psalmo, quia ipsi LAVDABVNT Dominum IN SAECVLA SECVLORVM. Amen.</p> <p>EXPLICIT DE VTILITATE HYMNORVM</p>	<p>parvam vobis nasci utilitatem ex sacrae lectionis auditu, quia oratio ipsa fit pinquior, dum mens recenti lectione saginatur, et currit per imagines divinarum rerum quas nuper audivit. Nam et Maria soror Marthae, quae sedens ad pedes Iesu sorore neglecta verbum Domini intentius audiebat, bonam partem sibi elegisse Domini voce firmatur. Ideo enim et diaconus clara voce in domo Dei sancti praeconii admonet cunctos, ut sive in orando, sive in flectendis genibus, sive in psallendo, sive in lectionibus sollicite audiendis unitas servetur ab omnibus; quia unanimes homines diligit Deus, et in sua domo eos efficit habitare; in qua domo qui habitant, beati pronuntiantur in psalmo, quia ipsi laudabunt Dominum in secula seculorum (Psal. LXXXIII, 5). Amen.</p>
--	---

DE UTILITATE HYMNORUM (ed. Turner)

TRADUÇÃO: Eduardo Henrik Aubert

Começa [o sermão] sobre a utilidade dos hinos

I. Quem dá o prometido paga a dívida. Lembro-me da promessa, quando falei da graça e da utilidade das vigílias, de que sealaria no sermão seguinte dos hinos e do serviço dos louvores (*laudum ministerio*), o que agora este sermão, com a permissão de Deus, realizará.

E certamente não se pode encontrar um outro momento mais próprio que este, em que os filhos tomam a noite iluminada por dia, em que o silêncio e a paz são garantidos à própria noite, em que se celebra aqui o mesmo que o sermão quer narrar. Apropriada é a exortação ao soldado quando está (*stat*) armado e inquieto; aos marinheiros convém o canto (*cantilena*) quando trabalham varrendo o mar com os remos; apropriadíssima é agora para este convento, congregado para o serviço dos hinos (*ad hymnorum ministerio*), uma exortação à mesma tarefa (conforme já dissemos).

II. Eu sei que há alguns, não somente nas nossas, mas também nas regiões orientais, que consideram o canto (*decantationem*) dos salmos e dos hinos supérfluo e pouco apropriado (*congruentem*) à religião divina, pois acham que basta se um salmo é dito (*dicatur*) no coração e [acreditam] ser lascivo se ele é produzido com o som da boca (*oris sono*), e eles adaptam a essa sua opinião o capítulo do apóstolo, que escreveu aos Efésios: “Enchei-vos com o Espírito, falando (*loquentes*) entre vós os salmos, hinos e cânticos espirituais, cantando e salmodiando em graça a Deus em vossos corações.” (Ef., 5.1-19) Eis, eles dizem, que o apóstolo especifica que se deve salmodiar “nos corações”, não de uma forma teatral (*more tragico*), tagarelando (*garriendum*) com a modulação da voz, pois basta a Deus “que perscruta os corações” (Rom., 8.27) se se cantar no segredo do coração. Eu, entretanto, a verdade seja dita (*duce veritate*), assim como não repreendo os que “salmodiam no coração” (pois é sempre útil meditar no coração sobre as coisas de Deus), assim também eu cubro de elogios (*conlaudo*) os que também glorificam Deus com o som da voz. E antes que eu mostre testemunhos de muitos documentos (*instrumentis*) da

¹ Turner (p. 234) completou *per* de “per prophetas” como se fosse abreviação de *propter*, o que daria a leitura “devido aos profetas”, que não nos parecesse fazer sentido no contexto dessa frase.

Escritura, com o mesmo capítulo do apóstolo que muitos opõem aos cantores, que eu mostre, em vez disso, a estupidez (*stultiloquium*) de sua alegação. Pois certamente diz o apóstolo: “enchei-vos com o espírito falando (*loquentes*).” Acredito assim que ele soltou as nossas bocas e libertou totalmente as nossas línguas, pois é impossível aos homens “falar” sem esses órgãos; e, como o calor difere do frio, assim calar-se difere de falar. E como ele de fato prossegue: “falando em salmos, hinos e cânticos,” ele não mencionaria “cânticos” se tivesse querido que os que “salmodiam” se calassem completamente, pois ninguém pode cantar calando-se inteiramente. Quando ele diz então “nos corações”, ele admoesta a que não se cante só com a voz sem a atenção (*intentione*) do “coração”: assim como diz em outro lugar: “Que eu salmodie (*psallam*) com o espírito (*spiritus*), e que eu salmodie com o entendimento (*mente*),” (I Cor. 14.15), isto é, com a voz e com o pensamento (*voce et cogitatione*).

Mas tais são os comentários dos heréticos. Pois, enquanto padecem de outra coisa, refinadamente (*subtiliter*) rejeitam os cânticos. Pois enquanto se opõem aos profetas e por meio dos profetas se põem a destruir o Deus criador, lutam por esvaziar as palavras dos profetas e as celestíssimas canções de Davi sob o pretexto do silêncio honesto (*per colorem honesti silentii*).¹

III. Mas nós, caríssimos (*karissimi*), que escolhemos ser instruídos pelos mestres tanto proféticos quanto evangélicos e apostólicos, coloquemos diante dos olhos suas palavras e feitos pelos quais podemos tudo o que podemos,² e afirmamos o quanto são gratos a Deus “os cânticos espirituais” desde o princípio retomando esses mesmos autores.

Se nós perguntamos quem entre os homens foi o primeiro a introduzir esse tipo de canção, encontramos ninguém menos que Moisés, que cantou um canto insigne a Deus quando o Egito foi atacado pelas dez pragas e o Faraó foi submergido, o povo pelos caminhos não habitados do mar saiu ao deserto felicitando, dizendo: “Cantemos ao Senhor gloriosamente, pois é honrado.” (Exod 15.1) E nem, pois, aquele volume cujo título é *Inquisitio Abrahæ*³ deve ser recebido imprudentemente (*temerarie*), onde o

² Na edição de Turner há outra leitura possível, pois o *pos* de *possumus* está entre parênteses; eliminados o prefixos, a frase ficaria “somos tudo o que somos”

³ Não se conhece nenhum texto latino sob esse nome. Talvez trate-se *Análepsis Abraám*, citado pelo Pseudo-Atanásio (PG 28, 432b), ou de *Apokálypsis Abraám*, citado por Epifânio (PG 41 671d). Cf. Burns, *Nicetas of Remesiana*, p. 70.

mesmo cantaria os animais e as fontes, e os elementos seriam representados, pois esse livro não é digno de nenhuma fé e não está apoiado em nenhuma autoridade. Primeiramente, portanto, Moisés, guia das tribos de Israel, instituiu os coros e, distintos em grupos de cada sexo, consigo próprio e com sua irmã à frente, ensinou a fundo (*perdocuit*) a cantar um cântico a Deus triunfante. Em seguida, Débora, mulher de não baixo nascimento (*non ignobilis femina*), encontra-se, no Livro dos Juízes, a cumprir esse serviço (*hoc ministerio*). Mas o próprio Moisés, ao ser afastado do corpo, cantou (*iteravit*), no Deuteronômio, uma canção terrível, que deixou escrita ao povo em lugar de testamento (*testamenti vice*) pela qual as tribos de Israel saberiam quais e que tipo de coisas funestas (*quae et qualia funesta*) lhes esperava quando se afastassem de Deus: os muito miseráveis e deploráveis, que não quiseram ou não puderam se precaver das superstições ilícitas com tal e tão evidente notificação anterior.

IV. Depois, encontrarás muitos, não apenas homens mas também mulheres, que, preenchidas (*conpletas*) com o Espírito divino, cantaram os mistérios de Deus, ainda antes de Davi, que desde a infância foi especialmente instruído nesse presente pelo Senhor e mereceu ser o primeiro dos cantores e um tesouro de canções: que ainda menino, cantando sempre suavemente, e também com força, na cítara, percebeu (*conspexuit*) o espírito maligno que operava em Saul – não por que tal era o poder da cítara, mas porque com a figura da cruz de Cristo que misticamente se mostrava (*gerebatur*) na madeira e na extensão das cordas, a própria Paixão era cantada, e, desde então, dominava o espírito do demônio.

V. O que não encontras nesses salmos que promova a utilidade, a edificação e a consolação do gênero humano de qualquer condição, sexo ou idade? O bebê (*infans*) tem aqui o que mamar, o “menino” (*puer*) aquilo “com que se alegrar” (Ps., 113 (112).1), “o adolescente (*adulescens*)” aquilo com o quê “emendar o caminho” (Ps., 119 (118).9), o jovem (*iuvénis*) o que seguir, o velho (*senior*) o que rezar. A mulher aprende o pudor, os “órfãos” encontram “um pai, as viúvas um juiz” (Ps., 68 (67).5), os pobres um protetor, e os estrangeiros, um guardião (*custodem*). Reis e juízes ouvem aquilo que devem temer. O salmo consola o triste, modera o alegre (*laetum temperat*), acalma o iracundo, anima o pobre, repreende o rico para que conheça a si mesmo (*ut se agnoscat*). Para absolutamente todos que o tomam, o salmo oferece um medicamento adequado, nem despreza o pecador,

mas lhe ministra o remédio pela salutar penitência das lágrimas. Prevê, claramente prevê o Espírito Santo como – ainda que com sentimentos duros e altivos naturalmente (*sensim*) e como com deleite – as falas divinas serão aceitas. Pois como a natureza dos homens rejeita e evita o que é difícil ainda que salutar, e mal aceita a não ser o que parece dar prazer, por meio de Davi o Senhor prepara para os homens essa poção que é doce por sua melodia e eficaz na cura da doença por sua virtude. Pois [o salmo] é doce [ao ouvido] quando cantado, penetra o espírito (*animus*) enquanto deleita, é facilmente lembrado quando freqüentemente cantado, e o que a austeridade da lei não consegue tirar das mentes dos homens, o salmo o exclui pela doçura da canção. Pois, para qualquer coisa que a Lei, que os Profetas e que os Evangelhos prescrevem, está contido o medicamento com suave doçura nessas canções.

VI. Deus é mostrado, os simulacros são zombados (*ridentur*); a fé é afirmada, a perfídia é refutada; a justiça é inculcada, a iniquidade proibida, a misericórdia é louvada, a crueldade renegada; a verdade é procurada, a mentira é condenada; o ardil é acusado, a inocência coberta de elogios (*conlaudatur*); o orgulho é lançado por terra, a humildade é exaltada; a paciência é pregada, a paz buscada é extraída; a proteção contra os inimigos é pedida, a vingança é prometida; a esperança segura é nutrida, e aquilo que é mais que tudo isso excelente, os sacramentos de Cristo são cantados. Pois sua geração é expressa, e a rejeição da plebe ímpia e “a salvação dos povos” (*hereditas*, Ps., 22 (21).1) nomeada: as virtudes do Senhor são cantadas, a venerável paixão é retratada, a ressurreição gloriosa é mostrada, também “a cadeira à direita” (Ps., 3.6, ou 16(15).10) não passa em silêncio. Então, em seguida, é revelada a chegada ígnea do Senhor (Ps. 50 (49).3), o juízo dos vivos e dos mortos é terrivelmente revelado. O que mais? Então é revelada a emissão do espírito criador e a renovação da terra (Ps., 104 (103).30): depois do que haverá na glória do Senhor eterno o reino dos justos e [haverá também] o suplício perene dos ímpios.

VII. Esses são os cânticos que canta a Igreja de Deus: estes são os que este nosso convento pratica com som da voz (*sono vocis*); estes não amolecem o cantor, mas antes os puxam (*stringunt*), não despertam a luxúria, mas a extinguem. Veja, se é que se pode duvidar que essas canções agradem a Deus, onde tudo o que se celebra (*totum quod agitur*) contempla (*expectat*) a glória do Criador. Com razão, o mesmo profeta exorta a tudo e a todos que louvem Deus, que comanda tudo: “Todos os espíritos louvem ao Senhor.” (Ps. 150, 6) E

prometendo que ele mesmo seria aquele que louvaria, dizia: “Eu louvarei o nome de Deus com um cântico eu o engrandecerei (*magnificabo*) em louvor, e agradará a Deus mais que um novilho novo em que nascem chifres e cascos.” (Ps., 69 (68).31-32). Eis o que é mais elevado, eis o sacrifício espiritual, maior do que todos os sacrifícios de vítimas. E não injustamente assim: se lá, de fato, o sangue das criaturas irracionais era derramado, aqui o louvor racional da própria alma e da boa consciência é oferecido. Com razão disse o Senhor: “O sacrifício do louvor me glorificará, e lá está o caminho com o qual mostrarei a ele a salvação de Deus.” (Ps., 69 (68).31-32) Louva o Senhor na tua vida; “oferece o sacrifício do louvor,” (Ps. 50 (49).23) e por esse [louvor] mostra-se na tua alma “com que caminho” chegas à Sua “salvação.” (Ps. 50 (49).14)

VIII. Agrada ao Senhor o louvor emitido “com a consciência pura” (I Tim., 3.9), segundo exorta o mesmo salmista (*hymnografus*): “Louvai ao Senhor, pois o salmo é bom, para o nosso Deus seja alegre o louvor” (Ps., 147.1). Tendo esse conhecimento, não ignorando o ofício esse preceito a Deus, o mesmo salmista testemunha: “Em sete dias é dito o louvor a ti” (Ps., 119 (118).164). E, prometendo além disso, algo mais amplo, “e a minha língua”, disse, “praticará a tua justiça, todo o dia o teu louvor” (Ps., 35 (34).28). Percebia pois sem dúvida o benefício de tais obras, segundo ele mesmo relata “Louvando invocarei o senhor e serei salvo de meus inimigos” (Ps., 18 (17).4). Armado ainda menino com tal proteção, com tal escudo, abateu o gigante Golias e freqüentemente conquistou a vitória contra os estrangeiros.

IX. Seria demorado, caríssimos, se eu quisesse contar cada detalhe que contém a história dos salmos, especialmente porque é preciso apresentarmos algo do Novo Testamento em confirmação do Antigo, para que não se pense que o ofício da salmodia (*psalmizandi*) deve ser suspenso, assim como muitos dos usos da lei antiga estão abolidos. Pois o que é carnal foi rejeitado, por exemplo a circuncisão, o sabá, os sacrifícios, a distinção entre as comidas, trombetas, cítaras, címbalos e tímpanos: que agora compreende-se estarem todos nos membros corporais do homem e que aí melhor ressoem. A ablução diária, a observância das Luas Novas, aquela inspeção laboriosa da lepra cessaram completamente e partiram com tudo mais o que era necessário naquela época devido à sua imaturidade. As outras coisas que são espirituais – fê, piedade, oração, jejum, paciência, castidade, louvor – aumentaram, não diminuíram.

Portanto no Evangelho encontrarás primeiramente “Zacarias, pai” do grande João, que “profetizou” (Luc., 1.67) na forma de hinos (*in hymnis voce*) depois de seu longo silêncio. Nem Elizabete, por tanto tempo estéril, cessou de “engrandecer” a Deus com a própria “alma” (Luc., 1.46) quando seu filho prometido nasceu. E quando Cristo nasceu na Terra, “o exército” dos anjos soou [uma canção de louvor], dizendo: “Glória Deus nas alturas”, e proclamando “paz na Terra aos homens de boa vontade” (Luc., 2.13-14). “Os meninos no templo exclamaram *Hosanna* ao filho de Davi” (Mat., 21.15). E nem com o ódio ressoante dos fariseus o Senhor fechou as bocas dos inocentes, mas antes abriu, dizendo “Não lestes as escrituras” (Mat., 21.16): “da boca das crianças e dos lactantes realizareis o louvor; e se esses calarem clamarão as pedras?” (Luc, 19.40) E para não prolongar o discurso, o próprio Senhor, um professor nas palavras e um mestre nos atos, para provar que o ministério dos hinos é estimadíssimo (*gratissimum*) “depois de cantar um hino saiu para o Monte das Oliveiras com os discípulos” (Mat., 26.30). Quem com tal prova (*documento*) duvidará da religião dos salmos e dos hinos, quando se conta que aquele que é adorado e salmodiado por todos os que estão no céu cantou um hino ele próprio com os discípulos?

X. Sabe-se que os apóstolos também agiram assim em seguida quando, nem na prisão, eles pararam de cantar. Por isso, Paulo admoesta os profetas da Igreja: “Quando vos reunirdes,” ele diz, “cada um de vós tem um salmo, uma doutrina, um apocalipse: que todas as coisas sejam feitas para a edificação.” (I Cor., 14.26) E novamente em outro lugar: “Que eu salmodie com o espírito, e que eu diga o salmo com o entendimento (*mente*).” (I Cor., 14.15) E Tiago diz assim em sua Epístola: “Algum de vós está em aflição? Ore. Está com o espírito tranquilo (*aequo animo*)? Salmodie.” (Iac., 5.13) E João conta no Apocalipse que, revelando-lhe o Espírito, ele viu e “ouviu” a voz do exército celeste “como o som de muitas águas e de muitos poderosos trovões, dizendo *Alleluia!*” (Apoc., 19.6) A partir do que ninguém deve duvidar que esse serviço, se celebrado com fé digna e devoção, está ligado aos anjos, dos quais se conta que sem sono e sem ocupação incessantemente louvam a Deus nos céus e bendizem o Salvador.

XI. Em sendo assim, irmãos, já com maior confiança cumpramos fielmente o serviço (*ministerium*) dos hinos, crendo-nos termos obtido de Deus enorme graça com a qual tantos e tais santos, profetas e também mártires foram agraciados cantar os milagres do Senhor eterno. Assim, com Davi ao senhor “Confessamos pois é bom” (Ex., 15.6); com

Moisés ressoamos o poder do Senhor com aqueles grandes cânticos; com Ana, que mostra a figura da igreja, antes estéril agora fecunda, colocamos os corações no louvor de Deus, com Isaías, “vigilamos à noite” (Is., 26.9), com Habacuc salmodiamos, com Jonas, com Jeremias, santíssimos profetas, orando cantamos igualmente com os três meninos como se postos na fornalha, reunidas todas as criaturas, bendizemos o criador de todos; com Elizabete, “a nossa alma engrandece o Senhor.” (Luc, 1.46)

XII. O que é mais apropriado que esse benefício? O que mais agradável que esse deleite? Pois o salmo nos deleita, as orações nos irrigam, e as leituras interpostas nos alimentam. E, de fato, como bons convivas se deleitam com a diversidade das iguarias, assim nossas almas se fartam com as muitas leituras e com a exibição dos hinos.

XIII. Assim, caríssimos, cantemos com os sentidos atentos e com a mente vigilante, como exorta o salmista (*hymnidicus*): “Porque Deus é o rei de toda a Terra,” ele diz, “salmodiemos sabiamente.” (Ps., 47 (46).8), para que o salmo não seja dito só com o “espírito”, isto é, com o som da voz, mas também “com a mente” (I Cor., 14.15), e pensemos sobre aquilo que cantamos em vez de permitir que a nossa mente, tomada por pensamentos estranhos (como acontece freqüentemente), tenha um trabalho sem frutos. Deve-se cantar com um som (*sonus*) e com uma melodia adequadas à santa religião; não exibindo distorções teatrais (*tragicas difficultates*), mas que mostre a simplicidade cristã na própria modulação (*ipsa modulatione*); ela não deve lembrar nada teatral (*aliquid theatrale*), mas antes criar uma compunção nos que ouvem.

Além disso, nossa voz não deve ser dissonante (*dissona*) mas consoante (*consona*). Uma pessoa não deve estender (*protrahat*) [o canto] enquanto outro o encurta (*contrahat*), e nem deve cantar muito baixo (*humiliet*) enquanto outro eleva a voz (*extollat*). Antes, cada um deve se esforçar por integrar sua voz no som do coro harmônico (*intra sonum chori concinentis*) e não projetá-la para fora como uma cítara, como uma demonstração indecente. Pois tudo deve ser celebrado como se aos olhos de Deus, não para se agradar aos homens ou a si com estudo. Temos uma representação (*formam positam*) ou exemplo dessa consonância da voz, como aqueles três beatíssimos meninos aos quais se refere o texto de Daniel (*scriptura Danihelis*): “Então, disse, esses três meninos diziam um hino e glorificavam a Deus como se de um boca, dizendo na fornalha: ‘Bendito é o Deus de nossos pai, etc.’” (Dan., 3.51-52) Vês que com o propósito de ensino relata-se (*ponitur*)

que “três” igualmente louvaram a Deus “de uma boca”, para que todos nós sem exceção (*utique*) profiramos com igualdade (*aequaliter*), como de uma boca, o mesmo sentido e a mesma modulação de voz. E para quem não consegue fundir [a voz] (*aequare*) com os demais ou se adaptar, é melhor que cante com uma voz baixa (*lenta*) do que que faça um grande barulho (*clamosa perstrepere*), pois assim ele cumpre a sua função litúrgica (*officium ministerii*) e não atrapalha a comunidade que salmodia (*psallenti fraternitate*). Pois não é dado a todos ter uma voz flexível ou canora.

Enfim o beato Cipriano exorta seu [amigo] Donato, que sabia ser apropriadíssimo a esse dom: “Levemos,” diz, “esse dia alegres, e não seja mesmo na hora da refeição imune à graça celeste. Que a refeição sóbria soe os salmos: como para ti a memória é tenaz, a voz canora, toma este dom como de costume: alimentas mais os caríssimos se a audição espiritual estiver conosco; a doçura religiosa seduz os ouvidos.” (Cipriano, *Ad Donatum*, 16) Pois os que cantam bem têm uma certa graça que incita os espíritos dos ouvintes à religião. Assim, se nossa voz for inofensiva ou consoante, soando bem os sinos dos lábios, agradar-nos-á e edificará os ouvintes, e será suave a Deus todo louvor, que “em sua casa,” como se lê, faz “prevalecer um costume.” (Ps., 118 (117).7)

Portanto, quando se salmodiar, salmodiem todos; quando se orar, orem todos; quando a leitura for lida, igualmente o silêncio feito, seja ouvida por todos, não lendo o leitor, outro o atrapalhe discursando (*orans*) com gritos (*clamosis vocibus*). Se ocorrer de se celebrar com leitura, uma vez Deus adorado e a fronte assinalada, solicitamente dê ouvidos (*aurem commoda*).

XIV. Está acessível o tempo da oração quando todos oramos, está acessível quando queres e todas as vezes que queres orar em particular (*privatim*): mas não se perca a leitura sob o pretexto da oração, pois a leitura não se pode ter sempre à disposição, enquanto o poder de orar (*orandi potestas*) está à mão. E nem julgue resultar pequena utilidade da audição da leitura sagrada: embora a própria oração nutra (*fit pinguior*) os ouvintes, a mente alimentada com a leitura recente das coisas divinas percorre as imagens que ouviu há pouco. Com efeito, Maria, irmã de Marta, que, tendo esquecido a irmã, “sentada aos pés de Jesus ouvia a palavra” (Luc., 10.39,42) com mais intento “escolheu” para si “a maior parte,” [o que] é confirmado com a voz do Senhor. Igualmente pois o diácono, como um pregoeiro, admoesta a todos com voz clara para que, seja orando, flexionando os joelhos,

salmodiando, ou ouvindo as leituras, a unidade seja mantida por todos: pois o Senhor ama “os homens de um costume,” (Ps., 68 (67).7) e (como já foi dito acima) “faz com que habitem em sua casa.” (Ps., 68 (67).7)

“Os beatos que habitam” nela são proclamados no salmo, pois os mesmos “louvarão” o Senhor “pelo século dos séculos.” (Ps., 84 (83).5) Amém.

Fim do “Sobre a utilidade dos hinos”

Regino de Prüm

Epistola de harmonica institutione

Edição: Edna Marie Le Roux, RSM, “The De harmonica and Tonarius of Regino of Pruem” (tese de doutorado, Catholic University of America, 1965), p. 22-84, consultado em versão eletrônica no endereço http://www.music.indiana.edu/tml/9th-11th/REGDHI_TEXT.html, em 09/10/2005.

Tradução: Eduardo Henrik Aubert

[-22-] [3v] (230) Incipit epistola de harmonica institutione missa ad Rathbodum Archiepiscopum Treverensem a Reginone Presbytero	Começa a epístola sobre a disciplina harmônica, enviada a Ratbodo, arcebispo de Trêves, pelo presbítero Regino.
Excellentissimo domino Rathbodo sanctae Treverensis /[4r] ecclesiae Archiepiscopo, Regino devotum obsequium in perpetuum.	Ao excelentíssimo senhor Ratbodo, arcebispo da santa igreja de Trêves, de Regino, eternamente seu devoto servidor.
[-23-] 1. Cum frequenter in ecclesiae vestrae dioecesis chorus psallentium psalmorum melodiam confusis resonaret vocibus, propter dissonantiam toni, et pro huiusmodi re vestram venerationem saepe commotam vidissem; arripui Antiphonarium, et eum a principio usque in finem per ordinem diligenter revolvens, antiphonas, quas in illo adnotatas reperi, propriis, ut reor, distribui tonis; divisiones etiam tonorum, id est, differentias, quas in extrema syllaba in versu solent fieri, ut decens et conveniens fiat concinentia, sicut a maioribus nobis traditae /(231) sunt, /[4v] et sicut ipsa harmonicae disciplinae experientia monstravit, distinctis ordinibus inserere curavi. Adiciunt autem quidam et alias divisiones, quas superfluas arbitramur. Sed ne a superstitionis musicis reprehendamus, eas subtus aut supra in margine adnotare studuimus, periti cantoris [-24-] iudicio relinquentes, utrum eas necessarias, an supervacuas opinari velit. Non solum autem antiphonas per congruos tonos distinxi, verum etiam introitus ad Missas et Communiones: nec non et responsoria, quae nocturnis horis in divinam laudem canuntur, consonantibus sibi tonorum convenientiis	1. Como frequentemente nas dioceses de vossa igreja o coro cantasse a melodia dos salmos com notas confusas (<i>confusis vocibus</i>) devido a saírem do tom (<i>propter dissonantiam toni</i>) e por coisas desse tipo tendo frequentemente visto Vossa Excelência incomodada (<i>commotam</i>), tomei o antifonário e, percorrendo-o em ordem do começo ao fim, distribuí as antífonas que estavam nele anotadas de acordo com os tons adequados, segundo julgo. Também as divisões dos tons, isto é, as diferenças que costumam ser feitas na última sílaba do verso para que se faça uma harmonia apropriada e conveniente, cuidei de inseri-las em seções distintas (<i>distinctis ordinibus</i>), como elas nos foram transmitidas pelos nossos antecessores e como a própria experiência da disciplina harmônica [no-lo] mostrou. Certas pessoas, entretanto, adicionam outras divisões (<i>divisiones</i>), que consideramos supérfluas. Mas, para que não sejamos repreendidos pelos <i>musici</i> excessivamente meticulosos, cuidamos de anotá-las acima ou abaixo, na margem [do tonário], deixando ao juízo dos cantores avaliar se elas são necessárias ou supérfluas. Não separei apenas as antífonas

<p>associare summo studio elaboravi.</p>	<p>pelos tons apropriados, mas também os intróitos da missa e as comunhões assim como os responsórios, que são cantados no louvor divino nas horas noturnas, aplicando-me com imenso zelo a associar as que soam juntas pela conformidade dos tons.</p>
<p>2. Scire autem oportet peritum cantorem, quod non omnis tonorum consonantia in quibusdam antiphonis facile / [5r] cognoscatur. Sunt namque quaedam antiphonae, quas nothas, id est, degeneres et non legitimas appellamus, quae ab uno tono incipiunt, alterius sunt in medio, et in tertio finiuntur: quorum dissonantiam et ambiguitatem in breviario operis subsequenter suis in locis patefecimus. Sed tamen ut evidentior ratio clarescat, nonnullas exempli causa hoc in loco inserimus. [-25-] Ante me non est formatus Deus, Ex quo facta est vox, Ex Aegypto vocavi, Ad te, Domine, levavi animam meam, Sion renovaberis, O mors ero mors tua, Vade iam et noli peccare. Hae praedictae antiphonae a septimo tono incipiunt, et quaedam in primo, aliae in quarto finiuntur tono. Similiter antiphonae: Ne reminiscaris, Tulit ergo paralyticus. / [5v] a tertio tono inchoant, sed quarto finiuntur. Ita: Quare detraxistis, Multa quidem et alia signa, a tertio tono incipiunt, sed sextio finiuntur. Qui odit animam suam, Et respicientes a tertio incipiunt, sed octavo finiuntur. Quod uni ex minimis meis a septimo incipit, sed primo finitur: et multa his similia. Verum non solum antiphonae his ambiguitatibus et dubietatibus tonorum permixtae sunt, sed etiam nonnulli introitus ab uno incipiunt tono, sed alio finiuntur: siquidem, Deus in adiutorium meum intende, ab octavo incipit tono, sed septimo finitur. [-26-] Similiter: Accipite iocunditatem et Deus dum egrederetur, ab octavo incipiunt, sed quarto finiuntur. Repleatur os meum et Charitas Dei a tertio incipiunt, et quarto finiuntur. / [6r] Iudica Domine nocentes me a quarto incipit,</p>	<p>2. Mas é oportuno que o cantor perito saiba que não é fácil discernir a consonância de todos os tons (<i>omnis tonorum consonantia</i>) em certas antífonas. Pois há certas antífonas que chamamos bastardas, isto é, degeneradas e não legítimas, pois começam em um tom, ficam em outro no meio e acabam em um terceiro: deixamos evidente (<i>pateficimus</i>) sua ambigüidade e dissonância nos lugares apropriados no condensado (<i>breviario</i>) da obra que segue. Entretanto, para que a razão fique mais clara, inserimos algumas neste lugar como exemplo. <i>Ante me non est formatus Deus, Ex quo facta est vox, Ex Aegypto vocavi Ad te, Domine, levavi anima meam, Sion renovaberis, O mors ero mors tua, Vade iam et noli peccare.</i> Essas antífonas começam no sétimo tom e acabam algumas no primeiro, outras no quarto. Igualmente as antífonas <i>Ne reminiscaris, Tulit ergo paralyticus</i> começam no terceiro, mas acabam no quarto tom. Assim <i>Quare detraxistis, Multa quidem et alia signa</i> começam no terceiro tom, mas acabam no sexto. <i>Qui odit animam suam, Et respicientes</i> começam no terceiro, mas acabam no oitavo. <i>Quod uni ex minimis meis fecistis</i> começa no sétimo, mas acaba no primeiro, e muitas semelhantes a essas. De fato, não apenas as antífonas estão misturadas a essas ambigüidades e dubiedades, mas também alguns intróitos começam em um tom, mas acabam em outro: com efeito, <i>Deus in adiutorium meum intende</i> começa no oitavo tom, mas acaba no sétimo. Igualmente <i>Accipite iocunditatem</i> e <i>Deus dum egrederetur</i> começam no oitavo, mas acabam no quarto.</p>

<p>sed septimo finitur. Victricem manum tuam a tertio incipit, sed octavo finitur. Eduxit Dominus populum suum a quarto incipit, sed finitur octavo. Ecce oculi Domini a tertio incipit, sed quarto finitur. Loquetur Dominus a tertio incipit, sed quarto finitur. Iustus non conturbabitur, incipit a secundo, sed finitur primo. Dicit Dominus, sermones incipit tertio, finitur primo; et his similia. Illud autem summopere prudens cantor observare debet, ut semper magis principium antiphonae, introitus, vel communionis attendat in toni sonoritate, quam finem. Et e contrario in responsoriis magis consideret finem, et exitum in toni consonantia, quam initium.</p>	<p><i>Repleatur os meum e Charitas Dei</i> começam no terceiro e acabam no quarto. <i>Iudica Domine, nocentes me</i> começa no quarto, mas acaba no sétimo. <i>Victricem manum tuam</i> começa no terceiro, mas acaba no oitavo. <i>Eduxit Dominus populum suum</i> começa no quarto, mas acaba no oitavo. <i>Ecce oculi Domini</i> começa no terceiro, mas acaba no quarto. <i>Loquetur Dominus</i> começa no terceiro, mas acaba no quarto. <i>Iustus non conturbabitur</i> começa no segundo, mas acaba no primeiro. <i>Dicit Dominus sermones</i> começa no terceiro e acaba no primeiro, e outros de modo semelhante. Mas o cantor prudente deve ter o maior cuidado para dar mais atenção na sonoridade do tom (<i>in toni sonoritate</i>) no começo que ao fim nas antífonas, nos intróitos e comunhões. Por outro lado, nos responsórios, observe mais o fim e a cadência (<i>finem et exitum</i>) que o início da concordância do tom (<i>consonantia toni</i>).</p>
<p>[-27-] 3. (232) Inveniuntur vero in naturali musica, / [6v] id est, in cantilena, quae in divinis laudibus moduletur, quatuor principales toni, qui ita graeco vocabulo nuncupantur: authenticus protus, authenticus deuterus, authenticus tritus, authenticus tetrardus. Ex quorum fontibus alii quatuor manant, qui ita vocantur: plaga protii, plaga deuteri, plaga triti, plaga tetrardi. Nam ab authentico proto nascitur vel derivatur plaga protii. Sic et a caeteris tribus exordium capiunt reliqui tres, sunt quidem, ut ita dicam, eorum membra. Possunt autem ita interpretari: authenticus protus, id est, auctoritas prima, subauditur, in naturali musica. Authenticus deuterus, id est, auctoritas secunda. Authenticus tritus, id est, auctoritas tertia. / [7r] Authenticus tetrardus, id [-28-] est, auctoritas quarta. Plaga protii, id</p>	<p>3. Encontram-se, de fato, na música natural, isto é, no canto, que é modulada nos louvores a Deus, quatro tons principais, que são nomeados assim com um vocábulo grego: <i>authenticus protus</i>, <i>authenticus deuterus</i>, <i>authenticus tritus</i>, <i>authenticus tetrardus</i>. De cujas fontes manam outros quatro, que assim são chamados <i>plagalis protus</i>, <i>plagalis deuterus</i>, <i>plagalis tritus</i>, <i>plagalis tetrardus</i>.⁴ Pois do <i>authenticus protus</i> nasce ou deriva-se o <i>plagalis protus</i>. E assim têm sua origem os restantes três [plagais] nos outros três [autênticos] e aqueles são de fato, como afirmo, membros desses. Podem, então, ser assim traduzidos: <i>authenticus protus</i>, isto é, “primeira autoridade”, subentendendo-se na música natural. <i>Authenticus deuterus</i>, isto é, “segunda autoriade”. <i>Authenticus tritus</i>, isto</p>

⁴ Mantivemos os nomes dos modos sem tradução, dada a posterior explicação etimológica no tratado e o uso amplo desses termos em latim na bibliografia. Alteramos de “plaga protii”, etc. para “plagalis protus”, etc. porque a última denominação é a mais comum, ainda que plaga protii tenha a vantagem de manter a idéia literal de “extensão” (*plaga*) “do primeiro” (*protus*, genitivo *protii*), idéia expressa também na etimologia “parte do primeiro tom” (*pars primi toni*).

<p>est, pars primi toni. Plaga deuteri, id est, auctoritas secundi toni. Plaga triti, id est, pars tertii toni. Plaga tetrardi, id est, pars quarti toni. In quibus octo tonis non solum omnis harmonia spiritualis melodiae, verum etiam omnis naturalis cantilena continetur, atque comprehenditur.</p>	<p>é, “terceira autoridade”. <i>Authenticus tetrardus</i>, isto é, “quarta autoridade”. <i>Plagalis protus</i>, isto é, parte do primeiro tom. <i>Plagalis deuterus</i>, isto é, parte do segundo tom. <i>Plagalis tritus</i>, isto é, parte do terceiro tom. <i>Plagalis tetrardus</i>, isto é, parte do quarto tom. Nesses oito tons estão compreendidas e incluídas não apenas toda a harmonia da melodia espiritual, mas ainda todo o canto natural.</p>
<p>4. Sed multi audiunt tonum, et fortassis ignorant, quid sit tonus, aut quare dicatur tonus, aut quam longe inter se differant tonus naturalis musicae, et tonus artificialis. Siquidem toni naturalis musicae sunt quatuor principales. Toni vero artificialis musicae sunt quinque, et duo semitonia, quae tamen semitonia integrum non implent tonum: non enim aequis partibus dividi possunt. Est denique / [7v] unum maius, et alterum minus, ac idcirco aequas non recipiunt sectiones. Constant autem hi quinque toni cum duobus semitoniis in tribus consonantiis musicae perfectionis, [-29-] videlicet in diapente, diatessaron et diapason: item ex quatuor principalibus tonis naturalis musicae alii quatuor oriuntur, et veluti a fontibus rivuli manant, et a radice arboris rami procedunt, ita quodammodo ab ipsis originem ducunt. Nihil horum fit in artificiali musica; nam neque tonus alium tonum ex se gignit, neque unus ex illis alium auctoritate praecellit, sed omnes inter se aequis divisionibus partiuntur; scilicet sesquioctava proportione, exceptis semitoniis. Illud etiam attendendum, quod in naturali musica omnes octo toni integri / [8r] sunt atque perfecti, quamvis auctoritate inter se differant, nullumque recipiant semitonium, nec diesin, nec apotomen, aut tristemoria, aut tetrastemoria, siquidem in his partibus tonus artificialis musicae dividitur.</p>	<p>4. Mas muitos ouvem “tom” e talvez ignorem o que é um tom ou porque ele se chama tom, ou quanto diferem entre si o tom da música natural e o tom da artificial. E são quatro principais os tons da música natural. Já os tons da música artificial são cinco e dois semitons, que entretanto juntos não preenchem um tom, pois [os tons] não podem ser divididos em partes iguais. Há, pois, um maior e outro menor, e por essa razão não permitem secções iguais. Esses cinco tons com dois semitons compõem as três consonâncias da perfeição musical, ou seja, o <i>diapente</i> [a quinta], o <i>diatessaron</i> [a quarta] e o <i>diapason</i> [a oitava]: do mesmo modo, dos quatro tons principais da música natural outros quatro se originam, e assim como os riachos manam de fontes, e os ramos procedem da raiz da árvore, assim também derivam [os outros quatro] dos mesmos [quatro tons principais]. E nenhum deles é feito na música artificial, pois nem um tom cria de si um outro tom, nem um deles supera o outro em autoridade, mas todos se dividem entre si com divisões iguais; naturalmente, com a proporção sesquioitava, excluídos os semitons. Deve-se ainda observar que, na música natural todos os tons são inteiros e perfeitos, ainda que difiram entre si em autoridade, e não recebem nenhum semitom nem <i>diese</i>, nem <i>apotomen</i>, nem <i>tristemoria</i>, nem <i>tetrastemoria</i>,⁵ de fato nessas partes se divide o tom da música artificial.</p>

⁵ Sobre essas divisões do tom, ver, mais adiante, § 17.

<p>Ex hac itaque dissonantia apparet, quod illi saepe dicti octo, qui dicuntur toni, non tam toni [-30-] dicendi sunt, quam modi, vel differentiae seu tropi consonantiarum musicae modulationis; qui pulchra varietate harmonicae delectationis ex gravibus acutisque sonis mixti, quasi quibusdam floribus respersi blandam atque convenientem reddunt melodiae suavitatem. Huc / (233) accedit, quod omnis musicae disciplinae peritia arithmeticis regulis metitur atque coarctatur. Fit enim aut duplis aut quadruplis, aut alteris, seu sesquiterciis / [8v] vel sesquioctavis numerorum proportionibus. Quae dimensiones, ut arbitror, difficile reperiri possunt in supradictis tonis. Oportet enim, ut omnes integri atque perfecti toni inter se differant aequis dimensionibus, id est, octava sui parte. Quae distantia inter octonarium et novenarium numeros potest demonstrari. Continet quippe novenarius totus octonarium numerum intra se, et insuper eius octavam [-31-] partem, id est, unum. Et hanc differentiam appellant musici intervallum, arithmetici vero sesquioctavam proportionem. Dicitur autem intervallum soni acuti gravisque distantia.</p>	<p>A partir disso fica clara a “dissonância”, pois esses oito de que se fala freqüentemente, e que são chamados tons, não se devem tanto chamar tons quanto modos, ou diferenças, ou tropos das consonâncias da modulação musical. Esses tons, com bela variedade do deleite harmônico, misturados a partir de sons graves e agudos, como se salpicados com certas flores, produzem uma suavidade branda e conveniente à melodia. A isso se soma que toda a perícia da disciplina da música é medida e enfeixada (<i>coarctatur</i>) com as regras aritméticas. Pois isso é feito com proporções duplas, quádruplas ou sesquiterças ou sesquioitavas. EU julgo que essas dimensões são dificilmente encontradas nos tons [modos] acima mencionados. Pois é necessário que todos os tons inteiros e perfeitos difiram entre si com dimensões iguais, isto é, sua oitava parte. Pode-se demonstrar que essa distância está entre oito e nove.⁶ De fato, o nove contém todo o número oito dentro de si, e além disso, a sua oitava parte, isto é, um. Os músicos chamam essa diferença de intervalo, e os aritméticos, de proporção sesquioitava. Chama-se, então, intervalo a distância do som agudo ao som grave.</p>
<p>Tonus itaque aut transcendit alium tonum, aut transcenditur ab alio tono octava sui parte. Sed quae tonorum aut supradictarum consonantiarum ratio sit, vel quemadmodum ipsae consonantiae musicae reperiantur, vel qualiter ad invicem coaptentur, seu ad invicem se iungantur, in subsequentibus / [9r] manifestius demonstrabimus. Interim supra memoratae disputationi sub mediocri intelligentia credulitas abhibenda est; tunc indubia fides erit, cum manifesta demonstratione ea, quae ambigua videbantur, revelata fuerint. Et quia de naturali et artificiali musica hactenus mentio</p>	<p>E assim o tom ultrapassa um outro tom ou é ultrapassado por ele com sua oitava parte. Mas qual é a razão dos tons ou das consonâncias acima mencionadas, ou de que modo se determinam as mesmas consonâncias musicais, ou como se combinam, ou se juntam uma à outra, [tudo isso] demonstraremos de modo mais evidente nas partes subsequentes. Por enquanto, deve-se afastar a credulidade sobre as discussões mencionadas sob menor conhecimento; então haverá fé indubitável, quando com clara demonstração forem reveladas essas coisas, que pareciam</p>

⁶ O texto não fala em *octo* (oito) e *novem* (nove), como numerais cardinais, propriamente. Fala antes em “octonarium et novenarium numeros” (acusativo), isto é, os números múltiplos de oito e de nove.

<p>facta est, a minus perito musico quaeri potest, quae distantia sit inter musicam naturalem et artificialem? [-32-] Ad quod respondendum est, quia, quanquam omnis harmonicae institutionis modulatio una eademque sit in consonantiarum sonis; tamen alia est musica naturalis, alia artificialis. Naturalis itaque musica est, quae nullo instrumento musico, nullo tactu digitorum, nullo humano impulsu aut tactu resonat, sed divinitus adspirata, sola natura docente, dulces modulatur modos: quae fit aut in coeli motu, aut in humana voce. Nonnulli adiiciunt tertium, videlicet in irrationabili /[-9v] creatura, sono vel voce.</p>	<p>ambíguas. E, como até aqui se fez menção da música natural e artificial, um músico menos perito poderia idagar qual a diferença entre a música natural e a artificial. Ao que se deve responder que, ainda que toda modulação da disciplina harmônica seja uma e a mesma no som das consonâncias, algumas são [da] música naturais, outras [da] artificial. A música natural é aquela que sem nstrumento musicalm sem toque dos dedos, ressoa sem nenhum toque ou vibração (<i>pulsu</i>) humnos, mas que é soprada (<i>adspirata</i>) por instigação divina, ensinando apenas a natureza, [em que] são modulados modos doces; como se faz no movimento do céu ou na voaz huana. Alguns adicionam um terceiro [tipo], a saber no som ou voz de criaturas irracionais.</p>
<p>5. In coeli motu musicam inesse a Pythagoricis hac argumentatione deprehenditur. Quomodo, inquiunt, potest fieri, ut tam velox coeli machina tacito silentique [-33-] cursu moveatur? Etsi ad nostras aures ille sonus non pervenit, nullo modo tamen potest fieri, ut motus tam velocissimus sono careat, praesertim cum tanta coaptatione et convenientia sint coiuncti stellarum cursus, ut nihil ita coniunctum atque connexum possit intelligi. Namque alii excelsiores, alii inferiores feruntur, atque ita omnes aequali incitatione volvuntur, ut per dispare inaequalitates ratus cursuum ordo ducatur. Unde coniicitur, in coeli motu ratur modulationis ordinem inesse. Consonantia siquidem, quae omnem modulationem regit musicae, absque solo fieri non potest. Sonus vero absque aliquo impulsu vel ictu non redditur. Rursus pulsus non fit, nisi praecesserit motus.</p>	<p>5. A argumentação de que a música esteja [contida] no movimento do céu se tira dos pitagóricos. Eles perguntam de que modo pode se dar que a tão veloz máquina do céu se mova num curso mudo e silencioso. E, se o seu som não chega aos nossos ouvidos, de modo algum pode ser porque um movimento tão veloz careça de som, sobretudo uma vez que os cursos dos astros estão unidos de forma tão apta e conveniente, como nada [mais] assim unido e conexo pode-se conhecer. Pois alguns são movidos mais alto, outros mais baixo, e todos giram com igual rapidez, de forma que a ordem calculada dos trajetos é guiada por diferentes desigualdades. A partir disso se conjectura que há no movimento do céu uma ordem calculada de modulação. Pois a consonância, que rege toda modulação da música, não pode ser feita sem uma base. De fato, o som não se produz sem um impulso ou choque em algum lugar. Inversamente, não há impulso sem que lhe preceda um movimento.</p>
<p>Motuum /[-10r] vero alii sunt velociores, alii tardiores: et si tardus ac varius fuerit motus, graves sonos efficit: sin vero celeres ac</p>	<p>De fato, dos movimentos, alguns são mais velozes, outros mais vagarosos: e se o movimento for lento e inconstante, produz</p>

<p>spissi, acutos necesse [-34-] est reddi sonos. In re enim immobili nullus umquam fit sonus. Idcirco definiunt musici sonum ita: sonus est percussio aeris in /(234) dissoluta usque ad auditum. Ex pluribus itaque motibus tam acumen quam gravitas constat.</p>	<p>sons graves: se rápidos e compactos, necessariamente produz sons agudos. Pois em coisas imóveis jamais é feito um som. Por essa razão, os músicos definem som assim: som é o choque não dissolvido do ar até o ouvido. E assim, de diversos movimentos, constitui-se tanto o agudo quanto o grave.⁷</p>
<p>Ex hac igitur coniectura dicunt astrologi vel musici inter extimam sphaeram et circulos septem planetarum omnes musicas consonantias impleri. Nam a Saturno usque ad sphaeram coelestem, aiunt acutissimum fieri sonum, a terra usque ad lunarem circulum gravissimum; licet quidam aliter sentiant. Denique a Saturno usque ad sphaeram graviorem sonum, a terra vero usque ad lunarem circulum acutiorem fieri asserunt; idcirco quia, quod strictius et brevius, necesse est, ut acutius resonet, sicut e contra, quod longius, gravius. Inter circulum vero Saturni et Lunae per totam amplitudinem planetarum varietas /[10v] diversorum tonorum et omnes musicae perficiuntur [-35-] consonantiae. Quae omnia figurate Martianus in libro, quem de nuptiis Philologiae et Mercurii conscribit, in nemore Apollinis fuisse confingit, videlicet qui ipse est Sol moderatur musicae coelestis. Nam (inquit) eminentioria culmina (id est, rami altiores) perinde distenta (id est, valde extenta) acuto sonitu (id est subtili et gracili) resultabant (id est, resonabant).</p>	<p>Assim, os astrólogos ou músicos dizem, a partir desse raciocínio, que todas as consonâncias musicais são preenchidas entre a mais distante esfera [celeste] e os círculos dos sete planetas. Dizem que, de Saturno até a esfera celeste, é produzido um som acútissimo, da Terra até a esfera lunar, um som gravíssimo, ainda que outros pensem de modo diferente. Então afirmam [esses últimos] que, de Saturno até a esfera [celeste] é produzido um som mais grave, e da Terra até a Lua, um mais agudo; porque o que é mais estreito e mais curto necessariamente ressoa mais agudo, e, contrariamente, o que é mais longo, mais grave. Entre o círculo de Saturno e da Lua, por toda a amplitude dos planetas, perfazem-se a variedade dos diversos tons e todas as consonâncias da música. Marciano escreveu todas essas coisas de maneira figurada no livro sobre o casamento de Filologia e de Mercúrio, imaginou que estivesse na árvore apolínea, isto é, que ela [árvore] fosse o Sol, moderador da música celeste. Pois (disse) os cumes mais elevados (isto é, os ramos mais altos) igualmente distendidos (isto é, muito extendidos) realizavam (isto é, ressoavam) um som agudo (isto é, sutil e gracioso).</p>
<p>Quicquid vero terrae confine et propinquum fuerat, rami (videlicet incliniores et humiliores ac terrae viciniiores) quatibat (id est, impellebat, repercutiebat) rauca gravitas. At media, id est, mediae partes ipsius silvae, coniuncta sibi spatia</p>	<p>De fato, para quem estivesse mais próximo à terra (isto é, inclinados e mais baixos e mais próximos da terra), os ramos agitavam (isto é, vibravam, repercutiam) um som grave rouco. No meio, isto é, nas partes do meio dessa floresta, as distâncias unidas</p>

⁷ Na verdade, não se fala em “agudo” (*acutus*) ou “grave” (*gravis*), adjetivos substantivados, mas em “agudeza”, ou “propriedade do que é agudo” (*acumen*) e “gravidade”, “propriedade do que é grave” (*gravitas*).

<p>concinebant duplis succentibus. Conventus est similibus vocum adunata societas; succentus vero est, varii soni sibi maxime convenientes, sicut videmus in organo. Duplis, inquit, succentibus, ac sesquialteris, / [11r] nec [-36-] non sesquiterciis. Hic tres tangit consonantias, scilicet diapason, diatessaron et diapente. Octavis enim sine discretionem, id est, sine intervallo iuncturis, id est, consonantiis. Hic tonum tangit, licet intervenirent limmata, id est, semitonia. Hic tangit suo semitonia. Ex quibus omnibus summa totius musicae consistit. Sed haec omnia suo in loco manifestius demonstrabuntur.</p>	<p>entre si cantavam com duplo <i>succentus</i>. <i>Conventus</i> é a junção apropriada de vozes iguais; <i>succentus</i> é a [junção, <i>societas</i>] de vários sons extremamente concordantes entre si, como vemos no <i>organum</i>.⁸ Diz com <i>succenti</i>, em proporções dupla, sesquiáltera, e também sesquiterça. Aqui toca três consonâncias, a saber o <i>diapason</i> [oitava], o <i>diatessaron</i> [quarta] e o <i>diapente</i> [quinta].⁹ As oitavas [realizam] consonâncias sem separação, isto é, sem um intervalo de junção. Aqui soa o tom {inteiro}, e também podem intervir os <i>limmata</i>, isto é, os semitons. Aqui soa com seus semitons. A partir de tudo isso, constitui-se a soma de toda a música. Mas mostraremos tudo isso de forma mais clara em seu lugar.</p>
<p>Nec illud omittendum, quod etiam nervi, id est, chordae coelestis musicae comparantur. Nam hypate meson a musicis Saturno est attributa. Parhypate Ioviali circulo consimilis est. Lichanos meson Marti tradidere. Sol meson obtinuit. Triten synemmenon Venus habet. Paranete synemmenon Mercurius regit. Nete autem lunaris circuli tenet exemplum. Haec secundum Boetium. Porro Cicero contrarium ordinem facit. Nam in Somnio Scipionis ita asserit, et natura fert, / [-37-] [11v] ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent. Quam ob causam summus ille coeli stellifer currus, cuius conversio est concitator, acuto et excitato movetur sono, gravissimo autem hic lunaris atque infimus. Nam terra nona</p>	<p>E não se omita que ainda as cordas¹⁰ são comparadas à música celeste. Pois a [corda] <i>hypate meson</i> é atribuída pelos músicos a Saturno. A <i>parhypate</i> é semelhante ao círculo de Júpiter. <i>Lichanos meson</i> é transmitida por Marte. O Sol fica com <i>mese</i>. Vênus tem <i>trite synemmenon</i>. Mercúrio rege <i>paranete synemmenon</i>. O círculo lunar guarda o modelo de <i>nete</i>. Isso segundo Boécio. Todavia, Cícero fez uma ordem contrária. Pois, no Sonho de Cípião,¹¹ ele afirma, e apresenta argumentos, de que os extremos soem graves de um lado e agudos de outro. Por essa causa, aquele sumo carro do céu estrelado, cuja revolução é mais rápida, move-se com som agudo e intenso, esse lunar, entretanto, gravíssimo e mais</p>

⁸ O *organum* é a música polifônica em que predominam os intervallos consoantes, descrita por exemplo nos tratados contemporâneos *Musica enchiridis* e *Scolica enchiridis*.

⁹ Manteremos, ao longo da tradução, os nomes das consonâncias em sua forma original, uma vez que eles farão objeto de uma análise etimológica de Regino mais à frente, § 16.

¹⁰ Regino fala “nervi, id est, chordae”, do que se depreende que os dois termos são sinônimos contextuais (e, de fato, parece ser o caso ao longo do texto), mas também que subsiste algum traço de diferença entre eles, “nervi” muito possivelmente guardando um sentido corporal ao qual “chordae” não remete. Ao longo da tradução, optamos por utilizar apenas “corda”, tendo em vista que se trata aqui das cordas que formam o sistema perfeito da música grega, explicadas adiante, § 13 e 14. Como a nomenclatura das cordas também não encontra equivalente na terminologia musical moderna e fazem objeto de análise posterior de Regino, manteremos os nomes gregos.

¹¹ *República*, VI, 11.

