

Canto gregoriano, modos eclesiásticos: o que aprendemos com os nossos livros de teoria musical

Flávio de Queiroz

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Introdução

O presente trabalho teve como motivação a constatação de que, cada vez mais, alunos aptam ao curso superior de música com um conhecimento bastante superficial, senão errôneo, acerca de diversos pontos da teoria musical, em especial, no que tange os modos eclesiásticos. Entre muitas dúvidas e enganos, os mais frequentes são referentes à nomenclatura dos modos; à questão da posição das “dominantes” desses modos; à aplicação de uma terminologia própria da música tonal aos modos; a um tratamento, em suma, muitas vezes, indiferenciado entre modo e escala; à atribuição dos modos autênticos e dos plagais a S. Ambrósio e a S. Gregório, respectivamente; enfim, à própria natureza da música modal, especificamente a do canto gregoriano.

Os alunos em questão fazem parte da turma de calouros do ano letivo de 2006 da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, os quais devem cursar a disciplina Literatura e Estruturação Musical I (LEM I) no primeiro ano de ingresso aos cursos superiores em música.

Decidi investigar quais livros utilizaram esses alunos, e o que os mesmos divulgam sobre as questões acima aventadas. Verifiquei o conteúdo concernente ao canto gregoriano e os modos eclesiásticos, primeiramente em livros destinados ao público iniciante, de teoria musical, história da música e harmonia, e, posteriormente, em livros mais avançados, mais especializados, incluindo alguns específicos de canto gregoriano.¹ Os resultados foram surpreendentes.

¹ Para efeito de publicação neste artigo, por motivos óbvios de espaço, reduzi a bibliografia comentada e/ou criticada.

Livros utilizados atualmente pelos alunos

Atualmente, ao que indica o resultado de uma enquête aplicada entre os alunos da disciplina acima citada, os livros de teoria musical, harmonia e história da música em nível inicial, mais lidos nos cursos preparatórios de música, ou por aqueles que, mesmo autodidaticamente, pretendem ingressar num curso superior de música, em Salvador, são os dos seguintes autores (ver referências adiante): CARDOSO e MASCARENHAS, CHEDIAK, GUEST, LACERDA, MED e PRIOLLI. Vejamos o que estes autores revelam sobre o nosso tema.

CARDOSO e MASCARENHAS (1974) dizem que *as escalas gregorianas* possuem dois modos: um autêntico, que é o original, e outro plagal; utilizam os nomes dos antigos povos gregos e de alguns de seus vizinhos (*dórico, frígio* etc.) para designar os modos; incluem na lista de modos gregorianos o jônio e o eólio e seus respectivos “hypo” (hipojônio, hipoeólio etc; pp. 123 e 124).

CHEDIAK (1986) dedica o 36º capítulo do seu livro aqui citado à “Harmonia modal”; nele diz: “os modos são caracterizados de acordo com os intervalos de tons e semitons entre os graus”; informa que os modos “iônio, lídio e mixolídio são maiores e o dório, frígio, eólio e lócrio são menores” (p. 120); apresenta um modo pentatônico (dó, ré, mi, sol, lá) e suas inversões (idem); informa ainda sobre o que chamou de *modos folclóricos*, “criados pelos povos” (p. 121) e, após isto, enumera regras “para que as harmonias tenham ‘o sabor’ modal”, assim como diversas tríades e tétrades sobre os graus dos modos.

GUEST (1996) diz que “usando sempre as notas naturais (teclas brancas do piano), encontraremos escalas de diferentes estruturas, chamadas modos naturais. Elas são a base da música modal” (p. 22); afirma que os modos são “relativos entre si” quando têm a mesma armadura da clave (p. 30), e apresentam uma tabela com todas as tonalidades e os diferentes modos que podem ser formados sobre cada grau de cada uma das escalas (p. 31).

LACERDA (1967), destinando aos modos gregorianos oito páginas do seu compêndio, define os mesmos como “a maneira como os tons e semitons se distribuem entre os graus da escalas” (p. 144); utiliza as antigas denominações gregas para nomeá-los; lembra que “o modo lócrio foi introduzido pelos teóricos e parece nunca ter sido usado na prática” (p. 102).

MED (1996) informa que S. Ambrósio foi o responsável pelos *inclusões* dos modos autênticos na música da Igreja, e que o canto gregoriano foi

estabelecido por S. Gregório (p. 166); afirma que a *tônica* dos modos plagais encontra-se uma quarta abaixo da *tônica* dos autênticos (p. 170); afirma também que os modos *começam* com esta ou aquela nota (p. 166), sem fazer referência ao papel da *final*.

PRIOLLI (1975) mantém que os modos autênticos vieram da escolha de S. Ambrósio; utiliza a nomenclatura do *octoechos* (*protus, deuterus* etc., autênticos e plagais), identificando-os como *1º modo* (*protus* autêntico), *2º modo* (*protus* plagal) etc.; a sua relação de dominantes modais é : 1º modo, lá; 2º, fá; 3º, dó; 4º, lá; 5º, dó; 6º, lá; 7º, ré; e 8º, dó (pp. 121-123), e esta lista coincide com a de muitos outros autores.

Outros livros

Após investigar o que dizem os livros de teoria musical campeões de vendas em Salvador, relatada no parágrafo anterior, decidi investigar também outros livros disponíveis, não necessariamente contemporâneos, mas também utilizados pelos nossos estudantes.

KÁROLYI (2002) informa que “os gregos denominavam suas escalas de acordo com o nome de suas tribos”, e que cada uma dessas escalas tinha uma “companheira subordinada”, começando uma quinta abaixo de cada principal; e, ainda, que os equivalentes medievais das escalas gregas são os modos plagais (pp. 41-44).

HOLST (1987), em seu capítulo intitulado “Escalas modais” (pp. 21-24), utiliza para os modos gregorianos também a denominação dos antigos povos gregos, e dá as diferentes posições dos semitons nos modos; refere-se às *tônicas* dos mesmos.

LOVELOCK (1986) mantém esta mesma nomenclatura, e afirma: “um modo consiste essencialmente numa série de sons que avança gradualmente de uma nota para a sua oitava” (p. 14); diz que “o sistema medieval de escalas originou-se de uma interpretação errônea do sistema diatônico grego” e que “esses erros surgiram na teoria bizantina” e “foram aceitos por Boécio (c. 475 – 520) e Alcuíno (735 – 804)” (p. 16); define o canto gregoriano como “um método de interpretar os salmos que ainda é o padrão na Igreja Romana” (p. 19).

ZAMACOIS (1986) indica que S. Ambrósio estabeleceu o primitivo canto litúrgico católico, atribuindo também a ele os modos autênticos e a S. Gregório, os plagais; faz equivaler a *final* dos modos à *tônica* atual; apresenta uma tabela dos mesmos, com as mesmas dominantes como supra (pp. 119-120).

