



MAGISTER CHORALIS.

MANUAL TEÓRICO PRÁCTICO

DE

CANTO GREGORIANO

SEGÚN LAS MELODÍAS AUTÉNTICAS

PROPUESTAS POR LA SANTA SEDE Y LA S. CONGREGACIÓN DE RITOS

ESCRITO EN ALEMÁN

POR

FRANZ XAVER HABERL,
PRESBITERO.

PRIMERA VERSIÓN ESPAÑOLA

CONFORME CON LA ORIGINAL Y ENRIQUECIDA CON LAS ADICIONES
DE LA NUEVA EDICIÓN ITALIANA.

RATISBONA.

CASA EDITORIAL DE FEDERICO PUSTET,
TIPÓGRAFO DE LA S. SEDE Y DE LA S. CONGR. DE RITOS.

1889.

NOS, RAFAEL S. CAMACHO,

POR LA GRACIA DE DIOS N. S. Y DE LA S^{TA} SEDE APOSTÓLICA

OBISPO DE QUERÉTARO,

Á TODOS LOS QUE VIEREN LAS PRESENTES LETRAS,

SALUD Y PAZ EN N. S. J. C.



Conscientes de la obligación que nos incumbe como Obispo, de hacer que en nuestro Seminario se enseñe el verdadero canto ritual; y sintiendo la necesidad de un texto para ese efecto.

Apreciando como es debido en justicia el mérito sobresaliente del Método titulado « *Magister choralis* » escrito en alemán por el S. P. Franc^o Xavier Haberl, Director de la Escuela de Música sagrada en Ratisbona, y traducido ya al francés, inglés é italiano, promovimos la presente versión y edición española de dicho libro.

Por tanto aprobamos en todas sus partes este método y lo adoptamos para texto en nuestro Seminario conciliar, recomendándolo además á todos nuestros sacerdotes, para que aprendan el verdadero canto romano y se consiga el deseo expresado por la S^{ta} Sede, de que se uniforme el canto ritual, en todos los templos del orbe católico.

Dado en nuestra casa episcopal de Querétaro

á 7 de Junio de 1888.

✱ **Rafael**, Obispo de Querétaro

P. M. de S. I.

Presb^o **Manuel Rivera**

Pro-Secretario.

PREFACIO DEL AUTOR

Á ESTA NUEVA EDICIÓN.



LA Iglesia ha sido siempre solícita en mantener la uniformidad de la liturgia, la cual está estrechamente unida con aquella unidad de creencias que nos liga en una sola fé y en un solo bautismo. Esto sin embargo no impidió que aquí y allí surjieran abusos y se introdujeran costumbres ajenas al uso común, especialmente en aquellas partes de la liturgia que en cierta manera están más expuestas á la alteración; sea porque en apariencia son menos sustanciales que las otras; sea porque por sí mismas parecen adaptarse á aquellas mutaciones, que exigen los tiempos y el progreso de las bellas artes al servicio del culto; sea finalmente porque se encuentran, por decirlo así, más abandonadas á la dirección de personas particulares, quienes no siempre juzgan las cosas litúrgicas con aquel recto criterio que siempre debiera adoptarse.

Esto aconteció muy particularmente con el canto sacro gregoriano. Mientras él solo reinó en la Iglesia, sobre todo en los primeros tiempos, más fácilmente se podía mantener y promover en su primitiva integridad, debido á la constante solitud de las iglesias del mundo en recurrir á Roma para aprender las ciencias y el canto litúrgico allí adoptado. Pero después que fué introducido en las funciones del culto además del canto gregoriano, el polífono, y más tarde la música moderna; principió el canto gregoriano á declinar, no sólo por el poco uso que de él se hacía en la iglesia, sino también porque los maestros, ocupados en escribir nuevas composiciones musicales, generalmente hablando, casi nada