<p>immobilis manens una sede semper haeret. In hoc igitur loco Cicero terram quasi silentium ponit, scilicet immobilem. Post hanc, qui proximus a silentio est, dat lunae gravissimum sonum, ut sit lunae proslambanomenos, quae chorda /(235) gravissime resonat; Mercurius hypate hypaton, Venus parypate hypaton, Sol lichanos hypaton, Mars hypate meson, Iovis parypate meson, Saturnus lichanos meson, sphaera coelestis mese. Luna ergo Mercurio comparata tonum resonat. /[12r] Eadem Luna cum Marte diapente consonantiam creat, cum Sole diatessaron, cum spaera coelesti diapason. Ecce [-38-] habes in coeli motu totius musicae summam. Igitur haec pauca de coelesti musica sufficiant. Si quis autem haec plenius scire desiderat, legat secundum librum Macrobiani egregii philosophi, in supradicto Somnio Scipionis. Hoc unum addimus, non solum gentilium philosophos, verum etiam Christianiae fidei strenuos praedicatores in hac coelesti harmonia assentire.</p>	<p>baixo. Pois a Terra, nona [com relação à esfera celeste], permanecendo imóvel em uma posição, está sempre parada. Nesse lugar, portanto, Cícero coloca a Terra como silêncio, isto é, imóvel. Depois dela, o que está próximo ao silêncio, a Lua, que emite um som gravíssimo, como se estivesse na Lua a corda <i>proslambanomenos</i>, que ressoa gravíssima. Mercúrio [ressoa] a <i>hypate hypaton</i>, Vênus <i>parhypate hypaton</i>, o Sol <i>lichanos hypaton</i>, Marte <i>hypaton meson</i>, Júpiter <i>parhypate meson</i>, Saturno <i>lichanos meson</i>. Portanto a Lua, comparada a Mercúrio, ressoa um tom. A mesma Lua cria a consonância de <i>diapente</i> com Marte, de <i>diatessaron</i> com o Sol, de <i>diapason</i> com a esfera celeste. Eis que tens no movimento do céu a suma de toda a música. E que bastem essas poucas coisas sobre a música celeste. Mas se alguém quiser conhecer esse assunto de forma mais completa, que leia o segundo livro do egrégio Macróbio sobre o acima mencionado sonho de Cipião. Adicionamos a ele não apenas filósofos pagãos, mas ainda intrépidos pregadores da fé cristã que concordam a respeito dessa harmonia celeste.</p>
<p>[-39-] 6. His omissis ad contemplandum humanam musicam transire oportet. Omnibus hominibus et omnibus aetatibus, omnique sexui naturaliter musicam esse coniunctam, nulli, qui semetipsum intelligit, dubium est. Quae enim aetas, aut qui sexus musicis non delectatur cantilenis? Proprium quidem humanitatis est, oblectari animum dulcibus modis, exasperari contrariis. Namque infantes ac iuvenes, /[12v] nec non etiam senes ita naturaliter affectu quodam spontaneo modulationibus musicis implicantur, ut nulla sit omnino aetas, quae expers sit delectatione dulcis cantilena. Etsi sunt nonnulli, qui docte ac suaviter aliis canere non possunt, sibi tamen aliquid insuaviter suave canunt.</p>	<p>6. Deixando isso de lado, convém passar ao exame da música humana. Que a música esteja naturalmente unida a todos os homens e a todas as idades, e de todos os sexos, não levanta dúvida para ninguém que reflete sobre si próprio. Pois qual idade, ou qual sexo não se deleita com as canções dos músicos? Pois é próprio à humanidade que o espírito [<i>animus</i>] tenha prazer com os modos doces e seja exasperado com os contrários. E com efeito as crianças e os jovens, e também os velhos são assim naturalmente envolvidos por certo sentimento [<i>affectu</i>] espontâneo com as modulações dos músicos, como não há absolutamente nenhuma idade que seja desprovida do gozo (<i>delectatione</i>) da canção doce. E se há alguns que não podem cantar para os outros doura e suavemente,</p>

	para si entretanto, [mesmo que] sem suavidade, cantam alguma coisa suavemente [<i>insuaviter suavite</i>].
Sciendum praeterea, quod mores hominum per musicam cognoscuntur. Lascivus quippe ac petulans animus lascivioribus delectatur [-40-] modis, aut frequenter eos audiens emollitur atque effeminatur. E contra durior atque ferocior mens vel asperioribus gaudet, vel asperioribus incitatur. Neque enim fieri potest, ut mollia duris, dura mollibus adnectantur gaudeant, sed amorem delectationemque similitudo morum, ut dictum est, conciliat. Nam quae asperiores sunt gentes, durioribus delectantur modis; quae vero mansuetae ac / [13r] pacificae, lenioribus.	Que se saiba, além disso, que, pela música se conhecem os costumes dos homens. De fato o espírito lascivo e petulante se deleita com os modos mais lascivos, ou ouvindo-os freqüentemente se amolece e se afemina. Contrariamente, a mente mais dura e mais feroz se compraz nos [modos] mais ásperos, ou é despertada por eles. E assim não se pode fazer com que, ligando os [modos] duros aos moles, os [espíritos] moles se comprazam com os [modos] duros, mas, como se disse, a semelhança dos costumes associa o amor e o deleite. Com efeito, as pessoas mais duras se alegram com os modos mais duros; as que de fato são calmas e pacíficas, com os mais doces [<i>lenioribus</i>].
Ita denique omnes morum habitus cantibus gubernatur et regitur, ut et ad bellum progressui et item receptui canatur cantu tubae excitante et rursus sedante virtutem animi. Dat cantus somnos, adimitque, nec non curas et sollicitudines immittit et retrahit. Iram suggerit, clementiam suadet, corporum quoque moribus medetur. Vulgatum quippe est, quam saepe iracundas mentes cantilena represserit, [-41-] quam multa in corporum vel animarum afflictionibus miranda perfecerit. Denique, ut Cicero auctor est, cum vinolenti adolescentes, tibiarum cantu illiciti, mulieris pudicae fores frangerent, ut eius pudicitiam violarent; intellexit Pythagoras, sono Phrygii modi adolescentium animos ad libidinem esse incitados. Nam ea hora stellarum cursus inspiciebat, statimque accurrens admonuit tibicinam, ut mutaret modum, et spondaeum caneret. / [13v] Quod cum illa fecisset, tarditate modorum et gravitate canentis, illorum furens petulantia consedit.	E assim todos os costumes são regidos e governados pelos cantos, como marchando e se retirando canta-se com o som da tuba [<i>canatur cantu tubae</i>] ¹² incitando à guerra e, inversamente, apaziguando o ardor do espírito. O canto dá sono e também dá e tira preocupações e solitudes. Desperta a ira, persuade à clemência, e igualmente trata dos costumes dos homens [<i>corporum</i>]. De fato, é bem conhecido que o canto freqüentemente acalmou mentes iradas, que fez muitas coisas admiráveis pelas aflições dos homens [<i>corporum</i>] ou dos animais. ¹³ Finalmente, como conta Cícero, quando, com o canto ilícito das túbias, adolescentes bêbados rompiam as portas de mulheres pudicas para lhes violar a pudicícia, Pitágoras percebeu que os espíritos dos adolescentes eram incitados ao desejo pelo som do modo frígio. Com efeito, examinava naquela hora o curso dos astros e, ocorrendo imediatamente, advertiu a tocadora de tábua, para que mudasse o modo e tocasse o

¹² Regino, como é comum, aparentemente usa o verbo *canere* para designar tanto “cantar” quanto “tocar”.

¹³ Nessas duas ocorrências traduzimos “corporum” por “dos homens”, e não “dos corpos” porque a última frase deixa bem clara a contraposição com os animais.

	espondeu. Quando ela o fez, com a lentidão dos modos e tocando com gravidade (<i>gravitate</i>), diminuiu a violência petulante daqueles [adolescentes].
Sed quod de gentiliū libris proferimus, ex nostris affirmare possumus. Namque cum Saulem regem spiritus malus ex / (236) agitare, David psalterium arripiens dulcibus et suavis modis ferocitatem eius pectoris mitigabat. Quid de Elisaeo propheta dicimus? [-42-] Qui cum a rege interrogatus intellexisset, illa hora spiritum prophetiae in se non esse, praecepit sibi psalter adducere, cumque coram eo psalleret, repente descendit in eum Spiritus, et prophetavit.	Mas o que dizemos a partir de livros dos pagãos também podemos afirmar a partir dos nossos. Com efeito, quando um espírito mau atacou o Rei Saul, Davi, tomando do saltério, acalmava a ferocidade de seu peito com modos doces e suaves. O que dizemos do profeta Eliseu? Quando soube que era interrogado pelo rei, não estando nele o espírito da profecia naquela hora, mandou que lhe trouxessem o citaredo [<i>psalter</i>], e quando [este] tocou diante dele, repentinamente desceu nele [em Saul] o Espírito e profetizou.
Itaque sicut pro certo patet, quod in bello pugnantium animi cantu tubarum accenduntur; ita non est dubium, quod conturbationem mentis modestior ac suavior carminum modus possit temperare. Ex his omnibus perspicue et indubitanter apparet, ita nobis musicam naturaliter / [14r] esse coniunctam, ut ea, nec si velimus quidem, carere possimus. Quo circa erigenda est mentis intentio, ut id, quod naturaliter in nobis est insitum, scientia quoque possit esse comprehensum.	E, assim como é evidente que, na guerra, os espíritos dos lutadores são acendidos pelo tocar das tubas, também não se duvida de que um modo de canção mais reservado e mais suave pode temperar a confusão da mente. A partir de tudo isso, fica claro e indubitável que a música está naturalmente unida a nós, de forma que nem mesmo se o quisermos podemos prescindir dela. Sobre isso se deve preparar a disposição da mente, para que aquilo que está naturalmente inserido em nós possa também ser compreendido com ciência.
Nunc restat, ut tertium genus musicae naturalis videamus, quod supra meminimus in irrationabili creatura esse. De hoc itaque talis philosophorum opinio [-43-] est. Et non miru, inquiunt, si inter homines musicae tanta dominatio est; cum aves quoque, ut luscinae, ut cygni, aliaeque cantum veluti quadam disciplina musicae artis exercent; unde Virgilius de cygnis ait: dant per colla modos; et caetera. Nonnullae vero aves terrenae vel aquatiles invitante cantu in retia vel aucupia sponte decurrunt. Nec minus est illud intuendum, quod pastoralis fistula pastum gregibus, progressum atque quietem imperet. Sed et in mare Sirenes cantus edere dulces feruntur. Iure igitur musica capitur	Agora falta-nos ver o terceiro gênero de música natural, que acima lembramos estar nas criaturas irracionais. Sobre isso tal é a opinião dos filósofos. Não é de se admirar, dizem, se o poder da música é tamanho entre os homens, já que também as aves, como os rouxinóis, como os cisnes e outras, praticam o canto como [se], em uma certa medida, com a disciplina da arte musical; por isso Virgílio disse dos cisnes: soam modos pelos pescoços, etc. De fato, certas aves terrestres ou aquáticas correm voluntariamente à rede ou à caça, sendo chamadas com o canto. E não se deve dar menos atenção ao fato de que a flauta [<i>fistula</i>] pastoral ordene aos rebanhos que

<p>/[14v] omne quod vivit, quia coelestis anima, qua animatur universitas, originem sumsit ex musica, ut Platoni et eius sectatoribus placet. Haec de naturali musica succinctim pertrinximus.</p>	<p>pastem, que andem e também que descansem. E diz-se que as sereias no mar cantam cantos doces. Assim, com razão, tudo o que vive é envolvido pela música, pois a alma celeste, com a qual o universo é animado, origina-se na música, conforme querem Platão e seus seguidores. Sucintamente, desenvolvemos essas coisas a respeito da música natural.</p>
<p>7. Restat, ut de artificiali breviter videamus. Artificialis musica dicitur, quae arte et ingenio [-44-] humano excogitata est, et inventa, quae in quibusdam constitit instrumentis. Et haec similiter in tria genera dividitur, videlicet in tensibile, inflatile, et percussibile. Tensibile fit intensione chordarum, ut puta in lyra, cithara, harpa, et huiusmodi. Inflatile autem, quod spiritu vel vento impellitur, ut in tibiis, musis, fistulis, organis, et his similibus. Percussibile vero est, quod fit in quibusdam concavis aereis vasis, et aliis instrumentis, cum pulsu et quadam percussione feriuntur, atque inde diversi efficiuntur soni, ut in cymbalis, tympanis, / [15r] et caetera. Omni autem notitiam huius artis habere cupienti sciendum est, quod, quanquam naturalis musica longe praecedat artificialem, nullus tamen vim naturalis musicae recognoscere potest, nisi per artificialem. Igitur quamvis a naturali nostrae disputationis sermo processerit, [-45-] necesse est, ut in artificiali finiatur, ut per rem visibilem invisibilem demonstrare valeamus.</p>	<p>7. Falta que vejamos brevemente a [música] artificial. É chamada música artificial aquela que é criada e inventada com arte e engenho humano, aquela que consta em certos instrumentos. Essa, similarmente [à música natural], divide-se em três gêneros, a saber <i>tensibile</i> [relativa aos instrumentos de corda], <i>inflatile</i> [relativa aos instrumentos de sopro] e <i>percussibile</i> [relativa aos instrumentos de percussão].¹⁴ O [gênero] <i>tensibile</i> é feito com tensão das cordas, como por exemplo na lira, na cítara, na harpa e outros desse tipo. O [gênero] <i>inflatile</i>, que é produzido com sopro [<i>spiritu</i>] ou vento, como nas <i>tibiae</i> [flautas¹⁵?], nas cornemusas, flautas, órgãos, e nos semelhantes a esses. O [gênero] <i>percussibile</i> é o que é feito em certos recipientes côncavos com ar e que é produzido em outros instrumentos, com impulso e com certa percussão, e daí também são produzidos diversos sons, como nos <i>cymbala</i> [sinos], nos <i>tympana</i> [tambores?] etc. Mas todos os que quiserem ter um conhecimento desta arte devem saber que, ainda que a música natural seja muito superior à artificial, ninguém pode reconhecer a propriedade/natureza (<i>vim</i>) da música natural a não ser pela artificial. Portanto, ainda que o discurso de nossa discussão (<i>nistræ disputationis sermo</i>) comece na natural, é necessário que ele</p>

¹⁴ A tripartição é devida a Cassiodoro, *Institutiones humanarum litterarum*, capítulo II.

¹⁵ A terminologia dos instrumentos medievais é complexa, variável e freqüentemente não se acha um equivalente moderno. Remetemos ao excelente glossário de Catherine Homo-Lechner, “Les instruments”, em Olivier Cullin et alii, *Guide de la musique du Moyen Age*, Paris, Fayard, 1999, p. 725-826. Os termos entre parênteses representam tentativas de tradução de termos ambíguos.

	acabe na artificial, para que consigamos demonstrar as coisas invisíveis pelas visíveis.
8. His summatim prelibatis iam ratio exposcit, ut ipsam musicam diligentius contemplemur. Ac primo dicendum, unde dicatur musica? Musica dicitur a musis, quod instrumentum omnibus /(237) musicis instrumentis veteres praeferendum dignum duxerunt, sive quod primum, ut aiunt, a natura inventum est; sive potius, quod in ipso omnis musica perfectio continetur. Nam in superioribus foraminibus omnes consonantiae, et toni demonstrari possunt: duobus inferioribus /[15v] semitonia maius ac minus. Dicitur autem a musa musica, sicut a gramma grammatica; et a rhetoreon, id est, elocutionis copia, rhetorica; et ab arithmo, id est, numero, arithmetica; et a ge, id [-46-] est, terra, geometria; et ab astro, id est, stella, astrologia.	8. Isso sumariamente examinado, a razão agora exige que examinemos mais atentamente a própria música. E, primeiramente, deve-se dizer de onde vem o termo música. Música vem de <i>musis</i> [cornemusas], que, entre todos os instrumentos musicais, os antigos consideravam digno de ser preferido, seja porque, conforme dizem, foi o primeiro inventado pela natureza, seja antes porque nele está contida a perfeição de toda a música. Pois nos furos superiores todas as consonâncias e tons podem ser demonstrados: nos dois inferiores, os semitons maior e menor. Música também vem de <i>musa</i> [musa], assim como gramática vem de <i>gramma</i> [letra]; retórica de <i>rhetoreon</i> , isto é, abundância de elocução; aritmética de <i>arithmo</i> , isto é, número; geometria de <i>ge</i> , isto é, terra; e astrologia de <i>astro</i> , isto é, astro celeste.
9. Sed antequam partes musicae institutionis discernamus, primum de voce et sono aliquid dicamus. Quamquam itaque omnis vox sonus sit, non tamen omnis sonus recte vox dici potest. Ea igitur creatura, quae vitali spiritu adspiratur, vocem reddit; quae vero pulsu, ictu vel flatu impellitur, sonum. Omnis autem vox aut syneches est, id est continua, qua loquentes aut lectionem legentes, verba continuatim percurrimus: aut diastematice, id est, cum intervallo suspensa, quam canendo suspensa, quam canendo suspendimus, in qua non sermonibus, sed modulis inservimus; /[16r] de qua modo sermo versatur.	9. Mas, antes de distinguirmos as partes da disciplina da música, digamos primeiro alguma coisa sobre a voz e o som. Pois, enquanto toda voz é um som, nem todo som pode ser corretamente chamado voz. Assim, aquela criatura que é insuflada com um sopro (<i>spiritu</i>) vital produz uma voz; aquelas que são tocadas com um impulso, choque ou sopro produzem um som. Toda voz ou é <i>syneches</i> , isto é, contínua, como quando percorremos as palavras de forma contínua quando falamos ou lemos a lição, ou <i>diastematice</i> , isto é, suspensa com intervalos, a qual elevada cantando, suspendemos cantando (?), na qual não nos dedicamos à fala, mas às modulações; de que forma [é o que] trata a discussão.
[-47-] 10. Sciendum autem, quod ex voce aut tono procreatur consonantia. Sed et hoc attendendum, quod in his vocibus aut sonis, quae nulla inaequalitate discordant, nulla omnino consonantia est. Diffinitur autem ita	10. Saiba-se que a consonância é engendrada ou da voz ou do tom. Mas deve-se atentar para o fato de que, nas vozes ou nos sons que não se diferenciam com nenhuma desigualdade, não há

<p>consonantia: consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia. Aliter: consonantia est acuti soni gravisque mixtura, suaviter uniformiter auribus accidens. Et contra dissonantia est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio. Consonantiam vero licet aurium sensus diiudicet, ratio tamen perpendit. Quotiens enim duae / [16v] chordae intenduntur, et una ex his gravius, altera acutius resonat, simulque pulsae reddunt permixtum quodammodo et suavem sonum, duaeque voces in unum quasi coniunctae coalescunt, tunc fit ea, quae dicitur consonantia. Cum vero simul pulsus sibi quisque contraire nititur, [-48-] nec permiscent ad aurem suavem atque unum ex duobus compositum sonum, tunc est, quae dicitur dissonantia.</p>	<p>absolutamente nenhuma consonância. A consonância é assim definida: consonância é a concórdia de duas vozes distintas entre si, reduzidas a um [som]. Ou outramente: consonância é a mistura de sons agudos e graves que atigem o ouvido suave e uniformemente. Contrariamente, dissonância é a percussão de dois sons misturados entre si mesmos que chega ao ouvido como áspera e desagradável. Em verdade, ainda que o sentido da audição julgue a consonância, a razão entretanto a aprecia com cuidado. Todas as vezes pois que duas cordas são ouvidas, e uma delas ressoa mais grave, a outra mais aguda, e tocadas ao mesmo tempo elas produzem um som de alguma forma bem misturado [<i>permixtum</i>] e suave, e duas vozes se ligam, como se unidas em uma, então se faz aquilo que se chama consonância. Quando de fato se mostra (?) que cada um dos impulsos simultâneos se opõe um ao outro e não se misturam para o ouvido em um som suave composto a partir de dois, então é o que se chama dissonância.</p>
<p>Sunt autem numeri, qui consonantias creant, aut per quos ipsae consonantiae discernuntur, tantummodo sex, id est, epitritus, hemiolus, duplaris, triplaris, quadruplus, et epogdous. Est autem epitritus, cum de duobus numeris maior habet totum minorem, et insuper eius tertiam partem, ut sunt quatuor ad tria. Nam in quatuor sunt tria, et tertia pars trium, id est, unum. Et is numerus vocatur in arithmetica sesquitercius, deque eo nascitur symphonia, id est, consonantia, / [17r] quae in musica appellatur diatessaron.</p>	<p>Os números que criam as consonâncias, ou pelos quais essas mesmas consonâncias são discernidas, são apenas seis, isto é <i>epitritus</i> [epitrito], <i>hemiolus</i> [hemiólio], <i>duplaris</i> [duplo], <i>triplaris</i> [triplo], <i>quadruplus</i> [quádruplo] e <i>epogdous</i>. <i>Epitritus</i> é aquele em que o maior contém todo o menor mais a sua terça parte, como quatro com relação a três. Pois em quatro há três e a terça parte de três, isto é, um. E esse número é chamado sesquiterço em aritmética, e dele nasce a sinfonia,¹⁶ isto é, a consonância, que em música se chama <i>diatessaron</i> [quarta].</p>
<p>Hemiolus est, cum de duobus numeris maior habet totum minorem, et insuper eius medietatem, ut [-49-] sunt tria ad / (238) duo. Nam in tribus sunt suo, et media pars eorum,</p>	<p><i>Hemiolus</i> se dá quando, entre dois números, o maior tem todo o menor e a sua metade, como são três para dois. Pois em três está contido o dois e sua metade, isto é, um. E</p>

¹⁶ “Symphonia” é a transliteração do termo grego equivalente ao latino “consonantia”. Salvo indicação em contrário, traduziremos ambos os termos por “consonância”.

<p>id est unum. Et appellatur hic numerus sesquialter, in arithmetica, et de eo fit symphonia, quae nuncupatur diapente. Duplaris numerus est, cum de duobus numeris minor in maiore bis numeratur, ut sunt quatuor ad duo; et ex hoc duplari nascitur sumphonia, cui nomen est diapason.</p>	<p>esse número é chamado sesquiáltero em aritmética, e com ele se faz a consonância que é chamada <i>diapente</i> [quinta]. Um número <i>duplaris</i> é aquele em que, de dois números, o menor está contido duas vezes no maior, como quatro para dois; e desse <i>duplaris</i> nasce a consonância cujo nome é <i>diapason</i> [oitava].</p>
<p>Triplaris est, cum de duobus numeris minor ter in maiore numeratur, ut sunt tria ad unum, et ex hoc triplari oritur symphonia, quae nuncupatur diapason cum diapente. Quadruplaris numerus est, cum de duobus numeris minor quater in maiore numeratur, ut sunt quatuor ad unum: qui numerus facit symphoniam, quam dicunt bis diapason.</p>	<p><i>Triplaris</i> é aquele em que, entre dois números, o menor está contido no maior três vezes, como três para um, e desse <i>triplaris</i> se origina a consonância que é chamada <i>diapason+diapente</i> (oitava+quinta, ou décima-segunda). Um número <i>quadruplaris</i> é aquele em que, de dois números, o menor está contido quatro vezes no maior, como quatro para um: esse número produz a consonância que se chama <i>bis diapason</i> [dupla oitava].</p>
<p>Epogdous est numerus, qui intra se habet minorem, et insuper eius octavam partem, ut novem ad octo, quia in novem et octo sunt, et insuper octava pars eorum, id [-50-] est unum. Appellant autem hunc numerum arithmetici /[17v] sesquioctavum. Parit vero hic numerus sonum, quem tonum musici vocavere. Sonum vero tono minorem veteres quidem semitonium vocitare voluerunt: sed non ita accipiendum est, ut dimidius tonus putetur, quia nec semivocalem in litteris pro medietate vocalis accipimus. Deinde tonus per naturam sui in duo dividi sibi aequalia non poterit. Cum enim ex novenario numero constet, novem autem numquam aequaliter dividantur, tonus in duas dividi medietates recusat. Sed semitonium vocaverunt sonum tono minorem, quem tam parvo intervallo distare deprehensum est, quam hi duo numeri inter se distant, id est, ducenta quadraginta tria, et ducenta quinquaginta sex. Hoc semitonium Pythagorici quidam veteres diesin nominabant, sed sequens usus sonum se minorem diesin constituit nominandum. Plato [-51-] semitonium /[18r] limma vocitavit.</p>	<p><i>Epogdous</i> é o número que tem dentro de si o menor, e além dele sua oitava parte, como nove para oito, pois em nove há oito e mais a oitava parte dele [de oito], isto é, um. Os aritméticos chamam esse número de sesquioitavo. Esse número dá origem ao som que é chamado tom pelos músicos. Os antigos quiseram chamar um certo som menor de semitom: mas assim não se pode pensar que se trata da metade do tom, pois tampouco entendemos a semivogal nas letras como a metade da vogal. Então, o som, por sua natureza, não pode ser dividido em duas partes iguais entre si. Pois, como ele é constituído a partir de um número [múltiplo de] nove, e como nove nunca se divide igualmente, o tom recusa ser dividido em duas metades. Mas chamaram semitom ao som menor que o tom, que se considera distar deste o quanto 243 e 256 distam entre si. Certos antigos pitagóricos chamavam esse semitom de diese [<i>diesin</i>], mas, seguindo o costume, determina-se chamar diese um som menor que esse. Platão chamou o semitom de <i>limma</i>.</p>
<p>Hae sunt partes, in quibus omnis musica</p>	<p>Essas são as partes nas quais se separa todo</p>

<p>resolvitur. Sunt igitur quinque symhoniae, id est, consonantiae: diatessaron, diapente, diapason, diapason et diapente, et bis diapason. Consistunt itaque omnes musicae consonantiae aut in duplici, aut in triplici, aut in quadrupla, aut in sesquialtera, aut in sesquitertia numerorum proportionem. Vocatur autem, quae in numeris est sesquitertia, diatessaron in sonis; quae in numeris sesquialtera, diapente appellatur in vocibus; quae dupla in numeris, diapason in consonantiis; tripla vero diapente ac diapason; quadrupla autem bis diapason.</p>	<p>a música. São, portanto, cinco as sinfonias, isto é, consonâncias: <i>diatessaron</i> [quarta], <i>diapente</i> [quinta], <i>diapason</i> [oitava], <i>diapason+diapente</i> [décima-segunda] e <i>bis diapason</i> [dupla oitava]. E assim consistem todas as consonâncias da música na proporção de números duplos, triplos, quádruplos, sesquiálteros ou sesquiterços. O que nos números é sesquiterço é chamado <i>diatessaron</i> nos sons; o que nos números é sesquiáltero é chamado <i>diapente</i> nas vozes; o que é duplo nos números, <i>diapason</i> nas consonâncias; triplo, <i>diapente+diapason</i>; quádruplo, <i>bis diapason</i>.</p>
<p>Agnoscat autem diligens lector quod consonantiae consonantiis superpositae alias quasdam consonantias effecere. Nam diapente et diatessaron iunctae diapason consonantiam creant. Huic vero, id est, diapason, si diapente iungatur, [-52-] fit consonantia, quae ex utrisque vocabulis nuncupatur, diapason scilicet et diapente. Cui si diatessaron additur, fit bis diapason.</p>	<p>Reconheça o leitor diligente que as consonâncias sobrepostas a consonâncias reaizam determinadas outras consonâncias. Pois juntos, <i>diapente</i> e <i>diatessaron</i> criam a consonância de <i>diapason</i>. E com esta, realmente, isto é, com o <i>diapason</i>, se unido ao <i>diapente</i>, faz-se uma consonância que é denominada com ambos os termos, a saber, <i>diapason+diapente</i>. Ao qual, se for adicionado o <i>diatessaron</i>, faz-se o <i>bisdiapason</i>.</p>
<p>Illud praeterea sciendum quod, si diapason et diatessaron /([18v]) iungantur, nullam efficiant consonantiam. Statim enim in superpartiente inaequalitatis genere cadit, nec servat vel multiplicatis ordinem, vel superparticularitatis simplicitatem. Qualiter vero hoc approbari possit, longum est hoc loco inserere. Quisquis autem id plenius scire desiderat, legat secundum Boetii librum de institutione harmonica. Hoc tamen unum breviter /((239)) commemorasse sufficiat, quod ab inaequalibus numeris concordia fit consonantiarum. Quae vero sunt inaequalia numerorum genera, quinque inter se modis dissentiunt in sua inaequalitate. Aut enim alterum ab altero multiplicitate transcenditur, aut singulis partibus, [-53-] aut pluribus, aut multiplicitate et parte, aut multiplicitate et partibus. Si quis autem has inaequalitatum species considerare desiderat, primum Boetii</p>	<p>Deve-se sbaer, além disso, que, se <i>diapason</i> e <i>diatessaron</i> forem unidos, não se produz nenhuma consonância. Pois imediatamente se cai no gênero de desigualdade superpartiente, e não se observa nem a ordem dos múltiplos, nem a simplicidade das superparticularidades. É longo para se inserir aqui a forma como isso se pode comprovar. Quem, entretanto, desejar sabê-lo mais plenamente leia o segundo livro de Boécio sobre a disciplina harmônica. Mas que baste lembrar brevemente que a concórdia das consonâncias se faz com números desiguais. E há gêneros de desigualdades dos números, em que se distinguem 5 modos em sua desigualdade. Pois um número é maior que outro seja por multiplicidade, seja por uma única parte, seja por diversas partes, seja por multiplicidade e uma parte, seja por multiplicidade e diversas partes. Se alguém</p>

<p>in Arithmetica librum legat.</p>	<p>desejar considerar essas espécies de desigualdade, leia o primeiro livro de Boécio sobre a aritmética.</p>
<p>Notandum autem, quod ex supradictis quinque inaequalitatum generibus / [19r] duo tantum ad harmonicas formandas consonantias adsumuntur, id est, multiplex et superparticularis. Multiplex ille numerus dicitur, qui minorem numerum duplo aut triplo aut quadruplo in se continet. Et ex hoc formantur diapason consonantiae. Superparticularis vero ille numerus dicitur, qui minorem numerum totum in se habet, et insuper eius medietatem, aut tertiam aut octavam partem. Et ex hoc procreantur diapente et diatessaron consonantiae, nec non etiam tonus. Proinde scire convenit, non posse perfecte fieri musicum, nisi antea fuerint arithmetice regulis pleniter institutus.</p>	<p>Note-se que, dos cinco gêneros de desigualdade acima mencionados, apenas dois são tomados para formar consonâncias harmônicas, isto é, o múltiplo e o superparticular. Chama-se múltiplo aquele número que contém em si o duplo, o triplo ou o quádruplo do número menor. E a partir desse [gênero de desigualdade] são formadas as consonâncias de <i>diapason</i>. São chamados de superparticulares aqueles números que contém em si o menor número inteiro, e além dele, sua metade, a terça ou a oitava parte. E a partir daí são produzidas as consonâncias de <i>diapente</i> e <i>diatessaron</i>, e também o tom. Conseqüentemente, convém saber que o músico não pode ser perfeito, a não ser que antes seja instruído plenamente nas regras aritméticas.</p>
<p>[-54-] His lucidandi gratia praemissis, praefatas consonantias per tonos discutiamus. Diatessaron consonantia constat de duobus tonis et semitonio, et fit ex epitrito, id est, sesquitercio. Diapente consonantia constat ex tribus tonis et semitonio, et fit de hemiolio, / [19v] id est, de semis et tono. Nam Graeci semis hemi, holon totum dicunt. Diapason consonantia constat de sex tonis, et fit de duplari numero; siquidem ex diapente et diatessaron fit symphonia diapason. Nam supra monstratum est, diatessaron ex duobus tonis et semitonio, diapente ex tribus tonis et semitonio constare, id est, ex quinque tonis et duobus semitoniis. Verum diapason et diapente constat ex novem tonis et semitonio, et fit de triplari numero. Bis diapason continet duodecim tonos, et fit ex quadruplo. Haec iuxta assertionem [-55-] Macrobiani de tonis diximus: verum Cassiodorus in saecularibus litteris quindecim tonos esse adfirmat, secundum numerum chordarum quae ponuntur in bis diapason consonantia; quos demonstrabimus in</p>	<p>Para iluminar essas coisas de que se falou, discutamos pelos tons as consonâncias já mencionadas. A consonância de <i>diatessaron</i> compõe-se de dois tons e um semitom, e é feita a partir do [número] <i>epitritus</i>, isto é, sesquiterço. A consonância de <i>diapente</i> compõe-se de três tons e um semitom. Pois, em grego, semi se diz “hemi”, e todo se diz “holon”. A consonância de <i>diapason</i> é composta, com efeito, de seis tons, e faz-se com o número duplo; e com efeito a consonância de <i>diapason</i> se faz a partir de <i>diapente</i> e de <i>diatessaron</i>. Pois como se mostrou acima que o <i>diatessaron</i> é composto de dois tons e um semitom, e o <i>diapente</i> de três tons e um semitom, [a sinfonia de <i>diapason</i> é composta] de cinco tons e dois semitons. Quanto à [consonância de] <i>diapason+diapente</i>, ela é composta de nove tons e um semitom e é feita a partir do número triplo. O <i>bis diapason</i> contém doze tons e é formado a partir do [número] quádruplo. Dizemos isso sobre os tons de acordo com a afirmação de Macróbio; quanto a isso, Cassiodoro, nas letras</p>

<p>subsequentibus, cum de chordis et earum / [20r] nominibus ceperimus tractare.</p>	<p>seculares, afirma haver 15 tons, segundo o número de cordas que são postas na consonância de <i>bis diapason</i>; mostraremos esses tons no que segue, quando começarmos a tratar das cordas e de seus nomes.</p>
<p>11. Sciendum vero quod saepe dictae consonantiae nequaquam sunt humano ingenio inventae, sed divino quodam nutu Pythagorae sunt ostensae. Denique cum idem philosophus ardentis esset ingenii, diuque aestuans inquireret, quam ratione firmiter et constanter consonantiarum momenta perdisceret, accidit, ut praeteriens fabrorum officinas pulsos malleos exaudiret, ex diversis sonis unam quodammodo convenientiam personantes. Igitur ad id, quod quaerebat, attonitus accessit ad opus, diuque considerans arbitratus est, [-56-] diversitatem tonorum ferientium vires efficere. Et ut hoc appareret, mutari inter se malleos imperavit. / (240) Quibus mutatis sonorum diversitas ab hominibus recedens malleos sequebatur. Tunc omnem curam ad pendera eorum examinanda convertit. Et inventus est unus, qui maior erat, duodecim ponderum, alter / [20v] novem ponderum, tertius octo, quartus sex. Igitur hi mallei, qui duodecim et sex ponderum erant, diapason in duplo consonantiam personabant. Malleus duodecim ponderum ad malleum novem, et malleus octo ponderum ad malleum sex ponderum secundum epitritam, id est, sesquiterciam proportionem diatessaron consonantiam concinebant. Novem autem ad octo in sesquioctava proportionem resonabant tonum. Igitur Pythagoras donum reversus varia examinatione perpendit, quod in supradictis dimensionibus tota consisteret symphoniarum ratio. [-57-] Nunc quidem aequa pondera chordis aptans, earumque consonantias aure diiudicans; nunc vero in longitudine calamarum vel fistularum duplicitatem medietatemque vel caeteras proportionem aptans, saepe etiam cymbala diversis formata ponderibus secundum supra</p>	<p>11. Saiba-se de fato que as consonâncias freqüentemente aludidas de forma alguma foram inventadas pelo engenho humano, mas pelo divino, e com um certo sinal foram mostradas a Pitágoras. Esse filósofo, sendo de engenho ardente e buscando inquieto havia muito tempo uma maneira de determinar firme e constantemente com a razão as causas das consonâncias, ocorreu que, passando ao longo das oficinas dos ferreiros, ouviu as batidas dos martelos fazendo ressoar de certo modo uma conveniência [<i>convenientia</i>] de diversos sons. E assim, estupefato, chegou à realização daquilo que buscava e havia longamente considerado, e testemunhou os homens realizarem a diferença/intervalo [<i>diversitatem</i>] dos tons ao golpear [com o martelo]. E para que isso [lhe] ficasse claro, mandou que trocassem os martelos entre si. Os martelos trocados, a diferença/intervalo [<i>diversitas</i>] seguia os martelos, desviando-se dos homens. Então, empregou todo cuidado em examinar os seus pesos. E descobriu um, que era o maior, de peso 12, o outro de peso 9, o terceiro de peso 8, o quarto de peso 6. Os martelos que tinham peso 6 e 12 soavam em duplo a consonância de <i>diapason</i>. O martelo de peso 12 com relação ao martelo de peso 9, e o martelo de 8 com relação ao de 6, segundo o <i>epitritus</i>, isto é a proporção sesquiterça, juntos tocavam a consonância de <i>diatessaron</i>. O de 9 em relação com de 8, em proporção sesquioitava, ressoava um tom. Então Pitágoras voltou para casa e com vários exames apreciou cuidadosamente que nas dimensões mencionadas acima continha-se toda a razão/cálculo [<i>ratio</i>] das consonâncias. Ora</p>

<p>comprehensum modum malleolo percutiens. Ex his /[21r] omnibus integerrimam fidem diversa experientia collegit, et nihil sese invenisse diversum valde delectatus est. Itaque quia in iam saepe notatis consonantiis divino munere cognitis totius harmonicae disciplinae summa consistit, oportet, ut animo atque auribus sint notae. Frustra enim haec ratione et scientia colliguntur, ut insignis auctor Boetius testatur, nisi fuerint usu atque exercitatione notissima.</p>	<p>amarrando pesos iguais a cordas e julgando com o ouvido suas consonâncias, ora dispondo o duplo, a metade ou outras proporções na longitude das canas ou dos tubos, freqüentemente ainda percutindo com um martelinho sinos de diversos formatos com pesos que seguiam a maneira anteriormente percebida. A partir de tudo isso, a diversa experiência reuniu uma fé intacta e, como nada descobriu de diferente, ficou imensamente contente. E assim, pois que nas já freqüentemente mencionadas consonâncias, conhecidas como presente divino, está compreendida a suma de toda a disciplina harmônica, convém que sejam conhecidas pelo espírito e também pelos ouvidos. Pois inutilmente essas [consonâncias] são estudadas com razão e ciência, a não ser que sejam conhecidíssimas com o uso e também com a prática.</p>
<p>[-58-] 12. Septem quippe sunt liberales disciplinae, quarum tres, id est, grammatica, rhetorica et dialectica, ratione et naturali sensu colliguntur, non oculo videntur, aut digito monstrantur, quia earum vis in sermone est, sermo autem, id est, humana locutio, audiri potest, videri non potest. Reliquae quatuor, id est, arithmetica, geometrica, musica, et astrologia nequaquam animo ad liquidum percipiuntur, nisi oculo videantur et digito demonstrantur.</p>	<p>12. São sete as disciplinas liberais, das quais três, isto é, a gramática, a retórica e a dialética, são apreendidas com a razão e o sentido natural, não vistas com o olho ou mostradas com o dedo, pois a força delas está na fala [<i>sermone</i>]; a fala, isto é, a locução humana, pode ser ouvida, não pode ser vista. As quatro restantes, isto é, aritmética, geometria, aritmética, música e astrologia de modo algum são percebidas com o espírito e claramente, a não ser que sejam vistas com o olho e mostradas com o dedo.</p>
<p>13. Quamobrem /[21v] nobis utile et pernecessarium videtur, ut primo de chordis et earum nominibus parumper disseramus, et unicuique chordae suum subiiciamus tonum, ut cum de supradictis consonantiis aliquid apertius et manifestius ceperimus tractare, mittere possimus sobrium cantorem [-59-] ad praefatas chordas, ut ibi oculo inspiciat, et digito contrectet, quod a nobis verbo et scripto aure percipit. De inventione autem chordarum, vel qualiter a diversis per diversa tempora additus sit numerus earum,</p>	<p>13. É por isso que parece útil e muito necessário a nós que primeiro falemos um pouco das cordas e de seus nomes e atribuamos cada corda a seu tom, para que, como começamos a falar mais aberta e claramente das consonâncias acima mencionadas, possamos enviar o cantor de bom senso (<i>sobrius</i>) às já ditas cordas, para que aí examine com o olho e toque com o dedo aquilo que de nós ouve com o ouvido (<i>aure percipit</i>), no discurso e no escrito (<i>verbo et scripto</i>). Por brevidade, deixamos</p>

brevitatis causa praetermittimus. Disponantur itaque per ordinem nervi, in quibus perficitur et demonstratur bis diapason consonantia hoc modo: /[22r]	de lado, entretanto, a invenção das cordas ou como seu número foi aumentado por diversas [pessoas] em tempos diferentes. Dessa forma são dispostas em ordem as cordas, nas quais se realiza e é mostrada a consonância de <i>bis diapason</i> :
Proslambanomenos, et Prosmelodos.	<i>Proslambanomenos</i> , ou <i>Prosmelodos</i> .
Hypate hypaton.	<i>Hypate hypaton</i> .
Parypate hypaton.	<i>Parypate hypaton</i> .
Lichanos hypaton.	<i>Lichanos hypaton</i> .
Hypate meson.	<i>Hypate meson</i> .
Parypate meson.	<i>Parypate meson</i> .
Lichanos meson.	<i>Lichanos meson</i> .
Mese.	<i>Mese</i> .
Paramese.	<i>Paramese</i> .
Trite diezeugmenon.	<i>Trite diezeugmenon</i> .
Paranete diezeugmenon.	<i>Paranete diezeugmenon</i> .
Nete diezeugmenon.	<i>Nete diezeugmenon</i> .
/(241) Trite hyperboleon.	<i>Trite hyperboleon</i> .
Paranete hyperboleon.	<i>Paranete hyperboleon</i> .
Nete hyperboleon.	<i>Nete hyperboleon</i> .
Nomina suprascriptarum chordarum, quia Graeca sunt, interpretatione indigent. Proslambanomenos igitur /[22v] interpretatur acquisitus [-60-] vel adauctus: siquidem quia mese non erat loco media, ut utrumque diapason coniungere possit, sed magis hypatis accedebat; idcirco super hypatas hypaton addita est haec una chorda. Unde et ab aliquibus prosmelodos dicitur, id est, ad melodiam adiuncta aut addita. Hypate hypaton, id est, principalis principalium, subauditur chordarum. Nam haec prima semper fuit, antequam proslambanomenos adderetur, eratque chorda gravissimum sonum resonans; unde quidam sic interpretantur: hypate hypaton vocatae sunt, quasi maximae magnarum, aut gravissimae gravium. Parypate hypaton dicitur tertia chorda, quasi iuxta hypaten posita, id est, collecta. Potest autem interpretari subprincipalis principalium. Lichanos hypaten idcirco vocatur, quod lichanos Graece index digitus; Graecus a lingendo lichanon appellat: et quemadmodum in	Como são gregos, os nomes das cordas acima escritas precisam de explicação. Quanto ao <i>proslambanomenos</i> , traduz-se como adicionado ou aumentado; de fato, como a <i>mese</i> não estava no meio de forma que pudesse ligar os dois <i>diapason</i> [oitavas], mas [o conjunto das cordas] apenas se estendia até o <i>hypate</i> , adicionou-se essa corda acima do <i>hypate hypaton</i> . Por isso ela é chamada de <i>prosmelodos</i> por alguns, isto é, juntada ou adicionada para a melodia. <i>Hypate hypaton</i> , isto é, a primeira das primeiras [<i>principalis principalium</i>], subendenda-se das cordas. Pois essa sempre foi a primeira, antes que se adicionasse <i>proslambanomenos</i> , e era uma corda que ressoava com um som gravíssimo; por isso, alguns traduzem assim: chamam-se <i>hypate hypaton</i> , como as maiores das maiores, ou as mais graves das graves. A terceira corda se chama <i>parhypate hypaton</i> , como colocada, ou juntada ao lado de <i>hypate</i> . Pode ser traduzida como a subprimeira das primeiras. <i>Lichanos hypaten</i> é chamada

<p>canendo ad eam / [23r] chordam, quae [-61-] erat tertia ab hypate, index digitus, qui est lichanos, inveniebatur, idcirco ipsa quoque lichanos appellata est.</p>	<p>assim porque em grego <i>lichanos</i> significa o dedo indicador. Os gregos nomeiam <i>lichanos</i> a partir de “lamber” [<i>lingendo</i>]: e porque, tocando-se essa corda, que era a terceira a partir de <i>hypate</i>, chegava-se ao dedo indicador, que é <i>lichanos</i>, assim igualmente chamou-se a mesma [corda] <i>lichanos</i>.</p>
<p>14. Hoc itaque tetrachordum, quia longioribus et grossioribus chordis formatur, et graviolem sonum reddit, appellatur principale. Has sequitur hypate meson, id est, principalis mediarum, subauditur chordarum. Parhypate meson, id est, subprincipalis mediarum, sive iuxta principalem mediarum posita. Lichanos meson, id est, tertia mediarum: deinde mese octavo loco ponitur: mese interpretatur media: ideo, quia inter septem et septem semper est media, sive quia finis est precedentis diapason, et principium subsequens, et pro duabus chordis accipitur. Denique cum octava chorda ad primam diapason consonantiam resonet, non hac [-62-] de causa sexdecim chordae in bis diapason reperiuntur, sed tantummodo quindecim, quia mese, ut diximus, locum supplet sextae / [23v] decimae chordae. Paramese, id est, iuxta mediam posita. Trita diezeugmenon, trite, id est, tertia a mese; diezeugmenon, id est, disiunctarum, sive divisarum, subauditur chordarum. Nam cum tetrachorda uno medio nervo interveniente consociantur, hoc Graece nuncupatur synemmenon, id est, coniunctum. Hinc et synaphe dicitur, id est coniunctio, quotiens duo tetrachorda unius medietas termini continuat atque coniungit. E contra diezeugxis appellatur, quae disiunctio dici potest, quotiens duo tetrachorda separantur, et pleno tono inter se differunt. Paranete diezeugmenon dicitur, eoquod iuxta nete, id est ultimam disiunctarum, sit locata. Hanc quidem sequitur nete diezeugmenon, id est, inferior [-63-] aut ultima disiunctarum. Trita hyperboleon, id est, tertia excellentium,</p>	<p>14. E assim esse tetracorde, que é formado com as cordas mais longas e mais grossas, é chamado primeiro [<i>principale</i>]. Segue essas [cordas] <i>hypate meson</i>, isto é, a primeira das do meio, subentenda-se das cordas. <i>Parhypate meson</i>, isto é, a subprimeira das do meio, ou colocada ao lado da primeira das do meio. <i>Lichanos meson</i>, isto é, a terceira das do meio: em seguida, mese é colocada no oitavo lugar: mese se traduz como “a do meio”: porque é a que está sempre no meio entre sete e sete, ou porque é o fim do <i>diapason</i> precedente e o começo do seguinte, e é tomada por duas cordas. Enfim, como a oitava corda soa a consonância de <i>diapason</i> com relação à primeira, não se encontram 16 cordas no <i>bis diapason</i>, mas somente 15, pois <i>mese</i>, como dissemos, preenche o lugar da décima-sexta corda. <i>Paramese</i>, isto é, colocada ao lado da <i>mese</i>. <i>Trita diezeugmenon</i>: <i>trite</i>, isto é, terceiro, a partir de <i>mese</i>; <i>diezeugmenon</i>, isto é, das separadas ou divididas, subentendendo-se das cordas. Pois quando os tetracordes são associados com a intervenção de uma corda do meio, os gregos chamam-no <i>synemmenon</i>, isto é, conjunto. Daí que se chame <i>synaphe</i>, isto é, junção, sempre que o meio de um termo associa ou une dois tetracordes. E, contrariamente, chama-se <i>diezeugxis</i>, que se pode dizer disjunção, sempre que dois tetracordes são separados e se distanciam entre si de um tom inteiro. <i>Paranete diezeugmenon</i> é chamada aquela que está localizada ao lado de <i>nete</i>, isto é, a última das disjuntas. A essa, da mesma maneira, segue-se <i>nete diezeugmenon</i>, isto é, a</p>

<p>subauditur chordarum. Paranete hyperboleon, id est, iuncta Nete, hoc est, ante ultimam excellentium /([24r] posita. Nete hyperboleon, ultima excellentium interpretatur. Denique hae tres ultimae et novissimae chordae acutissimum et graciliorem caeteris chordis reddunt sonum; unde et excellentes appellantur. /([242)</p>	<p>inferior ou última das disjuntas. <i>Trite hyperboleon</i>, isto é, terceira das excelentes, subentendendo-se das cordas. <i>Paranete hyperboleon</i>, isto é, ligada a <i>nete</i>, isto é, colocada antes da última das excelentes. <i>Nete hyperboleon</i> é traduzida como a última das excelentes. Enfim, essas últimas três e mais novas cordas produzem um som acútissimo e mais gracioso do que as outras; daí que elas sejam chamadas excelentes.</p>
<p>15. Nunc videamus, qualiter in his quindecim chordis omnes consonantiae reperiantur. Proslambanomenos a secunda chorda, quae est hypate hypaton, integro distat tono. Ipsa quoque proslambanomenos a mese octava est, et resonat cum ea, id est, cum mese, diapason consonantiam. [-64-] Eademque proslambanomenos ad quartam chordam, id est, ad lichanos hypaton, resonat diatessaron consonantiam. Quae lichanos hypaton ad mensen resonat diapente symphoniam, estque ab ea quinta chorda. Rursus mese a paramese distat tono; item eadem mese ad neten diezeugmenon, quae quinta chorda est a mese, facit diapente consonantiam, quae symphonia diapason et diapente vocatur. /([24v] Praedicta nete diezeugmenon ad neten hyperboleon quartam chordam facit diatessaron consonantiam. Rursus proslambanomenos ad neten hyperboleon, id est, prima chorda cum quintadecima resonat bis diapason consonantiam.</p>	<p>15. Agora vejamos como se encontram nessas 15 cordas todas as consonâncias. <i>Proslambanomenos</i> dista um tom inteiro da segunda corda, que é <i>hypate hypaton</i>. A mesma <i>proslambanomenos</i> também é a oitava a partir de <i>mese</i> e ressoa com ela, isto é, com a <i>mese</i>, a consonância de <i>diapason</i>. E a mesma <i>proslambanomenos</i> ressoa com a quarta corda, isto é, <i>lichanos hypaton</i>, a consonância de <i>diatessaron</i>. Essa <i>lichanos hypaton</i> ressoa a consonância de <i>diapente</i> a partir de <i>mese</i>, e é a partir dela a quinta corda. Inversamente, a <i>mese</i> dista um tom da <i>paramese</i>. Do mesmo modo, a mesma <i>mese</i> com relação a <i>nete diezeugmenon</i>, que é a quinta corda a partir de <i>mese</i>, faz a consonância de <i>diapente</i>, que é chamada sinfonia de <i>diapason+diapente</i>.¹⁷ A mencionada <i>nete diezeugmenon</i> faz a consonância de <i>diatessaron</i> com relação à quarta corda, <i>nete hyperboleon</i>. Inversamente, <i>proslambanomenos</i> com relação a <i>nete hyperboleon</i>, isto é, a primeira corda, ressoa a consonância de <i>bis diapason</i>.</p>
<p>Ecce habes in quindecim chordis omnes tonos et omnes consonantias. Diligentius autem intuenti musicae disciplinae subtilitatem, non amplius quam quinque tetrachorda reperiuntur, id est, hypaton, meson, synemmenon, diezeugmenon, [-65-] hyperboleon. Possunt autem ita interpretari, ut accipiamus hypatas principales, mesas</p>	<p>Eis que tens nas quinze cordas todos os tons e todas as consonâncias. Considerando, entretanto, de forma mais minuciosa a sutileza da disciplina da música, encontram-se não mais que cinco tetracordes, isto é, <i>hypaton</i>, <i>meson</i>, <i>synemmenon</i>, <i>diezeugmenon</i> e <i>hyperboleon</i>. Podem ser assim traduzidos: <i>hypatas</i> como primeiras</p>

¹⁷ Aqui insere-se uma diferença nos termos que até então vinham tratados como sinônimos, razão pela qual traduzimos até aqui ambos como consonância.