ADAM e VALLE (sem data; certamente editado na década dos 1980) mantém as atribuições dos modos autênticos e plagais a S. Ambrósio e S. Gregório, respectivamente; usa as nomenclaturas dos povos gregos e do *octoechos*; acredita que “a estrutura formal das obras gregorianas é totalmente livre. Depende unicamente do texto a que está subordinada” (p. 35).

PANNAIN (1975) nos dá uma denominação de canto gregoriano como se segue:

Do latim – “Cantus Firmus” ou “Cantus Planus”, dando origem às expressões: Canto-Chão ou Canto-Plano. No início era um canto litúrgico simples, austero, monódico, sendo também no gênero diatônico e sem forma rítmica. (p. 29)

Adiante, mais definições:

“Cantus Firmus”, isto é, o Canto-Chão, era cantado pela voz que mantinha a melodia principal gregoriana e por essa razão foi chamada “Tenor”, termo derivado do verbo latino “tenere” (manter) ou “vox principalis”. (idem)

E na página 106 ela define “melodia gregoriana” como “a única ‘melodia pura’ que ainda resta dos antigos povos cultos. É uma melodia formada por uma só voz, sem apoio de acordes”; a autora mantém as associações entre modos autênticos e S. Ambrósio e modos plagais e S. Gregório; este, para ela, foi “o mestre mais famoso da Idade Média” (p. 103); ao discorrer especificamente sobre modos gregorianos (para os quais utiliza as denominações *1º modo*, *2º modo* etc.), a partir da página 104, afirma: “nos modos litúrgicos, o tetracorde tinha uma importância modal. [...] Podia ser chamado, indiferentemente, de modo ou tom, porque qualquer um satisfazia uma ou outra função juntas.” Outra frase importante deste método é: “As aulas de música tornaram-se muito importantes nos mosteiros.” (p. 107). Lembra-nos que “alguns mosteiros ficaram famosos como o que Santo Agostinho² fundou em Kent na Inglaterra, em 597” (ibidem).

RIGONELLI e BATALHA (1972) nos informa que a *confusão* dos nomes dos modos “deu-se com escritores romanos que se ocuparam do assunto”, notadamente “Aurélio Cassiodoro (485 – 580) e Boécio (475 – 524)”; repete a associação entre S. Ambrósio e os modos autênticos (p. 91) e que S. Gregório “compôs melodias” e cresceu mais quatro modos [os

² A autora não informa, mas há dois santos chamados Agostinho: o de Hipona, o filósofo, mais conhecido no mundo latino [nasceu em 354 e faleceu em 430]; e o outro, de Cantuária (Canterbury), enviado pelo Papa Gregório Magno para converter os ingleses, e falecido em 604.

plagais] aos autênticos; usa a nomenclatura grega supracitada, associando-a à denominação *1º modo*, *2º modo* etc.; (p. 92); informa ainda que

nas melodias sacras existe sempre uma nota que predomina, chamada ‘dominante’. A dominante é o tenor ou corda de recitação para a salmodia e ocupa o quinto grau nos modos autênticos e o 6º nos plagais (p. 92);

lembra-nos ainda que “a melodia gregoriana satisfaz às necessidades estéticas de um milênio”, mesmo que “não organizada como ciência da composição” (p. 93).

Alguns livros utilizados por gerações anteriores

Continuando com a investigação, parti para os livros anteriores aos anos 1970. Obtivemos o que se segue.

Para DE BENEDICTIS (1955), “cada povo possui a escala própria para exprimir o caráter de seus cantos que se denominam folclore ([...], sabedoria ou característica do povo)” (*sic*) (p. 9); discorrendo sobre os modos gregos, informa que havia “3 espécies de escalas de 4 sons, tetracordes” – dórica, iniciando em lá; frígia, em sol; lídia, em fá, “os quais podiam ser duplicados pela mesma espécie, o que denominavam harmonia, formando os modos” (*idem*).

SIQUEIRA (1953) também faz a associação entre os modos autênticos e plagais a S. Ambrósio e S. Gregório; utiliza as denominações dos modos do *octoechos* (*protus*, *deuterus* etc.) e a dos antigos nomes gregos (*dórico*, *frígio* etc.), e mostra que eles são ascendentes, e não descendentes, como os gregos (p. 69); utiliza a expressão *final ou tônica*; relaciona assim os modos e suas dominantes: dórico, dominante mi; hipodórico, fá; frígio, dó; hipofrígio (de si a si), dominante lá; lídio, dó; hipolídio (de dó a dó), dominante lá; mixolídio, ré; hipomixolídio (de ré a ré), dominante dó (pp. 70-71).

ARCANJO (1917) reitera a associação entre S. Ambrósio e S. Gregório e os modos autênticos e plagais; utiliza os antigos nomes gregos para os modos, denominando-os, também, *1º modo*, *2º modo* etc. (pp. 160-161).

Para CARRILO (1949), “no séc. XI da era cristã, os músicos romanos não sabiam como entoar o intervalo de trítone” (pp. 10-11); posteriormente afirma: “Com esses sete sons [da escala diatônica], os Papas da Igreja Católica S. Ambrósio, no séc. IV, e S. Gregório, no VI, formaram sete escalas diferentes” (p. 15); continua:

Esses modos ambrosianos e gregorianos, formados com os

sete sons de Terpandro, foram alterados mais tarde pelos músicos da Igreja, pondo-lhes acidentes, o que é verdadeiramente incompreensível [...], surpreendente que tenham permitido o anacronismo de por acidentes nos modos ambrosianos e gregorianos (p.16)

MANTECÓN (1947) escreve:

Os modos eclesiásticos são filhos diretos dos modos gregos. Substantivamente sua constituição permaneceu igual, mas na Idade Média alterou seus primitivos nomes complicando sua nomenclatura. Nós nos servimos da que nos deu Glareanus em seu *Dodecachordon*, publicado em 1547, e que é a que hoje está em vigência na Igreja. (p. 51)

Diz ainda que “qualquer nota da escala pode ser tomada como final, exceto o si” e assim “é que se formaram os doze tons” (idem); informa-nos que S. Ambrósio e S. Gregório reduziram os modos ao número de oito, ao que chamaram de *1º modo*, *2º modo* etc., e mais tarde, no séc. XVI, acrescentaram-se-lhes mais seis modos; e que “cada modo tem uma dominante, ou nota que prevalece sobre as demais” (exceto a final, que é de maior importância) (p. 52); este autor afirma ainda que nos modos autênticos a dominante era sempre a quinta sobre a final, exceto no frígio (3º), “cuja nota si era insensível para alguma função melódica, por formar com o fá o trítone que os antigos denominavam com horror *diabolus in musica*” (pp. 52-53). E mais: “cada um desses modos tinha um inferior ou dependente [...] aproximadamente como os nossos relativos” e cuja final estava uma 4ª mais abaixo que o autêntico respectivo (p. 53).