se cuidaban de mantener el canto eclesiástico en su forma legítima. De lo cual resultó que en varias iglesias dejasen de vigilar más escrupulosamente los nuevos códices, ó las nuevas impresiones de las melodías gregorianas; y no sólo no se tuviese cuenta alguna de aquellas modificaciones que según las circunstancias de los tiempos fueron introducidas muchas veces en el canto romano por la suprema autoridad; sino que se introdujeron errores de toda clase, se adulteraron muchas melodías, y sin miramiento alguno se compusieron otras nuevas absolutamente diversas de las usadas en la Iglesia Romana. De aquí la multitud de libros corales tan diferentes los unos de los otros en las diversas diócesis y hasta en las iglesias de una misma diócesis.

Todo esto fué advertido más que en otros tiempos en los nuestros, sea por la grande facilidad que ahora tenemos de trasladarnos de un lugar á otro y conocer personalmente lo que se practica en las varias iglesias y notar los defectos; sea por razón de aquella especial vigilancia que en los últimos decenios se manifestó por el estudio de la liturgia en general, y para reducirla por todas partes en un todo conforme á la romana.

Y en verdad, habiendo sido por la misericordia de Dios y por la solicitud de los Romanos Pontífices restituida felizmente la unidad de la liturgia en la Iglesia latina, se hacía doloroso el ver que en el canto sacro, por naturaleza íntimamente unido á la liturgia, durara todavía tanta diversidad, y que el católico que en cualquiera parte del mundo ora de la misma manera y asiste á las mismas ceremonias del culto, encontrase únicamente nuevas y extranjeras las melodías que acompañan los cantos sacros. Consecuencia de esto debía ser, ó el abandonar más, de día en día, las melodías gregorianas en las funciones litúrgicas, ó estimarlas como cosa dejada al arbitrio y al gusto particular de cada una de las personas.

Sucedía además que los verdaderos cultivadores del canto sacro permanecieran inciertos de cuál entre tantas melodías fuese la mejor y auténtica; ó bien, siguieran á ojos cerrados la autoridad de este, ó de aquel escritor privado; ó finalmente, se contentasen con los resultados de los estudios arqueológicos, muchas veces no sólo diversos sino también opuestos entre sí.

Pero hoy toda duda ha desaparecido; la S. Sede y la S. Congregación de Ritos pusieron en vigor aquel principio, que debería haber sido siempre norma suprema del canto litúrgico, es decir, su conformidad con las melodías usadas por la Iglesia Romana. En efecto: la S. Sede y la S. Congregación de Ritos después de un largo trabajo de casi veinte años, presentan á todas las Iglesias del mundo las nuevas ediciones de los libros litúrgicos que contienen las melodías gregorianas que la Iglesia Romana tiene como suyas, auténticas y oficiales; cuyo uso uniforme recomiendan repetidas veces con palabras vehementes *ut sic cunctis in locis ac diocesisibus cum in ceteris quæ ad sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in cantu una eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia*. Así el Decreto de 26 de Abril de 1883 de la S. Congregación de Ritos promulgado por orden expresa de S. S. León XIII felizmente reinante¹. En este mismo decreto se halla en compendio la historia de las ediciones auténticas que yo he procurado ilustrarla, al menos en cuanto me parecía necesario, en varios lugares y especialmente en el párrafo segundo de este *Manual*.

Con las dudas deben cesar igualmente las cuestiones. Porque si el combatir las ediciones auténticas, como se ha hecho, podía tener alguna excusa antes del decreto indicado, hoy no la tiene; y el continuar la guerra más ó menos

¹ Véase el decreto puesto en el Apéndice al fin del libro, pág. 236.