<p>medias, synemmenas coniunctas, diezeugmenas disiunctas, hyperboleas excellentes. Quae omnia hoc in loco prolixius est demonstrare. Non enim totius harmonicae institutionis plenitudinem proposuimus in hac epistola explanare, cum eius perplexam subtilitatem vix valuerit insignis auctor Boetius in quinque libris explicare. / [25r] Illud tantum notamus, quod praedicta tetrachorda quina in viginti octo chordis extenduntur.</p>	<p>[cordas], <i>mesas</i> como do meio, <i>synemmenas</i> como conjuntas, <i>diezeugmenas</i> como disjuntas, <i>hyperboleas</i> como excelentes. É longuíssimo demonstrar todas essas coisas neste lugar. Pois não propusemos explicar nesta epístola a plenitude de toda a disciplina harmônica, como o insigne autor [Boécio] mal conseguiu explicar toda a sua tortuosa sutileza em cinco livros. Então apenas indicamos que os mencionados cinco tetracordes são estendidos em 28 cordas.</p>
<p>16. Haec de chordis, et earum nominibus praemissis: iam tempus est, ut de consonantiarum vocabulis, earumque vocibus propter minus intelligentes paullo planius et apertius disseramus. Quamquam enim omnia, quae ad musicam pertinent, ex maxima parte superius commemoravimus, tamen quia nomina Graeca sunt, expositorem requirunt. Diatessaron [-66-] igitur Graece ex quatuor Latine dici potest: non ea ratione, quod ex quatuor constet numeris vel partibus, cum fiat de hemiolo, id est, ex semis et toto: sed quia ex quatuor sonis vel vocibus certo spatio inter se distantibus conficitur. Est itaque diatessaron consonantia vocum quidem quatuor, intervallorum trium. Quid sit intervallum, supra monstratum est, id est, soni acuti gravisque distantia. Cum itaque / [25v] maior vox minorem vocem, vel maior sonus minorem sonum totum in se continet, et insuper tertiam partem minoris vocis aut toni, diatessaron consonantiam creat, fitque semper in quarta chorda; denique a proslambanomenos ad lichanos hypaton resonat diatessaron, ut supra monstratum est.</p>	<p>16. Tendo dito isso sobre as cordas e os seus nomes, já é hora de que falemos de forma um pouco mais simples e aberta dos nomes das consonâncias e de seus sons [<i>vocibus</i>], por causa dos menos esclarecidos. Ainda que tenhamos lebrado acima a maior parte de tudo o que diz respeito à música, os nomes [das consonâncias e de seus sons] requerem um expositor, pois são gregos. Portanto, <i>diatessaron</i> em grego pode-se dizer quatro em latim: não porque contenha quatro números ou partes, como se fosse composto a partir do hemíolo, isto é, da metade e do todo: mas porque é formado a partir de quatro sons ou vozes distantes um certo espaço entre si. Assim, <i>diatessaron</i> é a consonância de certas quatro vozes, de três intervalos. Foi mostrado acima o que é intervalo, isto é, a distância entre os sons agudos e graves. Assim, quando a voz maior contém em si toda a voz menor, ou o som maior todo o menor, e além disso a terça parte da voz ou do tom menor, cria a consonância de <i>diatessaron</i>, e é sempre feita na quarta corda; assim, entre <i>proslambanomenos</i> e <i>lichanos hypaton</i>, ressoa o <i>diatessaron</i>, como se mostrou acima.</p>
<p>Diapente interpretatur ex [-67-] quinque, dia Graece ex, praepositio est, pente, quinque. Diapente dicitur, eoquod ex quinque vocibus aut sonis perficiatur; estque vocum quidem quinque, intervallorum vero quatuor. Igitur</p>	<p><i>Diapente</i> se traduz “a partir de cinco”; <i>dia</i> em grego é a preposição <i>ex</i>, e <i>pente</i>, cinco. Chama-se <i>diapente</i> porque é realizado a partir de cinco vozes ou sons; e é com efeito de cinco vozes e de quatro intervalos.</p>

<p>quando maior vox minorem /(243) vocem tota sui praecedit quantitate, et insuper superatae vocis medietatem transcendit, sive in acumine sive in gravitate, haec symphonia diapente dicitur, fitque semper in quinta chorda. Nam lichanos hypaton ad mesen, diapente consonantiam resonat.</p>	<p>Portanto, quando a voz maior é superior à menor em toda a sua quantidade e, além disso, ultrapassa-a em metade da voz menor, seja no agudo, seja no grave, essa consonância é chamada diapente, e sempre se faz na quinta corda. Pois <i>lichanos hypaton</i> ressoa a consonância do <i>diapente</i> com relação a <i>mese</i>.</p>
<p>Diapason interpretari potest ex omnibus, ex /[26r] omnibus enim semitoniis, tonis et consonantiis fit. Siquidem ex diapente et diatessaron constat diapason. Igitur quando maior vox minorem vocem dupla sui quantitate superat, sive in extensione acuminis, sive in remissione gravitatis, haec talis symphonia appellatur diapason, fitque semper [-68-] in octava chorda. Nam proslambanomenos ad mesen, diapason consonantiam resonat, estque principalior atque honorabilior ceteris consonantiis. Porro diapason et diapente consonantia formatur, cum maior vox vel sonus minorem vocem vel sonum tripla sui quantitate transcendit in acumine aut gravitate, fitque semper in duodecima chorda. Denique proslambanomenos ad neten diezeugmenon diapason et diapente consonantiam resonat. Bisdiapason consonantia /[26v] dicitur, quando maior vox vel sonus minorem vocem vel sonum quadrupla sui quantitate excedit in acumine, aut gravitate; fitque semper in quinta decima chorda. Nam proslambanomenos ad neten hyperboleon bis diapason consonantiam resonat.</p>	<p><i>Diapason</i> se pode traduzir como “a partir de todos”, pois é feito de todos os semitons, tons e consonâncias. Com efeito, o <i>diapason</i> é constituído do <i>diapente</i> e do <i>diatessaron</i>. Portanto, quando a voz maior supera a menor no dobro de sua quantidade, seja na extensão do agudo, seja na distensão do grave, tal consonância é chamada <i>diapason</i>, e é feita sempre na oitava corda. Pois <i>proslambanomenos</i> ressoa a consonância de <i>diapason</i> com relação a <i>mese</i>, e é mais importante e mais honorável que as outras consonâncias. Em seguida, é formada a consonância de <i>diapason+diapente</i>, quando a voz ou o som maior ultrapassa a voz ou o som menor em sua tripla quantidade, no agudo ou no grave, e sempre é feita na décima-segunda corda. Então, <i>proslambanomenos</i> com relação a <i>nete diezeugmenon</i> ressoa a consonância de <i>diapason+diapente</i>. Dá-se o nome de consonância de <i>bis diapason</i> quando a voz ou som menor é excedido em sua quantidade quatro vezes pela voz ou som maior no agudo ou no grave, e é feita sempre na décima-quinta corda. Pois <i>proslambanomenos</i> com relação a <i>nete hyperboleon</i> ressoa a consonância de <i>bis diapason</i>.</p>
<p>17. Tonus vero vocatur, quando maior vox aut tonus minorem vocem aut sonum totum possidet, et insuper eius octavam partem, fitque semper in secunda chorda. Nam proslambanomenos ad hypaten hypaton [-69-] tonum resonat. Idque sciendum est, quod dicitur epogdous in arithmetica, tonus appellatur in musica. Epogdous autem dicitur, quasi epiogdous, id est, superoctavus.</p>	<p>17. Chama-se de fato tom quando a voz ou tom maior possui toda a voz ou som menor e, além dele, sua oitava parte, e se faz sempre na segunda corda. Pois <i>proslambanomenos</i> soa um tom com relação a <i>hypate hypaton</i>. E saiba-se que o que se chama de <i>epogdous</i> em aritmética é chamado <i>tonus</i> em música. Chama-se <i>epogdous</i> a partir de <i>epiogdous</i>, isto é,</p>

Dividitur autem tonus in duobus semitoniis: non quod omnino semitonia ex aequo sint media, sed quod semum dici solet, quod ad plenam mensuram non pervenit. Atque ut id facillime comprobetur, sit sesquioctava proportio octo et novem. / [27r] Inter hos nullus medius numerus naturaliter incedit. Multiplicemus ergo eos per binarium. Bis octo fiunt sedecim, bis novem fiunt decem et octo. Inter sedecim autem et decem et octo unus numerus naturalis invenitur, id est, decem et septem. Disponantur ergo hi tres numeri in ordinem, id est, sedecim, decem et septem, et decem et octo. Igitur sedecim ac decem et octo collati sesquioctavam retinent proportionem, ac ideo faciunt tonum. Sed hanc proportionem septimus [-70-] decimus numerus, qui inter hos est medius, non in aequalia partitur. Comparatus enim ad sedecim habet in se tonum, sedecim, et insuper eius sextam decimam partem, id est, unum. Rursus si decem in septem, et decem et octo comparentur, in decem et octo decem et septem inveniuntur et insuper septima decima pars, id est, unus. Non igitur iisdem partibus et minorem superat, et a maiore / [27v] superatur. Est enim minor pars septima decima, maior sextadecima. Sed utraque partes semitonia nuncupantur, unum maius, alterum minus. In quibus autem numeris haec semitonia reperiantur, vel demonstrentur, poteramus / (244) hoc in loco abundanter ac multipliciter inserere, diversorumque auctorum diversas opiniones annotare, quod duabus ob causis mittimus: sive ne epistolaris sermo in libri transeat magnitudinem, et nobis illud obiiciatur: Currente [-71-] rota amphora cepit institui, cur urceus exit? sive ne difficultatem magis creemus, et sensus legentium potius obtundamus, quam evidentibus documentis informemus. Licet enim harmonicae institutionis minima pars sit semitonium eiusque membra, tamen omnibus difficilioribus difficillimum est, et laboriosa indiget expositione. In re igitur naturaliter

superoitavo. Por sua vez, o tom é dividido em dois semitons: não absolutamente porque os semitons sejam metades iguais, mas porque se costume chamar de “semi” aquilo que não chega à medida inteira. E para que isso seja muito facilmente comprovado, tome-se a proporção sesquioitava de 8 e 9. Entre esses, não há naturalmente qualquer número médio. Multipliquemo-os, portanto, por 2. 2 vezes 8 dá 16, 2 vezes 9 dá 18. Entre 16 e 18, encontra-se um número natural, 17. Disponhamos então esses três números em ordem: 16, 17, 18. 16 e 18 mantêm a proporção sesquioitava e fazem igualmente um tom. Mas 17, que é o meio entre eles, não divide essa proporção em partes iguais. Pois, se comparado a 16, 17 tem em si o tom, 16, e, além dele, a décima sexta parte, isto é, 1. Inversamente, se 17 e 18 forem comparados, em 18 encontra-se 17 e, além disso, sua 17ª parte, isto é, 1. Portanto, não ultrapassa o menor e é ultrapassado pelo maior com as mesmas partes. Pois a maior parte é a 17ª, a menor é a 18ª. Mas ambas as partes são chamadas semitons, uma maior, a outra menor. Em um lugar [mais apropriado], poderemos [falar] mais abundante e diversamente em que números esses semitons são encontrados ou demonstrados e [também] anotar as diferentes opiniões dos diversos autores, que omitimos por duas causas: por um lado, para que o discurso epistolar não passe ao tamanho do livro e isso não nos seja recriminado: Rodando a roda começou a ser feita uma ânfora; por que saiu um vaso? Por outro lado, para que não criemos maior dificuldade e que, em vez de informarmos com documentos claros, não embotemos o pensamento dos leitores. Ainda que, pois, a menor parte da instituição harmônica seja o semitom e seus componentes, [esse assunto] é mais difícil que todas as coisas mais difíceis e requer uma exposição trabalhosa. Expor mais do que é necessário sobre coisas

<p>obscura qui in exponendo / [28] plura, quam necesse est, superfundit, addit tenebras, non adimit densitatem. Hoc unum nosse sufficiat, quod dimidium semitonium diesis dicitur, estque quarta pars toni; similiter tetrastemoria quarta pars toni, tritemoria tertia pars nuncupatur. Maior itaque pars toni, id est, semitonium maius apotome vocatur a Graecis, a nobis vero potest appellari decisio. Naturale est enim, ut quotiens aliquid secatur ita, ut aequis partibus non dividatur, quanto minor pars dimidio [-72-] minorem, tanto maior pars dimidiam superexcedat. Si igitur ad semitonium addatur apotome, fit semitonium maius.</p>	<p>naturalmente obscuras submerge, adiciona trevas e não diminui a densidade. Baste saber apenas que a metade dos semitons é chamada diese, e é a quarta parte do tom; igualmente, a quarta parte do tom é chamada <i>tetrastemoria</i>, e a terça parte é chamada <i>tritemoria</i>. A maior parte do tom, isto é, o semitom maior, é chamada <i>apotomen</i> pelos gregos, e nós podemos chamá-la <i>decisio</i> (diminuição). Pois é natural que sempre que algo é cortado de tal forma que não se divide em partes iguais, quanto menor que a metade for a parte menor, tanto maior que a metade será a parte maior. Se, portanto, o <i>apotome</i> é acrescentado ao semitom (?), é feito o semitom maior.</p>
<p>Constat ergo integer tonus ex apotome ac semitonio. Porro semitonium ab apotome differt commate. Ac idcirco nihil est aliud apotome, nisi semitonium minus et comma. Si igitur duo semitonia minora de tono quis auferat, comma fit reliquum. Est autem comma ultimus / [28v] sonus auditui subiacens. Philolos autem Pythagoricus minora spatia tonorum talibus diffinitionibus includit: Diesis, inquit, est spatium quo maior est sesquiertia proportio duobus tonis. Comma vero [-73-] est spatium, quo maior est sesquioctava proportio duabus diesibus, id est, duobus semitoniis minoribus. Schisma est dimidium commatis, diaschisma vero dimidium dieseos, id est, semitonii minoris.</p>	<p>O tom inteiro é composto, portanto, do <i>apotome</i> e do semitom. Além disso, o semitom difere do <i>apotome</i> em uma <i>comma</i>. E por essa razão, o <i>apotome</i> não é outra coisa senão o semitom menor e uma <i>comma</i>. Assim, se se retirar de um tom dois semitons menores, sobra uma <i>comma</i>. A <i>comma</i> é o menor som capaz de ser distinguido pela audição. Mas o pitagórico Philolos incluiu a tais determinações menores distâncias [<i>spatia</i>] dos tons. A diese, disse, é a distância pela qual a proporção sesquiterça é maior que dois tons.¹⁸ A <i>comma</i> é a distância pela qual a proporção sesquioitava é maior que duas dieses, isto é, que dois semitons menores. <i>Schisma</i> é a metade da <i>comma</i>, <i>diaschisma</i> a metade da diese, isto é so semitom menor.</p>
<p>Ex quibus illud colligitur, quamquam tonus quidem dividitur principaliter in semitonium minus atque apotomen; dividitur etiam in duo semitonia et comma: quo fit, ut dividatur in duo diaschismata et comma. Integrum vero dimidium toni, quod est semitonium, constat ex duobus diaschismatibus, quod est unum semitonium</p>	<p>Disso se reúne que o tom seja dividido principalmente em semitom menor e <i>apotomen</i>; também é dividido em dois semitons e <i>comma</i>: o que é feito para que se divida em dois <i>diaschismatata</i> e <i>comma</i>. De fato, a metade inteira do tom, que é o semitom, é formada de dois <i>diaschismata</i>, o que é um semitom menor, e <i>schisma</i>, que é</p>

¹⁸ Isto é, a diferença entre o intervalo de quarta [tom+tom+semitom] e o intervalo de terça [tom+tom] – este último não aludido pelo tratado porque não era uma consonância para os teóricos medievais – sendo portanto equivalente a esse tamanho de semitom.

<p>minus, et schisma quod est dimidium commatis. Quamquam enim totus tonus ex duobus semitonii minoribus et commate coniunctus /([29r] est, si quis id integre dividere velit, faciat unum semitonium minus, commatisque dimidium. Sed unum semitonium minus dividitur in duo schismata; dimidium vero commatis unum schisma. Recte igitur dictum est, integre [-74-] dimidium tonum in duo diaschismata atque unum schisma posse parti. Quo fit, ut integrum semitonium minora semitonio uno schismate differe videatur: Apotome autem a minore semitonio duobus schismatibus differre; differt enim commate. Sed duo schismata unum perficiunt comma.</p>	<p>a metade da <i>comma</i>. Ainda que todo tom seja unido a partir de dois semitons menores e <i>comma</i>, se alguém quiser dividi-lo integralmente, faça um semitom menor e a metade da <i>comma</i>. Mas um semitom menor é dividido em dois <i>schisma</i>; a metade da <i>comma</i> sendo um <i>schisma</i>. Corretamente, portanto, diz-se que a metade de um tom pode ser corretamente dividida em 2 <i>diaschismata</i> e um <i>schisma</i>. O que é feito para que se veja que o semitom inteiro difere do semitom menor de um <i>schisma</i>. O <i>apotome</i> difere do semitom menor por dois <i>schisma</i>; difere pois de uma <i>comma</i>. Mas dois <i>schisma</i> perfazem uma <i>comma</i>.</p>
<p>Hoc totum idcirco posuimus, ut difficultatem semitoniorum ostenderemus, quae magis numerorum proportionibus, quam sonorum varietate exprimi et demonstrari possunt. Si quis vero tantae /([245] profunditatis ac perplexae subtilitatis curiosus investigator existit, legat saepe dicti Boetii tertium librum de harmonica institutione, et ibi /([29v] fortassis non solum eius curiositati satisfiet, verum etiam suum experiri poterit ingenium. Si enim ad haec capienda idoneus inventus fuerit, noverit, nihil sibi difficile in septem liberalibus disciplinis.</p>	<p>Apresentamos tudo isso para revelarmos a dificuldade dos semitons, que pode ser expressa e demonstrada de preferência em proporções de números. Se de fato alguém é um investigador de tanta profundidade e intricada sutileza, leia frequentemente o terceiro livro do dito Boécio sobre a disciplina harmônica, e lá alvez não apenas satisfaça sua curiosidade, mas ainda poderá pôr seu engenho à prova. Pois se ele for julgado capaz de compreender essas coisas, nada lhe será difícil nas sete artes liberais.</p>
<p>[-75-] Omissis ergo, quae paucorum intellectus capit, ea dicamus, quae multorum sensus colligere potest. Sciendum itaque est, quod quamquam octo sint toni, qui diapason consonantiam complent, tamen non amplius, quam septem dissimiles soni, tono inter se distantes, quia octavus idem est, qui et primus in duplo. Nonus idem est, qui et secundus in duplo; sic et in ceteris. Horum conscius Virgilius dicit: Est mihi disparibus septem compacta cicutis fistula. Ex septem igitur disparibus cicutis fistula fit, quia ex septem dissimilibus vocibus aut sonis tota perficitur consonantia /([30r]. Unde et quidam septem tantum volunt tonos.</p>	<p>Omitido, portanto, aquilo que o intelecto de poucos capta, digamos aquilo que a compreensão [<i>sensus</i>] de muitos pode entender. E, assim, deve-se saber que, ainda que sejam oito os tons que preenchem a consonância de <i>diapason</i>, não há mais que sete sons diferentes, distantes entre si de um tom, pois o oitavo é igual ao primeiro em dobro. O nono é igual ao primeiro em dobro, e assim nos demais. Consciente dessas coisas, disse Virgílio: Para mim a flauta é reunida com sete tubos. Portanto, a partir de sete tubos diferentes, faz-se a flauta, pois a partir de sete diferentes tons ou sons realiza-se toda consonância. Por isso, alguns dizem haver apenas sete tons.</p>

<p>Quod vero Martianus introducit novem musas in Nuptiis philologiae diversa carmina cantantes, ad harmoniam coelestem pertinet, [-76-] quae novem ordines habere dignoscitur, scilicet propter septem planetas, octavamque sphaeram coelestem, et nonam terram. Sed octo omnes consonantias resonant; nona, id est, terra, perpetuo silentio tacet, quia immobilis est. Hinc est, quod cum octo musae subvectae in circulis coelestibus essent, nona, id est, Thalia in terra remansit. Nam cum Urania sphaeram coelestem, Polymnia Saturni, Euterpe Iovis, Erato Martis, Melpomene Solis, Terpsichore Veneris, Calliope Mercurii, Clio Lunae circulos subintrassent, ut ibi dulces resonarent modos: sola Thalia derelicta in ipso florentis campi ubere, id est, in circulo terrae resedit, eoquod vector eius, id est, deportator cynus / [30v] impatiens oneris, et etiam subvolandi, id est, cum nollet eam fere et subvolare, id est, sursum volare, petiit alumna stagna, id est, nutritoria et sibi cara. [-77-] Thalia autem interpretatur quasi theton lia, id est, ponens germina, quod pulchre terrae congruit, quae germinat herbam virentem et proferentem semen. Quidam autem dicunt, quod novem musae idcirco dicuntur, quia humanae vocis officia novem sunt. Omnis enim sermo his novem rebus formatur. Primo appulsu quatuor dentium, percussione duorum labrorum, plectro linguae, cavo gutturis, respiratione pulmonis. Si enim ex his aliquid defuerit, vox perfecta non erit.</p>	<p>De fato, que Marciano introduza as nove musas cantando diferentes canções nas Núpcias de Filologia concerne à harmonia celeste, que se reconhece ter nove ordens, evidentemente devido aos sete planetas, em oitavo a esfera celeste, e em nono a Terra. Mas todas as oito ressoam consonâncias; a nona, isto é, a Terra cala em perpétuo silêncio, pois é imóvel. Daí que, quando as oito musas foram transportadas aos círculos celestes, Tália, a nona, permaneceu na Terra. Pois quando Urânia revestiu a esfera celeste, e Polímnia entrou no círculo de Saturno, Euterpe no de Júpiter, Erato no de Marte, Melpômene no do Sol, Terpsícóre no de Vênus, Calíope no de Mercúrio, Clio no da Lua, para que aí ressoassem os doces modos, apenas Tália ficou abandonada no seio daquele campo fecundo, isto é, sentou-se no círculo da Terra, pois o seu transportador, isto é, o cisne que a levaria não agüentou o peso e [não conseguindo] alçar vôo, isto é, não querendo levá-la e se elevar no vôo, isto é, voar ao alto, buscou a alumna imóvel, isto é a mais nutrida e cara a si. Tália se traduz como <i>theton lia</i>, isto é, deitando sementes, que se adapta bem à terra, que germina uma planta verdejante e produz semente. E alguns dizem que as musas são ditas nove porque os nove membros da voz são nove. Pois toda fala é formada dessas nove coisas. Em primeiro lugar, com o apelo dos quatro dentes, com a percussão dos dois lábios, com a abertura da garganta, com a respiração dos pulmões. Pois se dessas falta qualquer uma, a voz não será perfeita.</p>
<p>18. Sed ecce dum tonos ostendere conamur, per vastissimam et profundissimam musicae institutionis silvam longius evagati sumus, quae tantae caliginis obscuritate involvitur, ut a notitia humana recessisse videatur. [-78-] Namque cum perpauci sint, qui eius / [31r] vim et naturam certa ratione perpendant, tamen quod de ea intelligunt, manuum opere ad liquidum demonstrare non possunt.</p>	<p>18. Mas eis que, enquanto tentamos explicar os modos, afastamo-nos para muito longe na vastíssima e profundíssima floresta da disciplina musical, que é envolvida na obscuridade de tanta treva, que parece se retirar do conhecimento humano. E pois que há muito poucos que pesam sua propriedade (<i>vim</i>) e natureza (<i>naturam</i>) com razão firme, não conseguem entretanto mostrar</p>

<p>Rursus cum multi sint, qui eam digitis operentur, vel vocis sono promant, eius tamen vim atque naturam minime intelligunt. Denique si roges citharoedum sive lyricum, vel alium quemlibet instrumentorum musicorum /(246) notitiam, aut consonantias ostendat, cognationem chordarum, qualiter illa chorda ad aliam rata numerorum proportionem societur; nullum tibi penitus ex his dabit responsum. Solum hoc confitebitur, quod haec ita faciat, sicut a magistro accepit et didicit. Cum igitur a scientibus et a nescientibus se musica ex permaxima parte abscondit, quasi in profundo oblecta caligine iacet. Hinc aiunt fabulam Orphei et Eurydicis esse confictam. [-79-] Siquidem Orpheus Eurydicem nympham amavit, quam sono citharae mulcens /[31v] uxorem duxit. Hanc Aristeus pastor dum amans sequitur, illa fugiens in serpentem incidit, et mortua est. Quod cum maritus cognovisset, eam sono citharae de inferno ad superos conatus est revocare; sed minime valuit. Orpheus dicitur quasi <i>oreon phone</i>, id est, optima vox. Eurydices interpretatur profunda diiudicatio. Orpheus ergo vult revocare de inferno Eurydicem sono citharae, sed non praevallet, quia humanum ingenium conatur profunditatem harmonicae subtilitatis penetrare, et eam certis rationibus diiudicare et discernere, et ad lucem, id est, ad scientiam revocare; sed illa, humanam cognitionem refugiens, in tenebris ignorantiae latet.</p>	<p>com clareza materialmente (<i>manuum opere</i>) o que dela entendem. Ao contrário, ainda que haja muitos que a realizam com os dedos ou a produzem com o som da voz, compreendem muito pouco sua propriedade ou natureza. Em suma, se pedires ao citaredo ou ao tocador de lira ou a qualquer outro que tenha conhecimento dos instrumentos musicais, que explique as consonâncias, a relação das cordas, como uma corda se associa à outra com proporção calculada dos números, [ele] não te dará absolutamente nenhuma resposta. Ele só confessará que faz como recebeu e aprendeu de seu mestre. Portanto, como em grande parte a música se esconde dos sábios como dos ignorantes, ela jaz como que coberta em profundas trevas. Com base nisso, dizem ter sido criada a fábula de Orfeu e Eurídice. Com efeito, Orfeu amava a ninfa Eurídice, que desposou encantando[-a] com o som da cítara. Então Aristeu, apaixonado por ela, perseguiu-a; ela, fugindo, tropeçou em uma serpente e morreu. Sabendo disso, o marido tentou chamá-la de novo do Inferno ao [mundo] superior com o som da cítara; mas não conseguiu. Orfeu se traduz como <i>oreon phone</i>, isto é, ótima voz. Eurídice se traduz como julgamento profundo. Orfeu, portanto, quis chamar Eurídice de volta do Inferno com o som da cítara, mas não conseguiu, pois o engenho humano tenta penetrar a profundidade da sutileza harmônica e julgá-la e discerni-la com razões certas, e chamá-la de volta à luz, isto é, à ciência, mas ela, fugindo do conhecimento humano, jaz nas sombras da ignorância.</p>
<p>Interea sciendum est, quod non [-80-] ille dicitur musicus, qui eam manibus tantummodo operatur, sed ille veraciter musicus est, qui de musica naturaliter novit disputare, [32r] et certis rationibus eius sensus enodare. Omnis enim ars, omnisque disciplina honorabiliorem naturaliter habet</p>	<p>Neste momento deve-se saber que não se chama músico àquele que apenas a realiza com as mãos, mas verdadeiramente é um músico aquele que sabe naturalmente discutir sobre música e explicar seu sentido com razões firmes. Pois toda arte e toda disciplina considera naturalmente a razão</p>

<p>rationem, quam artificium, quod manu atque opere artificis exercetur. Multo enim maius est scire, quod quisque faciat, quam facere, quod ab alio discit. Etenim artificium corporale quasi serviens famulatur; ratio vero quasi domina imperat. Tanto igitur praeclarius est scientia musicae in cognitione rationis, quantum corpus superatur a mente. Unde fit, ut cum ratio operandi actu non egeat, manuum opera nulla sint, nisi ratione ducantur. Huc accedit, quod ita dicamus: corporales artifices non ex musica disciplina, sed ex ipsis potius instrumentis acceperunt vocabula. Nam citharoedus ex cithara [-81-] dicitur, lyricus ex lyra, tibicina a tibia, ceterique suorum instrumentorum vocabulis nuncupantur. Musicus autem non ab aliquo instrumento, / [32v] sed ab ipsa musica nomen accepit.</p>	<p>mais honorável que o artifício, que é realizado com a mão e com o trabalho do artífice. Porque é muito melhor saber o que alguém faz do que fazer o que se aprende de outro. E pois o artifício corporal como servindo, assujeita-se; de fato, a razão impera como senhora. Portanto, a ciência da música é tão mais preclara na cognição racional quanto o corpo é superado pela mente. Por esse motivo, quando a razão opera o ato não passa necessidade, as obras da mão não são nada, a não ser que conduzidas pela razão. Isso comprova o que assim dizemos: os artifícios corporais não tomam os seus nomes da disciplina da música, mas antes dos próprios instrumentos. Pois o citaredo é chamado a partir da cítara, o <i>lyricus</i> a partir da lira, o <i>tibicina</i> a partir da <i>tibia</i>, e os outros dão chamados a partir dos nomes de seus instrumentos. Mas o músico não recebe o nome a partir de qualquer instrumento, mas da própria música.</p>
<p>Is itaque musicus est, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis adsumpsit. Quisquis igitur harmonicae institutionis vim atque rationem penitus ignorat, frustra sibi nomen cantoris usurpat, tametsi cantare optime sciat. Neque enim ille, qui lectionem legit, sed qui lectionem exponit, magister appellatur. Et licet pueri psalmodum verba memoriter decantent, ab eorum tamen scientia alieni existunt, quia eorum sensus mysticos penetrare nesciunt. Itaque sicut non sufficit in visu eruditus viris, colores formasque conspiciere, nisi etiam [-82-] quae sit horum proprietates, investigaverint: sic non sufficit cantilenis musicis animum oblectari, nisi etiam, quali inter se iunctae sint sonorum vel vocum proportionem, discatur.</p>	<p>Assim, é um músico aquele que aprendeu a ciência do canto (<i>canendi scientia</i>) com razão considerada, não com a servitude do trabalho, mas com o domínio da especulação. Portanto, qualquer um que ignora completamente a propriedade e a razão da instituição harmônica usurpa em vão para si o nome de cantor, ainda que saiba cantar otimamente. Pois se chama mestre não aquele que lê a lição, mas aquele que a expõe. E, embora os meninos cantem as palavras dos salmos de memória, são estrangeiros à sua ciência [das palavras], pois não sabem penetrar seus sentidos místicos (<i>mysticos</i>) E assim como, na opinião do homem erudito, não basta atentar para as cores e formas a não ser que seja ainda investigada qual é a propriedade delas, assim não basta ao espírito do músico ter prazer nos cantos, a não ser ainda que se aprenda quais são as proporções dos sons ou tons unidos entre si.</p>
<p>Haec ex multis pauca perstrinximus, ne</p>	<p>Tocamos nessas poucas coisas de muitas</p>

<p>musicis ac peritis cantoribus / [33r] de nostra / (247) imperitia risum praeberemus. Nequaquam autem haec legenda Walcaudo proponimus, aut ad talia discenda eius animum provocamus; frustra enim lyra asino canitur. Sed scientes, vos egregium atque perfectum esse cantorem, cum vestra excellenti prudentia, et cum aliis peritis cantoribus nostra fit sermocinatio et disputationis ratio. Huius epistolae verba vobis tantum, et perpauca aliis musicis, si quando ea legitis, colloquantur: ceteros vero ita submovemus, ut qui [-83-] capere intellectu nequiverint, ad ea etiam legenda videantur indigni.</p>	<p>para que não incitemos os músicos ou cantores peritos a rirem de nossa imperícia. De forma alguma, entretanto, propomos a Walcaudus ler essas coisas, ou incitamos seu espírito a aprender essas coisas, pois decepçiona a lira tocada por um asno. Mas, sabendo que sois um cantor egrégio e perfeito, que nosso discurso e nosso argumento fiquem com a vossa excelente prudência. Que as palavras desta epístola falem apenas a vós e a outros pouquíssimos músicos, se quando a lerdes falarem juntos: assim de fato afastamos os outros, para que os que não souberem compreendê-la com o intelecto sejam julgados indignos mesmo de lê-la.</p>
<p>19. Ceterum ne aliquid intactum, quod ad susceptem negotium pertinet, praeteris si videamur, illud in calce ponimus, quod supra suo in loco, si memoriae non defuisset, oportuerat commemorare. Quaeritur a nonnullis, quid significant illa verba, per quae tonorum sonoritatem in naturali musica discernimus? id est: Nonannoene et Noeais, et Noioeane, et his similia, et utrum interpretari eorum / [33v] sensus possit? Ad quod respondendum, quod omnino nullam recipiunt interpretationem; neque enim quicquam significant: sed ad hoc tantum a Graecis sunt reperta, ut per eorum diversos ac dissimiles sonos tonorum admiranda varietas aure simul et mente posset comprehendi. Sed iam prolixus sermo finem [-84-] praestolatur.</p>	<p>19. Outra coisa não tocada em outro lugar que é pertinente ao assunto tomado vimos ser negligenciada, nós a pomos no fim, pois acima em seu lugar, se a memória não faltasse, seria pertinente lembrar. Alguns buscam [saber] o que significam aquelas palavras pelas quais distinguimos a sonoridade dos tons na música natural, isto é: <i>Nonannoene</i>, <i>Noeais</i> e <i>Noioeane</i> e outras emelhantes, e por acaso pode-se interpretar o sentido delas? Ao que se deve responder que elas não recebem absolutamente nenhuma tradução, e nem têm qualquer significado: mas apenas foram tomadas aos gregos para que, por seus sons diversos e distintos, possa-se compreender simultaneamente com o ouvido e com a mente a admirável variedade dos tons [modos]. Mas o sermão prolixo já aguarda o fim.</p>
<p>Excellentiam vestram superna Providentia omni sanctae suae Ecclesiae perfuturam per multa annorum curricula incolumen conservare dignetur, Reverendissime Papa.</p>	<p>Que a divina Providência e todos de sua santa Igreja digne conservar incólume vossa excelência pela carreira de muitos anos, reverendíssimo Pai.</p>

Berno Augiensis

Musica seu Prologus in Tonarium

Edição: Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, 3 vols., ed. Martin Gerbert [St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784], reimpressão Hildesheim: Olms, 1963, v. 2, p. 62-79, consultada em versão eletrônica em http://www.music.indiana.edu/tml/9th-11th/BERNPRO_TEXT.html, em 12/12/2005.

Tradução: Eduardo Henrik Aubert

[-62-] Musica Bernonis seu Prologus in Tonarium.	Música de Berno, ou Prólogo ao Tonário
Argumentum.	Argumento
1. Scala musica. 2. Novem sonorum modi. 3. Consonantiae musicae. 4. Tetrachordum, praesertim finalium. 5. De consonantiarum speciebus. 6. Octo toni musici usu ecclesiastico. 7. Eorumque limites. 8. Intensiones et remissiones sonorum. 9. Toni medii ac communes, unde quidam duodecim modos statuunt. 10. Toni indifferentes. 11. Cautiones circa modos regulariter componendos. 12. Differentiae tonorum. 13. Moduli Noanneane et cetera. 14. Toni et cantus irregulares cavendi. 15. Semitonii positio sedulo attendenda.	1. Escala musical. 2. Os nove modos de sons. 3. As consonâncias da música. 4. Os tetracordes, especialmente das finais. 5. Sobre as espécies de consonâncias. 6. Os oito tons dos músicos no costume eclesiástico. 7. Os limites desses tons. 8. Os movimentos ascendentes e descendentes dos sons. 9. Os tons médios e comuns, a partir do quê alguns estimam [haver] doze modos. 10. Os tons indiferentes. 11. As precauções para se compor modos regularmente. 12. As diferenças dos tons. 13. As melodias [<i>moduli</i>] Noanneane etc.. 14. [Sobre] o cuidado com os tons e cantos irregulares. 15. [Sobre] a atenção cuidadosa a se ter com a posição dos semitons.
Domino Deoque dilecto Piligrino, vero mundi huius advenae et peregrino, Berno licet parvus meritis, servus tamen Dei genitricis virginis municipatum in arce Divinae speculationis. Praeclara Christianae fidei forma in te splendens egregie probat, animam tuam sedem esse sapientiae: cum moralis disciplinae honestas ita naturales animi tui motus componat, ut amore divinae contemplationis rationabili progressu ad superna proveharis, ubi laeto cordis iubilo delectet animam tuam proclamare sponso suo: trahe me post te, curram in odorem unguentorum tuorum, quasi interhabentes in manibus citharas, et cantantes canticum Moysi servi Dei, et canticum Agni.	Pelo senhor Deus e pelo amado Piligrinus, de fato exilado e peregrino deste mundo, a Berno, ainda que pequeno nos méritos, servo entretanto da virgem genitora de Deus, [seja dada] proteção na arca da especulação divina. A preclara forma da fé cristã resplendendo eminentemente em ti prova que tua alma é sede de sabedoria: como a honestidade da disciplina moral assim compõe os movimentos naturais do teu espírito [<i>animi</i>], para que com o amor da divina contemplação chegues com progresso espiritual ao alto, onde com o alegre júbilo do coração compra-se tua alma em exclamar [<i>proclamare</i>] ao seu esposo: puxa-me detrás de ti, que eu corra

	<p>aos odores dos teus unguentos, tendo cítaras nas mãos e cantando o cântico do servo de Deus Moisés assim como o cântico do Cordeiro.</p>
<p>Quod ego perpendens haud facile indagare valeo, quid causae extiterit, quod Tu, quem non solum quatuor matheseos disciplinarum speculatio quadratum, verum etiam coelestis harmoniae melos divinis laudibus iugiter reddit intentum, me, ut ita dicam, semivocalem, imo pene in artibus mutum ac elinguem, de canora musicae modulatione iubeas aliquid proferre. Praesertim cum in ecclesia [-63-] plebis a Deo exaltatus et in cathedra seniorum laudatus, assidue laeto cordis auditu percipias, qualiter sapiens et te praesule felix Colonia cum beatis ecclesiae suae filiis, Apostolorum principe linguarum omnium quodammodo plectrum modificante, in decachordo psalterio cum cantico in cithara psallat Domino Deo. Sed ipsa natura instigante non ambigo, te tam ardentem id a me expetere voluisse, ut quoniam tota nostrae animae corporisque compago musica coaptatione coniungitur, animus quoque tuus sonora artis huius dulcedine suavius delectetur. Nihil est enim, ut Tullius ait, appetentius similium, nec rapacius, quam natura. Et quoniam eo caritatis affectu, quo me semper gratis fovisti, hoc obedientiae opus iniunxisti, ut cuiusdam verbis utar, sat scio, si sat bene, pareo, et libellum, quem tonarium consuevit vocant, libens porrigo, magis eligens ultra vires praesumere, quam caritati, quae omnia sperat, aliquid denegare. Confidens de te, o praesulum decus et gloria, quo placido discretionis moderatione et errata corrigas, et si qua fuerint digne prolata, sine livore defendas.</p>	<p>Considerando isso, não consigo descobrir com facilidade por que Tu – que não só és versado na especulação das quatro disciplinas matemáticas, mas ainda sem interrupção cantas vigilante [<i>reddit intentum</i>] melodias de celeste harmonia nos louvores divinos – mandas que eu, semi-articulado [<i>semivocalem</i>], antes quase mudo e sem língua nas artes, fale algo sobre a modulação canora da música. Sobretudo porque exaltado por Deus na Igreja do povo e louvado na cátedra dos senhores, ouves freqüentemente com alegre ouvido do coração, o quão sábio e afortunado bispo de Colônia com os filhos de sua santa Igreja, de certo modo cantando a lira das línguas de todos ao Príncipe dos Apóstolos, cante ao Senhor Deus na cítara no saltério de dez cordas. Mas, a própria natureza instigando, não discuto que tu tão ardentemente quisesse mo reclamar, para que toda a união de nossa alma e de nosso corpo se una à harmonia musical, e o teu espírito se compraza com a mais agradável doçura sonora dessa arte. Pois não há nada, como disse [M.] Túlio [Cícero] mais desejável ou mais arrebatador do que a natureza. E em razão daquele sentimento de amor [<i>caritatis affectu</i>] com o qual sempre me protegeste sem pedir nada em troca [<i>gratis</i>], com obediência reclamaste esta obra, para que me servisse de algumas palavras, sei bem, se suficientemente bem, obedeco, e um pequeno livro, que comumente chamam tonário, ofereço de bom grado, antes escolhendo ousar além das [nossas] forças do que recusar a alguém a caridade, a que tudo está subordinado. Confiando em ti, ó ornamento e glória dos bispos, para que, com a tranqüila moderação da discricção corrijas o que estiver errado e, se o que foi dito for digno, defendas sem inveja [<i>livore</i>].</p>

<p>Verumtamen non absimile videtur, si prius quaedam ponantur prologumena, quibus minus ad intelligendum capaces veluti prae foribus interim exercitati, ad ipsius demum scientiae penetralia queant intromitti. Beatitudinem tuam divina clementia hic diu incolumen custodiat, et post ad coelestia regna perducatur: ubi inter psallentium choro constitutus decantare valeas laetus: sicut audivimus, sic vidimus in civitate Domini Dei nostri, in monte sancto eius.</p>	<p>Mas, entretanto, não parece inconveniente se antes são postos alguns prolegômenos, com os quais os menos prontos para compreender como no meio tempo exercitados antes dos foros, possam precisamente estar preparados para entrarem nos recônditos dessa ciência. Que a beatitude divina aqui te guarde longamente incólume e depois conduza aos reinos celestes: onde, colocado entre os coros salmodiantes, possas cantar alegre: assim como ouvimos, assim vemos na cidade do Senhor nosso Deus, em seu santo monte.</p>
<p>Proaemium subsequentium tonorum.</p>	<p>Proêmio dos tons que se seguem.</p>
<p>1. Omnis igitur regularis monochordi constitutio secundum praeclaram disertissimi viri Boetii instructionem, in quindecim chordis consistit, per quas totius harmoniae vis rata connexione decurrit: Si tamen synemmenon non desit. Quae in quatuor tetrachorda dividuntur, his nominibus discreta: tetrachordum gravium, tetrachordum finalium, tetrachordum superiorum, tetrachordum excellentium. Tetrachordum gravium, eoquod sit infra finalium, et reddat sonum omnium gravissimum. Tetrachordum finalium, eoquod in eo finis sit omnium tonorum legitime currentium. Superiorum, quod sit superius constitutum. Excellentium, quia excellit sonos trium aliorum. In medio horum solet interseri quintum tetrachordum, quod dicitur synemmenon, id est coniunctum.</p>	<p>A construção de todos os monocórdios regulares consiste, segundo a preclara instrução do habilidosíssimo Boécio, em 15 cordas, pelas quais se percorre com uma união calculada a propriedade de toda a harmonia: contudo que não falte o <i>synemmenon</i> [si bemol]. As quais [cordas] são divididas em quatro tetracordes, distinguidos com esses nomes: tetracorde das graves, tetracorde das finais, tetracorde das superiores, tetracorde das excelentes. O tetracorde das graves é o que está abaixo das finais e soa mais grave que todos. O tetracorde das finais é aquele em que se localiza o fim de todos os tons que correm [<i>currentium</i>] de forma legítima. O das superiores é o que está colocado em cima. O das excelentes tem sons mais excelentes que os três outros. No meio desses costuma-se interpor um quinto tetracorde, que é chamado <i>synemmenon</i>, isto é, conjunto.</p>
<p>Verum quia omnis cantilena, non quibuscumque vocibus, sed certis et determinatis sonis, quos Graeci phthongos quasi a similitudine loquendi vocant, ordinabiliter contextitur, ut quemadmodum litterarum elementis omnis sermonum series digeritur, ita quoque harmoniae concentus rationabili sonorum quantitate promatur: non ab re credimus, si propter minus eruditos in hac arte de eorundem [-64-] sonorum modis</p>	<p>Em verdade, todo canto (<i>cantilena</i>) não é ordenadamente produzido de quaisquer sons (<i>quibuscumque vocibus</i>), mas de sons certos e determinados, que os gregos chamam de <i>phthongos</i>, como que em semelhança à fala, pois, assim como com os elementos das letras, cria-se a ordem (<i>series</i>) de todos os discursos (<i>sermonum</i>), assim também o <i>concentus</i> da harmonia é expresso com a quantidade medida</p>

iuxta maiorum traditionem aliquid vel breviter dicimus.	(<i>rationabili</i>) dos sons. Não cremos ser sem interesse se, pelo benefício dos menos cultivados nessa arte, dissermos brevemente alguma coisa sobre os modos de certos sons de acordo com a tradição dos mais velhos.
2. Habentur enim novem modi, ut antiquitas sagaci indagavit industria, instar, ut reor, humanae vocis, quae novem constat officiis, id est, plectro linguae, pulsu quatuor dentium, repercussione duorum labiorum in modum cymbalorum, cavitare gutturis, et adiutorio pulmonis, qui in modum follis aerem recipit et remittit. Simili de causa etiam Apollini novem Musas designant.	2. Há pois nove modos, como descobriram os antigos com aplicação penetrante, à semelhança, como penso, da voz humana, que compreende nove funções, isto é, o plectro da língua, o choque dos quatro dentes, a repercussão dos dois lábios como dos címbalos, a abertura da garganta, e a ajuda do pulmão. Por uma causa semelhante são designadas nove musas de Apolo.
Nunc vero ipsos modos, prout possumus, aperire tentemus. Primus modus est in brevissimo duarum vocum spatio, et fit in semitonio, ut hoc liquet exemplo in gravitate et acumine in illa antiphona Missus est Gabriel. ad id loci Mariam, item Virginem.	Agora tentemos explicar os próprios modos, tanto quanto possível. O primeiro modo consiste no menor espaço de dois sons e se faz no semitom, como fica claro tanto para o agudo como para o grave na antífona <i>Missus est Gabriel</i> , no ponto <i>Mariam</i> e também <i>Virginem</i> .
Secundus iam perceptibilioris est intervalli, et fit in tono, ut in hac Antiphona Missus est.	O segundo [modo] é um intervalo mais perceptível, que se dá no tom, como na antífona <i>Missus est</i> .
Tertius adhuc parvo diductior, hoc est in tono et semitonio, ut in hac antiphona Missus est Gabriel ad Mariam virginem.	O terceiro [modo] é um pouco mais afastado, consistindo em um tom e um semitom, como na antífona <i>Missus est Gabriel ad Mariam virginem</i> .
Quartus hoc quoque protensior, qui fit in duobus tonis, ut in hac: Beati qui ambulant.	O quarto [modo] também é mais distendido, que consiste em dois tons, como nessa [antífona]: <i>Beati qui ambulant</i> .
Quintus adhuc spatiosior, id est, duobus tonis et semitonio, ut in hac: Ne timeas Maria. Item antiphona In illa die fluent.	O quinto [modo] é ainda mais espaçado, com dois tons e um semitom, como nesta [antífona]: <i>Ne timeas Maria</i> , e também na antífona.
Sextus nihilominus amplior, id est, tribus tonis continuis, ut in hoc Responsorio Iam corpus eius. Cuius pater feminam.	O sexto [modo] é não menos amplo, composto de três tons contínuos, como neste responsório <i>Iam corpus eius</i> [e] <i>Cuius pater feminam</i> .
Septimus hos quoque spatio supervadit, constans tribus tonis et semitonio, ut haec antiphona Beata Agnes in medio minas.	O sétimo [modo] supera também esses em espaço, constando de três tons e um semitom, como esta antífona: <i>Beata Agnes in medio minas</i> .
Octavam ac si rarius in quatuor tonis, non tamen plenis, reperies, ut in hoc Responsorio. [Tu vir Simphoriane	O oitavo [modo], que é o mais raro, encontra-se em quatro tons, ainda que não plenos, como neste responsório: <i>Tu vir</i>

<p>suspendere in tormenta. ab illa namque neuma, quae deponitur, ad eam, quae elevatur ad in, sunt semitonium, tres toni, item semitonium; quae duo semitonia simul iuncta non faciunt integrum tonum. Item communio.] Principes persecuti. Spolia multa concupivit.</p>	<p><i>Symphoriane suspendere in tormenta.</i> Pois naquele neuma que desce em “eam”, que sobe em “in”, há um semitom, três tons, e novamente um semitom; esses dois semitons igualmente juntos não perfazem um tom inteiro. Assim as comunhões <i>Principes persecuti</i> e <i>Spolia multa concupivit</i>.</p>
<p>Nonus prolixiori super omnes spatio tensus metam huiusmodi divisionum sortitur: nam nec ampliorem isto, nec strictiorem primo ullam musicarum vocum reperies divisionem; constat enim quatuor tonis et semitonio; et habes exemplum in hac antiphona Ad te levavi animam meam, Deus meus. Item Responsorio Inter natos mulierum non. Item Responsorio Haec est virgo. Introivit. Item in acumine antiphona Iste cognovit. in hoc loco: et inventus est in. Ultra hunc enim novissimum modum si quas voces inter se subalterna percussione distantes quaesieris, in nullo rationabili cantu reperies, donec ad diapason consonantiam pervenias, ubi magis est novae permutatio vocis, quam progressio modi amplioris: quia nec ipsa humani appulsus possibilitas admittit, ut intervallis tam longe inter se distantibus aliquis aptus reddatur sonus.</p>	<p>O nono é mais alongado que todos os outros em espaço e é dividido da seguinte forma: pois não encontrarás uma divisão dos sons musicais menor que a do primeiro nem mais ampla que a desse. Ele consiste de quatro tons e um semitom, e tens um exemplo nesta antífona: <i>Ad te levavi anima meam, Deus meus</i> e também nos responsórios <i>Inter natos mulierum non, Haec est virgo</i> e <i>Introivit</i> E também no agudo [movimento ascendente] na antífona <i>Iste cognovit</i>, no ponto <i>et inventis est in</i>. Para além desse, então, se buscares um novíssimo modo em que os sons estejam mais distantes, não encontrarás em nenhum canto racional, até que chegues à consonância do <i>diapason</i>, onde trata-se mais da permutação da voz do que de progressão de um modo mais amplo: pois nem a própria possibilidade do ataque [<i>appulsus</i>] humano permite, que se faça um som apropriado com intervalos tão distantes entre si.</p>
<p>3. In his omnibus quintus tantum et septimus modus inter musicae artis consonantias reperiuntur: hoc est, diatessaron, quod est sesquitertia; ac diapente, quod est sesquialtera. Et tunc consonantiae fiunt, quando altrinsecus virilis ac puerilis [-65-] vox pariter sonuerit: vel potius eo cantandi genere, quod consuevit dicitur organizzare. In reliquis vero non sunt consonantiae, sed intervalla, et quaedam vocum discrimina. Sunt et aliae consonantiae, sicut diapason, videlicet in dupla proportionem: tripla quoque, quae fit ex diapason et diapente. Diapason vero et diatessaron quamquam Pythagorici negant consonantiam esse, idcirco quoniam nec in multiplici, nec in superparticulari</p>	<p>Entre todos esses, só o quinto e o sétimo modos se contam entre as consonâncias da arte musical: isto é, o diatessaron, que é a proporção sesquiterça, e o diapente, que é a sesquialtera. E as consonâncias são feitas quando de um e de outro lado a voz do homem e do menino soarem juntas: ou antes naquele tipo de canto que se chama <i>organum</i> (<i>organizare</i>). Nos demais [modos], não há consonâncias, mas intervalos e uma certa diferença dos sons (<i>discrimina vocum</i>). E há outras consonâncias, como o diapason, isto é, na proporção dupla: também tripla, que é feita a partir de diapason+diapente. Quanto ao diapason+diatessaron, ainda que os</p>

<p>consistit quantitate, quod proprium est consonantiarum artis musicae; sed in multiplici superpartiente; est enim talis proportio, ut octo ad tria, quae proportio dicitur in arithmetica dupla superbipartiens, habet enim octonarius ternarium bis, duasque eius partes, id est, duas unitates: Tamen eximio Doctore Boetio, Ptolomaei sententiam super hoc approbante, necessario fatemur, eam consonantiam esse maximam, quoniam diapason talis est symphonia, ut quamcumque aliam suscipiat consonantiam, servet nec immutet, nec ex consona dissonam reddat. Sicut, inquit, denario numero qui fuerit additus, intra eum positus integer inviolatusque servatur, cum in caeteris id minime eveniat: ita etiam in hac consonantia. Nam si duo tribus adiicias, quinque continuo reddes, et numeri species immutata est. Si vero eosdem denario addas, XII. facis, et binarius iunctus denario conservatus est. Ex quibus verbis satis apparet, longe aliud esse per simplices consonantias cum sonorum intervallis cantilenam contexere, aliud per compositas easdem voces sive superius sive inferius per immutationem resumere: de quibus aliquid dicere alterius est temporis et loci. Est et bis diapason, id est, quadrupla.</p>	<p>pitagóricos neguem ser uma consonância – pois que não é constituída nem de uma proporção múltipla e nem particular, o que é próprio das consonâncias da arte da música, mas de uma proporção múltipla superpartiente, que é como oito para três (uma proporção que se chama em aritmética dupla superpartiente, pois o oito contém o três duas vezes e duas de suas partes, isto é, duas unidades) – ainda assim, como o exímio doutor Boécio aprova o julgamento de Ptolomeu sobre isso, é necessário que reconheçamos que esta é uma importantíssima consonância [<i>consonantiam esse maximam</i>], pois pois o diapason é de tal modo uma consonância, que qualquer outra consonância que ele tome, [ele] a conserva, e não muda, e nem faz o consoante dissonante. Assim, diz, o que for adicionado ao número 10, colocado dentro dele é preservado íntegro e inviolado, como ocorre nos demais menores que ele: o mesmo ocorre nessa consonância. Pois, se adicionas dois a três, consegues imediatamente cinco como resultado, e a espécie do número é alterada. Mas se adicionares o dois à dezena, produzes 12, e o dois é conservado junto à dezena. A partir dessas palavras, fica claro que uma coisa é compor uma canção por meio de consonâncias simples, com intervalos dos sons, e outra coisa muito diferente cantar retomar os mesmos sons de forma composta, seja em cima seja embaixo, provocando uma mudança (?). Do que se deve falar em outro momento e lugar. E há o duplo diapason, isto é a proporção quádrupla.</p>
<p>4. His ita breviter dictis, vel pauca de his proferre tentemus, quae ad iniuncti operis negotium necessaria esse putamus. In primis tetrachordum finalium diligentius est intuendum: cui tanta quaedam naturalis sonorum inest virtus, ut ex quatuor chordarum eius origine omnis modorum seu tonorum potestas videatur procedere. Neque</p>	<p>4. Isso tendo assim brevemente sido dito, algumas poucas coisas tentemos dizer daquilo que julgamos ser necessário à missão da obra anexada. Primeiro de tudo, deve-se observar mais atentamente o tetracorde das finais: no qual está tanta certa virtude natural dos sons, que a partir das suas quatro cordas vê-se proceder a origem</p>

enim non divine hanc vim soli quaternario contigit inesse: omne enim, quod vocamus principium, non nisi alicuius rei potest esse principium, similiter et finis alicuius rei est finis. Sed ubi principium est et finis, necessario est et medium, [ut a principio et medio, et fine constet, vel] ut a principio per medium veniatur ad finem. Igitur ut totum aliquid sit, principio et medio et fine constat. Unum ergo non tam numerus, quam principium, fons et origo est omnium numerorum, quod medio et fine caret; nisi forte pro sui perfectione sicut principium, ita et finis dicatur. Dualis vero numerus finem non habet, ad quem per medium perveniri debeat, cuius omnino expers existit. Superest autem, ut ipse principium dicatur, ut hoc alterum principium sit de illo primo, illud vero de nullo. Primum illud principium, a quo numeri omnes oriuntur: hoc vero alterum est, per quod omnes numeri inveniuntur. At si uni duo [-66-] fuerint iuncta, occurrit ternarius, primus impar, qui habet initium, medium et finem, ubi una interiecta medietas pares sibi terminos habet: ex utroque enim latere circumvallatur unitate, et quod extremitates iunctae, hoc facit medietas duplicata; unum enim et unum faciunt duo, quae simul iuncta, id est, duo et duo, faciunt quatuor. Primus ergo omnium numerorum est ternarius, cui inter duo summa medium, quo vinciretur, accidit. Quaternarius vero, quia duas medietates obtinuit, et quia tunc arctius extima vinciuntur, quando medietas geminatur, merito artifex natura iussu creatoris hunc sibi numerum ascivit, quo insolubili colligationis vinculo elementa sibimet repugnantia devinxisset, triaque illa musicae genera, id est, mundanae, humanae, et eius, quae est in instrumentis, rata modulationis lege conformasset. Merito inquam hic numerus musicae harmoniae est attributus, qui inferiora superioribus conciliat, animae corporisque statum iugabili proportionum competentia foederat, bestiales hominum

do poder de todos os modos, ou tons. E é bem verdade que apenas ao quatro pertence perfeitamente esta qualidade. Mas onde há princípio e fim é necessário haver um meio, [como se constituem a partir de princípio, meio e fim, ou] como a partir do princípio e passando pelo meio chega-se ao fim.(?) Portanto, para que alguma coisa seja inteira, ela contém princípio, meio e fim. O um não pois tanto um número quanto o princípio, a fonte e a origem de todos os números, que não tem meio nem fim; a menos que devido a sua perfeição, assim como princípio, seja chamado fim. O dois não tem fim ao qual deva chegar por um meio, do qual se mostra totalmente desprovido. Falta dizer que ele é chamado o próprio princípio, como ele é o princípio dos outros, e nenhum é o princípio dele. Ele é o primeiro princípio, a partir do qual se originam todos os números: este segundo é aquele pelo qual todos os outros números são descobertos. Mas se se juntarem um e dois, resulta o três, o primeiro ímpar, que tem início, meio e fim, onde, com uma metade interposta, tem para si os dois termos: pois dos dois lados é circundado pela unidade, e pois que, somadas as extremidades, resulta a metade duplicada; pois um e um dá dois, que, igualmente somados, isto é, dois e dois, fazem quatro. O três é, portanto, o primeiro de todos os números que liga dois outros por um meio. O número quatro de fato, pois que possui dois meios e pois que os extremos são assim mais estreitamente atados quando as metades se emparelham, merecidamente [ocorreu que], sob a ordem do Criador, a natureza como artífice escolheu este número para realizar a ligação indissolúvel dos elementos opostos, e para formar aqueles três gêneros de música, isto é, *mundana*, *humana*, e aquela que está nos instrumentos, com uma lei calculada de modulação. Com razão, digo eu, esse número foi atribuído Pa harmonia musical, pois ele concilia as coisas inferiores com as