LAVIGNAC (s.d.) reafirma as hipotéticas ações de S. Ambrósio e S. Gregório com relação à escolha dos modos, e usa os antigos nomes gregos e seus “hypo” para os modos (p. 449).

Os seguintes autores não abordaram os modos eclesiásticos e/ou o canto gregoriano, pelo menos em livros de teoria musical: CUNHA (1914); MIGUEZ (s.d), OCTAVIANO (1924), MACHADO (s.d.), RIEMANN (1928); GUASPARI (1938); REPUBLICANO (1947); CAVANNA (1955); DANHAUSER, POZZOLI (ambos s.d.; editados, muito provavelmente, na década de 1950); ROYAL SCHOOLS OF MUSIC (1958).

Até aqui vemos que as definições, nomenclaturas e opiniões acerca de modos e fatos acerca do canto gregoriano diferem bastante entre si. Nossa investigação poderia adentrar a literatura de harmonia, contraponto, história da música etc. No entanto, esta literatura já exige do leitor conhecimentos musicais mais avançados, o que nos faria fugir do âmbito inicial do nosso trabalho – que enfoca os livros de música para iniciantes, notadamente

os de teoria musical. Muitos dos autores supracitados são também autores em outras áreas do conhecimento musical, e certamente recorreram a uma bibliografia referente à harmonia, contraponto etc. Mas esta será uma outra etapa de nossa investigação.

Sobre o canto gregoriano

Assim posto, achei proveitoso comparar os dados acima enumerados com a literatura disponível sobre canto gregoriano (lembro aqui que essa disponibilidade – ou não – de literatura refere-se à cidade do Salvador, local da pesquisa). Como veremos, aqui também não há unanimidade.

BEWERUNGE (1906) apresenta os modos gregorianos em seu 4º capítulo (pp. 15-27); a autora afirma o uso de quatro modos (de *D*, *E*, *F* e *G*) no canto gregoriano, mas cada um deles apresenta-se em duas categorias, autêntico e plagal, enumerando-os e nomeando-os conforme os antigos nomes gregos (*1º modo, dórico*; *2º modo, hipodórico* etc.); para cada modo apresenta exemplos musicais (“melodias típicas) em notação gregoriana e suas transcrições em notação moderna.

O método de BAS (1923) trata do acompanhamento do canto gregoriano; destina-se a organistas, muito provavelmente; faz paralelismos entre tonalidade e modalidade; apresenta sucintamente a teoria do *octoechos* e apresenta cada modo, com suas melodias características, à luz da harmonização e da “composição livre” a partir desses modos (ver pp. 24-111).

SINZIG (1929) descreve os *tons* gregorianos entre as páginas 32 e 40 do seu livro, apresentando-os como *1º tom (dórico)*, *2º tom (hypodórico)* etc.; indica as posições dos semitons nos mesmos; apresenta as figuras melódicas características (*repercussões*) de cada modo. A sua lista de dominantes é: 1º modo, lá; 2º modo, fá; 3º modo, dó (assinala também a importância da nota sol); 4º modo, lá; 5º modo, dó (aponta a ambigüidade com relação a si natural e si bemol); 6º modo, lá; 7º modo, ré (sublinha a importância da nota dó); 8º modo, dó (marca a importância da nota lá). À página 39, lembra-nos o autor que “no fundo, o tom autentico e seu respectivo plagal formam uma unica entidade”; afirma que esses oito modos são os indicados nas edições vaticanas (*officiaes*), mas que as antigas apontavam também o *tom aeolio*, *jonico* e seus “hypo” (p. 40).

PRADO (1945), inicia o 5º capítulo (*Modos y Tonos gregorianos*, pp. 104-123) do seu livro discernindo entre modalidade e tonalidade; apresenta as diversas denominações dos modos, como também suas caracterís-

ticas; aponta a existência de modulação, transposição e ambigüidades (*anomalías modales*) no âmbito do canto gregoriano; apresenta uma seção dedicada aos que vão acompanhar o canto gregoriano, com indicações de cadências, tonalidades etc. (pp. 121-123).

Discussão

Pelo que foi mostrado acima, vimos que os livros, destinados aos iniciantes em música, atualmente publicados no Brasil (e não apenas aqui) ou mostram muitos dados e conceitos, senão errôneos, deturpados e bastante discrepantes entre si, ou são omissos em outras questões, no que tange os temas em pauta. Não é de espantar que os alunos cheguem ao curso superior de música com idéias deturpadas ou erradas acerca desses fatos. Vejamos mais abaixo algumas das mais marcantes incongruências encontradas nesta investigação.

a) Muitos dos livros consultados não citam a origem dos modos eclesiásticos. Alguns pensam esclarecer a questão indo até a Grécia Antiga, mas aqui também nem a nomenclatura nem os modos em si encontram acordo.

b) A multiplicidade de nomenclaturas pode ser um fator de confusão para o aluno. Afinal, se nos referirmos a *modo de ré*, queremos dizer ré maior, ré menor, ré “dórico” (com ou sem si bemol), escala “natural” de ré, ou ao “hipomixolídio” (ré a ré, final sol)? Será melhor empregarmos o termo *1º modo*? E quanto a *protus authenticus*? E mais: as melodias do modo de ré só podem ser cantadas nessa altura? Vale, na prática, transpor?

c) Muitas vezes falta a própria definição de canto gregoriano, ou a definição dada é totalmente absurda. Veja-se por exemplo a definição de William Lovelock (ou de seu tradutor), segundo quem o canto gregoriano é “um método de interpretar os salmos que ainda é o padrão na Igreja Romana”. Ora, o canto gregoriano é *um método*? Veja-se ainda o que diz a sra. Elce Pannain que, além de não definir coisa alguma e confundir canto gregoriano com *cantus firmus*, ainda afirma que no canto gregoriano não havia *forma rítmica*... Ainda hoje debato-me para encontrar uma melodia dessa maneira...

d) Uns usam o termo *escala* ao invés de *modo*, ou ambos. A própria definição de modo também não é consistente; de acordo com algumas delas, corremos o risco de entender, meramente, que os modos são formados “a partir” das teclas brancas do piano... E assim confunde-se um recurso (o olhar sobre o teclado do piano para visualizar as diferentes posições dos semitons) com o próprio objeto de estudo – o modo!