abiertamente, debe recaer sobre la voluntad de aquellos que se obstinan en no ver lo expuesto de por sí tan claro y evidente. Decía ya en el siglo XI el célebre teórico Juan Cottonio: *Cum enim constet quod unus Dominus una fide, uno baptisinate et omnino morum unitate oblectetur, quis non credat quod idem ex multitudine cantorum discordia, quam non inviti neque ignorantes, sed voluntarie constrepunt, offendatur?*¹ Considérense bien las cosas desde su verdadero punto de vista y no habrá dificultad en venir á un perfecto acuerdo. « El oficio de los músicos, escribía un autorizado periódico francés², es ejecutar las melodías que la competente autoridad prescribe para el canto litúrgico. Ni es necesario que en el canto sacro, como también en la composición poética de los himnos y de las antifonas, se posea siempre, en atención á la estética, la máxima perfección posible: esto no se podrá obtener más que en el cielo. ¿O acaso los cantos del siglo X y XI deben introducirse de nuevo porque son antiguos? Nada de eso. La autoridad de la Santa Sede tendrá siempre la última palabra decisiva en todo lo relativo á la disciplina eclesiástica, como en el canto legítimo.» Abrigo pues la esperanza de que concluyan los ataques, y que en todas las iglesias del mundo, como sucede ya en la mayor parte, se acepten con reverente sumisión los libros litúrgicos de la S. Sede, lo mismo que las melodías gregorianas en la misma forma y disposición que en aquellos se contienen.

El presente *Manual*, cuya versión española se debe en gran parte al celo de uno de los Ilmos y Reverendísimos Obispos de México³, no tiene más que este fin: ilustrar en

¹ GERBERT, *Script. de Musica Sacra*; Tom. II. p. 260.

² *Le Canoniste Contemporain*; Junio de 1880.

³ El Ilmo Sr. Obispo de Querétaro Dr. D. Rafael S. Camacho no sólo con sus escritos ha demostrado la necesidad de uniformar el canto

la mejor manera, según mis débiles fuerzas, las melodías gregorianas propuestas por la S. Sede y por la S. Congregación en los nuevos libros litúrgicos; y demostrar, guiado por la historia y la tradición, cómo deben ser convenientemente ejecutadas. En otros tiempos, por las razones indicadas, se hacía esto no poco difícil; y yo mismo en las primeras tres ediciones originales de mi manual (1864, 1866, 1870) me encontré por muchos motivos vacilante é incierto; sobre todo, porque creía necesario tener en cuenta las varias sentencias de privados autores, ó las diversas lecciones de los textos que tenían curso. Debí sin embargo persuadirme de la verdad de la sentencia de un filósofo nuestro: *Para ser tal, como cada uno querría que fuésemos, sería necesario dejar de ser.* Por lo cual, habiendo la autoridad eclesiástica hablado tan clara y solemnemente en esta materia, me determiné á no seguir en mis estudios otra norma que aquella que se me proponía por las ediciones auténticas, esforzándome en defenderlas é ilustrarlas en su plena integridad; de modo que, si todavía hice uso aquí y allí de sentencias y opiniones privadas, no lo hice más que á título de simple erudición literaria ó arqueológica, salvo, sin embargo, aquellos principios ya bien asegurados de la arqueología, que pueden con verdadera utilidad aplicarse á la ejecución de las melodías gregorianas sin alterar en una tilde la forma auténtica.

Este concepto impreso definitivamente en mi *Manual* desde la cuarta edición del mismo 1874, fué quizás el motivo poderosísimo del favor que universalmente encontró entre

litúrgico de su país con el auténtico y oficial de la S. Sede, sino que debido á su iniciativa y celo pastoral la enseñanza del canto gregoriano está dando felices resultados en varios seminarios y catedrales de aquella república.

¹ DEUTINGER, Vorrede zum *Prinzip der neueren Philosophie.*

los cultivadores del canto sacro. Porque, no sólo en la máxima parte de los seminarios teológicos de Alemania y de las escuelas y coros musicales de la asociación de S. Cecilia fué aceptado como texto, multiplicándose por esto las ediciones originales hasta la octava edición del año pasado; sino que fué también traducido al inglés, al francés y al italiano.