<p>motus comprimit, mores componit, iras daemonum mitigat, vel potius fugat: etiam ipsam terram sonorum suorum concentibus coelo quodammodo associat.</p>	<p>superiores, contribui para unir o corpo e a alma em uma proporção justa, refreia o movimento bestial dos homens, modela os costumes, tempera as iras dos demônios, ou antes a elimina: ainda associa, de um certo modo, a própria terra ao céu com as harmonias de seus sons.</p>
<p>Si ipsum quaternarium praecedentibus se naturalibus numeris, id est, uni, duobus, tribus adiunxeris, denarii summam conficies: ut ex hac etiam eius perfectione in decachordo psalterio assuescamus psallere, quatenus Deo nostro sit iucunda decoraque laudatio. Adeo etiam antiqui hunc numerum ad animae perfectionem pertinere putabant, si tamen fides huic eorum sententiae est adhibenda, ut etiam Pythagorici ex eo iurisiurandi religionem sibi facerent, taliter dicendo:</p>	<p>Se somares o quatro aos números naturais que o precedem, isto é, 1, 2 e 3, o resultado é 10: assim por isso costumamos com sua perfeição salmodiar no saltério de dez cordas, para que nosso louvor seja agradável e conveniente ao nosso Deus. Tanto ainda que os antigos acreditavam que esse número estivesse ligado à perfeição da alma, se se deve dar fé a essa opinião deles, como ainda os pitagóricos fizessem para si a partir dele a religião do juramento, dizendo assim:</p>
<p>Per qui nostrae animae numerum dedit ipse quaternum.</p>	<p>Por aquele que deu o número quatro à nossa alma.</p>
<p>Adde etiam, quod idem quaternarius a binario, quem supra diximus principium esse, generatur, a quo et octonarius, qui est primus cubus, procreatur. Nam bis bini, qui sunt quatuor, superficiem faciunt; bis duo bis solidum corpus, quod est VIII. Sub huius numeri mysterio consonus Evangelistarum sonus in omnem terram exivit, et in fines orbis terrae dulcissima praedicationis eorum vox processit. Huiusmodi harmoniae concentum Deo esse gratissimum, Psalmista noverat, cum ad psallendum Domino mentes hominum quarto invitabat dicens: Psallite Deo nostro, psallite: psallite regi nostro, psallite sapienter.</p>	<p>Junte-se ainda que igualmente como o quatro é gerado a partir do dois, que acima dizemos ser o princípio, a partir desse é criado o oito, que é o primeiro cubo. Pois duas vezes dois, que são quatro, fazem uma superfície; duas vezes duas vezes dois fazem um corpo sólido, que é oito. Sob o mistério desse número, o som consoante dos Evangelhos se espalhou por toda a terra, aos confins do orbe terrestre avançou a voz dulcíssima de sua pregação. Dessa maneira, como o salmista sabia que o concento da harmonia era gratíssimo a Deus, convidava as mentes dos homens a salmodiar ao Senhor quatro vezes dizendo: “Salmodiai ao nosso Deus, salmodiai; salmodiai ao nosso rei, salmodiai sabiamente” (Ps. 47.6 (46.7)).</p>
<p>Ergo sive ex istis, quae pauca protulimus, sive ex aliis, quae in praesenti minus occurrunt memoriae, vel omnino abdita latent, satis claret, non sine magno divini muneris nutu hanc vim quaternario esse ingenitam, ut totius harmoniae concentus ab eo oriatur, et in eundem velut ad principii</p>	<p>Portanto, seja a partir dessas poucas coisas que dissemos, seja a partir de outras, que no presente vêm menos à memória ou que jazem absolutamente escondidas, fica suficientemente claro, não sem o grande dom do sinal divino, que essa qualidade do quatro é inata, de forma que todo o</p>

<p>sui originem revertatur: quemadmodum illi octo toni semper bini et bini ad unam ex quatuor finalium chordis quadam dictante iustitia velut ad parentem redeunt. Unde pulchre eundem octonarium antiqui iustitiam vocaverunt, non solum ob supradictam harmonicae rationis causam, verum etiam quia primus omnium ita solvitur in numeros aequae pariter [-67-] pares, id est, in quatuor et quatuor: ut nihilominus in numeros aequae pariter pares, id est, duo et duo ipsa divisio solvatur.</p>	<p>concento da harmonia se origina dele, e no mesmo se volta à origem de seus princípios: assim como aqueles oito tons sempre dois a dois voltam a uma das quatro cordas finais, ordenando a justiça, como aos pais. A partir do que os antigos bem chamavam o mesmo octonário de justiça, não apenas por causa da razão harmônica, mais ainda porque o primeiro de todos é assim dividido igualmente em números iguais e pares, isto é, quatro e quatro: como igualmente essa mesma divisão é dividida em números iguais e pares, isto é, dois e dois.</p>
<p>5. Nunc prout gratia divina inspiraverit, aperire conemur, qualiter unusquisque authenticus vel suus plagalis a suo finali progrediens iterum ad eundem redeat, licet supra vel infra in varios se sonos protendat. Ac primo dicendum, quot sint species diatessaron ac diapente, necnon et diapason. Habet enim diatessaron species tres, diapente quatuor, diapason VII. Hae quidem species vario modo a quibusdam musicis ordinantur. Nos vero magistrorum praecepta sequentes iuxta rationem tonorum ordinabiliter eas ponimus, ut facile intelligere quilibet possit, qui vel tenuiter notitiam huius artis habuerit.</p>	<p>Agora, segundo nos inspire a graça divina, comecemos a explicar de que forma cada autêntico ou o seu plagal, partindo de sua final, volte a ela, ainda que se estenda para cima ou para baixo em vários tons. E primeiramente se diga quantas são as espécies de diatessaron e diapente, bem como de diapason. Pois o diatessaron tem três espécies, o diapente quatro, o diapason oito. Essas espécies certamente são ordenadas de maneira diferente por certos músicos. Nós, seguindo de fato os preceitos dos mestres, as [espécies] dispomos ordenadamente a partir da razão/cálculo dos tons, para que possa facilmente entender, aquele que quiser ter com subtilidade conhecimento desta arte.</p>
<p>Ergo prima species diatessaron constat ex tono semitonio et tono, exordium sumens a lichanos meson, et finiens in lichanos hypaton; cui si adieceris tonum superius, oritur tibi prima species diapente. Secunda species ex duobus tonis et semitonio, incipiens a mese, et finiens in hypate meson; cui si adieceris tonum superius, erit secunda species diapente. Tertia ex semitonio et duobus tonis, incipiens a trite diezeugmenon, et finiens in lichanos meson; cui adhibendus est tonus inferius, ut fiat tertia species diapente. Quarta species diapente constat ex prima specie diatessaron, adiecto tono inferius, non quidem per eiusdem nominis chordam [sed per eiusdem</p>	<p>A primeira espécie de diatessaron é composta de um tom, um semitom e um tom, começando em lichanos meson, e acabando em lichanos hypaton; se a ela adicionares um tom acima, origina-se para ti a primeira espécie de diapente. A segunda espécie [de diatessaron] é constituída de dois tons e um semitom, começando em mese e acabando em hypate meson; se a ela adicionares um tom acima, será a segunda espécie de diapente. A terceira [espécie de diatessaron é composta] de um semitom e dois tons, começando em trite diezeugmenon e acabando em lichanos meson; se a ele se adicionar um tom inferior, produz-se a terceira espécie de</p>

<p>speciei formam,] sed altius, id est, a paranate diezeugmenon incipiens: ac sic per tonum semitonium et tonum in meson descendit, assumtoque inferius tono quartam speciem diapente perficit.</p>	<p>diapente. A quarta espécie de diapente é formada a partir da primeira espécie de diatessaron, com a adição de um tom inferior, não certamente começando pela corda de seu nome [mas pela forma de sua espécie,] mas mais alto, isto é, em paranate diezeugmenon: e assim desce com tom, semitom e tom até mese e adicionado o tom inferior, perfaz a quarta espécie de diapente.</p>
<p>Diapason vero species facile est pervidere: si enim a proslambanomenos inceperis, usque in mese prima species erit; sicque semper semitonio vel tono altius per ordinem repetendo, septimae speciei finis in paranate hyperboleon erit. Sin autem exordium sumis ab hypate hypaton, erit finis in paramese.</p>	<p>De fato, é fácil distinguir as espécies de diapason: pois, se começares em proslambanomenos, até mese será a primeira espécie: e assim sempre repetindo em um tom ou semitom mais alto, em paranate hyperboleon estará o fim da sétima espécie. Se, ao contrário, começares em hypate hypaton, o fim estará em paramese.</p>
<p>Os parênteses são do texto em GS II; o azul de fundo indica interpolação identificada por Waesberghe DMA, A/VIb, e o azul mais claro, as interpolações que constam no Anônimo 1 de GS, indicadas por Gysin (de que indicamos a paginação e as linhas). [Et haec quidem dispositio specierum in consonantiis secundum veteres quosdam est. Sed moderni diligentiores in omnibus in diapente et diapason eis aliquatenus consentiunt; diatessaron vero in speciebus et aliud exordium et ordinem tribuunt. Quia enim diapason ex diapente et diatessaron consistit, primaque specie a diapason ab A ad a. id est, a proslambanomenos ad mese pertingit, cum prima diapente species a mese incipiens in lichanos hypaton finiatur; incongruum eis visum est in tetrachordum gravium, quod ab eadem lichanos hypaton usque ad proslambanomenos, in quo diatessaron continetur, velut otiosum et inutile ab his speciebus excludatur, hacque de causa statuerunt, ut prima diatessaron species ab A usque ad D protendatur, et ex eadem D prima diapente species in acutam a. producat: sicque prima diapason [-68-] species in his duabus speciebus ab A in a contineatur. =GS I 335a, linha 25 a 336b, linha 3. Est igitur prima species</p>	<p>[E certamente essa disposição das espécies está, segundo certos antigos, nas consonâncias. Mas os modernos, em tudo mais diligentes, estão de acordo até certo ponto com suas espécies de diapente e diapason.; mas atribuem às espécies de diatessaron outro começo e outra ordem. Pois que o diapason é constituído a partir de diapente+diatessaron, e a primeira espécie de diapason cobre [<i>pertingit</i>] de A. a a., isto é, de proslambanomenos a mese, como a primeira espécie de diapente começa em mese e termina em lichanos hypaton, parece-lhes incongruente que o diatessaron seja contido no tetracorde dos graves, que vai do mesmo lichanos hypaton até proslambanomenos, e como supérfluo e inútil determinaram que seja excluída por essa causa: como a primeira espécie de diatessaron se estende de A até D, e desse mesmo D é produzida a primeira espécie de diapente até a aguda a., assim a primeira espécie de diapason está contida nessas duas espécies de A até a. A primeira espécie de diatessaron portanto é A B C D, isto é, de proslambanomenos a lichanos hypaton, sendo constituída de tom, semitom e tom. A segunda espécie é B C D E, que é semitom e dítomo. A terceira [espécie de diatessaron] é C D E F, a saber,</p>

<p>diatessaron A B C D a proslambanomenos videlicet ad lichanos hypaton, constans ex tono semitonio et tono. Secunda species B C D E. quae est semitonium et ditonus. Tertia C D E F. ditonus scilicet et semitonium. Et sic per omnem seriem chordarum computando, id est, per quatuor litteras, per quaternas has alternatim tres species invenies, exceptis duobus locis, scilicet inter parypatesmeson et paramese, et inter trite synemmenon et nete diezeugmenon.</p>	<p>dítono e semitom. E assim contando por toda a série das cordas, isto é, por quatro letras, quatro a quatro, descobres alternadamente essas três espécies, exceto em dois lugares, a saber, entre parypate meson e paramese, e entre trite synemmenon e nete diezeugmenon.</p>
<p>Diapente vero species prima, sicut et supra dictum est, continetur D E F G a. tono semitonio ditono. Secunda E F G. a [sqb]. semitonio et tribus tonis, ab hypate meson scilicet ad paramese. Tertia F G a [sqb] c. tribus tonis et semitonio, a parypate meson ad trite diezeugmenon. Quarta G. a. [sqb]. c. d. ditono, semitonio et tono, a lichanos meson ad paranete diezeugmenon. Has species si diligenter inspicias, tonorum et semitoniorum positiones invenies diversas, et per seriem vocum in totius monochordi constructione alternatim dispositas: exceptis tribus locis, videlicet inter hypate hypaton et parypate meson, et inter hypatesmeson et trite synemmenon, et inter paramese et trite hyperboleon. Diapason autem quoniam his duabus consonantiis completur, tot habet formas, quot sub his continentur. Septem igitur continet species, pro diapente quatuor, pro diatessaron tres: quarum prima inter A et a. id est proslambanomenos et mese continetur: secunda ab hypate hypaton ad paramese porrigitur: tertia a parypate hypaton in trite diezeugmenon terminatur: quarta a lichanos hypaton ad paranete diezeugmenon protenditur: quinta ab hypate meson et (ad) nete diezeugmenon limitatur: sexta a parypate meson ad trite hyperboleon intenditur: septima a paranete hyperboleon ad lichanos meson remittitur. Quas omnes species, si tonorum et semitoniorum situm inspexeris, a se invicem distantes videbis. Quodsi octavam a mese per paramese et trite diezeugmenon intendendo ad nete</p>	<p>De fato, a primeira espécie de diapente, segundo se disse acima, contém D E F G a, tom, semitom e dítono. A segunda, E F G a [si natural], semitom e três tons, a saber de hypate meson a paramese. A terceira F G a [si natural] c., três tons e semitom, de parypate meson a trite diezeugmenon. A quarta G. a. [si natural]. c. d., dítono, semitom e tom, de lichanos meson a paranete diezeugmenon. Se observares diligentemente essas espécies, descobres as diferentes posições dos tons e semitons, e pela série das vozes dispostas alternadamente na construção de todo o monocórdio: excetuados três lugares, isto é, entre hypate hypaton e parypate meson, entre hypate meson e trite synemmenon e entre paramese e trite hyperboleon. O diapason, entretanto, pois que é composto por essas duas consonâncias, tem tantas formas quantas são compreendidas por aquelas. Portanto, contém sete espécies, quatro pelo diapente, três pelo diatessaron: das quais a primeira se localiza entre A e a., isto é, proslambanomenos e mese; a segunda se estende de hypate hypaton a paramese; a terceira, [começando] em parypate hypaton, termina em trite diezeugmenon; a quarta cobre de lichanos hypaton a paranete diezeugmenon. A quinta é delimitada de hypate meson a nete diezeugmenon; a sexta se estende de parypate meson a trite hyperboleon; a sétima soa de paranete hyperboleon a lichanos meson. Se observares a posição</p>

<p>hyperboleon adieceris, a prima non dissentire videbis. Si vero ab eadem mese per trite synemmenon et paranete synemmenon ascenderis, eandem quintae notabis. Sic igitur diapason septem habet species: una minus quam voces, in quibus octo modorum diversa fit positio, quod sequens expediet ratio. Septem vero tantum modos secundum diapason species primum fuisse, sed Ptolomaeum octavum superaddidisse, Boetium in musica scimus tradidisse: quorum nomina diversitatemque, quoniam brevitati studemus, secundum ecclesiasticum usum expediamus.</p>	<p>dos tons e semitons de todas essas espécies, verá que elas estão sucessivamente distantes entre si. Pois que, se a partir de mese, estendendo por paramese e trite diezeugmenon, juntar uma oitava até nete hyperboleon, verás que não difere da primeira. Se de fato dessa mesma mese subires por trite synemmenon e paranete synemmenon, notarás a mesma quinta. Assim, portanto, o diapason tem sete espécies: uma menos do que as vozes, nas quais se faz a posição diferente dos oito modos, do que se explica a razão na seqüência. No começo, assim como as espécies de diapason, havia apenas sete modos, mas Ptolomeu adicionou um oitavo, como sabemos nos transmitir Boécio na <i>Musica</i>: apressemos-nos a estudar com brevidade seus nomes e diversidade, segundo o uso eclesiástico.</p>
<p>6. Octo itaque cantionum modis, quos abusive tonos vocamus, ordo ecclesiasticus utitur. Quatuor excelsiores monochordi voces sortiti sic vocantur: authenticus protus, id est, primus magister: authenticus deuterus, id est, secundus magister: authenticus tritus, id est, tertius magister: authenticus tetrardus, id est, quartus magister. Authentos enim Graeci magistros dicunt, quasi auctoratos, id est, auctoritate praeditos, quorum praecellit auctoritas. Unde a comparatione [-69-] altioris gradus hos modos ita vocari obtinuit usus. Alii vero quatuor inferiora loca possidentes sic vocantur: plagis proti, id est, lateralis primi, subauditur authenticici, quasi sub latere eius contineatur, et inferior sit, simili ratione plagis deuteri, plagis triti, plagis tetrardi. Sed nos regulas eorum dantes latinis utamur nominibus, et excelsiores magistros, inferiores vero discipulos nominemus.</p>	<p>6. A Igreja emprega oito modos, que chamamos abusivamente de tons. obtêm-se as três mais excelsas vozes do monocórdio assim chamando: authenticus protus, isto é primeiro mestre; authenticus deuterus, isto é, segundo mestre, authenticus tritus, isto é, terceiro mestre; authenticus tetrardus, isto é, quarto mestre. Pois os mestres são chamados authentos pelos gregos, como auctoratos, isto é, providos de autoridade, cuja autoridade é superior. Por isso por comparação com o grau dos mais altos, veio o costume de chamar esses modos assim. Os outros quatro, que se localizam em lugares mais baixos, são chamados assim: <i>plagis proti</i>, isto é lateral do primeiro, subentendido “do autêntico”, pois está posto a seu lado e é mais baixo; pela mesma razão, [chamam-se os outros] <i>plagis deiteri</i>, <i>plagis triti</i>, <i>plagis tetradi</i>. Mas utilizemos as regras deles dando nomes latinos, e chamemos os superiores de mestres, e os inferiores de discípulos.</p>
<p>Sed antequam eorum intensiones vel remissiones incipiamus, finales omnium nervos ostendamus. Quatuor sunt voces,</p>	<p>Mas antes de começarmos a tratar de seus movimentos ascendentes e descendentes, exponhamos os nervos finais de todos. São</p>

quae vocantur finales, eoquod in unaqualibet harum regulares finiantur cantiones, videlicet D E F G. quae sunt lichanos hypaton, hypate meson, parypate meson, lichanos meson; quae idcirco ex omnibus electae sunt finales, quod inter septem vocum discrimina inveniantur soniores: extra quas si vel vetus vel nova cantio finiatur, irregularis et illegitima sine dubio iudicatur. Cantus igitur magistri eiusque discipuli, id est, primi et secundi modi finitur in D. secundi magistri eiusque discipuli, id est tertii et quarti modi in E. tertii magistri eiusque subiecti, id est, quinti et sexti modi in F. quarti magistri eiusque discipuli, id est, septimi et octavi modi in G. Sed quia nomina et finales eorum diximus, intensionis et remissionis limites aperiamus.]

quatro as vozes que chamamos de finais, pois em qualquer uma delas terminam as melodias regulares, isto é, D E F G, que são lichanos hypaton, hypate meson, parypate meson, lichanos meson, que são escolhidas as finais dentre todas porque entre as sete diferenças de vozes [*vocum discrimina*], crê-se serem as mais sonoras; e se uma canção velha ou nova terminar em outra que não elas, é julgada irregular e ilegítima. O canto portanto do [primeiro] mestre e do seu discípulo, isto é, do primeiro e do segundo modos, acaba em D; do segundo mestre e de seu discípulo, isto é, do terceiro e do quarto modos, em E; do terceiro mestre e do que lhe está sujeito, isto é, do quinto e do sexto modos, em F; do quarto mestre e do seu discípulo, isto é, do sétimo e do oitavo modos, em G. Mas já que falamos de seus nomes e de suas finais, exponhamos os seus movimentos ascendentes e descendentes.]

7. Protus [itaque authenticus, id est, primus magister,] constat ex prima specie diapente et ex prima specie diatessaron superius, [non quod ibi prima eius species exordiat; sed quod forma et similitudo illius primae speciei, quae inferius est, hic sub earum chordarum dispositione contineatur, tono scilicet et semitono et tono;] subiugalis vero eius constat ex eadem specie diapente, et ex eadem specie diatessaron inferius: quod autem dico, tale est. Primus tonus a suo finali, id est, a lichanos hypaton habet licentiam ascendendi in diapente, hoc est, in mese; et a mese in paranete diezeugmenon, quod est prima species diatessaron, eo modo, quo praedictum est. Secundus vero tonus, qui dicitur eius subiugalis, in eadem diapente ascendit; sed per eandem speciem diatessaron inferius a lichanos hypaton in proslambanomenon per tonum et semitonium, itemque tonum descendit. Et protus quidem aliquando unum tonum super diatessaron licenter assumit: similiter et caeteri authentici praeter deuterum, qui

7. O protus [autêntico, isto é, o primeiro mestre,] é constituído da primeira espécie de diapente e da primeira espécie de diapason acima, [não porque aí é urdida sua primeira espécie, mas porque a forma e semelhança de sua primeira espécie, que é inferior, está aqui contida sob a disposição dessas cordas, a saber tom, semitom e tom;] o seu plagal [*subiugalis*] é composto da mesma espécie de diapente e da mesma espécie de diatessaron abaixo: o que digo assim como é. O primeiro tom a partir de sua final, isto é, lichanos hypaton, tem permissão de subir ao diapente, isto é, até mese; e a partir de mese até paranete diezeugmenon, que é a primeira espécie de diatessaron, da forma que já se disse. O segundo tom, que é chamado seu plagal, ascende ao mesmo diapente, mas pela mesma espécie de diatessaron desce abaixo de lichanos hypaton a proslambanomenon, com um tom, semitom e mais um tom. E o protus certamente às vezes toma lícitamente um tom acima do diatessaron: igualmente a

<p>semitonium tantum admittit. Itemque protus infra finalem suum descendit in sonum sibi vicinum, aliquando in tertium, numquam vero in legitimis cantibus in quartum. Similiter et alii tres authentici iuxta ordinem finalium suorum.</p>	<p>alguns autênticos além do deuterus, que apenas admite um semitom. E igualmente o protus desce abaixo de sua final ao som vizinho a ela, às vezes ao terceiro, mas nunca, nos cantos legítimos, até a quarta. Igualmente se dá com os outros três autênticos junto à linha [<i>ordinem</i>] de suas finais.</p>
<p>Deuterus constat ex secunda specie diapente, et secunda specie diatessaron superius, illo scilicet modo, quo supra tractatum est. Subiugalis eius ex eadem specie diapente, et ex eadem specie diatessaron [-70-] inferius: ex superiori autem sermone potes et istud comprehendere. Tritus authenticus, qui est tonus quintus, constat ex tertia specie diapente, et tertia specie diatessaron superius. Tetrardus authenticus, [qui est tonus septimus]; constat ex quarta specie diapente, et ex forma primae speciei diatessaron superius, modo dicto. Subiugalis eius ex eadem specie diapente, et ex prima specie diatessaron inferius [secundum quosdam, revera tamen forma est primae illius speciei.] Omnis itaque tonus subiugalis eandem habet diapente et diatessaron, quam authenticus eius: differunt autem in hoc, quod authenticus diatessaron habet supra diapente, subiugalis vero infra.</p>	<p>O deuterus é composto da segunda espécie de diapente, e da segunda espécie de diatessaron acima, a saber do modo que se tratou acima. Seu plagal [é composto] da mesma espécie de diapente, e da mesma espécie de diatessaron na parte inferior: a partir do que se falou acima puedes compreender isso. O tritus authenticus, que é o quinto tom, é composto da terceira espécie de diapente e da terceira espécie de diatessaron acima. O tetrardus authenticus [, que é o sétimo tom,] é composto da quarta espécie de diapente e da forma da primeira espécie de diatessaron superior, como dito. O seu plagal [é composto] da mesma espécie de diapente e da primeira espécie de diatessaron inferior [segundo alguns, com efeito entretanto é a forma de sua primeira espécie.] E assim todo tom plagal tem os mesmos diapente e diatessaron que o seu autêntico: diferem entre si pelo fato de que o authenticus tem o diatessaron acima do diapente, enquanto o plagal o tem abaixo.</p>
<p>8. = GS I, 337a, linha 3 a 338b, linha 7 Primus igitur modus vel tonus intenditur ad acutam d. id est, paranete diezeugmenon, raro autem ad e. quae est nete diezeugmenon: et descendit ad C. id est, parypate hypaton, rarissime vero ad B. quae est hypate hypaton; habens inter D et d. quartam diapason formam, supra vero et infra chordam, et ut dictum est, rarissime duas inferius. Secundus modus ascendit ad a. id est, mese, raro autem ad b. vel [sqb], id est, ad trite synemmenon, vel paramese: remittitur ad A. quae est proslambanomenos, interdumque adhuc sono inferius, quam moderni, ut supra dictum est, addiderunt, et</p>	<p>8. Portanto, o primeiro modo ou tom se estende à aguda d., isto é, a paranete diezeugmenon, raramente no entanto a e., que é nete diezeugmenon: e descende até C., isto é, parypate hypaton, rarissimamente no entanto até B., que é hypate hypaton; tendo entre D e d a quarta forma de diapason, acima e abaixo uma corda e, como se disse, rarissimamente duas abaixo. O segundo modo sobe até a., isto é, mese, raramente no entanto até b. [si bemol] ou [si natural], isto é, até trite synemmenon, ou paramese: desce até A., que é proslambanomenos, e às vezes ainda a um som abaixo, que os modernos, como se</p>

<p>[Gamma]. graeca littera notaverunt. Possidet autem hic modus inter A et a. primam diapason speciem, supra vero rarius et infra vocem. Et hi sunt magister primus eiusque discipulus. Magistri autem, id est, primi toni cantus incipitur sex nervis, scilicet C D E F G. a. habens cola et commata, id est, membra et incisiones, quas distinctiones cantus appellamus, in eisdem. Cantus vero discipuli, id est, secundi toni, habet principia legalia quatuor A B C D. a multis vero usitata sex A B C D E F. in quibus etiam cola et commata. Quod si primi cantum C. vel D. vel E. vel F. inceperis, non minus quam c. acutam, id est, trite diezeugmenon, ut cuiusmodi sit, ascendendo discernas. Se vero secundi cantum in eisdem inceperis, non minus quam ad B. deponas, ut cuius sit, remittendo ostendas. Sed in eo iudicio quatuor tantum principia unicuique dabuntur discipulo.</p>	<p>disse acima, adicionaram, e escreveram com a letra grega Γ. Esse modo possui entre A e a. a primeira espécie de diapason, acima de fato raramente e abaixo uma corda. E esses são o primeiro mestre e seu discípulo. O [canto] do mestre, isto é, o canto do primeiro tom começa em seis cordas, a saber C D E F G a, possuindo <i>cola</i> e <i>commata</i>, isto é, partes (<i>membra</i>) e incisões (<i>incisiones</i>), que chamamos distinções (<i>distinctiones</i>) do canto. O canto do discípulo, no entanto, isto é, do segundo tom, tem quatro princípios regulares, A B C D, no entanto por muitos são usados seis princípios, A B C D E F, nos quais ainda há <i>cola</i> e <i>commata</i>. Se começares um canto do primeiro [tom] em C, D, E ou F, não subas menos do que ao c. agudo, isto é trite diezeugmenon, para que reconheças de que modo ele é com a ascensão. Se no entanto começares um canto do segundo nas mesmas [notas], não desças menos do que até B, para que, descendo, mostres qual é [o tom]. Mas com reflexão (?) apenas quatro princípios serão dados a cada discípulo.</p>
<p>Tertius modus intenditur ad e, id est, nete diezeugmenon, raro autem remittitur ad D. quae est lichanos hypaton. Habet principalis cantus distinctiones nervis sex, D E F G. a [sqb]. possidens inter E et e. id est, inter hypate meson et nete diezeugmenon, quintam diapason speciem, supra vero et infra vocem. Quartus modus ascendit ad [sqb]. id est, paramese, raro ad c. quae est trite diezeugmenon; descendit vero ad B. continens inter B et [sqb] secundam diapason formam, supra vero chordam. Cuius cantus secundum quosdam sex nervis, legaliter vero quatuor incipitur B C D E. et sex distinguitur [-71-] B C D E F G. Et hi sunt secundus magister, eiusque discipulus. Quodsi magistri cantum D vel E. inceperis, non minor, quam ad d. id est, paranete diezeugmenon, sit modus intensionis: si discipuli, non minor, quam ad C. depositionis, ut cuiusmodi sit, intendendo</p>	<p>O terceiro modo se estende até e., isto é, nete diezeugmenon, raramente entretanto, desce até D, que é lichanos hypaton. O canto tem seis principais nervos de distinção (?), D E F G. a [si natural], possuindo entre E e e, isto é, entre hypate meson e nete diezeugmenon, a quinta espécie de diapason, e de fato uma nota acima e uma abaixo. O quarto modo sobe até [si natural], isto é, paramese, raramente até c., que é trite diezeugmenon; desce, no entanto, até B., contendo entre B e [si natural] a segunda forma de diapason, e acima de fato uma corda. Cujo canto começa, segundo alguns, em seis cordas, licitamente, no entanto em quatro, B C D E e é distinguido com seis, B C D E F G. E esses são o segundo mestre e seu discípulo. Pois que, se o canto do mestre começar em D ou em E, não menor do que até d, isto é, paranete diezeugmenon, seja o movimento</p>

vel remittendo discernas.	de ascensão (?): se do discípulo, não seja menor do que a C a descida, para que distingas de que modo é, subindo ou descendo.
Quintus modus intenditur ad e, quae est trite hyperboleon, raro autem ad g. et remittitur ad C. hoc est, hypate meson, continens inter F et f sextam diapason speciem, supra vero et infra vocem. Cuius cantus principia et distinctiones sunt sex E F G, a b c. ab hypate meson ad trite diezeugmenon.	O quinto modo se estende até e, que é trite hyperboleon, raramente até g. e desde até C, isto é, hypate meson, contendo entre F e f a sexta espécie de diapason, com uma nota acima e uma nota abaixo. Os princípios e distinções desse canto são seis, E f G a b e c de hypate meson a trite diezeugmenon.
Sextus modus ascendit ad c. quae est trite diezeugmenon, raro autem ad d. hoc est, ad paranete diezeugmenon: et descendit ad C. quae est parypate hypaton, possidens inter C et c. tertiam diapason formam, supra vero aliquando chordam. Cuius cantus principia legalia sunt quatuor, C D E F. secundum quosdam sex, sicut et distinctiones C D E F G a. et sunt tertius magister eiusque discipulus. Si magistri cantum E vel F inchoaveris, ad e. quae est nete diezeugmenon, sit minimus modus intensionis, discipuli vero ad B. remissionis, ut cui deputari debeat, tali differentia patefiat.	O sexto modo sobe até c, que é trite diezeugmenon, raramente até d, isto é, até paranete diezeugmenon: e desce até C, que é parypate meson, possuindo entre C e c a terceira forma de diapason, com uma corda às vezes em cima. Os princípios regulares desse canto são quatro, C D E F, segundo alguns seis, assim como são as distinções, C D E F G a. E são o terceiro mestre e seu discípulo. Se começares o canto do mestre em E ou F, que ele ascenda no mínimo até e, que é nete diezeugmenon, do discípulo, entretanto, que a descida seja até B, para que, com tal diferença, mostre-se a qual [dos dois modos o canto] deva ser atribuído.
Septimus modus intenditur ad g, id est paranete hyperboleon, et remittitur ad E, id est, ad parypate meson, continens inter G et g. septimam diapason speciem, supra vero et infra vocem. Huius cantus principia et distinctiones sunt sex, F G a [sqb] c d. Octavus modus ascendit ad d. id est, paranete diezeugmenon, raro autem ad e. descendit vero ad D. id est, lichanos hypaton, possidens inter D et d. secundum primum magistrum quartam diapason formam, supra vero chordam. Hunc enim Ptolomaeus annexuit, et quia diapason octava specie caret, quartam ut primus obtinuit: qui quamvis eamdem habeat speciem, diversam habet finalem, et non eamdem ad C remissionem. Huius cantus initia ut aliorum discipulorum legalia sunt quatuor, D E F G. usurpata sex sicut distinctiones D E F G a [sqb]. Et hi sunt	O sétimo modo se estende até g, isto é, paranete hyperboleon, e desde até E, isto é, até parypate meson, contendo entre G e g a sétima espécie de diapason, [tendo] de fato uma voz acima e uma abaixo. Os princípios e distinções deste canto são seis, F G a [si natural] c d. O oitavo modo sobe até d, isto é, paranete diezeugmenon, raramente entretanto até e, e desce até D, isto é, lichanos hypaton, possuindo entre D e d assim como o primeiro mestre, a quarta forma de diapason, com uma corda acima. Ptolomeu adicionou, pois que falta a oitava série de diapason, recebe a quarta, como o primeiro: o que, ainda que tenha a mesma espécie, tem uma final diferente não a mesma descida até C. Os inícios regulares desse canto, como dos outros discípulos, são quatro, D E F G a [si natural]. E estes são o quarto mestre e seu discípulo. Se o

<p>quartus magister eiusque discipulus. Si magistri cantum F vel G inceperis, ad f. id est trite hyperboleon sit minimus modus intensionis, discipuli vero causa supradictae differentiae ad E remissionis.</p>	<p>canto do mestre começar em F ou G, que o modo mínimo de subida seja f, isto é, trite hyperboleon, a descida do discípulo por causa da sobredita diferença até E.</p>
<p>= GS I, 336b, linhas 14 a 17. Haec est regula intensionis et remissionis octo modorum, et haec est sequenda lex eorum, quam per singulorum tonorum proprii cantus dissonantiam subtilis et cauta modernorum exaravit diligentia. Antiquitus enim authentici cum plagis etsi non aequaliter intendebantur, indifferenter tamen omnes in quartam vel in quintam chordam remittebantur, quod adhuc multorum cantuum indifferentes inter authentos et subiugales descensus testantur. Unde in pluribus interdum pro ascensu, maxime vero pro descensu fit saepe dubietas, utrum authento an plagi eorum tribuatur proprietas. = GS I, 336b, linha 19 a 337a, linha 2. Hinc iuniores subtilius et acutius adiudicando, et certius legaliusque discriminantes, nec ex toto antiquis consentiunt, nec ex toto [-72-] dissentiunt. Aiunt enim, oportere inter modos certas esse differentias, ut cuiuscumque modi sint, cognoscere possimus cantilenas. Sed si primus modus ab acuta e. ad A. id est, a nete diezeugmenon ad proslambanomenon remittatur: secundus vero a paramese, quae est [sqb]. ad eandem A. deponatur: si inter A et a. id est, inter mese et proslambanomenon cantus non excedens componatur, et in D. utriusque finali regulariter terminatur, incertum est, cui potius deputetur. Idem contingit in caeteris: ad quam incertitudinem propulsandam praescriptam iuniorum probamus regulam.</p>	<p>Esta é a regra da subida e da descida dos oito modos, e essa é a lei de sua seqüência, que a sutil e cuidadosa diligência dos modernos tratou a diferença dos sons [dissonantiam] dos próprios cantos por tons singulares. Pois nos tempos antigos os autênticos com os plagais, ainda que não se estendessem de forma igual, indiferentemente todos desciam à quarta ou quinta corda, pois que até então foram atestadas as descidas de muitos cantos diferentes entre autênticos e plagais. Por isso às vezes em muitos [cantos], devido à subida, ou principalmente devido à descida, ficava-se freqüentemente em dúvida se a propriedade deles deveria ser atribuída ao autêntico ou ao plagal deles. A partir disso, os mais jovens julgando de forma mais sutil e aguda, e certamente distinguindo mais justamente [legalius], não discordam inteiramente dos antigos, nem concordam inteiramente com eles, Dizem pois que cabe haver certas diferenças entre os modos, de forma que possamos reconhecer de que modo são as cantilenas. Mas se o primeiro modo desce da aguda e até a., isto é, de nete diezeugmenon até proslambanomenos, o segundo desce de paramese, que é [si natural] até a mesma A: se entre A e a, isto é, entre mese e proslambanomenos o canto é composto sem exceder, e ambos terminem regularmente com a final em D, é incerto a qual deve ser preferencialmente atribuído. Igualmente ocorre nos demais: para repelir essa incerteza, aceitamos a regra prescrita dos mais jovens.</p>
<p>9. Animadvertendum nunc est: cum omnis authenticus a suo finali incipiens licenter in nonum sonum ascendat; non quod semper id eveniat, sed quod haec eius scandendi sit potestas, et nonnisi in sibi vicinum et</p>	<p>9. Agora deve-se prestar atenção: como todo autêntico começando em sua final licitamente ascende até o nono som; não que sempre aí chegue, mas que tenha o poder de subir, e desça apenas ao seu</p>

aliquando in tertium, ut supra etiam aliquid tetigimus, descendat. Subiugalis vero eius in quintum locum ascendat, in quartum autem nec non et quandoque in quintum descendat; et ex hoc facilis sit cognitio authenticici vel sui subiugalis. Quid de his sit sentiendum, qui nec ad diapente pertingunt, [nec inferius diatessaron admittunt], vel supra diapente diatessaron minime habent, sed nec inferius ad diatessaron pertingunt: vel si diatessaron quidem inferius habent, et supra diapente aliquid, non tamen usque ad diatessaron ascendunt; talis enim ordo super his nobis est servandus. Si quis cantus a finali suo ad diapente non pertingit, nec diatessaron inferius habet pro sui brevitate vel imperfectione, solemus eum subiugali designare, exempli causa, inter protum et eius subiugalem. Antiphona Benedicat nos Deus Deus. Antiphona Beata mater. Antiphona Coeli coelorum. Antiphona In omnem terram. Antiphona Iuste et pie. Antiphona Iuste iudicate. Inter deuterum et eius plagin Antiphona Benedicat terra Domino. licet quantum ad iudicium aurium convenientius sonet ad tertium quam ad quartum, non solum praesens regula repugnat, verum etiamsi iuxta hanc sonoritatem ipsam velis inchoare, nullo modo ad finalem recto tramite poteris canendo pervenire. At si hanc ad differentiam quarti toni ita finias seculorum amen, ac semitonio altius, id est, a parypate meson incipias, absque laesione poteris ad finalem pervenire. Si vero ad diapente quidem pervenit, et nec supra nec infra diatessaron habet: quia diapente amborum commune est, cantus quoque communis sit; ita tamen, ut eorum alteri tribuatur, cuius et frequentior usus habetur. Ecce has antiphonas vel his similes, id est, Antiphona Biduo vivens. Antiphona Lux orta est. ad protum [-73-] canimus. Has vero, quae simili modo incipiunt, in eundem locum ascendunt ac descendunt in eundem, id est, Antiphona o Domine salvum. Antiphona

vizinho e às vezes ao terceiro, como acima algo dissemos. O seu plagal, por sua vez, ascenda ao quinto lugar, e desça ao quarto e às vezes ao quinto; e a partir disso seja fácil o reconhecimento do autêntico ou do seu plagal. Mas julguemos esses [outros sem o âmbito completo] que nem atingem o diapente, [nem possuem um diatessaron abaixo], ou sobre o diapente absolutamente não têm [nenhuma nota], e nem atingem o diatessaron abaixo: ou se bem têm um diatessaron abaixo, e algo acima do diapente, não sobem entretanto até o diatessaron; pois sobre esses devemos manter tal ordem: se um canto não atinge um diapente [acima] a partir de sua final, e nem tem um diatessaron abaixo devido a sua brevidade ou imperfeição, costumamos chamá-lo plagal. Por exemplo entre o protus e seu plagal, as antífonas “Benedicat nos Deus Deus”, “Beata mater”, “Coeli coelorum”, “In omnem terram”, “Iuste et pie”, e “Iuste iudicate.” Entre o deuterus e o seu plagal, a antífona “Benedicat terra Domino”. Ainda que ao juízo dos ouvidos soe mais conveniente para o terceiro do que para o quarto, não apenas recusas esta regra presente, se mesmo assim quiseses entoá-la de acordo com essa sonoridade, mas ainda de forma alguma conseguirás chegar à final por um caminho reto. E se, por outro lado, na diferença do quarto tom assim acabes, “seculorum amen”, começando com um semitom mais alto, isto é, em parypate meson, poderás chegar à final sem ofensa. Se alcança o diapente e não tem um diatessaron nem acima nem abaixo: pois que o diapente de ambos é comum, o canto também é comum; aí, entretanto, para que seja atribuído a um dos dois, tenha o de uso mais freqüente. Eis tais antífonas ou semelhantes a essas, isto é, as antífonas “Biduo vivens” e “Lux orta est” cantamos no protus. Essas, entretanto, começam de forma semelhante, sobem ao mesmo lugar e descem ao mesmo, isto é a antífona “O

oblatum est. ad subiugalem eius canimus.	Domine salvum”, a antífona “Oblatus est” cantamos em seu plagal.
<p>Tales vero solent quidam medios tonos vocare. Et quia inter singulos quatuor authenticos et subiugales huiusmodi reperiri possunt, hos quatuor illis octo adiiciunt, et duodecim tonos dinumerare contendunt. Si vero ultra diapente aliquid superius ascendit, nec inferius diatessaron habet, cantus ille authenticus erit: quod frequentius, quam ut exemplo indigeat, evenire solet: quamvis hoc non usquequaque procedat, ut in illa antiphona adverti potest, antiphona Iste cognovit. quae supra diapente semitonio a tono ascendit; infra finalem vero duobus tonis descendit. Quam tamen quarto tono ideo aptamus, quia tertio euphonia repugnante nequimus. Item Antiphona Dixit Caesar ad Hypolitum, cum tono et semitonio supra diapente altius ascendat, non tamen hanc secundum regulam septimo, sed octavo regimus tono, non id artis magisterio dictante, sed vocis sono cogente. Sin autem inferius diatessaron habuerit, subiugalis erit, ut in hac antiphona In spiritu humilitatis. ubi in eo loco: sic fiat, diapente tono supergreditur: sed quia diatessaron habet inferius hoc loco: hodie, subiugalis, ut supra diximus, erit. Vel certe si utrumque, et supra diapente et infra diatessaron invenitur habere, authenticum magis debet aptari. Quamquam haec regula partim cantorum inscitia, partim longo usu inveterato constet omnino in multis vitiata, tum in quotidianis antiphonis, quae inveniuntur compositae ex psalmis, tum etiam in aliis plurimis cantionibus, in nocturnis videlicet ac diurnis. Quod quidem ad regulam aliquatenus posset corrigi, si inolita consuetudo ab ore cantantium potuisset ullo modo evelli: ut ex paucis subter positis liquebit exemplis. Antiphona Petrus autem servabatur. quae cum sit primi toni, et per suum diastema vel systema, hoc est, cola et comma, semper ad finalem primi toni recurrat, ita canendo: antiphona Petrus autem servabatur in</p>	<p>Alguns costumam chamar tais cantos de tons médios. E pois que desse modo podem ser encontrados entre cada um dos quatro autênticos e plagais, juntam esses quatro àqueles oito e afirmam contarem 12 números. Se com efeito sobe um pouco além do diapente e não tem um diatessaron abaixo, esse canto será autêntico: o que costuma acontecer mais frequentemente que como o exemplo: ainda que ele não avance inteiramente, como pode ser notado na antífona “Iste cognovit”, que sobe um tom e um semitom acima do diapente; abaixo da final de fato desce dois tons. Que entretanto adaptamos ao quarto tom, pois, impedindo a polifonia, não podemos adaptar ao terceiro. Assim a antífona “Dixit Caesar ad Hypolitum”, como sobe além do diapente com um tom e um semitom, segundo a regra, não o consignamos ao sétimo, mas ao oitavo tom, não forçando a isso com o ensino da arte, mas impelindo o som da voz. Se, ao contrário, tiver o diatessaron embaixo, será plagal, como nesta antífona “In spiritu humilitatis”, onde neste lugar “sic fiat”, o diapente é ultrapassado com um tom, mas pois que tem o diatessaron embaixo neste lugar “hodie”, será, como dissemos acima, plagal. Ou certamente se ambos, e acima e abaixo do diapente tiver um diatessaron, deve ser antes adaptado ao autêntico. Ainda que essa regra esteja absolutamente viciada em muitos, em parte pela ignorância dos cantores, em parte pelo longo uso inveterado, ora nas antífonas cotidianas, que se sabem serem compostas a partir dos salmos, ora ainda em outras diversas canções, isto é, noturnas e diurnas. O que certamente poderia ser corrigido em direção à regra até um certo ponto, se se pudesse de algum modo arrancar da boca dos cantores o costume enraizado: como ficará claro pelos exemplos postos abaixo: a antífona “Petrus autem servabatur”, quem</p>

<p>carcere. item et oratio fiebat pro eo sine intermissione ab ecclesia. ubi in a. syllaba apud quosdam incipit a recto deviare, et in tertium vel quartum tonum declinare, quod tamen talibus neumis, si quis curat, poterit emendare, ut sic canat: ab ecclesia ad Deum. Item antiphona et respicientes. antiphona Pastor bonus. cum sint magis tertii toni, apud plerosque minus regulariter sortiuntur finem octavi. Quod taliter potest corrigi, si in fine harum antiphonarum, ubi canendum est Alleluia, a prima syllaba, id est al. quae venit in mese, per diatessaron in medio, vocibus connumeratis, in finalem descendat ita: Alleluia. Ideoque magis has tertii toni auctoritate regimus, quia iuxta illum supra diapente diatessaron habent; iuxta octavum vero inferius diatessaron carent, cum supra diapente altius tono abundant.</p>	<p>sendo do primeiro tom e sempre volte à final do primeiro tom por seu diastema ou sistema, isto é, cola e comma, assim cantando: antífona “Petrus autem servabatur in carcere. item et oratio fiebat pro eo sine intermissione ab ecclesia”, onde na sílaba “a”, de acordo com alguns, começa a desviar do [caminho] reto e inclinar-se para o terceiro ou quarto tom, que entretanto com tais neumas, se alguém se ocupar, poderá corrigir, para que cante assim: “ab ecclesia ad Deum”. Igualmente as antífonas “Et respicientes” e “Pastor bonus”, que, sendo mais do terceiro tom, segundo muitos menos regularmente obtêm o fim do oitavo. O que pode ser corrigido se, no fim dessas antífonas, onde se deve cantar “Alleluia”, forem adicionadas, com um diatessaron no meio, notas à primeira sílaba, isto é, “al”, que está na mese. E assim desça à final: “Alleluia”. E igualmente consignamos essas à autoridade do terceiro tom, pois ao lado dele [terceiro] têm um diatessaron acima do diapente, também carecem de um diatessaron inferior ao lado do oitavo, como acima do diapente haja ainda um tom mais alto.</p>
<p>[-74-] 10. Interdum etiam miro quodam evenit modo, ut unum idemque melum aequae congruenterque cantari possit hoc et illo tono, veluti hae antiphonae: antiphona gloriosi principes. antiphona malos male. antiphona novit Dominus. antiphona nemo te condemnavit. antiphona qui odit. quae tam sexto quam octavo reguntur et finiuntur: quas nonnulli magis violenter quam vere ad tertium tonum conantur inflectere. Item hoc Responsorium genti peccatrici. tam triti quam tetrardi sono regitur: unde eiusdem responsorii versus apud alios ad triti, id est, quinti toni modum ita canitur: Versus esto placabilis. apud alios vero ad tetrardum sic: Versus Esto. Antiphonae, quae uniformiter ab O. incipiunt, ut antiphona O sapientia. antiphona O rex gentium. et his similes, velut in quodam bivio inter protum et eius</p>	<p>10. Às vezes ainda me admiro de que modo ocorre que uma e a mesma melodia pode ser cantada igualmente e congruentemente com este e aquele tom, como estas antífonas: “Gloriosi pincipes”, “Malos male”, “Novit Dominus”, “Nemo te condemnavit” e “Qui odit”, que são dirigidas e acabam tanto no sexto quanto no oitavo. As quais alguns antes contra a natureza do que verazmente fazem desviar para o terceiro. Assim esse responsório “Genti peccatrici” é consignado tanto ao som do tritus quanto do tetrardus: por isso o verso desse mesmo responsório é cantado por alguns no tritus, isto é, no modo do quinto tom assim: “Versus esto placabilis”, por outros no tetrardus, assim: “Versus esto”. As antífonas que começam uniformemente em “O”, como a antífona “O sapientia”, a antífona “O rex gentium” e</p>