e) Os autores focados na música popular³ e na improvisação apontam que os modos são a *base* da harmonia modal, mas não indicam a origem dos mesmos na nossa música ocidental. Nem citam o termo *canto gregoriano*. Têm um enfoque diferenciado dos outros autores: aqui os modos “deslocam-se” de seu ambiente inicial; estão preocupados com as sonoridades características que conseguimos ao colocarmos tríades e tétrades sobre os diversos graus dos diversos modos, e ampliam os recursos harmônicos para a improvisação. Mas isto não é razão para se omitir dois mil anos de história... E isto não negaria, a priori, a existência e a utilização de *modos folclóricos* e similares.

f) Sabemos que algumas das vertentes do Romantismo, em sua fuga da realidade opressora e em busca de uma realidade ideal, seus artistas representantes chegaram a um passado mítico, longínquo e idílico; assim houve o ressurgimento de temas relacionados, por exemplo, à Idade Média, notadamente o período gótico (daí o estilo “neogótico”). Lembremos aqui o reflorescimento católico, sentido principalmente na França, com Montalembert, pouco depois de 1814, combatendo o “vandalismo” na arte, e apontando relações de beleza entre o cristianismo e o grande ideal medieval; sentido também na Áustria e em partes da Alemanha, principalmente a partir das comemorações em homenagem a Albrecht Dürer, acontecidas em sua casa em Nuremberg, e confirmando a tendência de considerá-lo o pintor mais completo da Idade Média.⁴ Assim, igrejas, prédios públicos e mesmo casas residenciais foram construídas em estilo “neogótico”, isto é, inspiradas na arquitetura gótica e empregando elementos característicos do estilo; ferreiros, vidraceiros, vitralistas, pintores, todas as classes de artesãos sofreram influências desse *revival*; esta onda alcançou até os Estados Unidos, como testemunham algumas obras dos arquitetos Alexander Jackson Davis (1803-1892), com a casa da família Delamater, e de Richard Upjohn (1803-1878), com a Igreja da Trindade, em Nova York (HUYGHE, p. 89), entre muitos outros. Na pintura, um exemplo bastante ilustrativo é a Fraternidade dos Pré-Rafaelitas, na Inglaterra: em torno de 1848-49, alguns jovens e descontentes pintores, provavelmente influenciados por John Rushkin,

³ Muitos estudiosos não gostam, ou não concordam, com este termo, nem das separações entre “erudito” e “popular”. Mas na falta de um melhor, emprego este mesmo...

⁴ Muitos livros de história da arte dão notícias e análises desses movimentos artísticos. Uma boa retrospectiva desses eventos pode ser encontrada, por exemplo, em Larousse Encyclopedia of Modern Art, p. 41 e ss. (ver referências)

importante crítico da época, reuniram-se em busca de uma aludida “idade de honestidade e inocência”, que haveria existido antes de Rafael; esses jovens foram Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, e alguns anos mais tarde, Arthur Hughes, Edward Burne-Jones, William Morris. Esta, e provavelmente outras correntes dentro do Romantismo vão compartilhar os mesmo ideais com o Simbolismo, que, para alguns teóricos, foi um último sopro do Romantismo.⁵

A música também sofreu a influência deste retorno ao passado, principalmente na França, e uma das grandes beneficiadas foi a Igreja Católica, que viu surgir inúmeras escolas de música litúrgica e publicações diversas sobre o assunto⁶; citeamos por exemplo a escola fundada por Choron em 1818 e reaberta em 1853 por Louis Niedermeyer⁷ (1802-1861), por decreto imperial (GALLOIS, p. 72), e que teve Saint-Saëns entre seus professores, e Gabriel Fauré entre seus alunos (CANDÉ, p. 173); esta escola propunha-se a ensinar “a música clássica” e litúrgica, e será uma das responsáveis pelo florescimento da escola organística francesa (assim como a *Schola Cantorum* e outras tantas), com Alexandre Guilmant (1837-1911) e Charles-Marie Widor (1844-1936), e mais tarde com Eugène Gigout (1844-1925); lembro que a escola organística francesa inicia o seu reflorescimento já com César Franck (1822-1890);⁸ inúmeros outros organistas e compositores-organistas vão direta ou indiretamente colher os frutos desta escola (H. Mulet, G. Ropartz, H. Dallier, A. Cellier, E. Bonnal, apenas para citar al-

⁵ Veja discussão detalhada no livro *Symbolism*, de Michael Gibson. Mark Murphy e Eric Jackson fizeram uma interessantíssima revista em quadrinhos tendo como temática a Fraternidade Pré-Rafaelita. (ver referências)

⁶ Apenas como *nota de passagem*: o próprio Charles Gounod (1818-1893), conhecido por suas óperas, passou anos decidindo-se a adotar as ordens religiosas, e chegou a estudar teologia... É autor também de uma vintena de missas, e mais réquiens, motetos, canções sacras etc. (ver Gounod, no *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*).

⁷ Niedermeyer, por sua vez, foi aluno do belga Jaak Nicolaas Lemmens. Este, após concluir seus estudos em Bruxelas, passou um ano em Breslau, aperfeiçoando-se ao órgão com Adolf Hesse, o qual foi formado por Forkel, um dos alunos de J. S. Bach. Assim, Lemmens é apontado por reintroduzir o estilo tradicional organístico germânico na França. Note que dois belgas, Franck e Lemmens, estão na raiz do reflorescimento da música de órgão na França. (ver o verbete Lemmens, no *New Grove,s*).

⁸ Ver, por ex., a biografia de César Franck escrita por Jean Gallois (Cf. Referências).

guns). A temática da fé católica vai ainda inspirar obras-primas no período entre guerras em pleno século XX, com Charles Tournemire, Jehan Alain, e, posteriormente, Marcel Dupré e Olivier Messiaen.⁹ Apenas uma olhadela nos títulos de diversas composições desses autores é suficiente para revelar a influência dessa renovação cristã que acompanhou o movimento: *Poèmes mystiques*, *Álbum grégorien*, *L'Orgue d'Église*, *60 Interludes dan la tonalité grégorienne* (Gigout); *Symphonie gothique*, *Symphonie romane*, *Sinfonia Sacra* (Widor); dez coleções intituladas *L'Organiste liturgiste* (Guilmant); *L'Orgue Mystique* (Tournemire) etc.

Voltando à escola de Niedermayer, lembremos que ele editou um *Traité theorique et pratique* (1857, com várias reedições posteriores), instruindo sobre a prática do canto gregoriano; colaborou com Joseph d'Ortigue na fundação de um periódico de música sacra e temas litúrgicos (*La Maîtrise*, 1857-61).

Com todo este movimento, a redescoberta dos modos eclesiásticos, influenciou por décadas uma série de composições; até meados do século XX, vamos encontrar hibridismos entre as linguagens tonais e modais, e outras próprias desse século (Alain, Duruflé, Tournemire, Messiaen – ver Dufourcq, op. cit.).