Me atrevo, pues, á esperar que tanto la noble y católica España como los demás países latino-americanos recibirán de buen grado la presente edición. Ella está hecha de conformidad con la última original, y lleva también las mejoras de la italiana de este año.

Por ejemplo, el §. 39 acerca del acompañamiento del canto coral ha sido notablemente aumentado; de modo que viene á ser, respecto de la armonía de estilo diatónico, un tratadito completo en lo que cabe para quien ya conoce las reglas de la armonía en general y del contrapunto.

Los ejemplos de las melodías gregorianas están fielmente tomados de los libros auténticos de la S. Sede. Además, siempre que he creído oportuno ilustrar alguna regla de los teóricos de la Edad Media, he mostrado su aplicación con ejemplos sacados, no de este ó de aquel códice antiguo, como algunos acostumbran, sino de las mismas ediciones auténticas; y esto, con el fin de que se vea cómo estas melodías responden perfectamente á las reglas dadas en la edad de oro del canto gregoriano; y se concluya que, si no han conservado siempre la idéntica forma de las melodías más antiguas, sí retienen todo su carácter sustancial y específico.

El estar reproducidos todos los ejemplos de este *Manual* con las mismas formas tipográficas que sirven para las ediciones oficiales de la S. Sede, les da una correspondencia tan perfecta con las melodías de los libros auténticos que no puede desearse otra mayor.

Debo advertir también que mi *Manual* no es propiamente un método de *canto fermo* en el sentido estricto de la palabra; es, más bien, un verdadero *magister choralis*, como lo dice su título. Esto es: además de las nociones históricas, científicas y artísticas que expongo en cuanto basta para el objeto, y del completo sistema musical de canto gregoriano, me he propuesto reunir en un volumen, con la amplitud conveniente, todo aquello que dice relación al canto en las varias funciones del año eclesiástico: de manera que los maestros de capilla y directores de coro, aunque sean poco expertos en las cosas litúrgicas, encuentren aquí todas las indicaciones que necesitan para desempeñar bien su oficio en la iglesia. En esta parte de la obra que comprende más de cien páginas, presento casi siempre por extenso las melodías y entonaciones propias del sacerdote en el altar, y las melodías y respuestas del coro. Pude añadir fácilmente una rica colección de introitos, graduales, antifonas etc. que sirviesen de ejercicios á los escolares, como laudablemente lo han hecho otros autores en sus métodos de canto gregoriano; pero el volumen hubiera crecido demasiado; y después de todo no hubiera aprovechado más que parcialmente al fin propuesto. Ahora bien, como el canto gregoriano debe servir al joven clérigo no sólo para su cultura privada, sino también para practicarlo en las funciones eclesiásticas, no es creíble que carezca de los libros litúrgicos más necesarios. En fin, yo supongo que todos los eclesiásticos poseen, al menos, el *Officium Hebdomadæ Sanctæ*; libro muy difundido en los seminarios, que cada uno puede comprar á ínfimo precio, y cuyo uso les es indispensable todos los años en los tres días más solemnes de la semana mayor. Éste, pues, á falta de otro, puede servir muy bien para el estudio de las melodías gregorianas en sus diversas formas y estructuras; y con esto se obtendrá el gran bien de que

los cantos más bellos de la S. Liturgia, como son los de la semana santa, sean los más estudiados y mejor ejecutados.