<p>subiugalem consistunt, eo quod tono diapente in omnibus supervadunt, diatessaron inferius in quibusdam habent, in quibusdam vero minime. Sed frequentior usus in subiugali praevaluit: quia in eiusmodi cantilena aliquotiens non solum diatessaron, sed et diapente invenitur inferius, ut in illa antiphona: o rex gloriae. in illo loco: spiritum. sed haec apud quosdam. Quamquam illi non errent, qui eas duntaxat, quae diatessaron inferius non habent, ad protum inflectunt.</p>	<p>as semelhantes a essas, por exemplo, são constituídas com uma certa dúvida entre o protus e o seu plagal, porque em todos o diapente é ultrapassado acima por um tom, em alguns tem o diatessaron inferior, em outros entretanto muito pouco. Mas o uso mais freqüente dá vantagem ao plagal, pois na cantilena deste modo algumas vezes não apenas se encontra um diatessaron embaixo, mas mesmo um diapente, como nesta antífona: “O rex gloria”, neste lugar “spiritum”. Mas isso de acordo com alguns. Aliás, não se perdem aqueles que apenas aquelas que não têm um diatessaron embaixo mudam/corrigem [<i>inflectunt</i>] para o protus.</p>
<p>11. Propter huiusmodi aliosque devios errorum anfractus debet peritus cantor caute inspicere, utrum cantus regulari a suo finali incipiat ordine; an legitime currat, ne quid naturali vitiata qualitate absonum fiat; si rata tonorum semitoniorumque dimensione consonantiae bene conveniant, ne extra metam inferius aut superius canendi exordium sumat; si ad finalem suum recto legis tramite recurrat: qui finales illius et illius existant. Finales ergo sunt lichanos hypaton, hypate meson, parypate meson, lichanos meson. Omnis ergo proti et subiugalis eius, id est, primi ac secundi toni melodia lichanos auctoritate regitur ac finitur. Deuteri vero, eiusque subiugalis, id est, tertii ac quarti hypate meson regitur ac finitur. Tritus cum suo subiugali, id est, quintus cum sexto parypate meson regitur et finitur. Tetrardus cum suo subiugali lichanos meson sono regitur et finitur. Et haec est eorum regula ad quodlibet melum inchoandum, ut nec supra quintum superiorem, nec infra quintum inferiorem locum aliquando incipiant, sed inter eas octo voces vel aliquando novem initia sua cohibeant.</p>	<p>11. Devido a caminhos tortuosos de erros deste tipo e outros, o cantor perito deve inspecionar com cuidado se [1] o canto começa com ordem regular a partir de sua final, se [2] corre legitimamente para que não se faça desarmonioso com a qualidade natural viciada, se [3] as consonâncias convêm apropriadamente com a distância medida dos tons e dos semitons, se [4] não principia a cantar fora da extremidade superior ou inferior, se [5] volta pelo caminho reto da lei à sua final: as finais saem de um e de outro [de cada par de modos]. Pois as finais são: lichanos hypaton, hypate meson, parypate meson, lichanos meson. Portanto todos do protus e do seu plagal, isto é toda melodia do primeiro e do segundo tom, é conduzida e acaba com a autoridade de lichanos [hypaton]. Do deuterus e do seu plagal, isto é, do terceiro e do quarto é conduzida e acaba em hypate meson. O tritus e o seu plagal, isto é, o quinto e o sexto são conduzidos e acabam em parypate meson. O tetrardus e o seu plagal são regidos e terminam no som de lichanos meson. E esta é sua regra para começar qualquer melodia: que não comecem nem acima da quinta [a partir da final] nem uma quinta abaixo [dela], mas começam dentre esses oito ou às</p>

	vezes nove sons.
<p>Notandum vero est, quod quinto semper loco superioribus cum inferioribus finalibus quaedam talis concordia est, ut aliqua mela in eis quasi regulariter inveniantur finire: velut hoc responsorium: Factum est dum tolleret. quod quidem regulariter incipiens, sed extra regulam ultra nonum in decimum sonum ascendens, nequaquam terminat in lichanos hypaton finali, sed in mese eius sociali. Eodem modo clauduntur Responsorium Terribilis est. communio: Cantabo Domino. Hoc ergo socialitatis foedus obtinet lichanos hypaton cum mese, hypate meson cum paramese, [-75-] parypate meson cum trite diezeugmenon, lichanos meson cum paranete diezeugmenon. Cum inferioribus quoque quartis, et in quibusdam quintis parem habitudinem habent; quamvis hoc magis ad initia illorum, quam ad finem pertinere soleat. Fit etiam miro quodam modo, ut finales non solum in quintis, ut diximus, regionibus suos habeant sociales, verum etiam in quartis superioribus locis sibi inveniant compares: ut quemadmodum membra cantionum, quae sunt cola et commata, in finalibus et in quintis locis, ita per arsin et thesin consistant saepius in quartis. Amplius autem, quod omnis tropus, sive ille authenticus sit sive plagis, si quarto a finali loco diligentius intueatur, mira ac divina quaedam concordia inveniatur: ita, ut si quis cantus a finali in quartum locum transponatur, legitime videatur sub eodem modo vel tono currere, et in eodem velut in finali regulariter desinere: adeo, ut pleraque mela ab ipsis finalibus seu dextera laevaue apta incepta minus convenient propter semitonia, quae desunt per loca; a superioribus vero inchoata absque ullius soni diminutione decurrant modeste, finiantque in socialibus honeste. Ut enim hoc clarius elucescat, ex quarto tono ponamus haec sub exemplo. Antiphona factus sum. Antiphona o mors ero. Antiphona Sion renovaberis. Antiphona Sion noli timere. Antiphona Vade</p>	<p>Deve-se notar que sempre há, no lugar uma quinta acima ou abaixo da final uma tal concórdia, que se encontra algumas canções que quase regularmente acabam neles: como este responsório <i>Factum est dum tolleret</i> que realmente começa de modo regular, mas, para além da regra (<i>extra regulam</i>), sobe além do nono, ao décimo som, de modo nenhum termina na final <i>lichanos hypaton</i>, mas em sua associada <i>mese</i>. Do mesmo modo acabam o responsório <i>Terribilis est</i> e a comunhão <i>Cantabo Domino</i>. Essa união de afinidade (<i>socialitatis foedus</i>) associa <i>lichanos hypaton</i> e <i>mese</i>, <i>hypate meson</i> e <i>paramese</i>, <i>parypate meson</i> e <i>trite diezeugmenon</i>, <i>lichanos meson</i> e <i>paranete diezeugmenon</i>. Também com a quarta inferior e parcialmente com a quinta [inferior], [as finais] têm uma mesma relação; ainda que isso costume se dar mais em seu começo que no fim. É assim de modo admirável que as finais tenham suas associadas não apenas na região da quinta, mas também encontrem <i>compares</i> nas quartas superiores: assim como as partes das canções, que são <i>cola</i> e <i>commata</i>, estejam colocadas mais freqüentemente nas finais e na quinta nota [<i>in quintis locis</i>], assim por <i>arsis</i> [subida] e <i>thesis</i> [descida] estão colocadas mais freqüentemente nas quartas. Assim, dá-se que todos os tropos, autênticos ou plagais, se observados diligentemente, mostram uma admirável e divina concórdia na quarta a partir da final: assim, se alguém transpuser um canto da final à quarta nota, ver-se-á que correrá legitimamente sob o mesmo modo ou tom, e que acabará regularmente na final: acrescento que muitas melodias que começam apropriadamente na própria final, ou à direita ou à esquerda dela, são menos agradáveis devido à falta de semitons, [mas se] começam nos pontos mais altos, correm convenientemente sem a falta de nenhum</p>

iam. Si has antiphonas tertio a finali loco, id est, a lichanos meson incipere volueris, in modulando deficiis, dum semitonium, ubi esse debuit, minime reperis. Sin autem quartum locum, id est mese, attendas, ac interposito primum semitonio in synemmenon, deinde tono, sicque tertio loco, hoc est, paranete synemmenon, easdem inchoaveris, totam cantilenam absque sui laesione videbis decurrere, donec ad finalis sui comparem, id est, mese eam contingat in fine pervenire. Similiter eiusdem modi antiphonas, videlicet Antiphona Ad te Domine levavi. Antiphona ex AEgypto vocavi. si a finali ordiri contendis, minus apte in medio convenire pervidebis. Si autem quarto loco, id est, mese incipiunt, absque neumarum dispendio modulantur, donec ibidem finem sortiantur. Quod quidam minus intuentes, magis has et huiusmodi putant septimo, quam quarto regi tono; quamquam non negent, easdem finem sortiri in quarto. Idem neumarum defectus in illa communionem: Beatus servus. quae est tertii toni, proveniet, nisi ab hypate meson transposita in mese fuerit. Non minimum etiam a plerisque erratur in his antiphonis, antiphona ante me non est formatus. antiphona Ex quo facta. qui putant eas in principio septimo tono debere regi, propter similitudinem cantilena, quam videntur cum superioribus in initio habere: cum apertissime constet, easdem et ab ipso primi toni finali congruenter incipere, legitime per diastemata et systemata in quartis vel quintis locis currere, regulariterque in eodem finali terminum sortiri. In octavo quoque si illam communionem: De fructu operum. a finali cantare ceperis, in medio cantilenam minus apte convenire per sua limmata vel semitoniam cognosces. Si vero post duos tonos et unum semitonium quarto loco orditus fueris, totam cantilena huius seriem per ordinabilem [-76-] progressionem senties ad socialis sui pertinere finem.

som, e acabam legitimamente na associada. Para tornar isso mais claro, demos estes exemplos do quarto tom: as antífonas *Factus sum*, *O mors ero*, *Simon renovaberis*, *Sion noli timere*, e *Vade iam*. Se quiseses começar essas antífonas uma terça a partir da final, sentirás falta ao cantá-la, pois não encontrarás os semitons onde eles devem estar. Se, entretanto, considerares a quarta, isto é, *mese* [como final], e interpondo o primeiro semitom no *synemmenon* e então um tom, e assim começá-la a partir da terça [de *mese*], isto é, *paranete synemmenon*, verás correr todo o canto sem prejuízo, até que chegue à *compares* de sua final, isto é, mese. Do mesmo modo, se insistires em começar as antífonas do mesmo modo, *Ad te Dominum levavi* e *Ex Aegypto vocavi* em sua final, verás que elas não correm de forma conveniente no meio. Se, entretanto, começarem na quarta, isto é, em *mese*, são cantadas sem perda (*dispendium*) de neumas, até acabarem na mesma nota [em que começaram]. Certas pessoas, desconsiderando isso, crêem que essas e outras semelhantes são do sétimo antes que do quarto tom; ainda que não neguem que elas acabam no quarto. A mesma falta de neumas (*neumarum defectus*) ocorre na comunhão *Beatus servus*, que é so terceiro modo, a não ser que seja transposta de *hypate meson* a *mese*. E assim muitos não erram pouco nas antífonas *Ante me non est formatus* e *Ex quo facta*, que julgam que elas devem ser conduzidas no sétimo tom no princípio, devido à semelhança com as cantilenas que são vistas começarem com os [tons] mais altos: como é absolutamente sabido, elas começam convenientemente no mesmo tom da final, correm legitimamente pelos *diastemata* e *systemata* nas quartas ou quintas notas, e regularmente obtêm o fim na mesma final. Também se começares a cantar a comunhão *De fructu operum* a partir da final, perceberás que, no meio do

	<p>canto, ela se torna menos conveniente devido aos <i>limmata</i> ou semitons. Se, entretanto, depois de dois tons e um semitom, ela começar na quarta, percebes que toda a série [de notas] deste canto se relaciona, com uma progressão ordenada, à associada de sua final.</p>
<p>Idipsum in quintis locis evenire solet; verbi gratia. Nisi enim hae antiphonae: Alias oves habeo. Domine qui operati sunt. quae sexti sunt toni, in quintum transponantur locum, hoc est, a parypate meson in trite diezeugmenon, nequaquam in regulari monochordo servare poterunt ordinem suum.</p>	<p>A mesma coisa costuma acontecer na quinta, por exemplo nas antífonas <i>Alia oves habeo</i> e <i>Domine qui operati sunt</i>, que são do sexto tom, a não ser que sejam transpostas à quinta, isto é, de <i>parypate meson</i> a <i>trite diezeugmenon</i>; de outro modo, não podem de modo algum manter sua ordem no monocórdio regular.</p>
<p>Haec pauca pro exemplis sint posita. Caeterum ut in huiusmodi defectionibus solet necessario synemmenon in superioribus aliquando suffragari, ita nonnumquam videtur refragari, in his dumtaxat cantibus, qui in inferioribus per synemmenon decurrunt: cuius vicem in superioribus supplere nequeunt, sed et hoc aliquando, non semper. Hoc vero in talibus est observandum, ut si cantus a finali incipiat, quarto loco nihilominus incipere valeat: sin autem inferius vel superius, quoto loco ibi a finali tono, hic ordiatur a quarto sociali.</p>	<p>Essas poucas coisas são expostas para exemplificar. Além disso, como em desvios desse tipo [<i>huiusmodi defectionibus</i>] às vezes costuma-se favorecer como necessário o synemmenon nos superiores, assim às vezes vê-se se opor a eles, ao menos nesses cantos que se estendem nos inferiores pelo synemmenon: cuja função não podem cumprir nos superiores, mas isso às vezes, não sempre. Deve-se de fato observar em tais [cantos] que, se começam na final, não obstante podem começar na quarta: se ao contrário eles começam em uma nota inferior ou superior ao tom final, eles devem começar no quarto <i>sociales</i>.</p>
<p>Oportet etiam et illud considerare, ut cum in omnibus subiugalibus tonis ascensus usque in diapente et ultra suppetat, protus quoque usque in nonum sonum in talibus ascendere valeat, et tres alii authentici, videlicet quintus et septimus, in locum regulariter sibi ordinatum deficientibus nervis minus proveniant. Quod doctus cantor, quotiens id ratio exposcit, inferius redeat, ut per octava loca voces resumat, quas in superioribus non invenerat. Sed quanto vocum intervallo singuli authentici vel laterales eorum supra vel infra a finalibus distent in differentiis suis, vel quam ad ultimam saeculorum amen syllabam habitudinem seu spatiorum dimensionem habeant, melius ostendemus,</p>	<p>Cabe assim considerar como em todos os tons plagais baste a ascensão até o diapente e além, e o protus possa subir até o nono som, e o três com os outros autênticos, isto é, o quinto e o sétimo, faltando as cordas, cheguem menos ao lugar regularmente para si ordenado. Ao que o cantor cultivado, todas as vezes que lhe for solicitado com razão, cante mais baixo, para que na nota oitava retome as vozes às quais não chegara nas superiores. Mas com quanto intervalo das vozes cada um dos autênticos ou dos seus plagais distam ou acima ou abaixo das finais em suas diferenças, ou qual seja na última sílaba de <i>saeculorum amen</i> a característica ou a dimensão dos intervalos</p>

<p>cum in ipso tonorum libello suis in locis id explicare curabimus, quia arctius memoriae commendatur, quidquid prae oculis habetur. Hoc tamen interim breviter notandum, quod omnis principalis sonus, sive ille sit authentici cuiuslibet sive plagis eius, semper a finali suo, in quem regulariter desinit, incipiat.</p>	<p>[<i>spatiorum</i>, dos espaços], mostraremos melhor, quando, em seus lugares apropriados, no próprio pequeno livro dos tons cuidarmos de explicar, pois é mais estreitamente firmado na memória o que quer que se tenha diante dos olhos. Entretanto, indiquemos brevemente que o som de todos os principais, quer aquele do autêntico, quer aquele do plagal, quem quiser sempre comece na sua final, em que regularmente termina.</p>
<p>12. Differentiae vero, quae ornatus causa peritorum cantorum placito sunt inventae, a nobis ita sunt ordinatae, ut cuiusque toni differentia, siqua in ipso finali incipiat, primum locum obtineat, secunda vero proximum inferius locum, sicque inferius, quousque invenitur, progreditur. Deinde superius proximo, quo occurrit, loco iterum incipiat currere ordine suo usque dum ad quintum locum perveniat, ubi unusquisque finalis socialem suum inveniat; quatenus ipse finalis quasi quidam dux ac princeps moderatorque in medio residens ex utraque parte sui differentiis condant legem inchoandi. Ipsas vero differentias quidam diffinitiones vocant. In quo providendum, ne dum quis verbum diffinitionis audierit, eo sensu accipiat, quo sapientes diffinierunt, diffinitionem dictam esse orationem, quae id, quod diffinit, explicat, quid sit. Sed hic diffinitionem nihil aliud, quam differentiam intelligat, qua initia cantus vel seculorum amen a sono principalis [-77-] toni sive in extensione, sive in remissione, sive etiam eodem loco incipiendo suavi ac concordabili quadam differunt diversitate. Quamquam nos rectius differentias, quam diffinitiones dici debere arbitremur: maxime cum non aliquid ibi, quid sit, diffiniamus perorando, sed varie seculorum amen canendo, aliterque melum ordiendo sonum discernamus a sono.</p>	<p>12. As diferenças, que para o ornamento foram inventadas, com a concordância dos cantores peritos, são por nós ordenadas assim, para que as diferenças de cada tom, se alguém começar na final, obtenha a primeira nota, com a segunda de fato o próximo grau abaixo, e assim para baixo progrida até que chegue. Em seguida, o superior, com o próximo grau que há e, em seguida comece a percorrer com sua sequência até que chegue ao quinto grau, onde descubra a sua <i>sociales</i> de cada final, pois que a própria final alguns como um duque, um príncipe e moderador que, residindo no meio das duas partes de suas diferenças, estabelece a lei entoando. Com efeito, alguns chamam essas diferenças de definições. Nisso se deve precaver para que se alguém ouvir a palavra <i>diffinitionis</i>, saiba o seu sentido, sobre o que os sábios definiram, que a definição é uma oração dita que explica o que é aquilo que define. Mas com essa definição não compreenda nada além das diferenças com as quais os inícios dos cantos ou <i>seculorum amen</i> diferem do som principal do tom ou no movimento ascendente ou no movimento descendente, seja ainda no mesmo lugar em que começa, com certa diversidade suave e concordante. Aliás, nós julgamos se dever mais corretamente dizer diferenças que definições: especialmente para que, expondo, não definamos aí outra coisa além do que é, mas cantando <i>seculorum amen</i> de uma maneira variada, começando a melodia</p>

	diferentemente diferenciemos um som de outro som.
13. Inveniuntur et moduli ad vim cuiusque toni investigandam antiquitus constituti, utputa Noan Noeane. Noeis. Noeane. In quibus magis intelligimus syllabas modulationi aptas, quam significativas rerum notas; quas unacum aliis versiculis a modernis tam ad antiphonas, quam ad introitus et communionem repertas, in capite singulorum tonorum apposuimus, quatenus per haec rudi cantori facilius pateret via intelligendi.	13. Encontram-se melodias constituídas pelos antigos para investigar a propriedade de algum tom, por exemplo <i>Noan, Noeane, Noeis, Noeane</i> . Nas quais compreendamos antes sílabas aptas à modulação que notas significativas das coisas, as quais juntas com outros pequenos versos dos modernos, encontra tanto com as antífonas, quanto com os intróitos e comunhões, colocamos na cabeça de cada um dos tons, pois por elas será mais fácil ao cantor inculto compreender o caminho.
14. Caeterum si quis cantus contra legem finalium ortus inceperit, vel aliter contra regulam in processu variaverit, nec debito fini occurrerit, ita ut ab uno tono ordiatur, et in alio terminetur; hic talis magis nothus quam legitimus est iudicandus. Quapropter non solum haec atque alia huiusmodi vitia in cationibus sunt praecavenda, verum etiam pervigili observandum est cura, uti attendas in neumis, ubi raras sonorum morulae breviores, ubi vero sint metiendae productiores, ne raptim et minime diu proferas, quod diutius et productius praecinere statuit magisterialis auctoritas. Neque audiendi sunt, qui dicunt, sine ratione omnino consistere, quod in cantu aptae numerositatis moram nunc velociorem, nunc vero facimus productiorem: si grammaticus quilibet te reprehendit, cum in versu eo loci syllabam corripas, ubi producere debeas, nulla alia causa naturaliter existente, cur magis eam producere debeas, nisi quia antiquorum ita sanxit auctoritas; cur non magis musicae ratio, ad quam ipsa rationabilis vocum dimensio et numerositas pertinet, succenseat quodammodo, si non pro qualitate locorum observes debitam quantitatem morarum? Si aliquando offendere te potuit male prolatum, quod est extra te, quanto magis, quod est infra te? non enim grammatica, sed musica hominem consistere percipimus: quod, ut viri	De resto, se alguém começar um canto contra a lei do lugar das finais, ou se mudar de outra forma contra a regra no processo, e nem se dirigir ao fim correto, assim como se começar em um tom e acabar em outro; tais coisas devem ser consideradas mais bastardas que legítimas. É por isso que se deve precaver contra esses e outros tipos de vícios nas canções, e se deve observar diligentemente para que preste atenção nos neumas, onde raras <i>morulae</i> dos sons mais breves, onde antes devem ser medidas as mais longas, para que não pronuncie precipitada e apressadamente, pois a autoridade dos mestres determinou entoar mais longa e estendidamente. E nem devem ser ouvidos os que dizem, absolutamente sem razão, ocorrer que num canto de ritmo [<i>numerositas</i>] conveniente, devamos fazer ora um tempo [<i>moram</i>] mais rápido, ora mais lento: se algum gramático qualquer te repreender porque corres naquele lugar do verso em que deverias andar mais lentamente, não havendo outra causa naturalmente, por que deves fazê-la mais lenta, a não ser porque assim prescreve a autoridade dos antigos; por que não antes com a razão da música, à qual é pertinente a dimensão e o ritmo das vozes, seria irritada de algum modo, se não observas a devida quantidade de tempos em prol da qualidade dos graus/notas [<i>locorum</i>]? Se às vezes

<p>eruditissimi verbis utar, quisquis in sese ipsum descendit, intelligit.</p>	<p>pôde te ofender mal pronunciado o que está fora de ti, quanto mais o que está dentro de ti? Pois percebemos que não a gramática, mas a música constitui o homem, para usar as palavras de homens eruditíssimos, compreende quem quer que desça em si mesmo.</p>
<p>Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contextitur versus, ita apta et concordabili brevium longorum sonorum copulatione componitur cantus: et velut in hexametro versu si legitime currit, ipso sono animus delectatur. At si verso ordine in penultimo spondaeum, in ultimo dactylum admittit, vel si quis in secundae coniugationis verbo acuto accentu in antepenultima pronuntiat ita: docete, vel in tertia coniugatione in penultima circumflexo: legite, omnino ipsa auditus novitate tabescit: sic in cantilena ex veterum auctoritate apta et modesta modulationum coaptatione coniuncta, tota [-78-] animae corporisque compago delectatur; sicut econtrario ab audiendi voluptate se suspendit, siquid in ea depravatum sentit.</p>	<p>Pois que, assim como no metro, com certa dimensão dos pés seja tecido o verso, o canto é assim composto com uma combinação apta e concordada de sons breves e longos: e se, como no verso hexâmetro corres legitimamente, com o mesmo som compraz-se o espírito. Mas se com a ordem do verso no penúltimo espondeu no último dáctilo admite, ou se alguém pronuncia um acento agudo na antepenúltima [sílab]a em um verbo da segunda conjugação, como <i>docete</i>, ou com um circumflexo na penúltima [sílab]a como <i>legite</i>, essa novidade absolutamente corrompe o ouvido: assim na cantilena unida com uma apta e modesta concordância das modulações, toda a união do corpo e da alma se compraz; assim, no caso contrário, o prazer da escuta se suspende se ouve nela algo corrupto.</p>
<p>Quisquis igitur sibi videtur sine artis huius notitia bene canere, cum interrogatus de numero vel de intervallis acutorum graviumque sonorum nesciat respondere, vultque solummodo aurium sensui credere, non autem rationi magistrae, cum utrorumque iudicium sit exquirendum, amplius tamen rationis, quae ipsam veritatem integritatemque ad liquidum in rerum natura, in quantum possibile est, ex munere omnipotentis artificis comprehendit: is inquam talis magis luscinae, quae verno anni tempore ac si numerose et suaviter canat, est comparandus, quam peritus cantor habendus. Quocirca sit nostrae musicae cantilena rata sonorum quantitate distincta, neumarum gravitate ponderata, prudenterque coniuncta, modesta, simplex et mascula, nec effeminata, quatenus eius dulcedine attacti</p>	<p>Portanto, qualquer um que se vê cantar bem sem o conhecimento dessa arte, e não saiba responder quando interrogado sobre o número ou sobre os intervalos dos sons agudos e graves, e quer acreditar apenas nos sentidos das orelhas, e não na razão mestra, ainda que se deva buscar o juízo dos dois, mais amplamente porém o da razão, que compreende com clareza a própria verdade e integridade na natureza das coisas, tanto quanto é possível, como um presente do artífice onipotente: eu digo que tal [pessoa] deve ser antes comparada a um rouxinol, que, no tempo primaveril do ano, canta tão ritmada e suavemente, do que ser tida por um cantor perito. Por isso seja a cantilena da nossa música ornada com uma quantidade calculada dos sons, pesada com a gravidade dos neumas e prudentemente</p>

<p>incitemur ad psallendum Domino laeti, semper memores psalmistae vocis admonentis: psallite sapienter.</p>	<p>formada, modesta, simples e máscula, não afeminada, pois, tocados por sua doçura, incitemos alegres a se salmodiar ao Senhor, sempre lembrando as palavras do salmista que adverte: salmodiai sabiamente.</p>
<p>15. Enimvero sapienter psallimus, si non solum quaeque intervalla musicis sonis congruenter aptata observamus, verum etiam, quo harmonice spatio ipsi authentici cum subiugalibus suis inter se differant, diligenter intendimus, ne qua confusibilis inter seipsos commutatio fiat, quae magis absoniam reddat. Et quoniam tritus ac deuterus discernibili inter se, hoc est, semitonii dirimuntur intervallo, caeteri vero distant tono, ideoque minus aperte dinosci valent eorum proprietates in sono, singulorum quatuor diapente cum verborum modulatione curavimus subter notare: quatenus ex illorum ordinis circumstantia facilius cuiuscumque possit comprehendi notitia.</p>	<p>15. E de fato salmodiamos sabiamente não apenas se observamos alguns intervalos concordantemente dispostos dos sons dos músicos, mas ainda com que espaço os autênticos e plagais diferem harmonicamente entre si, para que não se faça entre eles uma mutação vergonhosa [<i>confusibilis</i>], que cria antes desarmonia [<i>absonam</i>]. E pois que o tritus e o deuterus podem ser distintos entre si com um intervalo de semitom, os outros distam um tom, e igualmente pode-se distinguir menos claramente a propriedade deles no som de cada um dos quatro; cuidamos de anotar abaixo o diapente com a modulação das palavras, pois que, da particularidade de sua ordem, pode-se compreender mais facilmente a natureza [<i>?notitiam</i>] de cada um.</p>
<p>Igitur cum omnium diapente ex tribus tonis et semitonio constet, in eo maxime, cuius horum diapente sit, agnoscitur, si quoto semitonium positum sit loco, non negligenter inspicitur. Diapente proti post duos tonos semitonium admittit: diapente deuteri post tres tonos. Diapente triti primo loco semitonium habet: diapente tetrardi post unum tonum. Ex hoc namque colligitur, quam veridicam super his quidam sapiens proferat sententiam. Protus, inquit, et tetrardus contrarii sunt, eoquod diapente proti prius habeat duos tonos et postea semitonium, et in fine tonum: diapente vero tetrardi prius tonum et semitonium, postea duos tonos. Concordant autem prima specie diatessaron, excepto quod tetrardi est superior. Deuterus et tritus omnino sunt contrarii, cum diapente deuteri prius tres tonos habeat et postea semitonium: diapente vero triti prius semitonium, post tres tonos, et diatessaron deuteri sit duorum tonorum et</p>	<p>Portanto, como todo diapente é constituído de três tons e um semitom, nele se reconhece principalmente de qual dos diapentes é, se se examina não negligentemente em que posição está posto o semitom. O diapente do protus leva o semitom depois de dois tons, o diapente do deuterus depois de três tons. O diapente do tritus tem um semitom na primeira posição: o diapente do tetrardus, depois de um tom. Disso se deduz quão verídica sentença certo sábio pronuncia sobre isso. O protus, diz, e o tetrardus são contrários, pois o diapente de protus tem primeiro dois tons e depois um semitom e no fim um tom: o diapente do tetrardus, no entanto, [tem] primeiro um tom e um semitom, depois dois tons. Concordam entretanto na primeira espécie de diatessaron, exceto que o tetrardus é mais agudo. O deuterus e o tritus são totalmente contrários, pois o diapente do deuterus tem primeiro três tons e depois o</p>

<p>semitonii; diatessaron autem triti semitonii et duorum tonorum. Si converteris diapente proti, efficitur diapente tetrardi: rursus diapente tetrardi conversa resonat diapente proti; diatessaron vero ipsorum non convertitur. Si converteris, diapente deuteri efficitur diapente triti: rursus triti diapente conversa resonat diapente deuteri. Similiter potest converti diatessaron eorum.</p>	<p>semitom: o diapente do tritus, por sua vez, primeiro o semitom, depois três tons, e o diatessaron do deuterus é de dois tons e semitom, o diatessaron do tritus, entretanto, de um semitom e dois tons. Se inverteres o diapente do protus, faz-se o diapente do tetrardus; inversamente, o diapente do tetrardus invertido ressoa o diapente do protus, o diatessaron desses, por seu lado, não pode ser invertido. Se inverteres o diapente do deuterus, produz-se o diapente do tritus, inversamente o diapente do tritus invertido ressoa o diapente do deuterus. Igualmente pode-se inverter o diatessaron deles.</p>
<p>[-79-] Nunc igitur, ut supra promisimus, ponamus singulorum diapente, uniuscuiusque a proprio finali incipientes, et per quinas syllabas, connumeratis quae in medio sunt vocibus, ascendamus: itemque per alias quinas in usque finales simili modo descendamus, ita proti diapente modulando: Principium ego sum et finis. Deuteri vero sic: duo caritatis praecepta sunt. Triti vero in hunc modum: Tria sunt munera pretiosa. Tetrardi vero sic concinendo: nomen Domini tetragrammaton. His ita se habentibus, ne quis me sine pudoris respectu iaculo reprehensionis feriendum putet, eoquod quasdam differentias, quibus aliqui moderni utuntur, huic operi minime addiderim, noverit, mihi id studii fuisse, magis eorum, qui ante nos aetate et scientia rectius sapuerunt, observare voluisse constitutiones, quam vocum sequi novitates. Et ne omnino intactas easdem relinquam, in primo tono aliis, quam nos, utuntur differentiis, ad hanc antiphonam: Biduo vivens, ita seculorum amen. itemque seculorum amen. O beatum pontificem. tono videlicet inferius finientes: multaue id genus. In quarto vero in hac antiphona: nos scientes. In septimo in ista: Loquebantur peregrinos quosdam modulantur sonos: et si qua inveniri possunt similia. Nunc vero si adeo huiusmodi novae sonoritatis flagrant desiderio, agant: ut libet</p>	<p>Agora, portanto, como prometemos acima, apresentemos cada um dos diapentes, começando com a final de cada um e subamos com cinco sílabas, contadas as que estão no meio com as vozes: e então com mais cinco desçamos à final do mesmo modo, modulando assim o diapente do protus: <i>Principium ego sum et finis</i>. Do deuterus por sua vez assim: <i>duo caritatis praecepta sunt</i>. Do tritus, por sua vez, desse modo: <i>Tria sunt munera pretiosa</i>. Do tetrardus, por sua vez, cantando assim: <i>nomen Domini tetragrammaton</i>. Tendo tratado isso assim, para que alguém não me julgue digno de repreensão, lançado sem pudor o respeito, pois que muito pouco adicionei a essa obra certas diferenças de que se servem outros modernos, saiba que me apliquei mais a observar as constituições daqueles que, antes de nossa época, souberam mais corretamente, do que seguir as novidades das vozes. E para que não as deixe intactas, no primeiro tom são usadas diferenças outras que as nossas, como nesta antífona: <i>Biduo vivens, ita seculorum amen</i>, e igualmente <i>seculorum amen</i>. <i>O beatum ponrificem</i>, isto é, acabando um tom para baixo, e muitas desse tipo. No quarto, por seu lado, esta antífona: <i>Nos scientes</i>. No sétimo, nessa: <i>Loquebentur</i> são modulados certos sons</p>

<p>animo. Ego vero iam desinam multa loqui, ut finis sit prologi.</p>	<p>peregrinos e podem-se encontrar outras semelhantes. Agora, por sua vez, se à plus forte raison, sont rongés par le regret desse tipo de nova sonoridade, façam como lhes agrada ao espírito. Eu com efeito já deixo de muito falar, para que seja o fim do prólogo.</p>
---	--

ANEXOS DA PARTE II

4. *OR* 1 (transcrição e tradução)
5. *OR* 9 (transcrição e tradução)
6. *Expositiones missae*: levantamento vocabular
 - 6.1 *Primum in ordine*
 - 6.2 *Dominum vobiscum*
 - 6.3 *Quotiens contra se*
 - 6.4 Rábano Mauro, *De clericorum institutione*, lib. 1, c. 33
 - 6.5 Amalário de Metz, *Liber officialis*
 - 6.6 Valafrido Estrabão, *De rebus ecclesiasticis*, c. 22
 - 6.7 Aureliano de Réôme, *De musica disciplina*
 - 6.8 Rémi d'Auxerre (=Pseudo-Alcuíno), *Liber de divinis officiis*, c. 40
 - 6.9 Berno de Reichenau, *De officio missae*
 - 6.10 Hildeberto de Lavardin, *Liber de expositione missae*
 - 6.11 Rupert de Deutz, *De divinis officiis*, lib.1, cap. 28-37, e lib. 2, cap. 1-21
 - 6.12 Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, lib. 1
 - 6.13 Sicardo de Cremona, *Mitræ*, lib. 3
 - 6.14 João Beleth, *De ecclesiasticis officiis*, c. 32-51
7. Amalário de Metz, *Liber de ordine antiphonarii*, cap. 52 (transcrição e tradução)
8. *Ordo* de consagração de igrejas do Sacramentário de Angoulême (transcrição e tradução)
9. *OR* 42 (transcrição e tradução)
10. *Ordo* de consagração de igrejas no Sacramentário de Drogo (transcrição e tradução)
11. *OR* 43 (transcrição e tradução)
12. *OR* 41 (transcrição e tradução)

OR 1¹⁹

(segundo a lição do ms. G – Saint-Gall, 614, s. IX)

Edição: Michel Andrieu, *Les ordines romani du haut moyen âge*, Louvain, Specilegium Sacrum Lovaniense, 1971, v. 2, p. 74-108.

Tradução: Eduardo Henrik Aubert

24. Ordo romane ec[c]l[esi]e denun[t]iatione statutis dieb[us] fes[tis] Prima mane praecedit omnis clerus apostolicus ad ecclesiam ubi statio antea fuerit denunciata, exceptis his qui obsequius illius comitantur expectantes pontificem in ecclesia, sedentes in presbiterio, episcopi quidem ad sinistram intransib[us], presbiteri vero in dexteram, ut quando pontifex sederit, ad eos respiciens, episcopos ad dexteram sui, presbiteros vero ad sinistram contueatur.	24. Ordo da igreja romana com a anunciação do estatuto para os dias de festa Desde o começo da manhã, todo o clero apostólico segue à igreja onde a estação havia sido anteriormente anunciada, exceto aqueles que estão ligados ao seu serviço, que esperam o pontífice na igreja, sentados no presbitério, os bispos entrando pela esquerda, e os presbíteros pela direita, de modo que, quando sentar-se, o pontífice, voltando-se a eles, veja os bispos à sua direita e os presbíteros à sua esquerda.
25. At vero pontífice iuxta ecclesiam veniente, exeuntes acolyti et defensores ex regione illa cuius dies ad officium venerit in obsequium prestulantes eum in loco statuto, antequam veniat ubi discensurus a sella eius.	25. Quando o pontífice está se aproximando da igreja, saem os acólitos e defensores daquela região, de que é dia do ofício, e vêm em serviço esperá-lo no lugar determinado, antes que chegue onde deve descer de sua sela.
26. Similiter et presbiter tituli vel ecclesiae ubi statio fuerit, una cum maioribus domus ecclesiae romanae, vel pater diaconiae, si tamen illa ecclesia diaconiae fuerit, cum subdito sibi presbitero et mansionario thymiamaterium deferentibus in obsequium illius inclinato capite dum venerit.	26. Igualmente [vem] o presbítero do título ou da igreja onde se realizar a estação, junto com os maiores da casa da igreja romana, ou o pai da diaconia – se, no entanto, essa igreja for da diaconia – com o presbítero a si submetido e com o mansionário [N.T.: guardião do tesouro da igreja ou sacristão] carregando o incensório (<i>thymiamaterium</i>) em seu serviço, com a cabeça inclinada enquanto vêm.
27. Primum acolyti cum defensoribus, deinde presbiteri cum suis, petita benedictione, divisim hinc inde partibus, prout militant, praecedunt pontificem	27. Em primeiro lugar os acólitos com os defensores, então os presbíteros com os seus, pedida a bênção, divididos em grupos de ambos os lados, na medida em que caminham,

¹⁹ A principal dificuldade para a tradução deste e dos demais diretórios litúrgicos é o vocabulário referente ao mobiliário e ao equipamento litúrgico. O melhor guia para a compreensão desses termos foi, sem dúvida a seguinte obra: Albert Blaise, *Lexicon latinitatis medi aevi, praesertim ad res ecclesiasticas investigandas pertinet*, Turnhout Brepols, 1975. Frquentemente, Blaise tira seus exemplos de nosso documento, de modo que estamos em situação privilegiada, pois Blaise pensou em diversas das definições para o contexto específico que temos diante dos olhos.

usque ad ecclesiam.	precedem o pontífice até a igreja.
28. Advocatores autem ecclesiae stant quidem cum maioribus, non autem praedunt cum eis, sed ipsi tantummodo sequuntur sellarem pontificis cum acolyto qui aquamanus portat, quem semper necesse est sequi pontificem, usquedum ad altare ascendit, paratus sub umero presbitero, quando vocetur a subdiacono regionario ad aquam dandam.	28. Os defensores da igreja [<i>advocatores ecclesiae</i> , segundo Blaise] estão junto com os maiores, mas não vão na frente com eles, e apenas seguem o seleiro (<i>sellarem</i>) do pontífice com o acólito, que carrega a bacia (<i>aquamanus</i>), que precisa sempre seguir o pontífice, até que sobe ao altar, [posto] à disposição sob a amicta (<i>umero</i>) do presbítero, quando o subdiácono regionário o convoca para que dê água.
29. Cum vero ecclesiam introierit pontifex, non ascendit continuo ad altare sed prius intrat in secretario, sustentatus a diaconibus, qui eum susceperint de sellario descendente, ubi, dum intraverit, sedet in sella sua et diaconi, salutato pontifice, egrediuntur secretario et ante fores eiusdem mutant in vestimenta sua.	29. Quando o pontífice entrar na igreja, não sobe diretamente ao altar, mas antes entra no <i>secretarium</i> [N.T.: espécie de sacristia, localizada logo após a entrada das antigas basílicas romanas], carregado pelos diáconos, que o sustentam quando é trazido para baixo pelo seleiro, onde, quando entra, senta-se em sua cadeira (<i>sella</i>), e os diáconos, tendo saudado o pontífice, saem do <i>secretarium</i> e trocam suas vestimentas diante de suas portas.
30. Et parat evangelium qui lecturus est; reserato sigillo, ex praecepto archidiaconi, super planetam acolyti, tenente eo, parat evangelium.	30. E prepara-se o evangelho que se lerá; aberto o selo pelo arqui-diácono ordenado, segurando-o sobre a casula do acólito, prepara o evangelho.
31. Quo facto, acolytus defert evangelium usque ante altare, precedente eum subdiacono sequente, qui, eum de super planeta illius suscipiens, manibus suis honorifice super altare ponat.	31. Isto feito, o acólito leva o evangelho até diante do altar, precedendo-o, com o subdiácono seguindo, que, tomando-o de cima de sua casula, com deferência o coloca sobre o altar com as suas mãos.
32. Nam, egredientibus diaconibus de secretario, remanent cum pontifice primicerius defensorum, notarii regionarii, defensores regionarii, subdiaconi et subdiaconus sequens, qui tenet pallium cum aqua ponat in sinistro brachio super planetam.	32. Saindo os diáconos do <i>secretarium</i> , permanecem com o pontífice o primeiro dos defensores, os notários do regionário, os subdiáconos, e o subdiácono seguinte, que segura o pálio com a agulha, ponha-o no braço esquerdo sobre a casula.
33. Pontifex autem per manus subdiaconorum regionariorum mutat vestimenta sollemnia hoc ordine: defert ea plicata cubicularius tonsuratus, accepta a manibus ostiarii, iuxta caput scamni, subdiacono regionario.	33. O pontífice, pela mão dos subdiáconos regionários, troca-se com as vestimentas solenes nesta ordem: o secretário/capelão tonsurado (<i>cubicularius tonsuratus</i>) toma-a das mãos do ostiário dobrada e a leva até o subdiácono regionário, perto da cabeça do trono.
34. Et tunc ceteri subdiaconi regionarii secundum ordinem suum accipiunt ad	34. E então, os outros subdiáconos regionários, segundo sua ordem, tomam as mesmas

induendum pontificem ipsa vestimenta, alius lineam, alius cingulum, alius anagolaium, alius lineam dalmaticam et alius maiorem dalmaticam et alius planetam et sic per ordinem induunt pontificem.	vestimentas para vestir o pontífice, um a <i>linea</i> [N.T.: <i>surplis serré</i>], outro o <i>cingulum</i> [N.T.: cinto ou espécie de manípula], outro a amicta, outro a dalmática, outro a dalmática maior e outro a casula, e assim, em ordem, vestem o pontífice.
35. Primicerius autem et secundicerius componunt vestimenta eius, ut bene sedeant.	35. O primeiro e o segundo [dos defensores] ajustam suas vestimentas, para que caiam bem.
36. Novissime autem quem voluerit pontifex de diaconibus vel subdiaconibus, sui ipse iusserit, sumit de manu subdiaconi sequentis pallium et induit super pontificem et configi eum cum acus in planeta retro et ante et in humero sinistro et salutatur domno, dicit: <i>Iube, domne, benedicere</i> . Respondet: <i>Salvet nos dominus</i> . Respondet: <i>Amen</i> .	36. Por fim, aquele que, entre os diáconos ou subdiáconos, quiser o papa mandar, toma o pálio da mão do subdiácono seguinte e o veste sobre o pontífice, e o fecha com uma agulha na frente e atrás da casula e no ombro esquerdo e saúda o senhor, [e] diz: <i>Iube, domne, benedicere</i> . Responde: <i>Salvet nos dominus</i> . Responde: <i>Amen</i> .
37. Deinde subdiaconus regionarius, tenens mappulam pontificis in sinistro brachio super planetam revolutam, exiens ad regiam secretarii, dicit: <i>Scola</i> . Respondet: <i>Adsum</i> . Et ille: <i>Quis psallit?</i> Respondet: <i>Ille et Ille</i> .	37. Então o subdiácono regionário, segurando a manípula do pontífice no braço esquerdo, enrolada sobre a casula, saindo à ante-sala do <i>secretarium</i> (<i>regiam secretarii</i>), diz: <i>Scola</i> . Responde: <i>Adsum</i> . E ele: <i>Quis psallit?</i> Responde: <i>Ille et Ille</i> .
38. Et rediens ad pontificem subdiaconus porrigit ei mappulam, inclinans se ad genua ipsius, dicens: <i>Servi tui domini mei subdiaconus regionarius legit apostolum et talis de scola cantat</i> .	38. E, retornando ao pontífice, o subdiácono lhe estende a manípula, inclinando-se aos seus joelhos, dizendo: <i>Servi...</i> (O teu servo, meu senhor, tal subdiácono regionário lê a epístola, e tal da <i>schola</i> canta)
39. Et iam non licet alterum mutare in loco lectoris vel cantoris. Quod si factum fuerit, archiparafonista a pontifice excommunicabitur, id est, quartus scholae, qui semper pontifici nuntiat de cantoribus.	39. E já não é permitido que se troque o leitor ou o cantor. Se isso for feito, o arquiparafonista, isto é, o quarto da <i>schola</i> , que sempre anuncia os cantores, será excomungado pelo pontífice.
40. Qui dum nuntiatur fuerit, statim sequitur quartus scholae subdiaconus, adstans ante faciem pontificis, usquedum ei annuat pontifex ut psallant; cui dum annuerit, statim egreditur ante fores secretarii et dicit: <i>Accendite</i> .	40. Aquele que for anunciado segue imediatamente o subdiácono quarto da <i>schola</i> , estando de pé diante do pontífice até que o pontífice lhe faça o sinal de que salmodiem (<i>ut psallant</i>); aquele a quem se dá o sinal, sai imediatamente para diante das portas do <i>secretarium</i> e diz: <i>Accendite</i> (Acendei).
41. Qui dum incenderint, statim subdiaconus sequens, tenens thymiamaterium aureum, pro foribus ponit incensum, ut pergat ante pontificem.	41. O subdiácono segue imediatamente aqueles que acenderem, [e], segurando um incensório de ouro, põe o incenso para fora, para que se espalhe diante do pontífice.
42. Et ille quartus scholae pervenit in	42. E aquele quarto da <i>schola</i> chega ao

presbiterio ad priorem scholae, vel secundum sive tertium, inclinato capite, dicit: <i>Domne, iubete</i> .	presbitério até o primeiro da <i>schola</i> , ou ao segundo ou ao terceiro, e, com a cabeça inclinada, diz: <i>Domne, iubete</i> .
43. Tunc illi, elevantes per ordinem, vadunt ante altare; statuuntur per ordinem acies duae tantum, paraфонистае quidem hinc inde a foris, infantes ab utroque latere infra per ordinem.	43. Então eles, levantando de acordo com sua ordem, vão até o altar; colocam-se em ordem em apenas duas fileiras, com os paraфонистаs de ambos os lados, e as crianças de ambos os lados, embaixo, de acordo com a sua ordem.
44. Et mox incipit prior scholae antiphonam ad introitum, quorum vocem diaconi dum audierint, continuo intrant ad pontificem in secretarium.	44. E em seguida o primeiro da <i>schola</i> começa a antífona de intróito, e os diáconos, quando ouvirem sua voz, entram no mesmo instante no <i>secretarium</i> para buscar o pontífice.
45. Tunc pontifex elevans se dat manum dexteram archidiacono et sinistram secundo, vel qui fuerit in ordine; et illi, osculatis manibus ipsius, procedunt cum ipso sustentantes eum.	45. Então, o pontífice, elevando-se, dá sua mão direita para o arqui-diácono, e a esquerda ao segundo, ou a quem estiver na ordem; e eles, tendo beijado suas mãos, prosseguem com ele, sustentando-o.
46. Tunc subdiaconus cum thymiamaterio praecedat ante ipsum, mittens incensum, et septem acolyti illius regionis cuius dies fuerit, portantes septem cereostata accensa praecedunt ante pontificem usque ante altare.	46. Então o subdiácono com o incensório segue na frente do pontífice, liberando incenso, e sete acólitos daquela região de que for o dia, carregando sete candelabros acesos, vão na frente do pontífice até diante do altar.
47. Diaconi vero, priusquam veniant ante altare, infra presbiterio exuunt se planetis et suscipit eas subdiaconus regionarius et porrigit illas ad acolytos regionis cuius fuerint diaconii.	47. Os diáconos, antes de chegarem ao altar, no interior do presbitério, tiram as casulas, e o subdiácono regionário as pega e as entrega aos acólitos da região de que forem os diáconos.
48. Et tunc duo acolyti, tenentes capsas cum Sancta apertas, et subdiaconus sequens cum ipsis tenens manum suam in ore capsae ostendit Sancta pontifici vel diacono qui processerit. Tunc, inclinato capite, pontifex vel diaconus salutatur Sancta et contemplatur ut, si fuerit superabundans, praecipiat ut ponatur in conditorio.	48. E então dois acólitos, segurando abertas as caixas com o pão eucarístico (<i>Sancta</i>), e o subdiácono seguinte junto com eles segurando a sua mão na abertura da caixa, mostra o pão eucarístico ao pontífice ou ao diácono que vier na frente. Então, com a cabeça inclinada, o pontífice ou o diácono saúda o pão eucarístico e examina para que, se for excessivo, ordene que se ponha na reserva (<i>in conditorio</i>).
49. Tunc peraccedens, antequam veniat ad scolam, dividuntur cereostata, ad dexteram et ad sinistram et pertransit pontifex in caput scholae et inclinat caput ad altare, surgens et faciens crucem in fronte sua, et dat pacem uni episcopo de ebdomadariis et archipresbitero et diaconibus omnibus.	49. Então, quando [o pontífice] vai chegando, antes que chegue à <i>schola</i> , os candelabros se dividem à direita e à esquerda, e o pontífice atravessa pela <i>schola</i> (? <i>in caput scholae</i>) e inclina a cabeça ao altar, levantando-se e fazendo uma cruz em sua testa, e daí dá a paz a um bispo dos hebdomadários, ao arqui-presbítero e a todos os diáconos.
50. Et respiciens ad priorem scholae annuit	50. E, voltando-se ao primeiro da <i>schola</i> ,

ei ut dicat <i>Gloriam</i> ; et prior scolae inclinatur se pontifici et inponit. Quartus vero scolae praecedit ante pontificem, ut ponat oratorium ante altare; et accedens pontifex orat super ipsum usque ad repetitionem versus.	sinaliza para que ele diga <i>Gloria</i> , e o primeiro da <i>schola</i> se inclina ao pontífice e impõe. O quarto da <i>schola</i> vai adiante do pontífice, para por o oratório diante do altar; e, aproximando-se, o pontífice ora sobre ele até a repetição do verso.
51. Nam diaconi surgunt quando dicit: <i>Sicut erat</i> , ut salutent altaris latera, prius duo et duo vicissim redeuntes ad pontificem. Et surgens pontifex osculat evangelia et altare et accedit ad sedem et stat versus ad orientem.	51. Os diáconos, por sua vez, levantam quando se diz <i>Sicut erat</i> , para que saúdem os lados do altar, primeiro dois e dois por sua vez voltando ao pontífice. E, levantando, o pontífice beija os evangelhos e o altar e aproxima-se da cadeira e mantém-se de pé, voltado para o Oriente.
52. Scola vero, finita antiphona, inponit <i>Kyrieleyson</i> . Prior vero scolae custodit ad pontificem, ut ei annuat quando vult mutare numerum laetaniae et inclinatur se pontifici.	52. A <i>schola</i> , finda a antífona, impõe o <i>Kyrieleyson</i> . O primeiro da <i>schola</i> observa o pontífice para que lhe sinalize quando quiser mudar o número da litania e se inclina ao pontífice.
53. Quando vero finierint, dirigens se pontifex contra populum incipit <i>Gloria in excelsis Deo</i> . Et statim regerat se ad orientem usquedum finiatur. Post hoc dirigens se iterum ad populum dicens: <i>Pax vobis</i> , et regerans se ad orientem dicit: <i>Oremus</i> , et sequitur oratio. Post finitam sedit. Similiter episcopi vel presbyteri sedent.	53. Quando acabarem, dirigindo-se ao povo, o pontífice começa <i>Gloria in excelsis Deo</i> . E imediatamente volta-se novamente para o Oriente até o fim. Depois disso, dirigindo-se novamente ao povo, diz <i>Pax vobis</i> e volta-se novamente ao Oriente [e] diz: <i>Oremus</i> , e segue-se a oração. Depois de finda, senta-se. Igualmente os bispos ou presbíteros sentam-se.
54. não consta em G, mas em R (Munique, 14510) há menção de laudes (Exaudi Christe).	
55. Et tunc ascendunt subdiaconi regionarii ad altare, statuentes se ad dexteram sive sinistram altaris.	55. E então sobem ao altar os subdiáconos regionários, colocando-se à direita ou à esquerda do altar.
56. Subdiaconus vero qui lecturus est, mox ut viderit post pontificem episcopos vel presbyteros resedentes, ascendit in ambonem et legit.	56. O subdiácono que lerá, logo que vir os bispos ou presbíteros sentando-se novamente após o pontífice, sobe ao <i>ambo</i> e lê.
57. Deinde ascendit alius cum cant[atorio], dicit responsum. Deinde alius <i>Alleluia</i> . <i>O ms. G é o mais lacônico nesta rubrica, os demais fazendo referência ao tractus se não for época do Alleluia, e o ms. S (Roma, BN, lat. 2096), do fim do século XI, mudando o dicere para cantare (para o responsório e para o tractus).</i>	57. Então sobe outro com o cantatório, [e] diz o responsório. Então outro [diz] o <i>Alleluia</i> .
58. não consta em G e se refere à preparação do diácono para a leitura do	58.