Este sopro de fé e renovação musical não seria possível não fosse a renovação também da construção de órgãos, encabeçada por Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899), cuja firma construiu aproximadamente 500 instrumentos, espalhados não apenas pela Europa, mas também nos EUA, Canadá e América Latina (Cuba, Brasil, entre outros).¹⁰

Cito ainda o aparecimento do harmônio, de Deban, em torno de 1840, como resultado desta onda religiosa francesa. O harmônio iria possibilitar a prática dessa música de cunho religioso em paróquias e comunidades mais pobres, como também iria consistir num importante instrumento musical doméstico, além do piano.

Surgiram inúmeros métodos de acompanhamento do canto gregoriano (como o de BAS, além dos de Lemmens, de Niedermeyer), e alguns teóricos dedicaram volumes à harmonia modal (KOECHLIN¹¹, 1930, por exem-

⁹Para acompanhar a trajetória da música organística francesa, veja, por exemplo, a obra de Norbert Dufourcq (ver referências).

¹⁰Ver o interessante verbete “Cavaillé-Coll”, por Guy Ferchault, no *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*.

¹¹Lembremos que o 2º volume do seu *Traité de l'harmonie* é inteiramente dedicado à harmonia modal.

plo). Provavelmente esta seja mais uma fonte de ambigüidades entre tonalismo e modalismo e, venham daí, quiçá, as denominações dos graus da escala para os graus dos modos (dominante, tônica, relativa...).

g) A quase totalidade dos livros para iniciantes em música não apresenta um único exemplo sequer de canto gregoriano, nem em notação neumática nem em moderna. Como poderão os iniciantes *reconhecer* uma melodia gregoriana?

h) Para alguns autores atuais, os compositores eclesiásticos eram simplórios intuitivos, e sua arte seria desprovida de qualquer ciência. Para Yolanda Rigonelli e Yvette Batalha as melodias gregorianas não foram “organizadas como ciência da composição”... Joselir Adam e José N. Valle talvez concordem com tal idéia, pois afirmam, como vimos, que “a estrutura formal das obras gregorianas é totalmente livre. Depende unicamente do texto a que está subordinada” (ver mais acima as páginas citadas). Sobre isso, voltaremos na seção seguinte.

i) A própria Igreja não se preocupa com esses erros e ambigüidades. O já citado método de Bas, necessariamente, mistura, embora dando diversas opções de escolha, os modos litúrgicos com procedimentos tonais, principalmente quando exemplifica os modos 3º e 4º (pp. 47-78). Note que tal método foi patrocinado pela Sociedade São João Evangelista e impresso pela Desclée, que era a impressora oficial da Santa Sé e da Sagrada Congregação dos Ritos... Além do mais, esse livro é de 1923, mas a chamada Restauração Gregoriana,¹² heroicamente realizada pela abadia de Solesmes, havia se iniciado já na década de 1840...

A Igreja procurou inúmeras vezes, ao longo dos séculos – e por diversas razões – reformar o seu canto (diversos livros de história da música tratam do assunto: Grout, Candé, Stevens, Reese e outros). Vejamos, resumidamente, uma retrospectiva dessas “reformas”. A meta principal, ao que tudo indica, era estabelecer uma unidade, na teoria e no estilo. Tal foi a preocupação de S. Gregório (e daí a denominação de *canto gregoriano*

¹²Este foi um movimento que visou a reconstituição do canto gregoriano “à luz das fontes”, visando restituir-lhe, tanto quanto possível, o formato original, o que envolveu décadas de pesquisas, comparações entre gerações e gerações de manuscritos neumáticos, buscas interpretativas etc. Pesquisadores como D. Guéranger, D. Gontier, D. Mocquereau, D. Pothier, D. Gajard, D. Cardine, entre outros, são lumes nesse imenso trabalho de catalogação, comparação, discernimento, determinação e coragem.

para a música oficial da Igreja Católica); séculos depois, o Imperador Carlos Magno incumbiu Alcuíno (735-804) de encaminhar também uma reforma do canto litúrgico, julgando assim aproximar-se do “verdadeiro” canto gregoriano; no séc. XII, os cistercienses também trabalharam numa “reforma” do seu canto, inspirados no Tratado de Canto de S. Bernardo (BESCOND, p. 236), e também estavam à procura do canto de S. Gregório; aconteceu que os teóricos da *Ars Nova* terminaram por influenciar os compositores eclesiásticos, dois séculos mais tarde; no séc. XVI, o Papa Gregório XIII iniciou uma “reforma”, talvez a mais nefasta de todas, e incumbiu ninguém menos que Palestrina para encabeçá-la (BESCOND, p. 238); durante os sécs. XVIII e XIX a teoria do canto gregoriano já era bastante diferente daquela de S. Ambrósio e S. Gregório... Até aqui, certamente muitas mudanças e deturpações aconteceram ao longo desses séculos, modificando, senão mutilando, o canto oficial da Igreja.

Contribuição das “novas” pesquisas

Aí é que entra a Restauração gregoriana, supracitada, encampada, pelo mosteiro beneditino de Solesmes. Tal empreendimento resultou em inúmeros livros publicados, métodos, missais, antifonários etc., no intuito de “limpar”, tanto quanto possível, as intromissões melódicas e estilísticas indevidas no canto gregoriano. Tais publicações, vindas à luz já há várias décadas, são tidas como bastante fidedignas. Acrescentaria também aqui os estudos de APEL, cuja primeira edição data de 1958, e de BESCOND, de 1972.¹³ Resumidamente, baseados nesses autores, exporei a seguir suas principais conclusões acerca dos pontos duvidosos apontados neste breve estudo.

¹³ Ainda que já defasada, esta literatura poderia ter sido consultada por diversos revisores e editores antes de colocar no mercado mais um produto não fidedigno. Certamente o acesso pleno a uma literatura adequada e atualizada constitui-se ainda num problema crônico para a maioria esmagadora dos estudantes desse país. Por isso referi-me a poucas fontes, embora já “antigas”, porém confiáveis.