<i>Evangelho.</i>	
<p>59. Deinde diaconus osculans pedes pontificis* venit ante altare et, osculatis evangeliis, levat in manus suas codicem et procedunt ante ipsum duo subdiaconi regionarii levantes tymiamaterium de manu subdiaconi sequentis, mittentes incensum, et ante se habentes duos acolytos portantes duo cereostata; venientes ad ambonem dividuntur ipsi acolyti ut per medium eorum subdiacono[ni] et diacono cum evang[elio] transeant.</p> <p>* trecho em todos os outros manuscritos fala que o pontífice <i>tacite dicit</i> ao diácono que lerá o evangelho <i>Dominus sit in corde tuo et in labiis tuis</i>.</p>	<p>59. Então o diácono, beijando os pés do pontífice, vem até diante do altar e, beijados os evangelhos, toma em suas mãos o códice e vão adiante dele dois subdiáconos regionários tomando da mão do subdiácono seguinte o incensório e tendo diante de si dois acólitos levando dois candelabros; chegando ao <i>ambo</i>, dividem-se os acólitos para que passem através deles os subdiáconos e diácono com o evangelho.</p>
60. <i>não consta em G, nem na maioria dos códices (só TYFH) e se refere à bênção dos bispos e presbíteros sobre os diáconos.</i>	60.
61. Ille qui absque tymiamaterio est, vertens se ad diaconem porrigit brachium sinistrum, in quo ponit evangelium, ut manu subdiaconi aperiatur locus in quo signum lectionis positum fuerit.	61. O [subdiácono] que está sem o incensório, voltando-se ao diácono, estende o braço esquerdo, sobre o qual põe o evangelho, para que seja aberto pela mão do diácono no lugar em que foi posto o sinal da leitura.
62. Et, interposito digito suo, diaconus in loco lectionis ascendit ad legendum et illi duo subdiaconi redeunt stare ante gradum discensionis ambonis.	62. E, colocado no meio o seu dedo, o diácono sobe para ler no lugar da leitura, e os dois subdiáconos voltam a estar diante do degrau da descida do <i>ambo</i> .
63. Finito evangelio, dicit pontifex: <i>Pax tibi. Dominus vobiscum</i> . Resp.: <i>Et cum spiritu tuo</i> .	63. Findo o Evangelho, diz o pontífice: <i>Pax tibi. Dominus vobiscum</i> . Resp[osta]: <i>Et cum spiritu tuo</i> .
64. Descendente autem diacono, subdiaconus qui prius aperuerat, recipit evangelium et porrigit eum subdiacono sequenti, qui in filo stat; quod tenens ante pectus suum super planetam porrigit osculandum omnibus per ordinem graduum.	64. Descendo o diácono, o subdiácono que antes abrira recebe o Evangelho e o entrega ao subdiácono seguinte que está em linha reta [<i>qui in filo stat</i> , segundo Blaise, s.v. "filum", p. 385, para este documento]; o qual, segurando diante de seu peito sobre a casula, estende a todos para ser beijado, de acordo com a ordem dos graus.
65. Deinde ponitur in capsula, ut sigilletur, et ab acol[ito] eiusdem regionis cuius subdiaconus est reportatur ad locum suum.	65. Então é posto na caixa para que seja selado, e é levado de volta a seu lugar pelo acólito da mesma região do subdiácono.
66. <i>Não consta em G e trata da movimentação dos candelabros.</i>	66.
67. Deinde, peragente diacono ad altare, veniens acol[ytus] cum calice et corporale super, levat calicem in brachio sinistro et	67. Então, percorrendo o diácono o caminho até o altar, vindo o acólito com o cálice e, sobre ele, o corporal, toma o cálice no braço esquerdo e

porrigit diacono corporalem, ut accipiat de super calicem, et ponit eum super altare a dextris, proiecto capite altero ad diaconem decundum ut expandant.	entrega o corporal ao diácono, para que o tome de sobre o cálice, e o põe sobre o altar à direita, lançada a outra extremidade ao segundo subdiácono para que o abram.
68. Subdiaconus vero cum calice vacuo sequitur archidiacono.	68. O subdiácono com o cálice vazio segue o arqui-diácono.
69. Pontifex autem descendit ad senatorium, tenente manum eius dexteram primicerio notatorium et primicerio defensorum sinistram, et suscipit oblationes principum per ordinem archium.	69. Por sua vez, o pontífice desce ao <i>senatorium</i> [place des grands personnages, proche du choeur], com o primeiro dos notários segurando sua mão direita e o primeiro dos defensores sua mão esquerda, e recebe as oblações dos príncipes de acordo com a ordem dos arcos (? <i>archium</i>).
70. Archidiaconus post eum suscipit amulas et refundit in calice maiore, tenente eum subdiacono regionario, quem sequitur cum sciffo super planetam acolytus, in quo calix impletus refunditur.	70. O arqui-diácono depois dele toma os vasos [<i>amulas</i> , vasos que contêm as oferendas da missa, segundo Blaise, p. 43] e despeja no cálice maior, segurando-o o subdiácono regionário, com o <i>scyphus</i> [recipiente para se beber] sobre a casula do acólito, no qual o cálice cheio é despejado.
71. Oblationes a pontifice suscipit subdiaconus regionarius et porrigit subdiacono sequenti et subdiaconus sequens ponit in sindone quam tenent duo acolyti.	71. O subdiácono regionário toma do pontífice as oblações e as entrega ao subdiácono seguinte, e o subdiácono seguinte põe no <i>sindon</i> [N.T.: pano do altar, para cobrir a oferenda dos fiéis, segundo Blaise] que dois acólitos seguram.
72. Reliquas oblationes post pontificem suscipit episcopus ebdomadarius, ut ipse manu sua mittat eas in sindone qui eum sequitur.	72. As demais oblações recebe, depois do pontífice, o bispo hebdomadário, para que com sua mão as coloque no <i>sindon</i> que o segue.
73. Post quem diaconus, qui sequitur post archidiaconem, suscipit et manu sua refundit in sciffum.	73. Depois dele o subdiácono seguinte atrás do diácono toma os vasos e com sua mão despeja no <i>scyphus</i> .
74. Pontifex vero, antequam transeat in partem mulierum, descendit ante confessionem et suscipit oblatas primicerii et secundicerii et primicerii defensorum; nam in diebus festis post diacones ad altare offerunt.	74. O pontífice, antes de passar à parte das mulheres, desce diante da <i>confessio</i> [N.T.: lugar no altar em que são depositadas as relíquias; ver, mais à frente os <i>ordines</i> de consagração de igrejas] e recebe as oferendas do primeiro e do segundo dos defensores, pois, nos dias de festa, eles oferecem ao altar depois dos diáconos.
75. Similiter ascendens pontifex in parte feminarum et complet superscriptum ordinem.	75. Igualmente, sobe o pontífice à parte das mulheres e realiza a seqüência escrita acima.
76. Similiter et presbiteri si necesse fuerit post eum vel in presbiterio faciunt. Post hoc pontifex, tenente ei manum primicerio	76. Igualmente, se for necessário, os presbíteros o fazem depois dele ou no presbitério. Depois disso, o pontífice, com suas mãos seguradas

et secundicerio, reddit ad sedem suam, abluit manus suas.	pelo primeiro e pelo segundo [dos defensores], volta à sua cadeira e lava suas mãos.
77. Archidiaconus stans ante altare, expleta susceptione, lavat manus; deinde respicit in faciem pontificis, annuit ei et ille resalutato accedit ad altare.	77. Estando diante do altar e finda a recepção das oferendas, o arqui-diácono lava as mãos; então olha para o rosto do pontífice, [que] lhe sinaliza, e ele, novamente saudado, aproxima-se do altar.
78. Tunc subdiaconi regionarii, levantes oblatas de manu subdiaconi sequentis, porrigunt archidiacono et ille componit altare; nam subdiaconi hinc inde porrigunt.	78. Então, os subdiáconos regionários, tomando as oblações da mão do subdiácono seguinte, entregam ao arqui-diácono, e ele arruma o altar; os subdiáconos entregam dos dois lados.
79. Ornato vero altare, archidiaconus sumit amulam pontificis de subdiacono oblationario et refundit super colum in calicem, deinde subdiaconorum.	79. Com o altar ornado, o arqui-diácono toma do subdiácono que ajuda na oblação (<i>subdiacono oblationario</i>) a <i>amula</i> do pontífice e despeja no cálice sobre o filtro; então [as amulas] dos subdiáconos.
80. Deinde descendit subdiaconus sequens in scola, accipit fontem de manu archiparafonistae et defert archidiacono et ille infundit, faciens crucem, in calicem.	80. Então o subdiácono seguinte desce até a <i>schola</i> e pega a fonte da mão do arquiparafonista e leva ao arqui-diácono, e ele despeja, fazendo uma cruz, no cálice.
81. Tunc ascendunt diaconi ad pontificem; quos videntes primicerius, secundicerius et primicerius defensorum regionariorum et notarii regionarii et defensores regionarii descendunt de aciebus, ut stent in loco suo.	81. Então os diáconos sobem até o pontífice; vendo-os, o primeiro, o segundo [dos defensores] e o primeiro dos defensores regionários e os notários regionários e os defensores regionários descem das filas para que fiquem de pé em seu lugar.
82. Tunc surgit pontifex a sede, descendit ad altare et salutatur altare, suscipit oblatas de manu presbyteri ebdomadarii et diaconorum.	82. Então o pontífice se levanta da cadeira, desce ao altar e saúda o altar, toma as oblações da mão do presbítero hebdomadário e dos diáconos.
83. Deinde archidiaconus suscipit oblatas pontificis de oblationario et dat pontifici.	83. Então o arqui-diácono toma as oblações do pontífice do oblacionário e dá ao pontífice.
84. Quas dum posuerit pontifex in altare, levat archidiaconus calicem de manu subdiaconi regionarii et ponit eum super altare iuxta oblatam pontificis, involutis ansis cum offerturio, quem ponit in cornu altaris, et stat post pontificem.	84. Quando o pontífice as põe no altar, o arqui-diácono toma o cálice da mão do subdiácono regionário e o põe sobre o altar perto da oblação do pontífice, com as abas envolvidas com o ofertório [N.T.: pano sobre o qual se colocam as oferendas], que ele põe na extremidade do altar, e se coloca de pé, atrás do pontífice.
85. Et pontifex, inclinans se paululum ad altare, respicit scolam et annuit ut sileant.	85. E o pontífice, inclinando-se um pouco em direção ao altar, olha para a <i>schola</i> e sinaliza para que façam silêncio (<i>ut sileant</i>).
86. Tunc, finito offertorio, episcopi sunt stantes post pontificem, primus in medio,	86. Então, findo o ofertório, os bispos estão de pé atrás do pontífice, o primeiro no meio, e

deinde per ordinem, et archidiaconus a destris episcoporum, secundus diaconus a sinistris et ceteri per ordinem disposita acie.	então em ordem, e o arqui-diácono à direita dos bispos, o segundo diácono à esquerda e os outros em ordem na fileira ordenada.
87. Et subdiaconi regionarii, finito offertorio, vadunt retro altare, aspicientes ad pontificem, ut quando dixerit <i>Per omnia secula</i> , aut <i>Dominus vobiscum</i> , aut <i>Sursum corda</i> , aut <i>Gratias agamus</i> , ipsi sint parati ad respondendum, stantes erecti usquedum incipiant dicere hymnum angelicum, id est <i>Sanctus, Sanctus, Sanctus</i> .	87. E os subdiáconos regionários, findo o ofertório, vão para detrás do altar, olhando para o pontífice, para que, quando disser <i>Per omnia saecula</i> , ou <i>Dominus vobiscum</i> , ou <i>Sursum corda</i> , ou <i>Gratias agamus</i> , eles estejam prontos para responder, estando eretos até que comecem a dizer o hino angélico, isto é, <i>Sanctus, Sanctus, Sanctus</i> .
88. Ut autem expleverint, surgit pontifex solus in canone; episcopi vero, presbyteri, diaconi, subdiaconi permanent inclinati.	88. Assim que acabarem, levanta-se sozinho o pontífice no cânone; os bispos, os presbíteros, os diáconos, os subdiáconos permanecem inclinados.
89. Et dum dixerit: <i>Nobis quoque peccatoribus</i> , surgunt subdiaconi; cum dixerit: <i>Per quem haec omnia, domine</i> , surgit archidiaconus solus; cum dixerit: <i>Per ipsum et cum ipso</i> , levat cum offertorio calicem per ansas et tenet exaltans illum iuxta pontificem.	89. E quando disse <i>Nobis quoque peccatoribus</i> , levantam os subdiáconos; quando disser <i>Per quem haec omnia, domine</i> , levanta-se sozinho o arqui-diácono; quando disser: <i>Per ipsum et cum ipso</i> , toma, com o ofertório, o cálice pelas abas e o segura, elevando-o, perto do pontífice.
90. Pontifex autem tangit a latere calicem cum oblatis, dicens: <i>Per ipsum et cum ipso</i> , usque: <i>Per omnia saecula saeculorum</i> , et ponit oblationes in loco et archidiaconus calicem iuxta eas.	90. O pontífice, por sua vez, toca no lado do cálice com oblações, dizendo: <i>Per ipsum et cum ipso</i> , até <i>Per omnia saecula saeculorum</i> , e põe as oblações no lugar, e o arqui-diácono [põe] o cálice ao lado delas.
91. Nam quod intermisimus de patena, quando inchoat canonem, venit acolytus sub humero habens sindonem in collo ligatam, tenens patenam ante pectus suum in parte dextera usque medium canonem.	91. Quanto a onde colocamos a pátena no intervalo (?), quando começa o cânone, o acólito vem, tendo um <i>sindon</i> amarrado no pescoço sob o umeral, segurando a pátena diante do seu peito, do lado direito, até o meio do cânone.
92. Tunc subdiaconus sequens suscipit eam super planetam et venit ante altare, expectans quando eam suscipiat subdiaconus regionarius.	92. Então o subdiácono seguinte toma-a sobre a casula e vem diante do altar; olhando [para ver] quando a tomará o subdiácono regionário.
93. Finito vero canone, subdiaconus regionarius stat cum patena post archidiaconem.	93. Findo o cânone, o subdiácono regionário está de pé com a pátena atrás do arqui-diácono.
94. Quando dixerit: <i>et ab omni perturbatione securi</i> , vertit se archidiaconus et osculatam patenam dat eam tenenda diacono secundo.	94. Quando disser <i>et ab omni perturbatione securi</i> , o arqui-diácono se vira e, beijada a pátena, dá-a para ser segurada pelo segundo diácono.
95. Cum dixerit: <i>Pax domini sit semper</i>	95. Quando disser <i>Pax domini sit semper</i>

<p><i>vobiscum</i>, facens cruce[m] tribus vicibus manu sua super calicem.*</p> <p>* recensão longa: <i>coloca o pão eucarístico nela</i>.</p>	<p><i>vobiscum</i>, fazendo a cruz três vezes com sua mão sobre o cálice.*</p>
96. Archidiaconus vero dat pacem priori episcopo, deinde ceteri per ordinem et populus similiter.	96. O arqui-diácono dá a paz ao primeiro bispo, então aos outros em ordem e o povo similarmente.
97. Tunc pontifex rumpit oblatam ex latere dextro et particulam quam ruperit super altarem relinquit; reliquas vero oblationes suas ponit in patenam quam tenet diaconus.	97. Então o pontífice parte a oblação no lado direito e deixa sobre o altar o pedaço que partiu; suas demais oblações põe na pátena que o diácono segura.
98. Pontifex vero statim ascendit ad sedem suam.	98. O pontífice imediatamente sobe à sua cadeira.
99. <i>não está em G e trata do nome dos que o pontífice convidará para a sua mesa</i> .	99.
100. Nam archidiaconus adprehendit calicem de super altare, dat eum subdiacono regionario et tenet iuxta cornu altaris dextrum.	100. Quanto ao arqui-diácono, ele toma o cálice de cima do altar, dá-o ao subdiácono regionário e segura ao lado da extremidade direita do altar.
101. Et accedentes subdiaconi sequentes cum acolytis qui saccula portant a dextris et a sinistris, extendentibus acolytis brachia cum sacculis, stant subdiaconi sequentes ab utroque cornu altaris, parant sinus sacculorum archidiacono ad ponendas oblationes, prius a dextris, deinde a sinistris.	101. E aproximando-se pela direita e pela esquerda os subdiáconos seguintes com os acólitos que carregam pequenos sacos, ficam de pé de ambos os lados do altar os subdiáconos seguintes, preparam a abertura dos saquinhos (? <i>sinus sacculorum</i>) para o arqui-diácono para que ponha as oblações, primeiro à direita, depois à esquerda.
102. Tunc acolyti vadunt dextra leuante per episcopos circum altare; reliqui descendunt ad presbiteros, ut confrangant hostias.	102. Então os acólitos vão pela direita e pela esquerda em volta do altar, passando pelos bispos; os demais descem aos presbíteros, para que partam as hóstias.
103. Patena praecedit iuxta sedem, deferentibus eam duobus subdiaconibus regionariis diaconibus ad frangendum.	103. A pátena vai na frente perto da cadeira, levando-a dois subdiáconos regionários aos diáconos para que sejam partidas.
104. At illi aspiciunt ad faciem pontificis, ut eis annuat frangere; et dum annuerit, resolutato pontifice, confringunt.	104. Esses, por sua vez, olham para o pontífice, para que ele lhes sinalize para que partam; e quando sinaliza, saudando novamente o pontífice, partem-nas.
105. Et archidiaconus, evacuato altare oblationibus, preter particulam quam pontifex ea propria oblatione confracta super altare reliquit, quia ita observant, ut, dum missarum solemnia peraguntur, altare sine sacrificio non sit, respicit in scolam et annuit eis ut dicant <i>Agnus Dei</i> et	105. E o arqui-diácono, uma vez o altar esvaziado das oblações, com exceção do pedaço que o pontífice, tendo-o partido de sua própria oblação, deixou sobre o altar - pois assim se observa que, enquanto são realizadas as solenidades da missa, o altar não fique sem sacrifício - olha para a <i>scola</i> e lhe sinaliza para

vadit ad patenam cum ceteris.	que digam <i>Agnus Dei</i> e vai com os demais em direção à pátena.
106. Expleta confractione, diaconus minor, levata de subdiacono patena, defert ad sedem, ut communicet pontifex.	106. Finda a fração, o diácono menor, tomada a pátena do subdiácono, leva-a à cadeira, para que o pontífice comungue.
107. Qui, dum communicaverit, ipsam particulam de qua momorderat, consignando tribus vicibus, mittit in calicem in manus archidiaconi.* Et ita confirmatur ab archidiacono. * <i>Os demais manuscritos continuam com um dicendo: Fiat...</i>	107. Esse, quando comungar, consignando três vezes a partícula da qual mordeu, põe[-na] no cálice nas mãos do arquidiácono. E assim seja confirmado pelo diácono [N.T.: <i>confirmatur</i> é, segundo Blaise, para este documento, p. 229, comungar com o vinho].
108. Deinde venit archidiaconus cum calice ad cornu altaris et adnuntiat stationem et refuso parum de calice in sciffo inter manus acolyti, accedeunt primum episcopi ad sedem, ut communicent de manu pontificis secundum ordinem.	108. Então vem o arquidiácono com o cálice à extremidade do altar e anuncia a estação. E, derramado um pouco do cálice no <i>scyphus</i> entre as mãos do acólito, aproximam-se primeiro os bispos da cadeira, para que comunhem da mão do pontífice de acordo com a ordem.
109. Sed et presbiteri ascendunt ut communicent.	109. Mas os presbíteros sobem para comungarem.
110. Episcopus autem primus accipit calicem de manu archidiaconi et stat in cornu altaris confirmat sequentes ordines usque ad primicerium defensorum.	110. O primeiro bispo., por sua vez, toma o cálice da mão do arquidiácono e se põe de pé na extremidade do altar e confirma as ordens seguintes até o primeiro dos defensores.
111. Deinde archidiaconus, accepto de manu illius calice, refundit in sciffum quem supra diximus et tradit calicem subdiacono regionario, qui tradit ei pugillarem cum quo confirmat populum.	111. Então o arquidiácono, tomado o cálice de sua mão, despeja no <i>scyphus</i> de que falamos acima e traz o cálice ao subdiácono regionário, que traz a ele o <i>pugillaris</i> (N.T.: fístula eucarística, segundo Blaise, p. 751, para este documento). Com o qual confirma o povo.
112. Calicem autem accipit subdiaconus sequens, dat acolyto, ab illo revocatur in paratorio.	112. Quanto ao cálice, o subdiácono seguinte o toma, dá ao acólito, por ele levado novamente à sacristia [N.T.: segundo Blaise, <i>paratorium</i> , p. 653, para este documento].
113. *Qui dum confirmaverit, id est quos papa communicat, descendit pontifex a sede, cum primicerio notarium et primicerio defensorum, ut communicet eos qui in senatorio sunt, post quem archidiaconus confirmat. * <i>Aqui, segundo Andrieu, p. 103-104, nota 113, a frase se liga mal com o resto, o sujeito de confirmaverit deve ser entendido como archidiaconus, e isso se deve provavelmente a indicações perdidas na</i>	113. Quando [o arquidiácono] confirma aqueles que o papa comunga, desce o pontífice de sua cadeira, com o primeiro dos notários e o primeiro dos defensores, para dar a comunhão dos que estão no senatório, que o arquidiácono depois confirma.

<i>transmissão do ordo. O OR 15 indica a comunhão sob a espécie do vinho dos bispos, padres, diáconos, subdiáconos regionários e do primeiro dos notários, todas ausentes do OR 1.</i>	
114. Post archidiaconem episcopi communicant; diaconi post eos confirmant.	114. Depois os bispos dão a comunhão ao arqui-diácono, e os diáconos depois deles confirmam-no
115. Nam ad communicandum venerit pontifex, antecedit eum acolitus habens sindonem ad collum adpensum, cum qua tenetur patena cum Sancta. Similiter et post diaconos vadunt cum urceis et scyphis fundendo vinum in gemellionibus unde confirmantur populi. Haec faciendo transeunt a dextera in sinistram partem.	115. Quando o pontífice vier para dar a comunhão, antecede-o o acólito com o <i>sindon</i> preso ao pescoço, com o qual segura a pátena com o pão eucarístico. Igualmente vão atrás subdiáconos com recipientes (<i>urceis</i> , <i>urceus</i>) e <i>scyphi</i> , despejando o vinho em bacias [N.T.: <i>gemellio</i> , bacias gêmeas para as abluções, segundo Blaise para este documento, p. 415] de onde se confirmará o povo. Fazendo isso, passam do lado direito ao esquerdo.
116. Presbyteri autem, annuente primicerio, iussu pontificis communicant populum et ipse vicissim confirmant.	116. Os presbíteros, por sua vez, sinalizando o primeiro [dos defensores] sob ordem do pontífice, dão a comunhão ao povo, e os mesmos, por sua vez, confirmam-nos.
117. Nam, mox ut pontifex coeperit in senatorio communicare, statim scola incipit antiphonam ad communionem et psallunt* usquedum communicato omni populo, annuat pontifex ut dicant <i>Gloria patri</i> ; et tunc repetito versu quiescunt. * <i>O ms. S (final do século XI - cf. item 57) substitui et psallunt por cantantes.</i>	117. Logo que o pontífice começar a distribuir a comunhão no senatório, a <i>schola</i> começa a antifona de comunhão e salmodiam (<i>psallunt</i>) até que, tendo comungado todo o povo, o pontífice sinalize para que digam <i>Gloria patri</i> , e então, repetido o verso, fazem silêncio (<i>quiescunt</i>).
118. Nam pontifex, mox ut communicaverit in partes mulierum, redit in sedem et communicat regionarios per ordinem qui in filo steterant. Qui tamen, data statione, ascendunt ad altare. Post pontificem archidiaconus eos confirmat. Pontifex vero, postquam omnes communicaverint, sedet et abluit manus suas.	118. O pontífice, por sua vez, logo que tiver dado a comunhão no lado das mulheres, volta à cadeira e dá a comunhão aos regionários em ordem, estando estes em fila. Eles, no entanto, realizado o serviço, sobem para o altar. Atrás do pontífice, o arqui-diácono os confirma. O pontífice, depois de todos terem comungado, senta-se e lava as suas mãos.
119. <i>não consta no ms. G.</i>	119.
120. <i>não consta no ms. G.</i>	120.
121. <i>não consta no ms. G.</i>	121.
122. <i>não consta no ms. G.</i>	122.
123. Finita autem antiphona, surgit pontifex cum archidiacono et veniens ad	123. Finda a antifona, o pontífice se levanta com o arqui-diácono e, vindo ao altar, dá a

altare dat orationem ad complendum directus ad orientem; nam in isto loco, cum <i>Dominus vobiscum</i> dixerit, non se dirigit ad populum.	oração pós-comunhão (<i>dat orationem ad complendum</i>), voltado para o Oriente; nesse lugar, quando disser <i>Dominus vobiscum</i> , não se dirige ao povo.
124. Finita vero oratione, cui praeceperit archidiaconus de diaconibus aspicit ad pontificem, ut ei annuat, et dicit ad populum: <i>Ite missa est. Resp. Deo gratias.</i>	124. Finda a oração, aquele dentre os diáconos que fora ordenado pelo arqui-diácono olha para o pontífice para que lhe sinalize, e diz ao povo: <i>Ite missa est. Resp[osta]: Deo gratias.</i>
125. Tunc septem cereostata praecedunt pontificem et subdiaconus regionarius cum turibulo ad secretarium.	125. Então os sete candelabros vão na frente do pontífice e o subdiácono regionário como turíbulo para o <i>secretarium</i> .
126. Discendente autem ad presbiterium, episcopi primum dicunt: <i>Iube, domne, benedicere.</i> Respondit: <i>Benedicat nos dominus.</i> Respondunt: <i>Amen</i> ; post episcopos presbiteri, deinde monachi, deinde scola, deinde milites draconarii, id est qui signa portant; post eos baiuli; post eos cereostatarii; post quos acolyti qui rugam observant; post eos extra presbiterium cruces portantes, deinde mansionari iuniores; et intrans in secretarium.	126. Descendo ao presbitério, os primeiros bispos dizem: <i>Iube, domne, benedicere.</i> Responde: <i>Benedicat nos dominus.</i> Respondem: <i>Amen.</i> Depois dos bispos, os presbíteros, então os monges, então a <i>schola</i> , então os cavaleiros draconários [porta-estandartes], isto é, os que carregam os estandartes (<i>signa</i>); depois deles os preceptores (? <i>baiulus</i>); depois os que levam os candelabros, depois deles os acólitos que observam as dobras nas vestimentas; depois deles, de fora do presbitério, os que carregam cruces, então os mansionários menores; e entram no <i>secretarium</i> .

Edição: Michel Andrieu, *Les ordines romani du haut moyen âge*, Louvain, Specilegium Sacrum Lovaniense, 1971, v. 2, p. 329-336.

Tradução: Eduardo Henrik Aubert

1. In primis etenim vestietur episcopus cunctique presbiteri qui praesentis fuerint reperti et septem aut quinque vel tres diaconi et tot numero subdiaconi et acoliti quod fuerint diaconi.	1. Em primeiro lugar, veste-se o bispo, e todos os presbíteros que estiverem presentes e sete ou cinco ou três diáconos e o mesmo número de subdiáconos e acólitos que diáconos.
2. Presbiteri vero, dum a cantore incipitur invitorium, omnes stent in suo loco, id est ihinc et inde et utraque parte chori.	2. Todos os presbíteros, quando o invitatório for iniciado pelo cantor, fiquem de pé em seu lugar, isto é, dos dois lados e em ambas as partes do coro.
3. Cumque a cantore versus ad invitorium elevatus fuerit, inchoatur processio, precedentibus videlicet cum turabulis duobus acolitis, post quos sequuntur septem aut quinque sive tres acoliti cum candelabris, iuxta numerum scilicet, ut prediximus, diaconorum seu subdiaconorum. Deinde subsequantur subdiaconi bini procedentes, quos similiter bini sequantur diaconi, quorum duo pontificem ex utraque parte sustentantes, ducant, videlicet ad dexteram, id est lecturus evangelium, et alius quilibet ad sinistram.	3. Quando o verso do invitatório for entoado pelo cantor (<i>elevatus fuerit</i>), inicia-se a procissão, indo na frente dois acólitos com incensórios, depois dos quais seguem sete ou cinco ou três acólitos com candelabros, segundo, como já dissemos, o número de diáconos ou subdiáconos. Então seguem os subdiáconos caminhando em pares, que os diáconos, igualmente em pares, seguem, dois dos quais conduzem o pontífice, sustentando-o dos dois lados, à direita o que lerá o evangelho, e outro de livre escolha à esquerda.
4. Cumque autem ante choro psallentium pervenerint, subdiaconi statim pergant ad loca sua in choro, diaconi vero et acoliti candelabra et turibula gestantes, dividantur ex utraque parte pontificis, id est, si septem fuerint, IIII stent ad dexteram et III ad sinistram; si vero quinque, III ad dextris et duo ad sinistris; tres autem si fuerint, duo stent a dextris pontificis et unus a sinistris.	4. Quando chegarem diante do coro dos que salmodiam (<i>choro psallentium</i>), os subdiáconos imediatamente continuam em direção a seu lugar no coro, os diáconos e acólitos carregando candelabros e incensórios se dividem pelos dois lados do pontífice, isto é, se forem sete, 4 ficam à direita e 3 à esquerda; se forem cinco, 3 à direita e 2 à esquerda; se forem três, 2 à direita do pontífice e um à esquerda.
5. Duo quoque acolyti turibula portantes ante ordinem stantium presbiterorum divisi stent.	5. Os dois acólitos que levam os incensórios fiquem de pé, separados, diante da linha dos presbíteros que estão de pé.
6. Pontifex autem, non prolixa completa oratione, vertat se ad dexteram, annuatque	6. O pontífice, finda uma oração não longa, volte-se à direita, sinalize para um

uno presbitero ante ceteros stanti, osculeturque eum. Deinde, ad sinistram se vertens, alio annuat presbitero et similiter eum osculetur. Deinde extremo in dextera parte stanti annuat diacono et osculetur illum, ac deinde extremo in sinistra parte stanti annuat et similiter eum osculetur, novissime tamen illum qui evangelium legere debet.	presbítero que está de pé diante dos demais e o beije. Então, voltando-se à esquerda, sinalize a um outro presbítero e similarmente beije-o. Então sinalize ao último diácono de pé à direita e o beije, e então sinalize ao último que está à esquerda e similarmente beije-o, por fim entretanto [beije] aquele que deve ler o evangelho.
7. Hoc autem expleto, annuat cantori, ut <i>Gloria</i> dicat.	7. Findo isso, sinalize ao cantor, para que diga <i>Gloria</i> .
8. Ipse vero, ductus a diaconibus, pergat ante altare, inclinansque se ad orationem cum eis, stantibus acolytis cum candelabris et turibulis in loco quo prius oraverat.	8. Ele [o pontífice] prossiga até diante do altar, conduzido pelos diáconos, e incline-se para a oração com eles, enquanto os acólitos com candelabros e incensórios estão de pé no lugar em que ele orou primeiro.
9. Prope vero expleta oratione, annuat duobus extremis diaconis, uno hinc et alio inde, ut vadant osculentque unus dextrum et alius sinistrum cornu altaris; et sic cunctis diac[onibus] annuat ut bini faciant et novissime lecturo evangelium.	9. Quase finda a oração, sinalize aos dois últimos diáconos, um de cada lado, para que vão e beijem um o lado direito, e outro o lado esquerdo do altar; e assim sinalize a todos os diáconos para que formem pares e, por último, [sinalize] ao que lerá o evangelho.
10. Ipse vero pontifex elevat se ab oratione, pergatque et osculetur evangelium, quod super altare iacuerit, eatque in dexteram altaris partem, stantibus etiam eadem parte IIII, aut III, aut II diaconibus et ex altera tribus, vel duobus, seu uno.	10. O pontífice se eleva da oração, dirige-se ao evangelho que estiver sobre o altar e o beija, e vai para o lado direito do altar, estando de pé desse lado 4, 3 ou 2 diáconos e, do outro, 3, 2 ou um.
11. Ipse vero pontifex cantori annuat, quando excelsiori voce <i>Kyrieleyson</i> sive <i>Christeleyson</i> dici debeat.	11. O pontífice sinaliza ao cantor quando <i>Kyrie eleyson</i> ou <i>Christe eleyson</i> deve ser dito com voz mais forte.
12. Ipsa autem expleta, dicatur a pontífice <i>Gloria in excelsis Deo</i> , deponentur ab acolytis candelabra et reponentur seu suspendantur turibula.	12. Esta finda, <i>Gloria in excelsis Deo</i> é dito pelo pontífice, com os acólitos colocando os candelabros no chão e pondo de lado ou suspendendo os incensórios.
13. Et <i>Gloria in excelsis Deo</i> percelebrata, dicatur a pontífice, ut mos est, oratio, sedensque ipse annuat presbiteris ut sedeant.	13. E, celebrado o <i>Gloria in excelsis Deo</i> , é dita a oração pelo pontífice, como é de costume, e, sentando-se, ele sinaliza aos presbíteros para que se sentem.
14. Subdiaconus itaque, lectione perlecta, genu osculetur episcopi. Cantores quoque, qui gradalem, vel <i>Alleluia</i> cantaverint, si in gradu quolibet fuerint ordinati, genu	14. Lida a leitura, o subdiácono então beije o joelho do bispo. Os cantores então que cantarão o gradual ou o aleluia, se forem mandados para um degrau, beijem

similiter osculentur episcopi; si vero extra gradum fuerint, pedibus eius provolvantur.	similarmente o joelho do bispo; se no entanto, estiverem fora do degrau, joguem-se a seus pés.
15. Episcopus vero annuat magistro scola quando a cantoribus gradale vel <i>Alleluia</i> repetere debeat.	15. O bispo sinaliza ao mestre da <i>schola</i> quando o gradual ou o <i>Alleluia</i> deve ser repetido pelos cantores.
16. Cum vero diaconus ad legendum evangelium pergere debet, osculetur genu episcopi; accedensque elevat evangelia p[rae]cedentibus eum duobus acolytis cum candelabris et ante illos duobus aliis acolytis cum incessoriis.	16. Quando o diácono deve prosseguir para ler o evangelho, beija o joelho do bispo; chegando, eleva os evangelhos, precedendo-o dois acólitos com candelabros e, à frente desses, dois outros acólitos com incensórios.
17. Perlecto autem evangelio, dicat episcopus: <i>Pax tibi</i> et elevat <i>Credo in unum</i> .	17. O evangelho lido, diga o bispo: <i>Pax tibi</i> e entoa (<i>elevat</i>) <i>Credo in unum</i> .
18. Et candelabra ab acolytis extinguantur et post altare ponantur.	18. E os candelabros são apagados e postos detrás do altar.
19. Acolytorum autem gestantium incensoria unus pergat ad altare incessionem exhibere circa illud, necnon et episcopo ac presbiteris atque diaconibus cunctoque clero; alius vero pergat ad populum.	19. Um dos acólitos que carregam os incensórios dirija-se ao altar para incensá-lo, e também ao bispo, presbíteros, diáconos e a todo o clero; o outro dirija-se ao povo.
20. Stet autem paratus iuxta pulpitem subdiaconus qui lectionem legerat, ut, dum perlectum fuerit evangelium, accipiat a diacono evangelia et exhibeat ea ad osculandum .	20. O subdiácono que leu a leitura fique pronto ao lado do púlpito para que, quando o evangelho tiver sido lido, tome os evangelhos do diácono e os apresente para serem beijados.
21. <i>Credo in unum</i> decantando [decantato, segundo correção de Andrieu], dicatur ab episcopo: <i>Dominus vobiscum. Oremus</i> , pergatque episcopus, sustentatus a duobus diaconibus et ceteris sequentibus, primum ad viros oblationem cum vino facientes, deinde ad feminas.	21. Tendo sido cantado (<i>decantare</i>) o <i>Credo in unum Deum</i> , seja dito pelo bispo: <i>Dominus vobiscum. Oremus</i> , e dirija-se o bispo, sustentado por dois diáconos e seguido pelos demais, primeiro aos homens que oferecem a oblação com vinho, e então às mulheres.
22. Acolitus vero unus lineum pallium, ut mos est, factum ante se tenens, accipiat a pontifice oblatas; aliusque kannam portans, in quam diaconus quilibet libamen vini suscipiens infundat.	22. Um acólito, segurando diante de si um pálio de linho, receba do pontífice as oblações; um outro levando uma <i>kanna</i> [N.T.: bacia para recolher vinho, como o <i>scyphus</i>], na qual um diácono à escolha despeje, ao tomá-la, a libação de vinho.
23. Rediens itaque a populo pontifex accipiat oblationem scola sine vino.	23. Voltando do [lugar em que está o] povo, o pontífice receba a oblação da <i>schola</i> sem vinho.
24. Et pergens ad sedem sedeat, offerturque ei aqua, lavetque manus suas.	24. E, indo em direção à cadeira, sente-se, e se lhe ofereça água, e lave as suas mãos.

25. Et abeat [<i>segundo Andrieu, corrigir para habeat</i>] tunc subdiaconus in loco calicem cum vino et super illum corporale involutum et acolitus patenam cum oblatis.	25. E o subdiácono tenha em seu lugar o cálice com vinho e, sobre ele, o corporal dobrado, e o acólito [tenha] a pátena com as [espécies] ofertadas.
26. Accipiens itaque diaconus corporale eat ad dexteram altaris partem, iacetque illud devolvendo ad alteram altaris partem, quod alius suscipiens diaconus expandent illud desuper altare.	26. Tomando então o corporal, o diácono vá ao lado direito do altar, e lance o corporal, desdobrando-o em direção ao outro lado do altar; outro diácono o toma [desse lado] e [juntos] extendem-no sobre o altar.
27. Redeat quoque diaconus, qui evangelium legerat, osculeturque genu episcopi et accedat ad altare, annuatque acolyto qui oblationem populi et scola in pallio gestat, accipiatque ex ipsis oblatis quantum ei videtur et ponet eas desuper altare in corporale quod expandent, infundatque de canna libamen vini in calicem.	27. Então volte o diácono que leu o evangelho, beija o joelho do bispo e vem ao altar, e sinaliza ao acólito que carrega a oblação do povo e da <i>schola</i> no pálio, toma dessas oblações quanto ele julgar devido e as põe sobre o altar no corporal que extenderam, e despeje a libação de vinho da <i>kanna</i> no cálice.
28. Et pergat ipse cum alio diacono et, per brachia sustentando, ducunt episcopum ad altare, accedantque presbyteri offerentes, diaconi deinde, sine vino videlicet.	28. E prossegue ele com outro diácono e, sustentando-o pelos braços, conduzem o pontífice ao altar, e chegam os presbíteros que fazem oferenda, então os diáconos, sem vinho.
29. Hoc autem expleto, accipiat diaconus patenam de manu acolyti et porrigat episcopo; ablatisque oblatis in illa iacentibus, reddat eam iterum acólito.	29. Isso findo, o diácono tome a pátena da mão do acólito e entregue-a ao bispo; retiradas as oblações que estavam sobre ela, que seja devolvida novamente ao acólito.
30. Cantor vero per iuniorem suum kannam cum aqua involutam manpula transmittat subdiacono calicem in manu tenenti et ipse eandem in calicem infundet aquam, reddatque diacono calicem, qui, annuente episcopo, ponat eum super altare.	30. O cantor, pelos seus [assistentes] mais jovens, transmita ao subdiácono que tem o cálice na mão a <i>kanna</i> com água envolvida em uma manípula, e este [subdiácono] despeje esta água no cálice, e devolva o cálice ao diácono que, quando o bispo sinaliza, põe-no sobre o altar.
31. Subdiaconi itaque, dum canitur <i>Sanctus</i> , post altare pergant stare, versi videlicet contra diaconos post episcopum stantes; post quos diaconos duo acolyti cum duabus patenis stent.	31. Os subdiáconos, então, quando se canta o <i>Sanctus</i> , prossigam para detrás do altar, onde ficam de pé, voltados aos diáconos que estão atrás do pontífice; atrás dos diáconos, fiquem de pé dois acólitos com duas pásenas.
32. Infra accione [<i>Te</i>] igitur, detur aqua presbyteris, ut lavent manus suas.	32. Durante o cânone, dê-se água as presbíteros, para que lavem suas mãos.
33. Quando dicitur a pontifice <i>Nobis</i>	33. Quando <i>Nobis quoque peccatoribus</i> é

<i>quoque peccatoribus</i> , detur diaconibus aqua et subdiaconi redeant ad loca sua.	dito pelo pontífice, dê-se água aos diáconos, e os subdiáconos voltem a seus lugares.
34. Unus vero eorum, qui lectionem recitaverat, stet post diaconos iuxta acolytos, ut, dum dicitur a pontifice <i>Da propicius pacem</i> , accipiat ab acolytis patenas, osculeturque eas et det eas diacono, qui et illas inter manus osculetur subdiaconi, quas etiam diaconus episcopo osculandas praebeat.	34. Um deles, o que leu a leitura, fique atrás dos diáconos ao lado dos acólitos, para que, quando <i>Da propicius pacem</i> for dito pelo pontífice, tome as pátenas dos acólitos, beije-as e as dê ao diácono, que as beija entre as mãos do subdiácono, e então as apresenta para serem beijadas pelo bispo.
35. Acceptis itaque illis, episcopus dividat inter eas sagrosanctum corpus consegratum.	35. Tendo-as tomado, o bispo divide entre elas o sacrosanto corpo consagrado.
36. Rumpatque unam oblatam et ex ea particulam unam in corporale mittat et aliam in calicem dicendo: <i>Pax sit semper vobiscum</i> .	36. E fraccione uma oblação e, dela, ponha uma parte no corporal e outra no cálice, dizendo: <i>Pax sit semper vobiscum</i> .
37. Venientesque duo presbiteri, unus hinc et alius inde, faciant cum eo pacem, deinde archidiac[onus] et redeat ad sedem.	37. Vindos dois presbíteros, um de um lado e outro de outro, dêem a ele [bispo] a paz, e então o arquidiácono [venha ao altar], e volte [o bispo] à cadeira.
38. Et archidiaconus, evangelium scilicet qui legerat, accedat ad altare, elevatque patenas et donet eas acolytis, iubeatque unam ante presbiteros et aliam diaconibus coram tenere, ut frangant scilicet oblatas superinpositas.	38. E o arquidiácono, aquele que leu o evangelho, aproxime-se do altar, eleve as pátenas e as dê aos acólitos, e mande que segurem uma diante dos presbíteros e outra diante dos diáconos, para que fraccionem as oblações que estão sobre as pátenas.
39. Elevat etiam et calicem, donetque illum subdiacono.	39. Eleva então o cálice e o dê ao subdiácono.
40. Fractis itaque oblatis, iubeat diaconus acolyto, ut deferat unam patenam ad sedem ante pontificem, qui, surgens, vertat se ad orientem et communicet.	40. Fraccionadas então as oblações, ordene o diácono ao acólito que leve uma pátena à cadeira do pontífice, que, levantando-se, volta-se ao oriente e comunga.
41. Susceptumque diaconus ab acolyto calicem, porrigat episcopo et confirmet; rursumque a diacono reddatur calix subdiacono.	41. E o diácono, tomado o cálice ao acólito, entregue-o ao bispo e confirme [comungue com o vinho]; e novamente o cálice seja entregue pelo diácono ao subdiácono.
42. Accedentes quoque presbiteri communicent, quibus episcopus donet sacrosanctum corpus in manus, eantque ad sinistrum cornu altaris osculentque illuc et communicent.	42. Vindos então os presbíteros, comunguem, aos quais o bispo dê o sacrosanto corpo na mão, e [eles] vão ao lado direito do altar, beijem-no e comunguem.

43. Subsequatur etiam eos subdiaconus cum calice, donetque eorum primo communicanti, et qui et tribuat subsequenti et sic per ordinem unus alteri tribuat, donec omnes confirmet.	43. Siga-os então o subdiácono com o cálice e dê ao primeiro deles que comungar, que o partilhe com o seguinte e assim em ordem um compartilhe com o outro, até que todos tenham confirmado.
44. Similiter quoque post illos diaconos communicent et confirmet.	44. Igualmente, depois deles os diáconos comunguem e confirmem.
45. Deinde clerus communionem ab episcopo accipiat et a diacono confirmet.	45. Então o clero receba do bispo a comunhão e seja confirmado pelo diácono.
46. Presbiter autem unus aut duo, vel tres, seu quatuor fuerint necessarii, aliam accipiant patenam et ex ea in reliquis partiantur patenas; confirmet sanguine sacro et sic populum communicent, cantante scola <i>Agnus Dei</i> et com[munionem]. Omnes qui voluerint habeant communicatum.	46. Um dois, três ou quatro presbíteros, que forem necessários, tomem a outra pátena e, dela dividam nas demais pátenas; confirmem com o sangue sagrado e assim dêem a comunhão ao povo, enquanto a <i>schola</i> canta o <i>Agnus Dei</i> e a comunhão. Todos os que quiserem comunguem.
47. Diebus vero sollemnibus, id est precipua festivitate habitis, peracta missarum sollemnitate, procedente de altario pontífice, occurrat ei cantor cum scola et dicat: <i>Iube, dom[ne], benedicere</i> . Respondeatur a pontífice: <i>Benedicat nos dominus</i> . Et tota scola alta dicat voce: <i>Amen</i> .	47. Nos dias solenes, isto é, de festividade especial, realizada a solenidade da missa, prosseguindo o pontífice do altar, venha-lhe o cantor com a <i>schola</i> e diga: <i>Iube, dom[ne], benedicere</i> . Seja respondido pelo pontífice: <i>Benedicat nos dominus</i> . E toda a <i>schola</i> diz com voz alta: <i>Amen</i> .
48. Simili etiam ratione fiat, dum ingredere in segreatio debeant.	48. Faça-se de modo semelhante quando devem entrar no <i>secretarium</i> .

Expositio missae 1: Primum in ordine (século VIII)

Edição: PL 138, col. 1173-1186

<p>Antífona de intróito</p> <p>cantus (2x) e cantio canere</p> <p>melodius/modulatio</p> <p>ênfase na alternância</p> <p>a partir do LP: recitare</p>	<p><i>antiphona de Introitum canitur...</i></p> <p>etimologia de antífona: <i>In quo genere cantionis duo vicissim chori reciprocando melodiorum cantus alternant, vel unius vox reflexuose alteri reciprocaciterque respondet</i></p> <p>etimologia de intróito: <i>Eo enim cantu ad sanctae modulationis officia intratur</i></p> <p>comparação com o invitatório; relata introdução pelo Papa Celestino, sendo que antes a missa começava pelas leituras (cf. <i>Liber pontificalis</i>): <i>Quod ante non fiebat, nisi tantum Epistola Pauli recitabatur, et sanctum Evangelium</i></p>
<p>Kyrie</p> <p>dicere</p>	<p><i>Kyrieleyson dicitur</i></p>
<p>Gloria</p> <p>ymnus</p> <p>cecinerere</p> <p>a partir do LP: psallere</p>	<p><i>Ymnum vero angelicum id est Gloria in excelsis Deo tunc angeli cecinerunt, quando...</i></p> <p><i>Quae etiam Telesphorus Pontifex... statuit ut ante sacrificium psalleretur</i></p>
<p>Epístola</p> <p>legere/recitare</p>	<p><i>legitur Epistola Pauli</i></p> <p><i>dum recitatur...</i></p>
<p>Responsório</p> <p>psallere (2x)</p> <p>respondere (cf. antífona de intróito)</p>	<p><i>RG psallitur. Et dictum...</i></p> <p><i>...hoc ingreditibus psallitur</i></p> <p>etimologia de responsório: <i>quod uno cessante, hoc ipsum alter respondeat</i></p>
<p>Aleluia</p> <p>cantare</p>	<p><i>Deinde cantatur alleluia</i></p>
<p>(Seqüência?)</p>	<p><i>Caeterum haec in officio melodia a sanctis institutoribus sunt preposita, ut populus laudibus Dei insistens ad sancti Evangelii verba, ut ad alia sacri mysterii officia attentior, sollicitur existant.</i></p>
<p><i>Obs.: Todo o conjunto, até aqui, vem qualificado como laus.</i></p>	
<p>Evangelho</p> <p>legere (2x)</p> <p>lectio</p>	<p><i>Post hanc enm laudem: lectio S Evangelii legitur</i></p> <p><i>...verba legi</i></p> <p><i>Obs.: o antes vem caracterizado como melodiae laudem</i></p>
<p>Ofertório</p>	<p><i>canunt ecclesiasticus</i></p>

canere/cantare declamare laudes jubilare in alto/accendimus	<i>veteres cantare solitos</i> (comparação com o AT) <i>Non aliter et nunc in sonitu tubae, id est, in vocis praedicatione cantus accendimus. Simulque laudes Domino declamantes jubilamus in alto</i>
Secreta	-
Diálogo usa as duplas, como na EM1, termos + neutros	<i>sacerdos orat salutando populum</i> <i>reciprocaciter exorando respondent</i> <i>clerus respondent</i>
Prefácio	-
Sanctus decantare	<i>decantatur</i>
Cânone	-
Pax Domini também duplas, com termos mais neutros	<i>Sacerdos... denuntiat dicendo</i> <i>clerus et plebs in eadem concordia respondendum subjungit</i>
Agnus Dei modulare+decantare dupla, mas + sonora	<i>Agnus Dei... a clero modulando decantatur</i>
(Comunhão?) lenitas modulationis	<i>modulationis lenitate aures accipientium mulcet</i>
Post-communio peragere	<i>orationes a sacerdote... peragentur</i>
Ite missa est/Deo gratias duplas, + neutro	<i>a diacono populo pronuntiatur dicendo: Ite...</i> <i>a clero respondetur: Deo gratias...</i>

Obs.: Os termos mais neutros (menos sonoros) parecem aqui mais associados a pessoas (e na segunda parte da cerimônia); é como se a *laus* fosse do coletivo para Deus (exceção: Agnus Dei)

Expositio missae 2: Dominum vobiscum (c. 800)

Edição: PL 138, col. 1163-1173

Diálogo	-
Prefácio	-
Sanctus	... praedicare...dicentes : Sanctus, Sanctus, Sanctus... (Obs.: não diz quem; é um “nós” vago)
Benedictus	... clamabant dicentes : Benedictus, qui venit... (Obs.: também não diz quem na cerimônia; o sujeito são os “filhos de Israel”)
Cânone	-
Agnus Dei	orat clerus cantando Agnus Dei <i>et ideo</i> agnus Dei tunc canitur , <i>quando corpus et sanguis domini percipitur</i>
Ite missa est/Deo gratias	-

Observações:

1. Não menciona nada antes do *Dominus vobiscum* – centrado na explicação do cânone;
2. Não fala na antífona de comunhão e, de certa forma, exclui essa peça, pois recebe-se a comunhão com o *Agnus Dei*;
3. Nos poucos momentos em que se alude à forma da cerimônia, isso ocorre pela justaposição de verbos:
 - (a) *praedicare + dicere*;
 - (b) *clamare + dicere*;
 - (c) *orare + cantare*

Expositio missae 3: Quotiens contra se (fim do século VIII-começo do século IX)

Edição: PL 96, col. 1481-1502

Antífona de intróito (até a primeira leitura, 2 descr., devido a digressão sobre a oração) decantare (2x) modulatio suavis	A <i>Primo quidem antiphonae ad introitum plenae Dei laudibus et victoriis, mediante sanctae atque individuae Trinitatis gloria decantentur</i> B <i>quod antiphona ad introitum decantatur et suavi modulatione* interposita.</i>
Kyrie conclamare flebilis et proluxa vox	B <i>Kyrieleison... et Christeleison... * flebilibus ac prolixioribus vocibus conclamatur</i>
Gloria dicere	B <i>Gloria in excelsis Deo dicatur</i>
Leituras (tratadas juntas) lectio recitare (2x)	A <i>prophetica vel apostolica lectio... recitetur... et doctrina evangelica more tubae prolixius atque altius concrepans* consequatur</i> B <i>lectio prophetica vel apostolica et evangelica recitatur</i>
<i>Obs.: aqui, como nos demais *, verbo mais neutro (consequatur – “segue-se”) seguido de adjunto adverbial que explicita o aspecto sonoro.</i>	
Cantos entre leituras (?) sanae cantilenae	A <i>... concrepans consequatur, interpositis* sanae cantilenae suavitatibus ac Dei laudibus sublimius modulatis</i>
<i>Obs.: Também a noção de que isso até aqui é uma preparação, uma praeparatio et excitatio animorum para se aproximar das coisas celestes e para que a resposta Habemus ad dominum (no diálogo) seja verdadeira. Articulado a discurso sobres boca/alma e sentidos.</i>	
Ofertório (?)	-
Diálogo verbos mais neutros (exatamente no momento de comunicação)	<i>in hanc protinus vocem erumpit</i> <i>salutat populus sacerdotem dicendo</i> <i>respondet sacerdoti</i>
Prefácio (explicação textual longa)	<i>in his verbis excelso* supplicat Deo</i> <i>clamantia ac dicentia: Sanctus... (obs. discurso sobre a união com os anjos: sentidos mais palavra, etc.)</i>

supplicare clamare/dicere	<i>verbis ac sensibus*...</i>
Cânone silêncio	<i>facto magno circum quaque silentio</i> <i>ideo semper in silentio arbitror celebrari, quia sanctus in eis manens...</i>
Pai Nosso	- (obs.: a explicação tem o princípio de tropo, começando a frase da explicação com as palavras da oração)
Pax Domini exclamare... dicere	<i>exclamat sacerdos et dicit</i>
Agnus Dei exclamare	<i>Quod autem inter communicandum a cantoribus exclamatur:</i> Agnus Dei
Post-communio	-
Ite missa est/Deo gratias exclamare	<i>a diaconus protinus exclamatur...</i>

Observação:

A segunda parte (após leituras e cantos) é extremamente lacônica sobre a sonoridade. Realiza, na descrição, a “elevação” do canto às coisas celestes, de acordo com o modelo interpretativo da missa que defende.

Expositio missae 4: Rábano Mauro, *De clericorum institutione*, lib. 1, c. 33 (780-856)

Edição: PL 107, col. 322-324

Antífona de intróito (clero) cantare concrepare sonitus/modulatio psallere (2x)	<i>antiphona cantatur a clero, ut audiat sonits</i> (mais comparação com <i>tintinnabula</i> do AT) <i>concrepantibus choris auditur modulatio divinae laudis</i> <i>psallere</i> (2x) Obs.: discurso de que a <i>modulatio/consonantia/laus</i> deve preceder o <i>sacramentum corporis et sanguinis Christi</i>
Kyrie (clero) litania/oratio agere	<i>litaniae aguntur a clero, ut generalis oratio praevenit specialem sacerdotibus</i>
Collecta (sacerdote)	<i>oratio sacerdotis</i>
Epístola (leitor) lectio legere	<i>lector legit lectionem canonicam</i>
Obs.: a maior parte das que precedem têm uma cláusula em <i>ut</i> : para que se faça concórdia, para que a mente se eleve, etc.	
Responsório (cantor) dicere (2x) cantare	<i>cantor dicit responsorium: ad compunctionem provocet, et lenos animos audientium faciat in responsoriis unus dicat versum, in antiphonis autem alternent versibus chori</i> <i>gradale vocant, eo quod juxta gradus pulpiti cantatur</i>
Aleluia (1º que ã se diz por quem) cantare resonare	<i>Post responsorium cantatur alleluia, ut...</i> <i>...resonant</i>
Evangelho (diácono) recitare	<i>a diacono... in auribus populi ecitatur Evangelium, ut...</i>
Ofertório (clero) cantare canticum	<i>et offertorium cantatur a clero,... , quasi offerentium canticum</i>
Preparação do altar	-

Diálogo e Prefácio (sacerdote) cantare (geral) loquor/exhortare (DV) laus/rogare/deprecatio (Pref.)	<i>cantatur missa a sacerdote, qui postquam loquitur ad populum de elevatione cordis ad Deum, exhortatur eos ad gratias agendas Domino, laudibus os implet, rogatque ut..., illorum vocibus jubeat humanas associare confessiones; quam deprecationem...</i>
Sanctus (ñ se diz quem) cantus	<i>subsequitur laus ex angelicis et humanis cantibus confecta</i>
Cânone e Pater Noster (ñ se diz quem) oratio/decantare	<i>et Dominica oratio decantatur</i> <i>Obs.: extremamente breve</i>
Agnus Dei (ñ se diz quem) cantare	<i>pacis osculum sibi invicem tradunt, cantantes: Agnus Dei... ut...</i>
Comunhão (ñ se diz quem) canticum	<i>Post communionem ergo, et post ejusdem nominis canticum</i>
Bênção do sacerdote	-
Ite missa est praedicere	<i>diaconus praedicet missae officium esse peractus</i>

Obs.: até o DV e o prefácio, forte preocupação com a nomeação dos agentes.

Expositio missae 5: Amalário de Metz, *Liber officialis*, (c. 775-c. 850)

Edição: PL 105, col. 1101-1164

Começa com sino	
<p>Antífona de intróito</p> <p>psallere (2x) LP</p> <p>antiphonatim ex</p> <p>omnibus LP</p> <p>dicere/percutere/reboare LP</p>	<p>a partir do LP: <i>[Coelestinus] constituit, ut psalmi David centum quinquaginta ante sacrificium psallerentur antiphonatim ex omnibus</i></p> <p><i>...ex omnibus psalmis exciperet antiphonas quae psallerentur in officio missae</i></p> <p>verso do salmo: <i>dicunt versum de Psalterio. Psalterium ex inferiori parte percutitur, et ex superiore parte habet in quo reboat</i></p>
<p>Kyrie</p> <p><i>Aparece como uma de muitas apologias, essa dos cantores para que não se vangloriem por sua voz.</i></p> <p>dicere (2x)</p> <p>deprecare</p>	<p><i>dicant cantores: Kyrie...</i></p> <p><i>ut cantores (...) deprecetur Domini misericordiam quae deprimat...</i></p> <p><i>dicentibus Kyrieleison cantoribus</i></p> <p>EXTRA: <i>Habent enim quandam exultationem propter egregiam compositionem melodiarum, et non humiliationem lectionis.</i></p>
<p>Gloria</p> <p>hymnus (3x)</p> <p>dicere (2x)</p> <p>cantare (2x)</p> <p>cecinere (2x)</p>	<p><i>ut hymnus diceretur angelicus</i></p> <p><i>hymnus cantaretur</i></p> <p><i>Sacerdos quando dicit</i></p> <p><i>ubi angeli cecinerunt memoatum hymnum Angeli ad Orientem cecinerunt</i></p> <p><i>hoc in loco dicimus Gloria in excelsis Deo cantandum</i></p> <p>EXTRA: <i>Pax vobis... diceretur</i></p>
<p>Primeira oração</p> <p>dicere</p>	<p><i>Pax vobis ... dicere (2x)</i></p>
<p>Epístola</p> <p>legere (2x)</p> <p>pronuntiatio</p>	<p><i>Lectio dicitur, quia lectione fungitur, ut Isidorus ait. Lectio dicitur, quia non cantatur ut psalmus vel hymnus, sed legitur tantum. Illic enim modulatio, hic sola pronuntiatio quaeritur.</i></p> <p><i>lectionem quae legitur.</i></p>
<p>Responsório</p> <p>cantus (2x)</p> <p>canere</p>	<p><i>... sequitur cantus, qui vocatus responsorius.</i></p> <p><i>Sicut suavius est Novum Testamentum Veteri, ita vulgo suavior cantus lectione</i> (há toda uma estética do <i>dulcis, suavis</i> nesses</p>

cantare suavis (3x) dulcedinem (2x) / dulcis (1x) melodia trahere pulsare jubilatio	autores) <i>veniat cantor cum excelsa tuba..., sonetque in aures ejus dulcedinem melodiae, forsitan excitabitur</i> <i>Cantores qui respondent primo canendi, vocem auditorum proferunt</i> <i>modulationis dulcedinem</i> (cita Boécio – Institutione) <i>jubilatione</i> <i>Hoc facit ille qui versum cantat</i> <i>In repetitione responsorii exaltat vocem fiducialiter</i> <i>dulcem trahunt vocem</i> <i>pulsatur versu</i>
Tractus cantare canere decantare	<i>canendo cum Propheta</i> <i>quasi tractum decantat tribulationis</i> <i>tractum laetitiae cantat</i>
Aleluia cantare (2x) sonare (2x)	<i>Alleluia, quod cantatur</i> <i>non oportet... sinistrum sonare, sed tantum dextrum</i> <i>...laetitiam sonat</i> <i>...cantas Alleluia</i>
Seqüência (?) jubilatio	<i>Haec jubilatio, quam cantores Sequentiam vocant</i>
Evangelho lectio legere (2x) recitare	<i>ascendit diaconus ad legendum</i> <i>lectio de ore ejus auditur</i> <i>Evangelia sancta recitantur</i> <i>Evangelium ad legendum</i> Obs.: no meio, petições e apologias: deprecare
Saudações (antes do of.) e orações) dicere (2x) excelsa voce	<i>sacerdos dicit, Dominus vobiscum</i> <i>et finitur ubi excelsa voce dicit Per omnia...</i> <i>Salutat episcopus populum, deprecando;;;</i> <i>Populus e contra orat pro...</i> <i>Postea dicit sacerdos Oremus</i>
Ofertório	<i>Dum enim sacerdos suscipit oblationem, cantores cantant</i>

cantare (5x) <i>Obs.: traço importante é que é misturado a diversas orações</i>	segue-se comparação com o Cristo – usa <i>cantare</i> mais duas vezes: <i>Deinde transit sacerdos ad suscipiendas oblationes: interim cantores cantant..., ut cantabant Christo</i> [enquanto isso, orações:] <i>ad eum dirigimus sacrificantes voces. Cantantibus adhuc cantoribus</i> [várias apologias antes da secreta] <i>Deum debeat non vocis sonus, sed animus et sensus orare.</i> [sacerdote pede ao povo que ore por ele] <i>orat turba cantantibus levitas</i>
Secreta dicere secreto	<i>secretam dicat sacerdos</i> <i>secreto dicat</i> <i>Sacerdotis solius est soli Deo offerre sacrificium, ac ideo quia Deo non cogitationibus loquimur, non est necessaria vox reboans, sed verba, ad hoc tantum, ut eisem admoneatur sacerdos quid cogitare debeat.</i> [Obs.: a grande diferença com relação aos textos da Antigüidade Tardia é que o que se fala do som aqui tem a ver não com o corpo do fiel, mas com o contexto comunitário]
Diálogo clamre dicere extollere voce acclamare	<i>In sequenti namque oratione clamat ad populum... [para que tenha o coração ao alto] Igitur hoc necessario extollitur voce. Quod omnibus licet simul agere, id est gratias referre Deo, hoc acclamatur: Quod ad solum sacerdotem pertinet, id est, immolatio panis et vini, secreto agitur</i> <i>sacerdos... dicit, Sursum corda. Auditores respondent: Habemus ad Dominum</i>
Sanctus (e Prefácio) hymnus (10x) cantare (3x) dicere (6x) dicere+cantare decantare excelsa voce cantum concentus	<i>Hymnus ideo dicitur, quia refertus est gratiarum actione...</i> <i>Ac ideo excelsa voce cantatur. Officium hoc inchoatur a salutatione quae dicitur ante Sursum corda, et finitur in hymno, Sanctus...</i> [sobre Cristo] <i>hymnum cantavit,... dicendo:</i> <i>in praesenti hymno</i> <i>Tempore quo hymnus ante...</i> <i>ex cuius voce dicit sacerdos, cum quibus...</i> <i>Hymnus sequens, qui additus est primaevo hymno a Sixto... (LP)</i> <i>Hic constituit ut intra... incipiens populus hymnum decantaret (LP)</i>

	<p><i>Idem hymnus</i></p> <p><i>Ordo angelorum dicit: Sanctus...</i></p> <p><i>ordo hominum dicit: Hosanna... Quam partem hymni cantavit turba...</i></p> <p><i>Post hymnum inchoatum,...</i></p> <p><i>cantum angelorum et turbarum...</i></p> <p><i>Angelorum concentus, dicendo..., turbarum vero,..., dicendo...</i></p>
<p>Cânone</p> <p>dicere</p> <p>deprecare+dicere</p> <p>precare+dicere</p> <p>secrete</p> <p>canere (Accipiens panem)</p> <p>hymnus (Vere dignum)</p>	<p><i>usque locum ubi dicitur...</i></p> <p>EXTRA [pq. em silêncio]: <i>cur oratio praesens et praefatio secrete dicantur (...)</i> [cita Cipriano, Serm., 6] <i>Cogitemus nos sub conspectu Dei stare, placendum est divinis oculis et habitu corporis, et modo vocis. Nam et impudentis est clamoribus strepere, ita contra congruit verecundo modestis precibus orare. Denique magisterio suo Dominus secreto nos orare praecepit (...)</i> <i>non possim ventilare orecas nostras inconditis vocibus, nec petitionem commendandam modesto Deo tumulosa loquacitate jactare, quia Deus non vocis, sed cordis auditor est; nec admonendus est clamoribus, qui cogitationes hominum videt, probante Domino et dicente (...)</i> <i>Deus non clamosa voce, sed tacite et modeste intra ipsas sectoris latebras precabatur, et loquebatur prece occulta, sed manifesta fide. Loquebatur non voce, sed corde</i></p> <p><i>deprecatur Deus... dicendo</i></p> <p><i>dicit sacerdos</i></p> <p><i>sacerdote dicente</i></p> <p><i>ubi dicitur: Accipiens panem...</i></p> <p><i>Hic concrepant verba Dominicae mensae cum toto oddicio missae. Canitur hic Accipiens panem et reliqua, quod actitura sacerdote, quando suscepit oblatam in secreta missae aut quando hic eam elevat. Gratias agit in Hymno Vere dignum et justum est,...</i></p> <p><i>Rogat</i></p> <p><i>precatur... dicendo</i></p>
<p>Per omnia secula</p> <p>elevare vocem</p> <p>vox elevata</p> <p>elevatio vocis</p>	<p><i>voce poenitentium qui confitentur peccata sua, elevat sacerdos vocem, quasi quodam stimulo punctus nimii timoris (...)</i> <i>Vox elevata sacerdotes...</i></p> <p><i>Sat est de elevatione vocis...</i></p> <p><i>Postquam vox poenitentium prolata est, inpetratio succedit, ut</i></p>

vox poenitentium (2x)	<i>partem...</i> [seguem-se orações]
Pater Noster dicere agere subdire excelsa voce	<i>Dicendum quare Dominica oratio dicatur excelsa voce, cum caeterae secreto dicantur...</i> [Obs.: há dois <i>dicere</i> para as orações: <i>secreto</i> e <i>excelsa voce</i>] <i>Non dicimus...</i> <i>agitur Dominica oratio</i> <i>dicemus libera nos</i> <i>dicit, Sed libera nos</i> <i>subditur, Et da pacem</i>
Pax Domini dicere	<i>dicit</i> <i>dicant</i> Obs.: mais várias orações, enquanto se mistura o pão como vinho.
Agnus Dei cantare decantare	<i>ut Agnus Dei cantaretur</i> <i>Agnus Dei a clero et populo decantetur (LP)</i> <i>Deprecatio est pro populo</i>
Comunhão cantare	<i>Antiphona sequens, id est, vox reciproca</i> <i>Ille namque cantaverunt antiphonam...</i>
Ite missa est (+ orações) dicere	<i>Dicitque diaconus: Ite, missa est</i>

Outros trechos relevantes:

- (col. 1105): *psalmus ad corpus, canticum refertur ad mentem. Et canere igitur, et psallere, et laudare Deus magis animo quam voce debemus.*
- (Idem): *Chorus consensio cantantium. Si in choro cantamus, corde cantamus. In choro cantantium quisque voce discrepauerit, offendit auditum, et perturbat chorum.*
- (col. 1109): *Ac ideo cantorum dulcis vox huic opera dedita est, ut sua dulcedine idonea sit hortari ad confitendum Domino.*

Expositio missae 6: Valafrido Estrabão, *De rebus ecclesiasticis*, c. 22 (c. 808/809-849)

Edição: PL 113, col. 943-951

Antífona de intróito dicere (3x) cantare	<i>Antiphonas ad introitum dicere Coelestinus papa... instituit, sicut legtur in gestis... (LP)</i> <i>antiphonas cantarentur</i> <i>Coelestinus antiphonas ad introitum dicendas instituit postquam antiphonae ad ingressum dici exspirarint</i>
Kyrie litaniae	<i>Litaniae quae sequuntur</i>
Gloria hymnus prolare dicere (2x) cecinere cantare dulcis/congruens modulationis dulcedo mulcere	<i>Hymnum autem angelicum in quo paucis verbis quaedam... sunt prolata</i> [adições] <i>dulcissimas et congruentissimas dictiones addiderunt</i> [para Telésforo institui que, LP] <i>modulationis dulcedine mulcerentur</i> <i>hymmnus coepi dici</i> <i>Gloria in excelsis Deo cecinerunt</i> <i>Gloria cantatur</i> <i>Gloria diceretur</i>
Collecta dicere (3x)	<i>dicendae</i> <i>preces et orationes... dicerentur</i> <i>preces dicitur ordinasse</i>
Leituras recitare legere (2x) lectio (4x)	<i>Statuit autem Anastasius papa, ut quotiescumque sanctum Evangelium recitaretur...</i> <i>lectiones (2x)</i> <i>legebatur</i> <i>lectiones eo loco legebantur</i> <i>lectiones</i>
Responsório e Aleluia cantare (3x)	<i>Sed videndum est, ut ea cantentur quae scripta sunt ut cantentur</i> <i>Responsoria et Alleluia quae ante Evangelium cantantur</i>
Credo recitare	<i>Et notandum Graecos illud Symbolum, quod nos ad imitationem eorum intra missas assumimus, potius quam alia in cantilenae dulcedinem ideo transtulisse...</i>

modulis sonorum dulcedo cantilenas	[foi tomado do Concílio de Constantinopla, e não de Nicéia, por ser] <i>aptius... modulis sonorum...</i> <i>recitari</i> Obs.: compara com Roma, Oriente, cita concílios (Nicéia, Constantinopla, Toledo), fala de sua introdução por Carlos Magno entre <i>gallos</i> e <i>germanos</i>
Hino dos 3 meninos cantare	<i>cantaretur</i> Obs.: Concílio de Toledo – válido para lá.
Ofertório cantare	<i>Ofertorium quod inter offerendum cantatur</i> [antes: comunhão em silêncio; introduzido por Gregório Magno]
Prefácio supplicatio vocis	<i>humanae vocis supplicatio coelestium virtutum laudibus admitti deponitur</i>
Cânone	- (só texto)
Pai Nosso dicere	<i>dicere</i>
Pax domini	-
Agnus Dei decantare	<i>Agnus Dei in confractioe corporis Domini a clero et populo decantari Sergius (LP)</i>
última oração (ad complendum)	0

Observações:

- variedade carolíngia dos verbos – usa o *Liber Pontificalis*, sem alterar muito os verbos;
- idéia do som como preparação;
- estética do dulcis/dulcedo (mas oposição entre primeira e segunda parte da missa);
- método de exposição – quem instituiu e por quê.
- história detalhada do Credo – questão litúrgica da introdução do Credo na missa (vs. romanos)
- não menciona os silêncios.

Expositio missae 7: Aureliano de Réôme, De musica disciplina (s. IX)

Edição: Lawrence Gushee (Aureliani Reomensis de Musica disciplina), Roma, American Institute of Musicology, 1975.

Intróito decantare cantio	<i>decantentur</i> <i>cantio</i>
Kyrie laetania	<i>laetania</i>
Gloria canticum intonare	<i>sacerdors idem canticum voce intonat salutari</i>
Responsório cantare	<i>cantatur</i>
Aleluia canere canticum	<i>canitur</i> <i>hoc canticum</i>
Ofertório carmen canere	<i>carmina</i> <i>canit</i>
Agnus Dei canere canticum exorare modulatio vocis	<i>canitur canticum</i> <i>hauriant vocis modulatione</i> <i>exorent</i>
Comunhão canere carmen dulcis modulatio	<i>Canitur etiam illi adiunctum</i> <i>aliud carmen</i> <i>dulcissima modulatione</i>

Observações:

- a) todos, com exceção do Kyrie e do Gloria, são *cantare/canere* (para o Intr. *decantare*); AD também *exorare*;

b) *communio* imediatamente ligada (*adiunctus*) ao *Agnus Dei* – por isso, talvez, não seja mencionada às vezes na *expositiones*
 A partir de Aureliano, algumas precisões vocabulares

1. (não esquecer que há também *cantus* e *cantilena*)

CANTICUM	X	CANTIO	X	CARMEN
3 vezes		1 vez		2 vezes
Gloria		<i>cantio eius</i> (do Intróito)		Ofertório
Aleluia				Comunhão
Agnus Dei				

↓
parece ligado a peças tidas como fixas (ordinário: Gloria e Agnus Dei; e mesma palavra: Alleluia)

↓
não caracteriza a peça, mas a ação, o “cantar”

↓
parece ligada às peças de texto e melodia variáveis

2.

CANERE	X	CANTARE	X	DECANTARE
4 vezes		1 vez		1 vez
Aleluia		Responsório		Intróito
Ofertório				
Agnus Dei				
Comunhão				

↓
mistura as categorias de carmen e canticus

↓
sinônimo de cantare? é o que indicam as outras fontes

↓
como é também várias vezes singularizado como psallere, poderia indicar um “coeficiente musical” menor?

Obs.: nos outros textos, essas distinções não são tão nítidas, e talvez tenha sido devido ao contexto de tratado musical e ao fato de tratar apenas dos cantos que levou Aureliano a distinguir assim sua terminologia. No entanto, ela não é tão excepcional assim, e os outros textos, menos sistemáticos no emprego, demonstram tendências muitas vezes próximas das opções de Aureliano.

Expositio missae 8: Rémi d'Auxerre (=Pseudo-Alcuíno), *Liber de divinis officiis*, c. 40 (c. 841-c.908)

Edição: PL 101, col 1245-1271.

Sentido da missa: oferendas e orações do povo a Deus por seus mediadores (sacerdotes)
[decorre de interpretação do trecho no *Liber pontificalis* sobre introdução da antífona de intróito por Celestino] *Ideo autem non ab apostolica vel evangelica lectione, quod majus esse constat, eadem missa inchoatur, sed potius canendo et psallendo, quatenus dulcedo suavitatis corda audientium prius demulceat, et sic post modulationem suavis cantilenae in spiritualibus rebus populus per compunctionem mentes intentus, salutifera Evangelii verba ardenti affectu suscipiat.*

Antífona de intróito dicere psallere (2x) canere (Gloria patri)	<i>dicitur antiphona ad introitum</i> <i>duobus alternatim psallentibus</i> <i>quod genus psallendi</i> [Gloria patri] <i>quae verba ad divisionem psalmorum, qui prius indifferenter canebantur</i>
Kyrie proferre sonare	<i>Latine Graece, et Graeci Latine proferunt</i> <i>illorum... sonant</i>
Gloria hymnus decantare	<i>hymnum... ab angelis decantatum</i>
Dominus vobiscum e Oremus dicere (re)salutare+orare	<i>dicit sacerdos: Dominus vobiscum, salutans populo et orans</i> [nota que deve ser lido, não improvisado] <i>resalutando orat, et orando resalutat</i> <i>dicens</i> <i>dicitur</i> <i>Deinde dicit Oremus... ut orent...</i>
Collecta dicere (2x) respondere	<i>incipiat dicere</i> <i>Dicens vero sacerdos</i> <i>respondens populus dicat</i>
Epístola lectio	<i>sequitur lectio apostolica</i> Obs.: usa muito (Kyrie, Epístola, etc.) os verbos <i>incipere, sequor...</i>
Responsório	<i>cantatur responsorium... a capite repetatur</i>

cantare	
Aleluia cantare canere	<i>Deinde cantatur Alleluia</i> <i>Hoc quoque ideo canimus</i>
Evangelho pronuntiare dicere (para a saudação) legere recitare	<i>Verba Evangelii levita pronuntiatorens</i> <i>salutat... dicens</i> <i>lectio illa legitur</i> <i>perlecto Evangelium</i> <i>Post recitatum evangelium</i>
Ofertório laudes persolvere repetere cum lade modulationis	<i>repetitur offerenda</i> <i>Clerus Deo laudes interim persolvit, ad imitationem populi Israel sumptum est, qui oblationes et vota cum laude modulationis Deo offerre consueverat</i>
Orações intervenientes dicere (3x) cum silentio	<i>dicente sacerdote</i> <i>Hoc autem dicendum est a sacerdote cum silentio</i> <i>dicant omnes</i>
Super oblata dicere	<i>Dicit sacerdos collectam super oblata</i>
Diálogo e Prefácio hortare/respondere exhortatio dicere (5x) loquor	<i>sequitur exhortatio</i> <i>Hortatur... tanquam dicat</i> <i>Respondet populus..., quasi dicat</i> <i>Hortatur iterum...</i> <i>dicens</i> <i>(Pref.) ad Deum patrem, dicens...</i> <i>(Pref.) incipit loqui, dicens...</i>
Sanctus laudare+dicere (2x) dicere	EXTRA: <i>Voces angelorum sunt in laude conditoris ipsa admiratio intimae contemplationis. Quales ergo oportet esse voces nostras, quas in conspectu Dei cum angelicis laudibus depreacmur admitti, id est, intromitti? Utque tales voces non sunt in sosno oris, sed in desiderio cordis. Voces enim apud secretissimas aures Dei non faciunt verba nostra, sed desideria.</i> <i>laudantes... et dicente: Sanctus...</i> <i>laudanium... atque dicentes</i>

	<i>dicimus: Osanna...</i>
Cânone silentio cessante omni strepitu verborum tacite cantare deprecare dicere [não] decantare	<i>facto totius Ecclesiae silentio, in quo cessante omni strepitu verborum, sola ad Deum dirigitur intentio, et devotio cordium, sociatis sibi omnium votis et desideriis, incipit sacerdos orationem fundere...</i> <i>Patrem Deum deprecetur: Te igitur...</i> <i>Idcirco,... consuetudo venit in Ecclesia, ut tacite ista obsecratio atque consecratio a sacerdote cantetur, ne verba tam sacra, et ad tantum mysterium pertinentia, vilescerit, dum pene omnes per usum ea retinentes, per vices et plateas aliisque in locis ubi non convenierit, ea decantarent</i> <i>cum pastores ea decantarent in agro...</i> <i>dicens</i> <i>Cum dicitur: Memento...</i> <i>ut ibi offerentium nomina recitarentur (possivelmente com som – é o termo para o Evangelho)</i> <i>dicitur:...</i>
Orações silenciosas dicere orare clamare silentium non voce, sed corde	<i>Adjungit autem adhuc sacerdos, et dicit: Oremus, et orat Ecclesia cum sacerdote, non voce, sed corde. Silentium est, et clamat pectus ad Deum in auribus Dei. Praeceptis...</i>
Pater Noster dicere (3x) supplicare	<i>audeamus dicere Pater noster</i> <i>cui supplicamus, quotidie dicentes, Pater noster</i> <i>dicit: Libera nos, quaesumus, Domine...</i>
Pax Domini imprecare (2x) dicere respondere	<i>...imprecatur Ecclesia paem, dicens: Pax...</i> <i>imprecatur, respondens illi,,,</i>
Agnus Dei cantare cantare+orare+dicere	<i>Inter haec cantatur ab omnibus, et cantando oratur, dicentibus: Agnus Dei</i>
Eucaristia ao fim	<i>... celebrata gratiarum actione, respondetur ab omnibus, Amen</i>

respondere inclamare	<i>Finitis omnibus..., inclamanti diacono: Ite, missa est.</i>
---------------------------------------	--

Expositio missae 9: Berno de Reichenau, *De officio missae* (c. 978-c.1048)

Edição: PL 142, col. 1055-1080.

Intróito psallere	<i>Coelestinus papa constituit ut psalmi... psallerentur in ordine antiphonarum ex omnibus (LP)</i>
Kyrie	<i>Litaniae, id est Kyrie eleyson...</i>
Gloria	Cf. mais abaixo, último item.
Epístola legere recitare	<i>Epistola B. Pauli recitabatur</i> <i>...legebantur</i>
Gradual e Aleluia <i>canere</i> <i>decantare</i> (Aleluia)	<i>responsoria et alleluia canantur</i> <i>alleluia decantare (col. 1078)</i>
Credo recitare canere decantare	<i>Symbolum... recitatur</i> <i>...canimus</i> <i>...decantari</i>
Ofertório cantare	<i>quod inter offerendum cantatur</i>
Agnus Dei dicere	<i>Sergius papa dici constituit (LP)</i>
Cânone/Orações dicere (4x)	<i>diceremus (2x)</i> <i>dicerentur</i> <i>dicendum</i>
Sanctus hymnus	<i>angelico hymno</i>
Comunhão dicere	<i>vel de illa antiphona quae post communionem dicitur</i>
Laudes (<i>hispânicos</i> vs “certo”) decantare	<i>Postea, cum gradualia et alleluia inter apostolicam et evangelicam lectionem coeperunt frequentari, Hispani quasi novitate rei perculsi multum restiterunt dicentes: In quibusam Hispaniarum ecclesiis laudes post Apostolum decantantur priusquam Evangelium praedicetur, dum canones praecipiant post apostolum</i>

	<i>non laudes, sed Evangelium annuntiare.</i>
Hino dos três meninos (<i>Benedicite</i>) decantare	<i>Idem etiam in Toletano statuerunt concilio ut hymnus trium puerorum omni Dominico die, et in solemnitatibus martyrum in pulpito decantetur</i> [vs. romanos, só quatro vezes ao ano]
Gloria hymnus cantare cecinere+dicere canere (vários) decantare cecinere	<i>Berno dedica todo o segundo capítulo à questão de se é lícito ou não aos padres cantar esse hino em todos os domingos e aniversários de santos. Conclui que sim, apesar de em Roma se fazer diferente. E, afinal, pergunta, porque o Credo só começou a ser cantado em Roma depois de Henriqu II tê-lo introduzido, isso é razão suficiente para não cantá-lo?</i> <i>nusquam autem vel a beato papa Gregorio vel aliquo sanctorum Patrum nobis interdictum puto, quin omni die Dominica vel in sanctorum natalitiis liceat nobis saepe dictum hymnum canere ad augmentum laudis divinae.</i>

Observações:

- apresentação brevíssima, em perspectiva totalmente histórica;
- usa muito as fontes e vocabulário antigos (ex. *psallere* para o intróito via LP, *dicere* para o ordinário, *decantare*, etc.);
- forte discussão litúrgica, com várias discordâncias.

Expositio missae 10: Hildeberto de Lavardin, *Liber de expositione missae* (1056-1133/1134)

Edição: PL 171, col. 1153-1176

Intróito cantare	<i>Versus cantatur...</i> <i>Gloria cantatur</i>
Kyrie [celebrare]	<i>...celebratur</i>
Gloria cantare	<i>Gloria in excelsis Deo cantatur...</i>
Collecta	-
Epístola legere	<i>Epistola legitur...</i>
Gradual psallere	<i>...hunc gradibus psallunt</i>
Tractus sonare	<i>aliquando tribulationem... aliquando laetitiam sonat</i>
Aleluia sonare	<i>Alleluia laetitiam, sive laudem Domino sonat</i>
Seqüência	- <i>Obs.: toma de Amalário, mas sem o som propiciatório.</i>
Evangelho legere	<i>Legitur evangelium post epistolam,...</i>
DV/Per omnia dicere dicere excelsa voce (PO)	<i>post evangelium sacerdos dicit: Dominus vobiscum, et finitur in eo loco ubi excelsa voce dicit: Per omnia...</i> <i>ideoque, quod novissimum est, excelsa voce profertur, ut audiat a populo, et populi responsione confirmatur oratio</i>
Ofertório cantare cantus	<i>Offerentibus hominibus cantus celebratur...</i> <i>Dum sacerdos suscipit oblationes, cantores cantant...</i> <i>Cantante interim choro,...</i>
Secreta secreto dicere	<i>... quia secreto dicitur, et solius est sacerdotis soli Deo offerre sacrificium. Nam ideo quia cogitationibus Deo loquimur, non est necessaria vox reboans, sed verba tantum, ut eisdem admoneatur</i>

	<i>sacerdos quid cogitare debet. novamente se vale de Amalário</i>
Diálogo dicere salutare+deprecare vox extollere	<i>dicit... Dominus vobiscum</i> <i>Salutat sacerdos populum, deprecando, ut...</i> <i>Hic necessario extollitur vox...</i>
Prefácio excelsa voce cantare	<i>et ideo excelsa voce cantatur</i> EXPLICAÇÃO DO TEXTO
Sanctus hymnus	<i>hymnus</i> EXPLICAÇÃO DO TEXTO
Cânone	- EXPLICAÇÃO DO TEXTO
Pai nosso	EXPLICAÇÃO DO TEXTO [antes dissera <i>cantare</i> – por oposição ao <i>secreto</i> ?]
Agnus Dei	- [só significado]
Comunhão cantare	<i>cantaverunt antiphonam</i>
Pós-comunhão dare	<i>dat sacerdos...</i>
Ite, missa est dicere respondere+dicere	<i>a diacono dicitur: Ite, missa est...</i> <i>Respondens populo dicit: Deo gratias</i>
<i>Na Quaresma, segue-se oração sobre o povo</i>	
<i>Segue-se ordo das seis cruzes durante o cânone</i>	
<i>Segue-se também por que o cânone é dito em silêncio, e o Pai Nosso em voz alta:</i> <i>Oratio vero Dominica brevi sermone conclusa excelsa voce canitur, quatenus per ejus pronuntiationem et efficaciam omnes praesentes excitentur ad fidem tanti mysterii, et ex precedentibus in canone, et ex sequentibus post dictam orationem.</i>	

Observações:

- copia muitos os textos anteriores, especialmente Amalário;
- o esquema é todo carolíngio (missa que va do som ao não-som, o texto);
- também a diferenciação ordinário x próprio (mais sonoro)
- vocabulário também carolíngio (ainda que simplificado, com menos termos), com duplas de verbos;
- cruzes no cânone: mesma questão dos *ordines romani*.

Expositio missae 11: Rupert de Deutz, *De divinis officiis*, lib.1, cap. 28-37, e lib. 2, cap. 1-21 (c. 1070-1129/1130)

Edição: PL 170, col. 26-46.

Antífona de intróito in voces erumpere + praecinere decantare + cum pompa	<i>in voces erumpere, praecinendo antiphonam</i> <i>non minus quam semel secantata cum ejusmodi pompa quae significatae rei aptissime congruit</i>
Kyrie [durante incensação] concinere	<i>Interim chorus concinit Kyrie eleyson, quod significat omnes universales Ecclesiae preces</i>
Gloria hymnus	<i>sequitur hymnus Gloria in excelsis, quem ab ore angelorum Ecclesia sancta rapuit</i>
Collecta dicere	<i>secundum orationes dicuntur</i> Até aqui, missae initium
Epístola legere	<i>cum legitur</i>
Responsório cantus (asper et gravis) [não] excellentibus vocibus cantare canticus	<i>Graduali ad poenitentiae respicit lamentum, cantus asper et gravis adeo ut illud excellentibus offerre vocibus nec usus nec decus sit cantari consuevit</i> <i>quindecim graduum canticis distincta est.</i>
Aleluia concinere canere (3x) jubilare [mais que cantare] protrahere + plures neumas / neumarum distinctiones	<i>alleluia concinit</i> <i>ad missam caneretur</i> <i>Canitur ergo alleluia post graduale, canticum laetitiae, post luctum poenitentiae..., jubilamus magis quam canimus, unamque brevem digne sermonis syllabam in plures neumas vel neumarum distinctiones, protrahimus, ut jucundu auditu mens attonita repleatur</i>
Evangelho legere (5x) – uma vez	<i>legendum sanctum evangelium</i> <i>lecturo non fecerat</i>

legere x canere lectio (3x)	<i>principale est omnino quae dicuntur ad missae officium</i> <i>praeminet... omnia quae ibi leguntur vel canuntur</i> <i>hoc Evangelio legitur</i> <i>evangelica lectione</i> <i>lectio</i> <i>evangelii lectionem</i> <i>Lectio Evangelio</i>
Credo cantare concentus consonus	<i>cantatur symbolum</i> <i>Hoc igitur concentu bene et consone chorus catholicus doctrinae respondet evangelicae</i> <i>Obs.: pressupõe que o coeficiente musical do Evangelho é menor.</i>
Ofertório cantare canere cantus concentus (2x)	<i>Post symbolum cantatur offerenda. Offerenda cantus est Ecclesiae,..., eo quod tunc canitur...</i> <i>Cum concentu memorato,...</i> <i>concentu chori finito,...</i>
Silêncio+Super oblata silentium (2x) silenter dicere levare vocem+dicere	<i>...sacerdos silentii solitudinem expetit...</i> <i>...omni Ecclesia conticenscente</i> <i>Sacerdos ergo in silentio stans, et silenter super oblata dicens orationem...</i> <i>Levat iterum sacerdos vocem duam dicens:... Per omnia...</i>
Prefácio dicere	<i>dicere incipit sacerdos...</i>
Sanctus canere decantare hymnus dicere	<i>Domino canentes..., decantet hunc devoti pectoris hymnum</i> <i>Ubi enim dicitur: Hosanna...</i>
Silêncio+Cânone silentium	<i>sequitur historia secreti moeroris, et profundi causa silentii...</i> <i>choro silentium indicit...</i> <i>silentio nostro...</i>
EXTRA (<u>explicação física do som</u>): <i>Quemadmodum in corporeis sensibus menti et corpulento aeri media lingua intervenit et utrumque conjugens unum sermonem efficit, quo in aures dimissio, id quod audibile est, cito absumitur et transit: sensus quidem sermonis et in</i>	

<i>dicente et in eo qui audit, integer permaneat et inconsumptus (...) <u>Quemadmodum asinus ad lyram, cum irrationales aures arrigit, sonum quidem audit, sed modum cantilenae non percepit.</u></i>	
Pax Domini elevatio vocis dicere	<i>Tunc rursus elevatio vocis bonum significat nuntium Dominicae resurrectionis, dicente sacerdote: Pax...</i>
Agnus Dei dicere	<i>dicendo: Agnus Dei</i>
Comunhão cantus canere	<i>Cantus, quem communionem dicimus, quem post cibum salutarem canimus, gratiarum actio est, juxta illud...</i>
Collecta (post-comm.) dicere	<i>Collectae, quae dicuntur ad complendum,...</i>
Benedicamus domino / Ite missa est dicere reverenda modulatio enuntiare	<i>et hoc dicto</i> <i>Di autem solemnitas aliqua sit,..., tunc dicit: Ite missa. Haec enim populis sollemnis dimissio est, reverenda modulantis enuntiatione</i>

Rupert de Deutz adiciona, logo em seguida, lista dos papas, com o que introduziram ou mudaram na missa (essa lista é tirada em geral da segunda recensão do *Liber pontificalis*, mas apresenta particularidades):

Liber pontificalis (ed. Louis Duchesne)	Rupert de Deutz
1. Caelestinus,... . Hic multa constituta fecit et constituit ut psalmi David CL ante sacrificium psalli antephanatim ex omnibus, quod ante non fiebat, nisi tantum epistola beati Pauli recitabatur et sanctum Evangelium.	1. Coelestinus, papa quadragesimus primus, constituerat, ut psalmi David centum quinquaginta ante sacrificium canerentur antiphonatim ex omnibus, quod ante non fiebat, sed tantum epistola et evangelium recitabantur . <i>Ex hoc institutio excerpti de psalmis introitus, gradualia, offertoria, communionem cum modulatione ad missam in Ecclesia Romana cantari coeperunt.</i>
2. Gregório I – não tem equivalente desta parte (evidentemente, tirado de outra fonte, ainda que o trecho sobre o cânone esteja aqui).	2. Gregorius, LXI, Antiphonarium regulariter centonizavit et compilavit , Kyrie eleison <u>a clero ad missas cantari praecepit quod apud Graecos ab omni populo cantabatur</u> . Alleluia extra Pentecostem ad missas dici fecit. In canone... [igual ao LP] Orationem quoque

	<i>Dominicam post canonem super hostiam censuit recitari.</i>
<p>3. Hic constituit ut omne die dominicium vel natalicia martyrum <i>Gloria in excelsis</i> ymnus diceretur</p> <p>Hic constituit (<i>fala na restrição litúrgica referida por Rupert</i>) et anti sacrificium hymnus diceretur angelicus, hoc est: <i>Gloria in excelsis Deo</i></p>	<p>3. Symmachus, XLIX, constituit omni die Dominico, vel natalitiis martyrum, <i>Gloria in excelsis</i> ad missas cantari.</p> <p>quem hymnum Telesphorus papa, a beato Petro VII, nocte tantum natales Domini ad missas, a se in ipsa nocte constitutas, cantare instituit, et in eo ad angelorum verba, quae sequuntur, adjecit:...</p>
<p>4. ..., fecit et ymnos in modum beati Ambrosii; item duos libros adversus Arrium; fecit etiam et sacramentorum praefationes et orationes canto sermone et epistulas fidei delimitato sermone multas.</p>	<p>4. Gelasius, XLVII, tractus et hymnos composuit, et sacramentorum praefationes canto et eliminato sermone dictavit.</p> <p><i>Obs.: o tractus a mais em Rupert pode ser explicado como corruptela da lição dos mss. BCDEG: Hic fecit tractatos et ymnus sicut beatus Ambrosius...</i></p>
5. ???	5. Damasus, XXXV, Credo in unum Deum, cantari instituit
<p>6. Hic constituit ut intra actionem, sacerdos incipiens, populo hymnum decantare: <i>Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabahot</i>, et caetera</p>	<p>6. Sixtus, VII, hymnum Sanctus, Sanctus, Sanctus, cantari instituit</p>
<p>7. Hic statuit, ut tempore confractionis dominici corporis <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis</i> a clero et populo decantetur.</p>	<p>7. Sergius, LXXX, ultimum hoc instituit, ut inter communicandum, <i>Agnus Dei</i>, a clero cantetur</p>

Notam-se importantes mudanças:

psallere/dicere (2x)/decantare	→	cantare
populo	→	clero (2x)
hymnus	→	X (2x)

Expositio missae 12: Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, lib. 1 (c. 1080-c. 1137)

Edição: PL 172, col 1245-1271.543-583

<p>Intróito</p> <p>cantare (4x)</p> <p>canere (3x)</p> <p>modulare</p>	<p><i>Caelestinos itaque papa psalmos ad Introitum missae cantari instituit. (LP) De quibus Gregorius papa postea Antiphonas ad introitum missae modulando composuit. Unde adhuc primus versus ejusdem psalmi ad Introitum cantatur, qui olim totus ad Introitum cantatur.</i></p> <p><i>Gloria patri... Damaus papa ad missam cantari instituit.</i></p> <p><i>Introitus... a choro canitur. Introitum ideo canimus, ... Gloria patri ideo canimus...</i></p>
<p>Kyrie</p> <p>cantare (2x)</p> <p>dicere</p>	<p><i>Kyrie, eleyson ter ideo dicitur... Christe, eleyson ideo ter cantatur... Kyrie eleison ter repetitur</i></p> <p><i>Ideo et Kyrie, eleyson cantatur, ut subsequens oratio sacerdotis exaudiatur.</i></p>
<p>Gloria</p> <p>cantare (2x)</p> <p>concinere (2x)</p> <p>cecinere</p>	<p><i>Gloria in excelsis Deo, quod angelicus chorus in primis cecinit,... Telephorus autem papa ad missam cantari constituit. Symmachus vero papa in tantum cantari statuit (LP)</i></p> <p><i>Gloria in excelsis Deo solus sacerdos incipit, et chorus simul concinit, quia... simul concinuit</i></p>
<p>Collecta</p> <p>dicere</p>	<p><i>super populum dicitur</i></p>
<p>Epístola</p> <p>legere</p>	<p><i>legi censuit</i></p> <p><i>Lectio dicitur a legendo</i></p>
<p>Responsório</p> <p>cantare (4x)</p> <p>canere</p>	<p><i>Gregorius papa ad missam cantari instituit</i></p> <p><i>...in gradibus canitur. Hoc enim Responsorio vocatur, quia choro cantante, ab uno versus respondetur, et illo versum cantante, a choro respondetur.</i></p> <p><i>Graduale ideo cantamus...</i></p>
<p>Aleluia</p> <p>cantus</p> <p>cantare</p>	<p><i>Gregorius papa ad missam cantari instituit</i></p> <p><i>Hujus cantus...</i></p>
<p>Seqüência</p> <p>jubilare (2x)</p> <p>cantare</p>	<p><i>Neumam, quae jubilum dicitur jubilaré statuit. Sed abbas Nokkerus de Sancto Gallo sequentias pro neumis composuit: quas Nicolaus papa ad missam cantari concessit...</i></p> <p><i>Sequentia idem jubilamus...</i></p>

Tractus canere (2x) tractim	<i>Tractus a trahendo dicitur, quia trahendo, id est, tractim canitur</i> <i>Tractum ideo canimus...</i>
Evangelho legere	<i>Anastasius papa decrevit ut dum Evangelium legiur, nullus sedeat...</i> <i>Evangelium ideo legitur...</i>
Credo cantare (2x)	<i>Credo... canetur, et in dedicatione templi cantatur.</i>
Ofertório cantare	<i>Gregorius papa composuit et ad missam cantari statuit</i>
Secreta dicere	<i>Secreta dicitur, quia secreto dicitur</i>
Prefácio cantare	<i>Pelagius... cantari statuit</i>
Sanctus cantare	<i>Sanctus ideo cum angelis cantamus, quia terrena coelestibus conjungi...</i>
Cânone sub silentio dicere	<i>sub silentio dicitur</i>
Pai Nosso alta voce cantare (2x)	<i>Gregorius vero papa ad missam cantari censuit</i> <i>Pater noster alta voce cantatur</i>
Pax Domini dicere	<i>dicit Pax...</i>
Agnus Dei cantare (2x) canere	<i>Agnus Dei Sergius papa composuit, et ad missam cantari instituit</i> <i>Ideo in fractione Agnus Dei cantamus</i> <i>Ter Agnus Dei canitur</i>
Comunhão cantare (2x)	<i>Communione Gregorius papa composuit, et ad missam cantari instituit</i> <i>hanc [communio] ideo cantamus ut cum justis gratiae Dei communicemus</i>
Post communio	-
Ite missa est	-
Benedicite (hino dos 3	<i>Ideo hymnum trium puerorum, scilicet benedicite, post missam</i>

meninos) cantare (2x)	<i>cantabimus, quia Dominus pro omnibus beneficiis suis benedicimus, quem post in saeculum saeculi laudabimus. Hunc Toletanum concilium cantari instituit, et hunc negligentes anathemati subdui.</i>
---------------------------------	---

Observações:

- a) oposição nítida (e lexicalmente simples) cantare vs dicere (este só texto e tb. pronuntiatio)
- b) canto no final (acabar com música, mais que a estratégia carolíngia de ir da música ao texto);
- c) Pref./PN/Credo: cantare (*dicere* deve ser recitativo ainda mais simples?)

Expositio missae 13: Sicardo de Cremona, *Mitrале*, lib. 3 (c. 1155-1215)

Edição: PL 213, col. 89-148.

PARTE 1 – <i>Incipit ad processionem</i> (a procissão começa com sinos)	
<p>Antífona de intróito</p> <p>cantare (6x)</p> <p>modulare</p> <p>concinere</p> <p>dicere (2x) – Gloria Patri</p> <p>Obs.: menciona <u>tropos</u></p>	<p><i>Producunt cantores, et duo chori suscipiunt gratulando, cantantes introitum pro tempore cum versu, et Gloria Patri, quam bis in profestis, et ter repetimus in festivis.</i></p> <p><i>...Coeslestinus papa psalmos ad introitum cantari constituit (LP)</i></p> <p><i>Gregorius... tropos et antiphonas ad introitum pro psalmis modulandos composuit, unde primus versus illius psalmi cum Gloria cantatur, qui ad diem maxime pertinet et qui totus ad introitum olim cum Gloria cantabatur.</i></p> <p><i>... ab inferiori parte percutitur, et a superiori sonum redit...</i></p> <p><i>[Gloria Patri] Damasus papa ad missam cantari praecepit (LP?! – esmo problema que o Credo em Rupert de Deutz)</i></p> <p><i>Duo chori, qui laudes concinunt,...</i></p> <p><i>tropi solemnes interseruntur</i></p> <p><i>Interim dum ista cantantur a choro, sanctuarium intrat episcopus, ideoque primus iste cantus appellatur introitus</i></p> <p><i>ante osculum non dicatur Gloria Patri</i></p> <p><i>innuit episcopus cantori ut dicat: Gloria Patri...</i></p>
<p>Confiteor, etc. [ao mesmo tempo]</p> <p>dicere</p>	<p><i>dicit cum antiphona psalmum</i></p> <p><i>dicens: Confiteor</i></p>
<p>Kyrie [durante incensação]</p> <p>decantare</p> <p>cantare (2x)</p> <p>dicere (2x)</p> <p>Obs.: mais instável que intr.</p>	<p><i>orationes, scilicet Kyrie eleyson, ab Ecclesia decantantur...</i></p> <p><i>Gregorius ad missam cantari praecepita clero, cum olim cantaretur a populo (~Rupert de Deutz)</i></p> <p><i>dicamus: Kyrie eleyson</i></p> <p><i>Ne rursus propter compositionem melodiarum, nos inanis fallacia deprimat, dicamus: Kyrie eleyson</i></p>
<p>Gloria</p> <p>cantare (5x)</p> <p>dicere</p>	<p><i>clero tacente, Gloria in excelsis Deo, solus sacerdos alte incipit quam populus concinendo recipit laetabundus p</i></p> <p><i>perstrepit laetabundus</i></p>

alte incipere concinere hymnus (3x)	<i>hoc in loco cantatur,...</i> <i>hunc hymnum incipit...</i> <i>hymnus angelicus</i> <i>hoc prius ad missam dumtaxat dicebatur</i> <i>ad missam cantari instituit</i> <i>institutam cantari instituit</i> <i>ut in festivis cantaretur adjecit</i> <i>non esse cantandum in missa, nisi...</i> <i>hymno finito...</i>
Saudação ait respondere dicere	<i>ait: Dominus vobiscum</i> <i>respondeat chorus: Cum spiritu</i> <i>dicit: Oremus</i> EXTRA: col. 98: <i>orare ore, spiritu et mente</i>
Collecta dicere (3x) legere respondere	<i>legitur</i> <i>ad populus dicentes</i> <i>dicitur</i> <i>respondet populus amen</i> <i>post primam orationem dicatur amen</i>
PARTE 2 – <i>Ab epistola</i>	
Epístola legere (3x) [não] cantare	<i>legitur Epistola</i> <i>attende quod lectio dicitur a legendo, debet enim legi et non cantari</i> <i>leguntur</i> <i>cum epistola legitur</i> <i>nec debet epistola quisquam legee</i>
Gradual, tractus e Alleluia + Seqüência-prosa A) GERAL: cantare (muito) canere resonare	<i>Post epistolam, chorus cantu resonat graduale, tractum, Alleluia, cum versibus, neumis et sequentiis</i> <i>gradualia, tractus et alleluia, Ambrosius et Gregorius et Gelsaius composuerunt et ad missam cantari statuerunt</i> <i>...quod alleluia diceretur in missa...</i> <i>Nocherus, abbas Sancti galli, prius sequentias pro neumis ipsius alleluia composuit, et Nicolaus papa ad missam cantari concessit</i> <i>[distingue gradual/tractus/alleluia/sequentia]</i>

cantus B) GRADUAL concinere non alte gravis [não] excellentioribus vocibus C) ALELUIA dicere concinere (2x) jubilus jubilare D) TRACTUS concinere E) SEQÜÊNCIA pro neumis neumizare canticum cum neumis in jubilo jubilare [não] decantare Obs.: trata certamente da seqüência	<p><i>Et dicitur graduale a gradibus, in quibus cantatur, vel quia gradatim canitur (...) Tractus a trahendo, quia tractim cantatur; alleluia [sem verbo] et revertentis neumis utimur... Sequentia vero dicitur, quia neuman jubili sequitur,...</i></p> <p><i>Sequentia vero canticum designat victoriae. Unde plausum victorum cum neumis imitatur [Obs.: noção de imitação do som não musical: Aribo, etc...]</i></p> <p><i>hodie gradualia canimus (...) Hic enim cantus ad poenitentiae pertinet lamentum (...) gravis est, quod illum excellentioribus efferre vocibus non sustinet usus.</i></p> <p><i>concinuit alleluia (...) in gradibus cantatur</i></p> <p><i>[geral] lectione vs. cantu</i></p> <p><i>Tractum canimus... [extra: também tourturrelle vs. pombo]</i></p> <p><i>Alleluia canimus... unde et versus cantantes...</i></p> <p><i>...repetitum cum jubilo...</i></p> <p><i>post graduale cantatur</i></p> <p><i>in alleluia jubilamus</i></p> <p><i>Sequentiam canimus in jubilo...</i></p> <p><i>Quaedam ecclesiae sine verbis sequentias neumizant, eo quod ibi non erit verborum significatio necessaria ubi patebunt corda singulorum, singulis vitae intuentibus librum, vel quia verba non sufficiunt ad illum exprimendum...</i></p> <p><i>Et quidem ista canentium alii sunt cantores, qui cantus in choro voce magna distribuunt.</i></p> <p><i>Alii autem pueri qui graduale in gradibus cantant (...) dum versus concinunt, qui primo non alte vocem elevant, versum postmodo cantando: (...) In repetitione vero jam non timentes, versum fiducialiter voce exaltant. Alii sunt perfecti viri, qui alleluia, vel tractus in pulpitis concinunt. (...) Sequentia vero non ibi soli decantant, sed chori communiter jubillant, quoniam jubilus...</i></p>
PARTE 3 – Ab evangelio	
Evangelho legere (5x) perlecto cantare Começo e fim: dicere (3x)	<p><i>Evangelium legat</i></p> <p><i>evangelium legitur</i></p> <p><i>perlecto Evangelio</i></p> <p><i>ad altare legendum</i></p> <p><i>Leguntur autem</i></p> <p><i>Dum autem legitur evangelium, summa cum reverentia audiat...</i></p>

exclamare salutare+dicere (2x)	<i>cantato evangelio recedentium...</i> COMEÇO E FIM: <i>salutat..., dicendo</i> <i>salutabant dicentes</i> <i>exclamamus in laudem</i> <i>dicere</i> <i>dicimus</i> <i>ut dicatur</i>
Sermão	-
Credo cantare (10x) sonare melodia suavissima jucunda/saltabilis vox <u>Obs.: ao mesmo tempo,</u> <u>o povo canta Kyrie</u>	<i>Post praedicationem chorus cantat...</i> <i>Non tamen est in omni missa cantandum,...</i> <i>et aliquid sonare videtur.</i> <i>in ejus festo sit cantandum</i> <i>ad missam cantari instituit, in quo dum cantatur: Et quod, dum</i> <i>cantatur, ecangelio...</i> <i>Symbolo cantato, se quilibet...</i> <i>Symbolo cantato, ante et dum cantatur, alicubi cantat populus</i> <i>Kyrieleison</i> <i>quas forsitan repraesentat Symboli melodia suavissima</i> <i>Cantavimus et non salvastis (...) jucunda et saltabili voce...</i>
PARTE 4 – Ab offertorio	
Saudação salutare+orare respondere	<i>salutat per DV, orans</i> <i>et cum populus salutatione responderit...</i>
Ofertório canticus cantus cantare <u>Obs.: contém descrição</u> <u>do canto, com ref. a</u> <u>neumas</u>	<i>canticum offerentium</i> <i>Dum sic offertur a populo, offerenda vel offertorium cantatur a</i> <i>clero...</i> <i>offerenda per suum gravem et grandiosum cantum, quae neumis</i> <i>distenta et versibus fecundata, quantumvis longa jubilatione,</i> <i>quod significat non satis valet exprimere</i>
PARTE 5 – A dispositione altaris: começa longamente com todas as preparações do altar	
Super oblata	<i>sacerdos se inclinans coram altari, orat et dicit: Suscipet...</i>

dicere orara+dicere recitare orare silentium [Per om.] vocem levare alta voce altre respondere	<i>Deind vertens se ad populum dicit: Orate, fratres,...</i> <i>Postmodum super oblata recitat secretam...</i> <i>et orat sacerdos... Significat et recolit hoc silentium...</i> <i>Orat ergo sacerdos in hoc silentio, et...</i> <i>...ideo sacerdos vocem levat, et alta voce secretam concludit sic:</i> <i>Per omnia... Ad quod alte respondeat populus Amen.</i>
Diálogo	-
Prefácio concinere alta et delectabilis vox cantare	<i>...in praefationibus enim omnibus conveniunt homines, et angeli ad concinendum praeconia regi. Unde et alta et delectabili voce cantatur, quia angelorum praeconia repraesentantur...</i>
Sanctus cantare concentus hymnus	<i>..., undecum cantatur, nobis signaculum crucis imprimimus...</i> <i>..., quem hymnum Sixtus papa ad missam cantari praecepit. Et vide quod in hoc concentu angelorum, et hominum... (LP)</i>
Cântone dicere sub silentio prolatio verborum declarare+dicere Per omnia: alta voce levare alta voce tradere	<i>sacerdos, ..., dicit: Te igitur</i> <i>Sub silentio pluribus de causis dicitur:</i> <i>dicens, Quam oblationem...</i> <i>dicitur Benedixit</i> <i>ad prolationem istorum verborum: Hoc est corpus...</i> <i>declarat, dicens...</i> <i>[Per omnia], alta voce levatur, tum quia Dominus alta voce tradidit spiritum, tum quia...</i> EXTRA: (Pq silêncio): a) quia Deus non oris, sed cordis clamorem attendit; b) ne longa declamatione deficiamus, vel ne populus orare impediatur, quia tunc orare tenetur, ut supradiximus...; c) ne verba tanti mysterii per quotidianum usum vilescant.
Pater noster dicere [não] dicere sub silentio	<i>oratio diceretur</i> <i>non dicitur sub silentio, quia est de Evangelio</i> <i>Alta voce concluditur: Per omnia..., ut populus desiderans pacem respondeat: Amen, vel haec vocis quae sequitur, elevatio bonum</i>

Per omnia: alta voce elevatio vocis	<i>significat nuntium...</i>
PARTE 6 – <i>A benedictione pontificis</i>	
Bênção benedicere+dicere	<i>benedicet, dicens: Venite, benedicti...</i>
PARTE 7 – <i>Ab osculo pacis</i>	
Pax Domini dicere (2x) respondere	<i>Sacerdos vero dicit: Pax...</i> <i>antequam dicat: Pax</i> <i>Cui populus recompensans, respondet: Et cum spiritu tuo</i>
Agnus Dei cantare (4x) dicere (2x – miserere)	<i>...cantat: Agnus Dei</i> <i>Unde cantatur miserere..., quod inter communicandum, a clero et populo cantari Sergius para decrevit... (LP)</i> <i>Vel tunc cantatur, quia...</i> <i>bis dicitur miserere nobis (2x)</i>
Comunhão cantare	<i>Interim communio cantatur...</i>
Post-communio orare	<i>in qua sacerdos orat...</i>
Última saudação	- Terminar ou com <i>Ite, missa, Benedicamus</i> , ou <i>Requiescant</i>
Conclusão cantare <i>Obs.: menciona outros cantos no fim da missa</i>	<i>In sollemnitatibus quoties cantatur: Te Deum laudamus, Gloria in excelsis Deo...</i>
Oração sobre o povo	-

Observação: tem-se a impressão de que se passa das palavras que caracterizam o canto (psallere/decantare/cantare, etc.), às descrições (a respeito dos neumas): momento centrado no cantare.

Mesmo movimento que da palavra *sonus*.

Expositio missae 14: João Belet, *De ecclesiasticis officiis*, c. 32-51 (c.1155-1215)

Edição: CCCM, 41/41A, p. 61-90.