O problema de definir e descrever a natureza de um *modo* é complexo, e não caberia neste estudo.¹⁴ Já foi dito que *Modo* é “uma maneira de ser” de uma melodia (CARDINE, p. 41), e esta afirmação, por mais imprecisa que seja, depende de muitos fatores para ser plenamente compreendida. O modo não deveria ser definido apenas por sua final: muitas melodias gregorianas “passeiam” por um determinado modo, mas terminam numa *final* que não corresponde às características desses percursos melódicos. Tampouco modos são meras escalas, concebidas arbitrariamente “de uma nota até a sua oitava” – pois há certos graus nessas “escalas” abstratas que pouco são usados; eles não se comportam como escalas tonais; nem *todo* grau de um modo tem uma função como nas escalas tonais; mas apresentam *graus fortes*, em torno dos quais gravitam outras notas de importância secundária, e ainda outras que não têm importância alguma (BESCOND, p. 106). Uma análise modal deve levar em consideração diversos elementos conjuntamente, como segue.

a) É preciso considerar, por exemplo, a freqüência de emprego de certas notas numa melodia; a nota mais recorrente é considerada como sendo uma *corda modal*; corda recitativa é uma nota usada, basicamente, como nota de recitação de salmos (nos Ofícios, em geral); reconhece-se sempre, num modo, um grupo recorrente de três ou quatro notas que formam a estrutura do modo (o “núcleo” modal) – elas recebem, em geral, as longas, os acentos, os finais de palavras, os apoios rítmicos; daí vêm as “dominantes”, que podem ser várias, e podem não ocorrer (aliás, nas descrições medievais de modo, não há menção à dominante – APEL, 136); é preciso também identificar as fórmulas melódicas próprias de cada modo (o

¹⁴ Remeto o leitor interessado ao extenso verbete “Modo” (p. 376-450), no *New Grove*.... Ele aborda também diversos estudos acerca de modos em sociedades não ocidentais, e em sociedades ocidentais rurais, não urbanizadas, o que estende bastante o conceito de modo ao que estamos comumente habituados, mas que já foram estudados largamente pela etnomusicologia. Lembremos que diversos modos populares foram utilizados pelos compositores chamados de “nacionalistas”, outra corrente romântica alimentada, entre outros fatores, pelos nascentes estudos de folclore. O referido artigo informa, por exemplo, o impacto, nos meios musicais ingleses, resultante da publicação de “Note on the modal system of Gaelic Tunes” (1910-13) [ao pesquisar canções da Escócia e Gales rurais], de Annie Gilchrist, onde ela põe em questão o funcionamento de tais modos “como se fosse” uma escala, ou seja, ela investiga o funcionamento próprio desse sistema; refuta, também, a procedência eclesíastica desses modos.

que existe também nas tradições modais do Oriente) e as notas que são meros ornamentos (bordaduras, o mais das vezes).

b) A “dominante” (*tenor*, mais apropriadamente) é característica de certas melodias associadas a um determinado modo, mas não característica do modo (*idem*).

c) Em geral, a *final* – que passou também a ser chamada de tônica, a nota que dá nome ao modo, está em consonância com as predominantes; no entanto, há um sem número de melodias gregorianas nas quais esta *final* não está em consonância com as suas predominantes, e elas devem ser consideradas como pertencendo a um gênero misto;¹⁵ neste caso, a *tônica* não deveria ser a *final*, mas uma outra nota que fosse consonante com aquelas, como mostra o quadro seguinte (BESCOND, p. 123):

MODO	CORDA DISSONANTE	TÔNICA
1	dó agudo	lá
2	dó grave	lá
3	ré	sol ou lá
4	ré – fá	sol ou lá
5	sol – mi	dó
6	sol	ré
7	lá – fá agudo	ré
8	lá – fá grave	ré

d) A importância das semifinais¹⁶ (*subfinalis*) deve ser levada em conta na identificação dos modos. Bescond cita, por exemplo, que em 186 antífonas analisadas do 8º modo, há 110 semifinais em fá e 70 em si; portanto, essas semifinais são típicas desse modo (p. 127).

e) Existem intonações¹⁷ (*intonatio*) próprias de cada modo, as quais também poderiam ser colocadas em relevo em casos de “indecisão” modal.

f) A variável: as tradições musicais da Índia e do Irã dão considerável importância à nota variável. O mesmo fenômeno acontece no canto


¹⁵ A questão da ambigüidade modal também é tratada em APEL, p. 166.

¹⁶ “Nomeia-se *semifinais* as notas que terminam incisos ou frases musicais de uma melodia”. (BESCOND, p. 126)

¹⁷ Intonação, entonação, entoação, conforme o dicionário Michaelis. Chama-se assim a maneira típica de se iniciar uma recitação salmódica.

gregoriano, e causou muitas “perturbações” aos teóricos ao longo dos séculos (BESCOND, p. 131), principalmente devido à inexistência de meios de se grafar o sustenido. Reconhecidamente, muitas melodias gregorianas apresentam o si natural como também si bemol, e não apenas no 1º modo, mas também nos 3º e 4º e outros (portanto, vê-se que nem sempre o 3º modo vai de mi a mi “nas teclas brancas do piano” – e mais: levar em consideração o si bemol no 3º modo é abalizar o trítone entre a tônica *mi* e esta variável *si bemol*, o que não agrada os teóricos).

Vejamos a seguir como BESCOND descreve os modos gregorianos,¹⁸ com suas *notas fortes*, aquelas outras menos importantes e as variáveis, assim como as suas fórmulas melódicas típicas; para tanto, tenha-se em mente as convenções abaixo:

◦ *final / tônica* (♯) (♭) *variável*
 ♯ *predominantes* • *nota de passagem, bordadura*
 ♯ *outras fortes* *âmbito de estrutura*


O I modo (final ré) apresenta, como vemos abaixo, o lá como *tenor*, principalmente em salmos e *versets*; o sol é um tenor secundário, e nota pivô entre o âmbito agudo e o grave; podemos dizer que o núcleo de sua fórmula modal é formado por ré-fá-sol-lá (dó); numerosas cadências de incisos recaem sobre o fá, e as principais semifinais são ré, fá e lá:

Escala modal



Suas fórmulas melódicas típicas são:



¹⁸ Este assunto encontra-se detalhadamente exposto no capítulo VI, “Les modes grégoriens”, do livro indicado nas Referências.

Bescond apresenta o II modo iniciando-se em lá. Há que se levar em conta que este modo sofre transposições frequentes (para que o mi bemol fosse evitado). A presença do fá sustenido é teórica (também devido a transposições: fá = si bemol; fá# = si). Aqui a relação lá-dó é muito frequente, e ambos aparecem como tenor; o ré é uma predominante secundária e o mi, ocasional; as semifinais principais são sol, lá, dó. Veja:

Escala modal



Seguem as fórmulas melódicas típicas do II modo:



O III modo (final mi) tem o seu núcleo com as notas mi-sol-si-lá, apresentando frequentemente o ré e o fá graves. A sua predominante principal é sol, com relação frequente com si e mi; lá é um tenor secundário, e o si aparece em dupla função (variável), como veremos:

Escala modal



As fórmulas melódicas típicas do III modo são:



O IV modo é apresentado por Bescond em sua forma não transposta; seu núcleo modal está sobre as notas si-ré-mi, mas o grupo fá#-lá-dó é fortemente usado; a relação si-ré é estruturante nesse modo; o mi é bastante forte, após o ré; o fá# aparece frequentemente como passagem, mas é *corda modal* em Graduais e Aleluias. Confira:

Escala modal



Seguem suas fórmulas típicas:



Com relação ao V modo (fá, final), o seu núcleo modal é fortemente estruturado sobre fá-sol-lá-dó; o dó é o tenor principal, especialmente em Salmos e Responsórios, além de ser pivô melódico; o lá é *corda recitativa* importante em Responsórios, Intróitos, Aleluias, Ofertórios, Comunhões; o sol é um tenor secundário, bem freqüente no repertório das Missas. O si (si bemol também) aparece como nota variável, mas nenhuma peça do repertório do V modo a omite. Veja a seguir:

Escala modal



Eis as fórmulas típicas do V modo:



O VI modo (final, dó agudo) tem o seu núcleo apoiado nas notas dó-ré-mi, sendo que incisivos sol-lá-do, vindos do grave, são bastante freqüentes; o dó é a *corda recitativa* principal; o mi e o lá tem um papel marcante neste modo. O sol agudo é o ápice melódico de peças de amplo âmbito, o que lhe confere uma “ambientação” de modo autêntico (Ofertórios, Comunhões). Apresentamos abaixo sua escala modal e suas fórmulas típicas:

Escala modal



Fórmulas do VI modo:



O VII modo aparece também em sua forma transposta, com o dó sendo a final; dó-fá-sol é o seu núcleo principal, apoiado por outro grupo formado pelas notas ré, mi, lá, si bemol (agudo); o sol é a *corda recitativa* principal, seguido do fá; o si bemol agudo é um pólo de atração freqüente, como representado abaixo:

Escala modal



A seguir, algumas fórmulas melódicas típicas do VII modo:



O VIII modo, cujo núcleo sol-lá-dó é apoiado por ré-fá graves e si-ré agudos, tem a nota sol como final e dó como tenor principal, o lá, secundário, como vemos:

Escala modal



Vemos a seguir as fórmulas melódicas mais encontradas no VIII modo:



Com relação aos modos autênticos e plagais, lembremos que estas denominações referem-se a âmbitos diferentes de um mesmo modo; o prefixo grego *hypo* significa sub, inferior (no âmbito, mas não na qualidade – o modo plagal não é “grosseiro” ou “imperfeito” por isso...), mas também “quase”; por isso é que D. Cardine (p.43) reconhece quatro esquemas formados pela 3ª cadencial e pela subtônica (o que ele chamou de “núcleos modais”):

- 1º : dó-RÉ-mi-fá (T-T- ½ t)
- 2º : ré- MI-fá-sol (T- ½ t -T)
- 3º : mi-FÁ-sol-lá (½ t -T-T)
- 4º : fá-SOL-lá-si (T-T-T)

Assinalamos que há âmbitos “anômalos”, se é que podemos empregar este termo, isto é: melodias que mal atingem uma 6ª e outras que abrangem desde as mais graves notas do plagal até as mais agudas, acima do âmbito “normal” dos autênticos (ver discussão em APEL e BESCOND, cap. III e V, respectivamente).

Ainda com relação aos modos autênticos e plagais é preciso libertar o leitor, definitivamente, da lenda que reza que S. Ambrósio introduziu os modos autênticos e S. Gregório, os plagais. Ainda que a S. Ambrósio sejam atribuídos alguns hinos antiqüíssimos, não há evidência histórica alguma de que S. Gregório compôs música em sua vida. Ademais, sabe-se que o *gradual* e o *tractus* são os tipos de composições mais antigas do repertório gregoriano, alguns remontando aos três primeiros séculos do cristianismo. Ora, só existem *tractus* no 2º e 8º modos, ambos plagais (APEL, p. 142), compostos séculos antes do nascimento de S. Gregório... Que isto baste de uma vez por todas para por fim a esta lenda.

Vimos mais acima que alguns autores consideravam o canto gregoriano como “desprovido” de ciência composicional. O volumoso livro de D. Paolo Ferretti, lançado em 1938 trata unicamente deste assunto – as formas e as técnicas composicionais no canto gregoriano, como também a 3ª parte de livro de Apel (pp. 305 a 464), o 6º capítulo de Prado (pp. 124 a 154), assim como o 8º de Bescond (pp.203 a 220), (veja referências abaixo).

Para concluir

Não há como negar que o contingente de livros destinados ao público iniciante em música repetiu erros, alguns crassos, durante décadas. Muitos autores foi (ou são), por que não dizê-lo, no mínimo, displicentes em não atentarem para as publicações sérias a respeito do canto gregoriano e seu

substrato modal. Vimos que desde a década de 1840 que a Restauração gregoriana teve início, e por volta de 1930, quase um século depois, muito já se havia publicado sobre o assunto. Ainda assim, outros pesquisadores, independentemente de Solesmes, prosseguiram em seus estudos e publicaram, desde a década de 1940, dados mais condizentes com a verdade histórica do canto gregoriano. Nossos autores em iniciação musical não atentaram, e muitos ainda não atentam, repito, para todo esse manancial que vem sendo paulatinamente publicado.

Pelo exposto, vimos que a questão dos modos gregorianos não é das mais simples de ser abordada. A percepção de fórmulas melódicas, notas recorrentes, variáveis etc. não é algo para iniciantes, especialmente se o assunto for exposto fora de contexto musical, funcional, antropológico...

A distância entre o público e o canto gregoriano também é um obstáculo à plena compreensão do tema. A falta de exemplos neumáticos nos livros didáticos aumenta essa dificuldade.

Podemos nos perguntar: por que as Faculdades de música (pelo menos a da UFBA, onde realizei esta pesquisa) cobram este assunto em seus exames vestibulares? Por que indicamos uma literatura tão obsoleta, sobre este assunto, aos nossos iniciantes? Por que nos acostumamos a deixar que se aprenda errado, para depois “consertarmos o estrago”? Por que as novas edições, quando acontecem, insistem também nesses erros e nós, educadores do terceiro grau, não somos suficientemente vigilantes com relação a esse conteúdo? Por que a educação musical de nossos iniciantes ainda é vista com o desprezo injustificado de nossos intelectuais? Lembrando Kubrick: até quando estaremos “de olhos bem fechados”?

Neste breve estudo, debruçamo-nos apenas sobre modos eclesiásticos e canto gregoriano. É preciso investigar como estão a ser abordados, pela literatura para iniciantes, os demais tópicos da teoria musical.

Referências Bibliográficas

Harmonia e teoria musical:

ADAM, Joselir N. G. e VALLE, José Nilo. *Linguagem e estruturação musical*, 2ª ed. Curitiba: Beija-flor, 1987.

ARCANJO, Samuel. *Lições elementares de teoria musical*. São Paulo: Ricordi, 1917.