Confissão antes da missa pronuntiare	<i>Sacerdos antequam missam cantet, confessionem pronuntiat</i> EXTRA: <i>Cum cantat orationes et reliqua recitat</i> (<u>musicalização da oração?</u>)
PARTE 1 – <i>obsecrationes</i> : até ofertório	
Intróito cantare canere	<i>Et dum cantatur introitus, intrar ad altare. In diebus profestis ideo bis tantum canitur, in sollempnitatibus vero ter</i> Obs.: atenção para com a forma: quantas vezes
Tropos	<i>Quandoque intermiscentur tropi</i>
Kyrie cantare dicere	<i>Istud cantatur ter propter Patrem et Filium et Spiritum Sanctum. Sicitur autem novies propter novem angelorum ordines,...</i> Obs.: também atenção para com a forma
Gloria ymnus dicere cantare (2x)	<i>Ymnus de evangelio sive angelicus</i> <i>Hoc tantum dicebatur prius ad missam</i> <i>Reliqua vero beatus Hilarius... ad missam cantari instituit. Istud cantatur in festis...</i>
DV/Oremus dicere salutare+dicere	<i>sacerdos conversus salutat populo dicendo Dominus vobiscum...</i> <i>Cum dicit Oremus</i>
Collecta dicere (2x)	<i>collecta proprie dicitur in processione</i> <i>episcopus ...solebat dicere orationem</i>
Epístola dicere legere (2x)	<i>Deinde epistola dicitur...</i> <i>non debet aliquis presumere, ut legat epistolam, nisi sit...</i> <i>Melius est enim ut sacerdos legat, enim si cantet missam, quam acolitus...</i>
Gradual cantare (3x)	<i>Post epistolam cantatur graduale...</i> <i>ante altare soleat cantari...</i> <i>gradatim cantatur...</i>
Aleluia neumatizare	<i>in cuius fine neumatizamus...</i>

Seqüência cantare	<i>Nicholaus papa eas in ecclesia cantari instituit</i>
Evangelho cantare (5x) legere (4x) + atenção com a forma: como começar, etc. sinais da cruz no começo do Evangelho e deve-se estar sem nada na cabeça para ouvir melhor	<i>Finita sequentia cantatur evangelium</i> <i>Cantatur autem evangelium quandoque...</i> <i>quod cantatur in nativitate ad...</i> <i>Secundum allegoriam ut illud, quod legitur...</i> <i>Secundum personam cantatur ut in festo...</i> <i>secundum partem ut in festo sancte crucis, ubi cantatur...</i> <i>in festo sancte crucis legitur...</i> <i>illud parvum, quod legitur in circumcissione</i> <i>accedit ad legendum evangelium</i>
<i>Final do Evangelho, respondeatur ab omnibus: Gloria tibi, Domine. Lido o Evangelho, alguém dicere Amen... Sed melius esr, ut dicat Amen.</i>	
Credo cantare (2x) dicere (3x)	<i>Non tamen in omni sollempnitate cantatur, sed in festis...</i> <i>In aliis autem sollempnitatibus non debet dici</i> <i>Quidam dicunt, quod... debet dici symbolum...</i> <i>Item in festivitatibus illorum, qui illud composuerunt, debet cantari</i> <i>Dicto autem symbolo... + sinal da cruz</i>
Ofertório cantare	<i>Dicto symbolo, cantatur offertrio sine offerenda</i>
PARTE 2 – missa orationis: missa em sentido estrito	
Secreta pronuntiare sub silentio dicere sub silentio [antes] alta voce	<i>Secret dicitur, quia secreto pronuntiatur, cum olim alta voce diceretur, <u>unde et ab hominibus laicis sciebatur.</u></i> <i>ad horum verborum prolationem</i> <i>statum fuit, ut de cetero sub silentio diceretur</i>
Orate fratres+2 salmos (durante a secreta) [nós] orare sub silentio cantare duos psalmos DV – sub silentio Orate - aperte	<i>Cum dicit sacerdos Orate, fratres, statim incipit orare et nos similiter audientes debemus secreto orare et cantare duos psalmos, scilicet Exaudi Domine [Ps. 16] et psalmum sequentem</i> <i>DV sub silentio e Orate fratres aperte</i> Obs.: retira o diálogo em prol da concomitância

Prefácio	-
Sanctus/Benedictus canere cantare (2x) canticum clamare	<i>Postea canitur ter Sanctus sanctus sanctus</i> <i>Unde cum illud cantatur [Benedictus], debet fieri signum crucis.</i> <i>Cantica angelorum cantamus, ... salvati clamamus</i> Obs.: sinal da cruz
Cânone dicere sub silentio	<i>Sub silentio tribus de causis dicitur...</i>
Pai Nosso dicere [non] sub silentio	<i>Sacerdos non dicit Pater Noster sub silentio, quia de evangelio est.</i>
PARTE 3 – missa postulationis: até a comunhão	
Pax Domini e oração que precede dicere (PD) predicare silenter (or.)	<i>Postea dicit sacerdos Pax domini sit semper vobiscum</i> <i>Nota tamen, quod sacerdos predicit silenter orationem quandam, que in Ambrosiana ecclesia aperte profertur</i> menção à diferença sonora com prática ambrosiana Obs.: deocrre daí que dicere pode ser só o texto, mas é freqüentemente também o texto com alusão à sua (moderada) musicalização.
Agnus Dei cantare (2x) dicere (sempre com relação à alteração do texto)	<i>Agnus Dei cantatur ter (...) Ter autem ideo cantatur...</i> <i>Bis dicitur cum Miserere nobis... In cena vero Domini ter debet dici Agnus Dei cum Miserere nobis. In missa pro defunctis ter debet dici cum Dona eis requiem...</i> <u>Item non debet dici continue, sed interpolate et mixtim cum oratione</u> <i>Ite ergo ter dicitur Agnus Dei</i> Obs.: menção de tropos (? interpolações) e orações no meio: é a silabização/textualização da missa
PARTE 4 – missa gratiarum actiones: usque ad finem	
Comunhão cantare	<i>Communio dicitur quasi participatio, quam ideo cantamus, ut...</i>
Ite, missa est/Benedicamus	-
cantos no final	<i>Dicitur autem Ite, missa est, quotiens cantatur Te Deum laudamus et Gloria in excelsis Deo et Alleluia.</i>

Observações:

- a) *dicere* (é, ao mesmo tempo, o texto e a sonorização equivalente a *pronuntiare*) vs. *cantare* (todas as peças com maior quociente musical, inclusive Evangelho e expressão *missam cantare*);
- b) silêncio vs. alta voz explicitamente relacionado a (não) deixar laicos compreenderem;
- c) sacerdote freqüentemente substitui o diácono;
- d) salmos, tropos e cânticos no fim: maior musicalização silábica;
- e) oração de preparação/orações durante AD/oração antes do salmo: cresce oração + canto silábico – associação com movimento salmódico século XII;
- f) menção à prática ambrosiana aqui, mas também em outros autores de época, menção a práticas hispânicas e galicanas; Berno: opõe-se abertamente à prática romana; discussão litúrgica mais acalorada e objetivação da prática.

Amalário de Metz, *Liber de ordine antiphonarii*, cap. 52.

Edição: PL 105, col. 1295-1296.²⁰

Tradução: Eduardo Henrik Aubert

Caput LII	Capítulo 52
<i>De glorioso officio quod fit circa vespertinales terminos in paschali hebdomada in Romana Ecclesia</i>	Sobre o ofício glorioso que se realiza por volta da hora de véspera na semana de Páscoa, na Igreja Romana
<i>Notum solemniter est canere matrem nostram Romanam Ecclesiam tres psalmos ante hymnum Evangelii, et post hymnum duos per diversa altaria diversorum locorum.</i>	Sabe-se que a nossa mãe, a Igreja Romana, canta solenemente três salmos antes do hino do Evangelho e, depois do hino, dois, em altares diversos [que estão] em diferentes lugares.
<i>Saepissime tamen ad crucem et ad fontes, ut ex scriptis dicimus, quae continent per diversos libellos ordinem Romanum.</i>	Muito freqüentemente [no altar do oratório da] cruz ²¹ e [no altar das] fontes, ²² o que dizemos de acordo com escritos que, em diversos libelos, contêm o <i>ordo</i> romano.
<i>Simili modo notum est quod in fine psalmorum versum solemus dicere ante orationem quam solemus facere genua flectendo, sive, vultum declinando in terram.</i>	De modo semelhante, sabe-se que costumamos dizer um verso no fim dos salmos, antes da oração que costumamos fazer ajoelhados ou inclinando a cabeça em direção ao chão.
<i>Versu enim commonemur ad aliquam mutationem et renovationem mentis, continentem habitum orationis.</i>	Pois com o verso somos chamados a uma certa mudança e renovação da mente, à disposição continente da oração.
<i>De eodem versu scriptum habemus in libello officiali et in prologo istius.</i>	Escrevemos sobre o mesmo verso no <i>Liber officialis</i> e no prólogo deste [livro].
<i>Ea enim hic oportet dicere de illo, quibus intelligatur qua de re consuetudo sanctae Romanae Ecclesiae amittat versum in paschalibus diebus, et alter cantus constituatur pro eo.</i>	Cabe assim falar dele aqui para que se entenda a razão do costume da Santa Igreja Romana de deixar o verso de lado nos dias de Páscoa e estabelecer um outro canto em seu lugar.
<i>Paschali enim dies, qui per septem dies quasi unus dies celebratur, apud nos ordine officii sui praedicat nobis illud tempus de quo Jesus Christus dixit in Evangelio Joannis: Iterum autem videbo</i>	O dia de Páscoa, que durante sete dias é celebrado como um só dia entre nós na ordem de seu ofício, proclama-nos aquele tempo de que Jesus Cristo disse no Evangelho de João: <i>Pois eu vos verei</i>

²⁰ Infelizmente, ainda não pudemos consultar a edição posterior e muito melhor desta obra: *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, ed. J.-M. Hanssens, 3 v., Vaticano, 1948-1950.

²¹ O oratório de Santo André da Cruz.

²² O batistério do Latrão.

vos, et gaudebit cor vestrum, et gaudium vestrum nemo tollet a vobis: et in illo die me non rogabit quidquam.	<i>novamente, e o vosso coração estará pleno de alegria, e vossa alegria não vos será tirada por ninguém: e nesse dia não me rogareis por nada.</i>
<i>Orando enim rogamus quod nondum habemus.</i>	Orando, rogamos por aquilo que ainda não temos.
<i>Quod non erit necessarium quando cor electorum gaudebit, et gaudium eorum nemo tollit ab illis, et non erit necesse ut aliquid rogent.</i>	O que não será necessário quando o coração dos eleitos estiver pleno de alegria. A alegria deles não é lhes é tirada por ninguém, e não será necessário que roguem por algo.
<i>Ut jam gaudeamus in spe ex eo quod exspectamus futurum in re, versus qui solet animum nostrum revocare ad aliquam introducendam orationem, aufertur in paschalibus diebus, et cantatur pro eo ad aliquos cursus diurnales responsorius, [Haec dies quam fecit Dominus, exsultemus et laetemur in ea.]</i>	Como já nos alegramos em esperança por aquilo que esperamos tornar-se real no futuro, o verso que costuma levar nosso espírito a alguma oração a ser introduzida é tirado nos dias de Páscoa, e canta-se em seu lugar, nos demais ofícios diurnos, o responsório [<i>Haec dies quam fecit Dominus, exsultemus et laetemur in ea.</i>]
<i>Exsultatio et laetitia unde responsorius praesens dicit, clariores efficiuntur in mente nostra si clariore lingua, id est Hebraea, pronuntiatae apud nos fuerint.</i>	A exultação e a alegria de que o presente responsório fala tornar-se-iam mais claras na nossa mente se fossem pronunciadas entre nós em língua mais clara, isto é, em hebraico.
<i>Ideo in ea statione in qua apostolicus celebrat vespertinale officium, Alleluia canitur cum omni supplemento et excellentia versuum et sequentiarum.</i>	Do mesmo modo, naquela estação em que o [bispo] apostólico celebra o ofício vespertino, canta-se Aleluia com todo complemento e excelência de versos e de seqüências.
<i>In caeteris officiis diurnalibus pro versibus canitur responsorius, Haec dies.</i>	Nos demais ofícios diurnos, canta-se o responsório <i>Haec dies</i> no lugar dos versos.
<i>In vespertinali, post tres psalmos, canitur unum Alleluia ante hymnum sanctae Mariae; post quartum unum; post quintum, unum, quae pertinent ad crucem et ad fontes.</i>	No ofício vespertino, depois de três salmos, canta-se um Aleluia antes do hino de Santa Maria [<i>Magnificat</i>]; depois do quarto, um [outro Aleluia]; depois do quinto, um [outro], [os dois últimos] relativos a [o oratório de Santo-André da] Cruz e às fontes.
<i>In Romano enim Ordine invenitur in ipsa die resurrectionis Domini repetitus psalmus, [In exitu Israel.]</i>	No <i>ordo</i> romano, encontra-se, no dia da Ressurreição do Senhor, um salmo repetido, [<i>In exitu Israel.</i>]
<i>Hoc enim fit propter multiplicia altaria illius loci, ibi illa die statio fit.</i>	Isso se faz devido aos múltiplos altares do lugar em que se faz a estação naquele dia.
<i>Invenitur etiam quarta feria responsorius indutus, [Haec die quam fecit Dominus]</i>	Ainda na quarta-feira encontra-se o responsório [<i>Haec dies quam fecit</i>

<i>post duo Alleluia, ut demonstretur illum fuisse primo statum pro versibus, sed dignitate apostolica Alleluia mutatum est pro eis.</i>	<i>Dominus</i>] introduzido depois de dois Aleluias, para demonstrar que ele foi instituído primeiramente no lugar dos versos, mas, devido à dignidade apostólica, foi substituído pelo Aleluia.
<i>Eadem enim re factum est et multi versus Alleluia Graeca lingua in memorato officio canantur.</i>	Pela mesma razão, são cantados no ofício lembrado também muitos versos de Aleluia na língua grega.
<i>In sexta feria interponitur responsorius, [Haec dies quam fecit Dominus] inter duo Alleluia, ut opinor, propter loca stationum, quae pria designantur per loca vilia et postea nobilia.</i>	Na sexta-feira, o responsório [<i>Haec dies</i>] é interposto entre dois Aleluias, segundo julgo, devido ao lugar das estações, que antes eram marcados como lugares vis e depois [o foram como] lugares nobres. ²³
<i>De quibus scribitur in Romano Ordine: Usque ad diem octavum Paschae, juxta Romanam consuetudinem, memoratum cursum celebramus.</i>	Sobre o quê está escrito no <i>ordo</i> romano: celebramos o ofício lembrado até a oitava de Páscoa, de acordo com o costume romano.
<i>In nocte enim solemus versus canere.</i>	Na noite, no entanto, costumamos cantar versos.
<i>Scimus duo curricula temporum, diei scilicet et noctis, distincta esse a Domino in Evangelio Joannis: Si quis ambulaverit in die, non offendit, quia lucem hujus mundi videt; si autem ambulaverit in nocte, offendit, quia lux non est in eo.</i>	Sabemos que dois cursos dos tempos, isto é, o do dia e o da noite, são distinguidos pelo Senhor no Evangelho de João: Se alguém anda de dia, ele não comete ofensa, pois vê a luz deste mundo; mas se ele anda de noite, ele comete uma ofensa, pois a luz não está nele.
<i>Presumimus enim in die, id est, in meliore parte hujus mundi, in spe laetari de futura re; pertimescimus vero in nocte, id est in deteriore parte hujus mundi, dicendo verum: Ne forte offendamus praesumendo de spe, quae potest in nobis corrumpi ex nostra fragilitate, nisi Dominus custodierit nos.</i>	De dia, isto é, na melhor parte deste mundo, cremos, assim, alegrarmo-nos na esperança da coisa futura; de noite, isto é, na pior parte deste mundo, realmente temos medo, dizendo o verso: para que não cometamos uma ofensa crendo na esperança, que em nós pode ser corrompida por nossa fragilidade, a não ser que o Senhor nos proteja.
<i>Eosdem psalmos cantamus per singulos vespere, quia una eademque die celebratur.</i>	Cantamos os mesmos salmos em cada véspera, pois celebra-se um e mesmo dia.
<i>In nocturnali officio eos recolimus quos solemus in singulis quibusque Dominicis noctibus cantare.</i>	No ofício noturno, revisitamos aqueles [salmos] que costumamos cantar todas as noites de Domingo.

²³ Trata-se do *cubicellum Rigodem*, câmara sepulcral. OR 27, § 89.

Ordo galicano de consagração de igrejas no Sacramentário de Angoulême

Edição: CCSL 159C, p. 302.

Tradução: Eduardo Henrik Aubert

<i>ORDO CONSECRATIONIS BASILICAE NOVAE</i>	ORDO DE CONSAGRAÇÃO DE UMA BASÍLICA NOVA
<i>In primis veniunt sacerdotes et clerus cum sacris ordinibus ante foris templi quod benedicendum est, et introeunt clerici tantum et sacerdotes intra ianuam templi, in ipso introitu incipiunt laetaniam, et ipsa finita accipiat episcopus aquam cum vino mixtam et benedicat eos.</i>	Primeiramente vêm os sacerdotes e o clero com as ordens sacras diante das portas do templo que deve ser benzido, e entram apenas os clérigos e sacerdotes no interior do templo, e ao entrarem começam uma litania, e, esta finda, o bispo tome água misturada com vinho e os benza.
<i>Post haec faciens cosparsum per totam ecclesiam, post haec benedicit eam.</i>	Depois de fazê-lo, asperja-os por toda a igreja, e depois a benza.
<i>Nam illae cruces vel candelabra seu illae reliquiae foris stent dum altarium benedicitur.</i>	E as cruces e candelabros ou relíquias fiquem do lado de fora enquanto o altar é benzido.
<i>Et post benedictionem templi iterum clerici et sacerdotes accedant prope altare et incipiant aliam laetaniam.</i>	E depois da bênção do templo novamente os clérigos e sacerdotes subam para perto do altar e comecem uma outra litania.
<i>Ipsa finita accedat sacerdos et accipiat illam aquam cum illo vino quod antea benedixit et aspergat altarium secundum traditionem suam et benedicat.</i>	Essa finda, aproxime-se o sacerdote e tome aquela água com aquele vinho que benzeu anteriormente e asperja o altar segundo sua tradição e benza-o.
<i>Ipo benedicto accipiat chrysm et faciat crucem in medio altaris et per cornua ipsius altaris vel illo loco ubi reliquiae ponendae sunt, similiter per totum templum in circuitu faciens cruces de ipsa chrysm.</i>	Esse benzido, tome do crisma e faça uma cruz no meio do altar e nos cantos desse altar ou no lugar em que as relíquias devem ser postas, igualmente fazendo cruces ao redor de todo o templo com esse crisma.
<i>Post haec benedicit lenteamina vel vasa templi et post haec revestientur altare, et vela templi penduntur, et accendunt luminaria.</i>	Depois disso, benze os panos e vasos do templo e depois disso reveste-se o altar e as cortinas/véus do templo são dependurados, e as luminárias são acesas.
<i>Post haec omnia consummata vadunt sacerdotes cum omni clero foris ubi sunt illae reliquiae et intrant cum ipsis reliquiis cum sacris ordinibus cum laetania, et veniunt ante altare et recondunt ipsas reliquias in ipso altario in suo loco.</i>	Depois disso tudo consumado, os sacerdotes vão com todo o clero para fora, onde estão as relíquias e entram com elas junto com as ordens sagradas com uma litania, e vêm ao altar e depositam essas relíquias em seu lugar no altar.
<i>Et incipiat sacerdos missam caelebrare de dedicatione basilicae novae.</i>	E o sacerdote comece a celebrar a missa de dedicatória da nova basílica.
<i>Quando ille conspersus benedicendus est, adferat ad episcopum aquam in uno vase</i>	Quando a aspersão deve ser benzida, seja trazida para o bispo a água em um vaso e o

<i>vinum in aliud, conmiscit eos inter ipsa vasa et sic benedicit sicut ordo continet ubi dicit orationem: creator et conservator humani generis.</i>	vinho em outro, misture-os entre os mesmos vasos e então benze de acordo com o que contém o <i>ordo</i> onde diz a oração: <i>criador e conservador do gênero humano...</i>
---	---

Edição: Michel Andrieu, *Les ordines romani du haut moyen âge*, Louvain, Specilegium Sacrum Lovaniense, 1956, v. 4, p. 397-402.

Tradução: Eduardo Henrik Aubert

In nomine Dei summi ordo quomodo in sancta romana ecclesia reliquiae conduntur	Em nome do sumo Deus, o <i>ordo</i> de como as relíquias são guardadas na santa Igreja romana
1. Vadit episcopus in ecclesia ubi reliquiae sunt positae et facit laetaniam et dat orationem hanc: <i>Oremus. Aufer a nobis, domine, quaesumus, iniquitates nostras et ad sancta sanctorum puris mereamur mentibus introire. Per.</i>	1. O bispo vai à igreja onde as relíquias estão depositadas e faz uma litania e dá esta oração: <i>Oremos. Livra-nos de nossas iniquidades,...</i>
2. Postea ponit reliquias in patena et porrigit eas presbitero in ulnas super sindonem quam habet in collo ligatam et coopert ipsas et exeunt psallendo antifonam: <i>Cum iocunditate exhibitis.</i>	2. Depois põe as relíquias na pátena e as estende ao presbítero nas <i>ulnas</i> [? pano, lenço posto sobre o antebraço?] sobre o síndon que tem atado ao pescoço e as cobre e saem cantando a antifona: <i>Quando mostraste alegria.</i>
3. Et pergit episcopus in ecclesia nova, ubi recludi debent reliquiae, et intrant in ecclesia cum eo ministri duo vel tres et cludit ostium ecclesiae.	3. E vai o bispo até a igreja nova, onde as relíquias devem ser depositadas, e entram na igreja com ele dois ou três ministros e fecha a porta da igreja.
4. Et facit aquam exorcizatam et dicit orationem hanc: <i>Oremus. Deus, qui ad salutem humani generis maxima quaesumus sacramenta in aquarum substantia condidisti, adesto propitius invocationibus nostris et elemento huic multimodis purificationibus preparato virtutem tuae benedictionis infunde, ut creatura mysteriis tuis serviens ad abiciendos demones morbosque pellendos divinae gratiae tuae sumat effectum, ut, quicquid in locis vel in domibus fidelium haec unda resparserit careat immunditia, liberetur a noxa, non illic resedeat spiritus pestilens, non aura corrumpens; abscedant omnes insidiae latentis inimici et, si quid est quod aut incolomitate habitantium invidet aut quieti, aspersione huius aquae effugiat, ut salubritas per invocationem tui nominis expetita ab omnibus sit impugnationibus</i>	4. E exorciza a água e diz esta oração: <i>Oremus. Deus, ...</i>

<i>defensa. Per dominum.</i>	
5. Et mittit in eam chrisma et condit ex ipsa aqua calce et facit maldam unde recludere debet ipsas reliquias.	5. E põe nela crisma e, com essa água e giz, faz um massa de cal (<i>maldam</i>) com a qual deve depositar essas relíquias.
6. Et baptizat ipsum altare de ipsa aqua cum spongia una vice.	6. E batiza o altar com essa água com uma esponja uma vez.
7. Deinde iungent reliquiae ante ecclesiam et dicit scola laetaniam.	7. Então reúnem as relíquias diante da igreja, e a <i>schola</i> diz uma litania.
8. Ipsa completa, egreditur episcopus et dat orationem ante ostium: <i>Deus, qui in omni loco tuae dominationis dedicator adsistis, exaudi nos, quaesumus, ut inviolabilis huius loci permaneat consecratio, ut beneficia tui muneris universitas quae supplicat mereatur. Per.</i>	8. Essa completada, o bispo sai e dá a oração diante da porta: <i>Deus, que...</i>
9. Ipsa finita, suscipit ipsas reliquias a presbitero et portat eas cum laetania ad altare intus in ecclesia et ponit super altare novo.	9. Esta finda, toma as relíquias ao presbítero e as leva com litania ao altar no interior da igreja e põe sobre o altar novo.
10. Et antequam recludantur, ponit chrisma intus in confessione per angulos quatuor in cruce, ita dicendo: <i>In nomine patris et filii et spiritus sancti. Pax tibi. Resp.: Et cum spiritu tuo.</i>	10. E antes que sejam fechadas, põe o crisma no interior da <i>confessio</i> nos quatro ângulos fazendo o sinal da cruz dizendo assim: <i>Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. A paz esteja convosco. Resp.: E como teu espírito.</i>
11. Deinde ponit tres portiones corporis domini intus in confessione et tres de incenso et recluduntur reliquiae intus in confessione.	11. Então põe três partes do corpo do senhor no interior da <i>confessio</i> [N.T.: Blaise, p. 227, “caveau pour les reliques dans l’autel], e três de incenso e as relíquias são fechadas no interior da <i>confessio</i> .
12. Et dum recluduntur, canunt antiphonam: <i>Sub altare domini sedes accepistis, intercedite pro nobis per quem meruistis.</i>	12. E enquanto são fechadas, cantam a antífona: <i>Sob o altar do Senhor, fostes colocado, intercedei por nós por [meio de quem] fizestes o bem.</i>
13. Et ponit tabulam et dat orationem hanc: <i>Oremus. Deus, qui ex omni coaptatione sanctorum aeternum tibi condis habitaculum, da aedificationis tuae incrementa caelestia, ut, quorum hic reliquias pio amore conplectimur, eorum semper meritis adiuvemur. Per dominum nostrum.</i>	13. E põe a tábua e dá esta oração: <i>Oremos. Deus, que de toda a harmonia dos santos...</i>
14. Deinde linit eam cum calce, quae antea fuerat praeparata, et, postquam fuerit linita, facit crucem desuper cum chrisma, dicendo ut supra.	14. Então marque-a com giz, que foi anteriormente preparado, e, depois que ela tiver sido marcada, faça uma cruz por sobre com crisma, dizendo como acima.

15. Et facit crucem similiter cum chrismate et per quattuor angulos altaris desuper, dicendo ut supra.	15. E faz similarmente uma cruz com crisma por sobre os quatro cantos do altar, dizendo como acima.
16. Et tunc velat altare et dat orationem hanc: <i>Oremus. Descendat, quaesumus, domine Deus noster, spiritus sanctus tuus super hoc altare, qui et populi tui dona sanctificet et sumentium corda emundet. Per dominum.</i>	16. E então cobre o altar e dá essa oração: <i>Oremos. Faça descer, nós o pedimos, senhor nosso Deus,...</i>
17. Et tunc conspargit aquam cum hysopo per totam ecclesiam.	17. E então esparge água com <i>hisopo</i> por toda a igreja.
18. Ipsa namque tabula, quam super reliquias ponit, debet antea confirmare cum chrismate, faciens crucem dicendo ut supra.	18. E a tábua que põe sobre as relíquias, deve confirmá-la antes com o crisma, fazendo uma cruz enquanto diz como acima.
19. Hoc peracto, canit scola antiphonam ad introitum et, post <i>Kyrieleyson</i> , dicitur <i>Gloria in excelsis Deo</i> et completur missa ordine suo.	19. Isso feito, a <i>schola</i> canta a antífona de intróito e, depois do <i>Kyrieleyson</i> , diz <i>Gloria in excelsis Deo</i> , e a missa é realizada em sua ordem.
20. Et postea per totam ebdomadam missa publica in ipsa ecclesia celebretur, usque octo dies completos.	20. E em seguida, celebra-se durante toda a semana uma missa pública nessa igreja, até que se completem oito dias.

Ordo de consagração de igrejas no Sacramentário de Drogo

Edição: Louis Duchesne, *Origines du culte chrétien: étude sur la liturgie latine avant Charlemagne*, Paris, Thorin, 1889, p. 507-509.²⁴

Tradução: Eduardo Henrik Aubert

1. <i>Primo eundum est ad locum ubi reliquiae positae sunt priori die, in quo etiam loco vigiliae prius sollempniter implendae sunt sub honore ipsorum sanctorum quorum reliquiae in novam ecclesiam ponendae sunt.</i>	Primeiro deve-se ir ao lugar em que as relíquias foram postas no dia anterior, onde devem-se primeiramente realizar as vigílias sob a honra daqueles santos cujas relíquias devem ser postas na igreja nova.
2. <i>Deinde sacrandae est aqua a pontifice et mittenda et chrisma in aqua cum hac benedictione: Deus qui ad salutem humani generis maxima...</i>	Então a água deve ser consagrada pelo pontífice e deve-se pôr o crisma na água com esta bênção: <i>Deus qui ad salutem...</i>
3. <i>Et canenda est tibi interim laetania, post quam sequitur oratio</i> Aufer a nobis... <i>alia</i> Fac nos domine...	E deve-se cantar para ti, enquanto isso, uma litania, depois da qual se segue a oração <i>Aufer a nobis...</i> outra <i>Fac nos domine...</i>
4. <i>Hac finita sublevantur reliquiae cum feretro a sacerdotibus, canente clero antifonam Cum iocunditate exhibitis vel ceteras antifonas ad deducendas reliquias usque ad hostium novae edificationis, ad occidentem, post quas dicit pontifex orationem Deus qui ex omni coaptatione...</i>	Finda esta, as relíquias são tomadas com a liteira pelos sacerdotes, enquanto o clero canta a antifona <i>Cum iocunditate exhibitis</i> ou outras antifonas para conduzir as relíquias até a porta da nova edificação, no Ocidente, depois das quais o pontífice diz a oração <i>Deus qui ex omni coaptatione...</i>
5. <i>Qua finita pontifex aquam aspergere consecratam a foris sequendo feretro reliquiarum, cleroque canente antifonam Asperges me Domine cum psalmo L^{mo}, sed uno ex clericis in nova ecclesia clausis hostiis quasi latente.</i>	Esta finda, o pontífice começa a aspergir água consagrada à porta, seguindo a liteira das relíquias, e o clero cantando a antifona <i>Asperges me Domine</i> com o salmo 50, mas com um dos clérigos ficando na nova igreja com portas fechadas.
6. <i>Nam pontifex circumit ecclesiam ad hostio in partem aquilonarem prima vice usque iterum ad idem hostium; et cum illic perventum fuerit pulsat hostium tribus vicibus, dicendo Tollite portas, principes, vestras et elevamini, portae aeternales, et introibit Rex gloriae. Ille deintus respondens dicat: Quid est iste rex gloriae?</i>	Então o pontífice dá a volta na igreja até a porta na parte setentrional uma primeira vez novamente até a mesma porta e, chegando aí, bate três vezes na porta, dizendo <i>Tollite portas, principes, vestras et elevamini, portae aeternales, et introibit Rex gloriae</i> . Aquele que está lá dentro, respondendo, diga: <i>Quis est iste rex gloriae?</i>

²⁴ A divisão do texto em seções não existe na edição de Duchesne. Fizemos os cortes com o objetivo de facilitar a referência.

7. <i>Iterum circumienda est ecclesia secunda vice sicut prius, cum eadem antiphona et eodem psalmo, usquedum perveniatur ad hostium, atque iterum pulsetur sicut prius eisdem verbis et idem respondente deintus latente.</i>	Novamente deve dar a volta na igreja uma segunda vez como a primeira, com a mesma antífona e o mesmo salmo, até que chegue à porta, e então novamente bata como da primeira vez, com as mesmas palavras e igualmente respondendo o que está lá dentro.
8. <i>Tunc tertio iterum circumienda est eodem modo cum eodem cantu usque iterum ad hostium. Tunc dicenti pontifici et pulsanti respondendum est ei sicut prius: Quis est iste rex glorie? Pontifex respondeat: Dominus virtutum ipse est Rex glorie.</i>	Então uma terceira vez novamente deve dar a volta do mesmo modo com o mesmo canto até [chegar] novamente à porta. Então, falando e batendo o pontífice, deve-se responder a ele como antes: <i>Quis est iste rex glorie?</i> O pontífice responda: <i>Dominus virtutum ipse est Rex glorie.</i>
9. <i>Tunc aperiuntur hostia et canenda est antiphona Ambulante sancti Dei, ingredimini in domum Domini, cum psalmo Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi et cetera. Et ille qui prius fuerat intus quasi fugiens egrediatur ad illud hostium foras, iterum ingressurus per primum hostium vestitus vestimentis ecclesiasticis.</i>	Então sejam abertas as portas e cante-se a antífona <i>Ambulante sancti Dei, ingredimini in domum Domini</i> , com o salmo <i>Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi</i> , etc. E aquele que antes estivera dentro saia como que fugindo para fora daquela porta, devendo novamente entrar pela primeira porta vestido com vestimentas eclesiásticas.
10. <i>Dum egreditur pontifex ecclesiam dicit orationem. Domum tuam Domine clementer...</i>	<i>Enquanto entra na igreja, o pontífice diz a oração Domum tuam Domine clementer...</i>
11. <i>Illa finita incipit iterum ab hostio ad partem aquilonarem ad intus aspergere aquam, antiphonam canente Beati qui habitant in domo tua, Domine, cum psalmo Quam dilecta tabernacula tua Domine, usquedum prius circumeundo sicut a foris pervenerit ad hostium, et dicit orationem Deus qui in omni loco...</i>	Esta finda, começa novamente [a dar a volta na igreja] a partir da parte setentrional, aspergindo água no interior, cantando a antífona <i>Beati qui habitant in domo tua, Domine</i> , com o salmo <i>Quam dilecta tabernacula tua Domine</i> , até que, dando a volta como antes do lado de fora, chuegue à porta, e diz a oração <i>Deus qui in omni loco...</i>
12. <i>Et sic iterum circumienda est cum supradicta antiphona et eodem psalmo usque ad idem hostium et dicenda est oratio Deus qui loca nomini tuo...</i>	E assim novamente deve dar a volta com a antífona acima mencionada e com o mesmo salmo até que [chegue] à mesma porta e deve dizer a oração: <i>Deus qui loca nomini tuo...</i>
13. <i>Et cum tertio lustrata fuerit ab intus sicut primo et secundo, dicenda est oratio Deus qui sacrandorum...</i>	E, tendo sido lustrada internamente pela terceira vez, como na primeira e na segunda, deve-se dizer a oração: <i>Deus qui sacrandorum...</i>
14. <i>Tunc iterum incipiet clerus laetaniam positis reliquiis extra velum quod extensum est inter aedem et altare. Quo canente</i>	Então novamente o clero começa a litania com as relíquias tiradas do véu que está entre o templo e o altar. Cantando essa, o

<i>ingreditur pontifex cum deputatis ministris intra velum et facit maldam de aqua sanctificata unde recludantur reliquiae in confessione.</i>	pontífice entra com os ministros indicados no interior do véu e faz a massa de cal (<i>maldam</i>) com água santificada, com a qual serão guardadas as relíquias na <i>confessio</i> .
<i>15. Tunc veniens ad altare, aspargens illud tribus vicibus aqua sanctificata, inde sequitur benedictio tabulae his verbis: Singulare illud repropitiatorium...</i>	Então, vindo ao altar, aspergindo-o três vezes com água santificada, segue-se a bênção da tábua com essas palavras: <i>Singulare illud repropitiatorium...</i>
<i>16. Inde aspersio confessionis simul cum unctione chrismatis per quattuor angulos confessionis. Postea ponentur reliquiae in confessione cum tribus particulis corporis Domini ac tribus particulis thimiamatis canendo antiphonam Sub altare Domini sedes accepistis, intercedite pro nobis apud quem gloriari meruistis.</i>	Então [segue-se] a aspersão da <i>confessio</i> com a unção do crisma nos quatro ângulos da <i>confessio</i> . Depois as relíquias são postas na <i>confessio</i> com três partículas do corpo do Senhor e três partículas de incenso, cantando a antífona <i>Sub altare domini sedes accepistis, intercedite pro nobis apud quem gloriari meruistis</i> .
<i>17. His expletis, superponendus est lapis super quem infundendum est oleum sanctificatum et expendendum in modum crucis. Similiter per quattuor angulos altaris modus crucis de eodem oleo significandus est. Inde benedictio altaris simul cum consecraune eiusdem: Deprecamur misericordiam tuam... Consecratio altaris. Deus omnipotens, in cuius honore...</i>	Isso findo, deve-se sobrepor a pedra [tampa do altar], sobre a qual se deve derramar o óleo santificado e espalhá-lo na forma da cruz. Igualmente, deve-se fazer o sinal da cruz com o mesmo óleo nos quatro cantos do altar. Então a bênção do altar junto com a consagração do mesmo: <i>Deprecamur misericordiam tuam...</i> Consagração do altar. <i>Deus omnipotens, in cuius honore...</i>
<i>18. Inde benedictio lintheaminum altaris et aliorum indumentorum necnon et vasorum sacro ministerio usui apta his verbis: Exaudi Domine supplicum...</i>	Então, a bênção das vestimentas do altar e das outras vestimentas e também dos vasos próprios ao uso do sacro ministério com essas palavras: <i>Exaudi Domine supplicum...</i>
<i>19. Et post hoc velatur altare. Post velatum altare vero dicitur oratio Descendat quaesumus...</i>	E depois disso seja coberto o altar. Depois de coberto, diz-se a oração <i>Descendat quaesumus...</i>
<i>20. Ad missam: Deus qui invisibiliter...</i>	Para a missa: <i>Deus qui invisibiliter...</i>

Edição: Michel Andrieu, *Les ordines romani du haut moyen âge*, Louvain, Specilegium Sacrum Lovaniense, 1956, v. 4, p. 411-413.

Tradução: Eduardo Henrik Aubert

<i>Incipit ad reliquias levandas sive deducendas seu conducendas</i>	Começa [o ordo] para carregar, conduzir ou transportar relíquias.
<i>1. Intrans cantores antiphonam: Ecce populus custodiens iudicium; psalmum Fundamenta eius. Dicit Gloria, deinde repetit Sicut erat, versus Sicut laetantium omnium nostrum.</i>	Os cantores começam a antífona: <i>Ecce populus custodiens iudicium</i> ; salmo <i>Fundamenta eius</i> , então repete <i>Sicut erat</i> , o verso <i>Sicut laetantium omnium nostrum</i> .
<i>2. Finita autem antiphona, levat episcopus in brachia sua linteo desuper patena et mittit ibi reliquias et desuper coopertas olosyrico et sustentant duo diaconi brachia episcopi et tunc dat primam orationem.</i>	Finda a antífona, o bispo levanta em seus braços, cobertos com linho, a pátena, e põe aí as relíquias e, sobre elas, cobertas de seda pura, e dois diáconos seguram os braços do bispo e então dá a primeira oração.
<i>3. Et, post completam orationem, accendunt cereos et egrediuntur cum ipsis et turabula cum thymiam et cantor inchoat antiphonam: Cum iocunditate exhibitis. Si autem via longinqua fuerit ad ducendum, dicit psalmum cum antiphonam.</i>	E, após completa a oração, acendem as velas e saem com elas e com incensórios com incenso, e o cantor começa a antífona: <i>Cum iocunditate exhibitis</i> . Se, entretanto, o caminho for longo para conduzir [as relíquias], diz o salmo com a antífona.
<i>4. Adpropinquantes autem prope ecclesia, faciunt laetaniam et commendat episcopus reliquias ad presbiteros foras ecclesia et remanent ibi cum cereis et turibula, facientes laetaniam.</i>	Chegando junto à igreja, fazem uma litania, e o bispo confia as relíquias aos presbíteros fora da igreja e permanecem aí com as velas e os incensórios, fazendo uma litania.
<i>5. Et tunc episcopus intrat in ecclesiam solus et facit omne instrumento aqua exorcizata, lavat altare cum spungia et non mittunt chrisma.</i>	E então o bispo entra sozinho na igreja e, com todos os instrumentos, exorciza a água, lava o altar com uma esponja e não põe crisma.
<i>6. Et exiit et episcopus foras et dat orationem secundo.</i>	E o bispo sai para fora da igreja e dá a segunda oração.
<i>7. Et tunc de aqua exorcizata quod remanet aspergat super populum.</i>	E então asperja o povo com a água exorcizada que sobrou.
<i>8. Et mox aperiantur ianuae ecclesiae et intrat universus populus cum laetania.</i>	E, assim que se abrirem as portas da igreja, entra todo o povo com litania.
<i>9. Finita laetania, dat tertiam orationem.</i>	Finda a litania, dá a terceira oração.
<i>10. Ipsa expleta, inchoat cantor antiphonam: Sacerdos magne, pontifex summi Dei, ingredere templum domini et hostias pacificas pro salute populi offeres</i>	Essa finda, o cantor começa a antífona: <i>Sacerdos magne, pontifex summi Dei, ingredere templum domini et hostias pacificas pro salute populi offeres Deo tuo.</i>

Deo tuo. Hic est enim dies dedicationis sanctorum domini Dei tui. <i>Psalmus: Gaudete, iusti, in domino. Gloria. Sicut erat.</i>	<i>Hic est enim dies dedicationis sanctorum domini Dei tui. O salmo: Gaudete, iusti, in domino. Gloria. Sicut erat.</i>
<i>11. Et exuens se episcopus planitam suam et condit reliquias ipse solus.</i>	E, tirando sua casula, o bispo guarda sozinho as relíquias.
<i>12. Quas dum posuerit, cantor inchoat antiphonam: Sub altare domini sedes accepistis, intercedite pro nobis per quem meruistis. Psalmum: Beati immaculati tandum psallis usquedum condite fuerint reliquie. Et subsistent cum silentio nihil canentes.</i>	Quando essas são postas, o cantor começa a antífona: <i>Sub altare domini sedes accepistis, intercedite pro nobis per quem meruistis.</i> Salmo: <i>Beati immaculati</i> é salmodiado até que as relíquias tenham sido guardadas. E ficam em silêncio, sem cantar nada.
<i>13. Et accipit episcopus chrisma et tangit per quattuor angulos loci, ubi reliquiae positae fuerint, similitudinem crucis et dicit: In nomine patris et filii et spiritus sancti. Et respondit omnis populus: Et cum spiritu tuo.</i>	E o bispo toma o crisma e toca nos quatro ângulos do lugar onde as relíquias foram postas, fazendo o sinal da cruz, e diz: <i>In nomine patris et filii et spiritus sancti.</i> E todo o povo responde: <i>Et cum spiritu tuo.</i>
<i>14. Sic similiter et in quattuor cornua altaris eundem sermonem repetit per unumquemque.</i>	Assim igualmente e nos quatro cantos do altar repete, para cada um, as mesmas palavras.
<i>15. His expletis, induit se episcopus planitam suam et procedunt levite de sacrario cum veste altaris et cooperiunt altare una cum episcopo.</i>	Isso findo, o bispo se veste com sua casula, e os ministros do culto vêm da sacristia com a vestimenta do altar e cobrem o altar junto com o bispo.
<i>16. Et dat ipse orationem ad consecrandum altare, seu ipsa vestimenta, deinde omne ministerium altaris, sive patenam vel crucem.</i>	E esse [o bispo] dá a oração para consagrar o altar, as suas vestimentas, então todo o ministério do altar, a pátena e a cruz.
<i>17. Hec omnia expleta, intrat episcopus in sacrario et venit mansionarius cum cereo accenso ante episcopo et petit orationem et dicit: Iube, domne, benedicere. Et dicit episcopus: Inluminet dominus domum suam in sempiternum. Et respondent omnes: Amen. Et sic accenduntur a mansionario candelae in ecclesia.</i>	Isso findo, o bispo entra na sacristia, e vem o mansionário com a vela acesa diante do bispo e pede a oração e diz: <i>Iube, domne, benedicere.</i> E diz o bispo: <i>Inluminet dominus domum suam in sempiternum.</i> E todos respondem: <i>Amen.</i> E então são acesas pelo mansionário as velas da igreja.
<i>18. Et incipit cantor antiphonam ad introitum. Et procedit episcopus de sacrario cum ordinibus sacris, sicut mos est, et celebratur missarum sollemnia sicut in Sacramentorum continetur.</i>	E o cantor começa então a antífona de intróito. E o bispo vem da sacristia com as ordens sagradas, segundo o costume, e as solenidades da missa são celebradas, como está contido no sacramentário.

Edição: Michel Andrieu, *Les ordines romani du haut moyen âge*, Louvain, Specilegium Sacrum Lovaniense, 1956, v. 4, p. 339-347.

Tradução: Eduardo Henrik Aubert

<i>Ordo quomodo ecclesia debeat dedicari</i>	<i>Ordo sobre como se deve dedicar uma igreja</i>
1. <i>Primitus enim antequam pontifex introeat in ecclesia inluminantur XII candelae per circuitum ecclesiae et induunt se vestimentis sacris.</i>	Primeiramente, antes que o pontífice entre na igreja, são iluminadas doze velas ao redor da igreja e se vestem [os clérigos – ms. S] com vestimentas sagradas.
2. <i>Et, cum venerint ad ostium ecclesiae, percutiens ter superliminare de cambuta sua dicit antiphonam Tollite portas, principes, vestras, et canunt ipsum psalmum totum ante ostium et, aperto ostio, intrantes dicunt: Pax huic domui.</i>	E, quando chegarem à porta da igreja, batendo três vezes no frontão da igreja com seu báculo, diz a antífona <i>Tollite portas, principes, vestras</i> , e cantam todo este salmo diante da porta e, aberta a porta, dizem ao entrar: <i>Pax huic domui</i> .
3. <i>Deinde incipit clerus laetaniam et, cum venerint sacerdotes vel levitae ante altare, prosternunt se super stramenta usquedum dicunt: Agnus Dei qui tollis peccata mundi.</i>	Então o clero começa uma litania e, ao chegarem os sacerdotes ou ministros diante do altar, prosternam-se sobre os tapetes [N.T.: de cerimônia diante do altar – Blaise] até que digam: <i>Agnus Dei qui tollis peccata mundi</i> .
4. <i>Ut autem surrexerint ab oratione, non dicit pontifex: Dominus vobiscum, sed tantum: Oremus. Et diaconus: Flectamus genua. Postquam oraverint, dicit: Levate. Et sequitur oratio Magnificare, domine Deus noster.</i>	Quando se levantar da oração, o pontífice não diz <i>Dominus vobiscum</i> , mas apenas <i>Oremus</i> . E o diácono: <i>Flectamus genua</i> . Depois de orarem, diz: <i>Levate</i> . E segue-se a oração <i>Magnificare, domine Deus noster</i> .
5. <i>Deinde incipit pontifex de sinistro angulo ab oriente, scribens per pavimentum cum cambuta sua abcdurium, usque in dextro angulo occidentalis; incipiens iterum similiter de dextro angulo orientalis abcdurium, scribens usque in sinistro angulo basilicae occidentalis.</i>	Então o pontífice começa do ângulo esquerdo no Oriente a escrever no pavimento com seu báculo o abecedário, até o ângulo direito no Ocidente; começando novamente da mesma forma do ângulo direito oriental o abecedário, escrevendo até o ângulo esquerdo ocidental da basílica.
6. <i>Deindem veniens ante altare, dicit: Deus in adiutorium meum intende, cum Gloria, absque Alleluia.</i>	Então vindo diante do altar diz: <i>Deus in adiutorium meum intende</i> , com <i>Gloria</i> , sem <i>Alleluia</i> .
7. <i>Inde benedicit salem et aquam cum cinere mixto et dicit hanc orationem: Deus qui ad salutem humani generis, et reliqua.</i>	Então benze o sal e a água misturado com cinza e diz esta oração: <i>Deus qui ad salutem humani generis</i> , e o resto.
8. <i>Sequitur exorcismus: Exorcizo te, creatura salis et aquae.</i>	Segue-se o exorcismo: <i>Exorcizo te, creatura salis et aquae</i> .

9. <i>Et miscitur salis et cinis et faciens ter inde crucem super ipsam aquam.</i>	E é misturada com o sal e com as cinzas e fazendo três vezes então [o sinal da] cruz sobre essa água.
10. <i>Deinde ponis vinum mixtum cum ipsa aqua benedicta et dicis hanc orationem: Creator et conservator.</i>	Então põe o vinho misturado com essa água benta e diz esta oração: <i>Creator et conservator.</i>
11. <i>Deinde faciens crucem cum digito suo de ipsa aqua in dextra parte per quatuor cornua altaris.</i>	Então faz [o sinal da] cruz com seu dedo com essa água no lado pelos quatro cantos do altar.
12. <i>Inde altare cum ysopo adspargis septem vices canendo antiphonam: Asperges me, domine, ysopo et mundabor, cum psalmo Miserere mei, Deus, vadens in circuitu altaris spargendo, deinde in dextera parte per parietes ecclesiae, usquedum veniens ante altare, spargens iterum desuper in circuitu altaris vel ecclesiae, antiphonam canendo: Exsurgat Deus, cum ipso psalmo, usquedum veniens iterum ante altare, spargens desuper et in circuitu ecclesiae, canendo antiphonam: Qui habitat in adiutorio altissimi, cum ipso psalmo.</i>	Então asperge o altar com hissopo sete vezes cantando a antífona: <i>Asperges me, domine, ysopo et mundabor</i> , com o salmo <i>Miserere mei, Deus</i> , indo ao redor do altar aspergindo, então no lado direito nas paredes da igreja até chegar diante do altar, aspergindo novamente sobre ele ao redor do altar e da igreja, cantando a antífona: <i>Exsurgat Deus</i> , como mesmo salmo, até que chegue de novo ao altar, aspergindo sobre ele e ao redor da igreja, cantando a antífona: <i>Quis habitat in adiutorio altissimi</i> , com o mesmo salmo.
13. <i>Et mittit ex ministris aut clericis duos vel tres, qui extrinsecus ecclesiae parietes una vice psallentes spargant.</i>	E manda dois ou três dos clérigos ou ministros, para que asperjam uma vez [o ms. S tira a menção "uma vez"] as paredes do lado de fora da igreja, salmodiando.
14. <i>Iterum ipse pontifex vadit de ipso altare spargendo per medium ecclesiae in longum et in latum, similiter crucem faciendo sive per omne pavementum spargendo cum antifona: Domus mea domus orationis vocabitur, cum versu Narrabo nomen tuum fratribus meis, et Gloria.</i>	Novamente o próprio pontífice vai do mesmo altar aspergindo o meio da igreja, no comprimento e na largura, fazendo similarmente uma cruz ou aspergindo por todo o pavimento com a antífona: <i>Domus mea domus orationis vocabitur</i> , com o verso <i>Narrabo nomen tuum fratribus meis</i> , e <i>Gloria</i> .
15. <i>Et veniens in medio ecclesiae dicit: Oremus; diaconus: Flectamus genua. Et dicit orationem: Deus qui loca nomini tuo.</i>	E, vindo ao meio da igreja, diz: <i>Oremus</i> ; o diácono: <i>Flectamus genua</i> . E diz a oração: <i>Deus qui loca nomini tuo.</i>
16. <i>Iterum dicit: Oremus, et diaconus ut supra. Sequitur oratio: Deus sanctificationum omnipotens dominator.</i>	Novamente diz: <i>Oremus</i> , e o diácono como acima. Segue-se a oração: <i>Deus sanctificationum omnipotens dominator.</i>
17. <i>Ipsa expleta, incipit antiphonam: Introibo ad altare Dei; ipsa canendo cum ipso psalmo, vadit ante altare et fundit quod remansit de ipsa aqua ad basem altaris et extergitur altare de linteo.</i>	Essa finda, começa a antífona <i>Introibo ad altare Dei</i> ; cantando-a com o mesmo salmo, vai para diante do altar e derrama o que sobrou daquela água na base do altar, e o altar é limpo com um pano de linho.
18. <i>Postea incensum offert et mittit oleum</i>	Depois oferece incenso e põe o óleo sobre o

<i>super altare, in medio crucem faciens et super quatuor angulos altaris cum antifonam canendo: Erexit Iacob lapidem in titulum, cum psalmo Quam dilecta.</i>	altar, fazendo [o sinal da] cruz no meio e nos quatro ângulos do altar, cantando a antífona: <i>Erexit Iacob lapidem in titulum</i> , com o salmo <i>Quam dilecta</i> .
<i>19. Et unguet manu sua lapidem ipsum, semper incensum in circuitu ipsius altaris alius sacerdos faciendo.</i>	E unge a lápide com a sua mão, enquanto um outro sacerdote continua a dar a volta no altar com incenso.
<i>20. Post expleto psalmo, mittit iterum oleum similiter sicut prius, canendo antifonam: Sanctificavit dominus tabernaculum suum, cum psalmo Deus noster refugium.</i>	Depois de findo o salmo, põe novamente o óleo de forma semelhante à anterior, cantando a antífona: <i>Sanctificavit dominus tabernaculum suum</i> , com o salmo <i>Deus noster refugium</i> .
<i>21. Ipso psalmo expleto, mittit chrisma similiter canendo: Ecce odor, cum psalmo Fundamenta eius.</i>	Findo este salmo, põe crisma do mesmo modo cantando <a antífona>: <i>Ecce odor</i> , com o salmo <i>Fundamenta eius</i> .
<i>22. Deinde in circuitu ecclesiae per parietes de dextro in sinistro faciens crucem cum pollice de ipsa chrisma.</i>	Então, dá a volta na igreja, da direita à esquerda, fazendo [o sinal da] cruz nas paredes com o polegar com o mesmo crisma.
<i>23. Inde faciens crucem incensi super altare.</i>	Então faz o sinal da cruz com o incenso sobre o altar.
<i>24 Inde dicit: Oremus. Diaconus ut supra. Dicit orationem super altare: Dei patris in cuius honorem..</i>	Então diz: <i>Oremus</i> . O diácono como acima. Diz a oração sobre o altar: <i>Dei patris omnipotentis</i> .
<i>25. Iterum dicit: Oremus. Diaconus ut supra. Sequitur benedictio: Deus omnipotens in cuius honorem.</i>	Novamente diz: <i>Oremus</i> . O diácono como acima. Segue-se a bênção: <i>Deus omnipotens in cuius honorem</i> .
<i>26. Deinde dicit antiphonam: Confirma hoc, Deus, cum Gloria.</i>	Então diz a antífona [ms. S. <i>Deinde ant.</i> , sem o <i>dicit</i>]: <i>Confirma hoc, Deus</i> , com <i>Gloria</i> .
<i>27. Deinde tenentes subdiaconi vel acolyti linteamina vel omnia ornamente ecclesiae, seu vasa sacra quaecumque ad cultum Dei ad ecclesiam pertinere videntur, benedicit pontifex sicut in Sacramentorum continetur.</i>	Então, com os subdiáconos ou acólitos segurando as vestimentas e todos os ornamentos da igreja, e todos os vasos sagrados que vêm-se pertencer à igreja para o culto de Deus, o pontífice [os] benze, como está contido no sacramentário.
<i>28. Deinde vadunt ad locum in quo reliquiae praeterita nocte cum vigiliis fuerunt et elevat eas cum feretro cum honore et laudes decantando cum crucibus et turibulis et luminibus multis.</i>	Então vão ao lugar em que as relíquias estiveram [depositadas] na noite precedente com vigílias e as levantam com a liteira com honra e cantando louvores [o ms. W indica aqui a antífona <i>Cum iocunditate</i> , demonstrando conhecimento possível do OR 42], com cruzeiros e incensórios e muitas luzes.
<i>29. Venientes ante altare, extenso velo inter eos et populum, recondit ipse pontifex manu sua ipsas reliquias in locum altaris, canentes: Exultabunt sancti in gloria, cum</i>	Vindo diante do altar, estendido um véu entre eles [ms. W. diz <i>cleros</i> , em vez de <i>eos</i>] e o povo, o próprio pontífice guarda com sua mão as relíquias no lugar do altar, cantando:

<i>ipso psalmo.</i>	<i>Exultabunt sancti in gloria</i> , com o mesmo salmo.
<i>30. Inde vero revertitur pontifex in sacrarium cum ordinibus sacris et induunt se vestimentis aliis sollemnibus et interim vestiuntur altare vel ecclesiam et accenduntur luminaria.</i>	Então o pontífice volta à sacristia com as ordens sagradas e se vestem com outras vestimentas solenes e, enquanto isso, o altar e a igreja são vestidos, e as luminárias são acesas.
<i>31. Post haec omnia, tunc incipiant antifonam ad introitum. Et procedit pontifex de sacrario cum ordinibus suis sicut consueto est, et celebrant missam sicut in Sacramentorum continetur.</i>	Depois de tudo isso, começam a antífona de intróito. E o pontífice segue da sacristia com suas ordens, segundo o costume, e celebram a missa como está contido no sacramentário.

ANEXOS DA PARTE III

13. Conjunto do tonário do manuscrito latino 1118 (preto e branco);
14. Conjunto do tonário do manuscrito Harley 4951 (preto e branco).