- CARDOSO, Belmira e MASCARENHAS, Mario. *Curso completo de teoria musical e solfejo*, vol. 2. São Paulo: Vitale, 1974.
- CARRILLO, Julian. *A traves de la técnica musical* [da coleção Biblioteca Enciclopédica Popular, nº 207]. México: Secretaria de Educación Publica, 1949.
- CAVANNA, Adolfo. *Corso completo di teoria musicale*. Milão: Le Chant du Monde, 1955.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia & improvisação*, 18ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- CUNHA, Maria da Cruz. *Compendio elementar de música*. Bahia: Graphics G. Robatto, 1914.
- DANHAUSER, A. *Compendio de la teoría de la música*. Buenos Aires: Ricordi, [s.d.]
- . *Teoría de la música*. Vols. 4 e 5. Buenos Aires: Julio Korn, [s.d.]
- DE BENEDICTIS, Savino. *Elementos de cultura musical – noções de acústica, ritmo, formas, prosódia, vozes humanas e organologia*. São Paulo: Ricordi, 1955.
- GUASPARI, Silvia. *Primeira jornada no reino da música. 1º ano de teoria musical explicada à infância*. Porto Alegre: Barcellos, Bertaso e cia. [Livraria do Globo], 1938.
- GUEST, Ian. *Arranjo – método prático incluindo revisão dos elementos da música*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- HOLST, Imogen. *ABC da música*. Da Coleção Opus 86. São Paulo: Martins Fontes, 1987 [1ª ed. inglesa em 1953].
- KÁROLYI, Ótto. *Introdução à música*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- KOECHLIN, Charles. *Traité de l'harmonie*, v. II. Paris: Max Eschig, 1930.
- LACERDA, Osvaldo. *Compêndio de teoria elementar da música*. São Paulo: Ricordi, 1967.
- LAVIGNAC, Albert. *La musique et les musiciens*, 11ª ed. Paris: Delagrave, [s.d.]
- MACHADO, R[afael?]. *ABC musical – contendo os princípios de música prática ou elementos de escrituração musical*. Vol. III. Revisado por A. Franceschini. São Paulo: Manon, [s.d.]
- MANTECÓN, Juan José. *Introducción al estudio de la música*, 2ª ed. [1ª ed. De 1942]. Madrid: Labor, 1947.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*, 4ª ed. Brasília: Musimed, 1996.
- MIGUEZ, Leopoldo. *Elementos de theoria musical*. Rio de Janeiro: Bevilacqua, [1900].

- OCTAVIANO, F. *Pontos de teoria musical*. Rio de Janeiro: Sampaio Araújo - Casa Arthur Napoleão, 1924.
- PANNAIN, Elce. *Evolução da teoria musical*. São Paulo: Ricordi, 1975.
- POZZOLI, Ettore. *Resumen de teoría musical. Curso completo*. Buenos Aires: Ricordi, [s.d.]
- REPUBLICANO, A. *Curso de teoria musical*. Rio, 1947.
- RIEMANN, Hugo. *Teoría general de la música*. Barcelona: Labor, 1928.
- RIGONELLI, Yolanda e BATALHA, Yvette Valença. *Lições de análise e apreciação musical*, 2ª ed. São Paulo: Vitale, 1972.
- ROYAL SCHOOLS OF MUSIC. *Rudiments and theory of music*. Inglaterra [s.l.]: [s.e.], 1958.
- SIQUEIRA, José. *Música para a juventude*. Rio de Janeiro, 1953.
- ZAMACOIS, Joaquin. *Teoría de la música*, libro I. Barcelona: Labor, 1986.

História da música:

- BENNET, Roy. *Uma breve história da música*, 3ª ed. Da série Cadernos de Música da Universidade de Cambridge. Traduzido da 1ª ed. inglesa de 1982 por Maria Tereza Resende Costa e revisado por Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música*, vol. I. São Paulo: Martins Fontes, 1994 [tradução da edição francesa de 1978].
- LOVELOCK, William. *História concisa da música*. Da Coleção Opus 86. [trad. Álvaro Cabral] São Paulo: Martins Fontes, 1986 [1ª ed. de 1953].
- ROBERTSON, Alec e STEVENS, Denis. *Historia general de la música*, 7ª ed., vol. I. Madrid: Istmo - Alpuerto, 1985 [1ª ed. em 1966]

Canto gregoriano:

- APEL, Willy. *Gregorian chant*. 1ª ed. 1958. Blomington: Indiana University Press, 1973.
- BAS, Giulio. *Méthode d'accompagnement du chant grégorien et des compositions dans les huit modes – suivie d'un appendice sur la réponse dans la fugue*. Paris, Tournai, Rome: Desclée, 1923. [obra com apoio da Société Saint Jean l'Évangéliste]
- BESCOND, Albet Jacques. *Le chant Grégorien*. Paris: Buchet - Chastel, 1972. [Obra patrocinada pelo Institut Internacional d'Études Comparatives de la Musique, Berlim]

- BEWERUNGE, H. *Lehrbuch des choralgesanges von den benediktinerinnen von Stanbrook*. Düsseldorf: Schwann, 1906.
- CARDINE, Eugène. *Primeiro ano de canto gregoriano e semiologia gregoriana*. [versão portuguesa a partir das eds. francesas de Solesmes] São Paulo: Attar - Pallas Athenas, 1989.
- FERRETTI, Paolo. *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien*, v.I. Paris, Tournai, Roma: Desclée, 1938.
- GAJARD, D. Jose. *Canto gregoriano – nociones sobre el ritmo y metodo de Solesmes* [trad. da 3ª ed. francesa]. Burgos: E. da Revista Liturgia, 1963.
- PRADO, Fr. Germán. *El canto gregoriano*. Barcelona: Labor, 1945.
- SINZIG, Pedro. *A jóia do cantochão – manual para cantores e organizatas*. Düsseldorf, Petrópolis, Salvador: Schwann, 1929.

Outros:

- CANDÉ, Roland de. *Dictionnaire des musiciens*. Paris: Microcosme - Seuil, 1989.
- DUFOURCQ, Norbert. *La musique d'orgue française – de Jehan Titelouze a Jehan Alain*. 2ª ed. Paris: Floury, 1949.
- GALLOIS, Jean. *Franck*. Série Solfêges. Paris: Seuil, 1966.
- GIBSON, Michael. *Symbolism*. Colônia: Taschen, 1995.
- HUISMAN, Denis. *Dicionário dos filósofos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HUYGHE, René, ed. *Larousse encyclopedia of modern art – from 1800 to the present day*. Londres: Spring Books - Hamlyn, 1987.
- MURPHY, Marc e JACKSON, Eric. *Of pre-raphaelite persuasion – a look at the pre-raphaelite brotherhood with two stories illustrated by Mark Murphy*. Plymouth: Tome Press, 1991.
- SADIE, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980.