¡Ojalá! pueda este pequeño trabajo, bendecido de un modo particular por S. Santidad León XIII, promover en todos, especialmente en el joven clero, el amor á esta parte tan bella de la liturgia católica. Las melodías gregorianas han estado hasta nuestros días entregadas al abandono, estimadas como cosa mezquina é insulsa, despreciadas, y lo diré de una vez, casi expulsadas de nuestros templos cristianos. Mas ahora no sucede lo mismo. El estudio que acerca de esto han hecho hombres insignes de todos los países ha revelado las bellezas escondidas del canto eclesiástico, y para conocerlas no se requiere más que aplicarse con amor y constancia hasta llegar á comprender y gustar el lenguaje de la melodía gregoriana, la cual á los poco expertos les parece á primera vista que nada dice á la mente ni al corazón. *In morem puri argenti*, escribía Guido Aretino, *omnis cantus quo magis usitatur, eo magis coloratur, et quod modo displicet, per usum, quasi lima politum, postea collaudatur*¹.

Concluyo este prefacio con las siguientes palabras que se leen en el coro de un monasterio:

Non vox, sed votum; non tinnula cordula, sed cor; non clamor, sed amor psallit in aure Dei.

Dirige cor sursum; tene, profer, respice sensum; in quo choro ne sis corpore mente foro.

Ratisbona, 21 de Marzo de 1888.

Franz Xaver Haberl,

Director de la Escuela de música sagrada de Ratisbona y miembro de la Comisión Pontificia Romana para la revisión de los libros litúrgicos.

¹ GERBERT, l. c. Tom. II. p. 20.

INTRODUCCIÓN.

§. 1. *Definición del Canto Coral.*

El coral romano ó sea el canto gregoriano es la música propia de la liturgia católica. Su carácter fundamental es el género diatónico; esto es que sus melodías¹ proceden de los tonos naturales de la escala convenientemente ordenados y se ejecutan al unísono, no cuidándose de la medida del tiempo, pero sí del ritmo propio de la lengua².

El nombre de *canto gregoriano* se encuentra por vez primera en el tratado de Guillermo de Hirschau († 5 de Julio 1091)³ y toma su origen en el hecho, de que el Santo Pontífice Gregorio Magno, (590—604) corrigiese y aumentase los cantos que antes se usaban en la Iglesia. El código auténtico de S. Gregorio hasta el presente no ha podido hallarse, pero el espíritu de sus melodías se ha conservado en todo tiempo por medio de la tradición.

El canto gregoriano se llama también *romano*, porque tuvo su origen en Roma, centro de la Iglesia Católica, y hoy quiere también Roma que así se llame aquella forma del canto gregoriano, que fué aprobada por la S. Congregación de Ritos, para distinguirla de otras melodías que se usan fre-

¹ La *melodía* es una serie de sonidos ordenados según las leyes de la música que agradan al oído con su variedad y múltiples disposiciones. La *armonía* al contrario se produce por la consonancia simultánea de dos ó más sonidos. La melodía moderna se basa enteramente sobre la armonía, mientras que las melodías corales proceden directamente de los sonidos de la escala diatónica y no presuponen acompañamiento de armonía.

² Melodía sin ritmo es un cuerpo sin alma. Pero una cosa es el ritmo acompasado de la música moderna, otra el ritmo de una modulación en sentido más lato, cual es el de la melodía gregoriana.

³ GERBERT, *Scriptores de musica sacra*; S. Blasii, 1784. Vol. II. pp. 154-182. — KORNUELLER, *Anuario musical*; Ratisbona, 1887. p. 15. — MUELLER, *La música de Guillermo de Hirschau*; Leipsique, 1883.

cuentemente, por simple tolerancia, en diversos países, diócesis y órdenes religiosas. Además, es por sí manifiesto de que sólo al Papa compete cuanto se refiera á la liturgia y á las partes que la componen; pues, sólo él, puede, según la necesidad, variar el canto romano, nuevamente restituirlo ó aprobar su reforma.

La denominación de *canto coral* viene de aquellos tiempos en que las personas eclesiásticas, congregadas en el coro ó en el *presbyterium*, salmodiaban juntos ó alternando los oficios divinos. Por consecuencia lo que los protestantes llaman *coral*, nada tiene que ver con el coral romano. Es falso también, y proviene de una gran confusión de ideas, el llamar *canto coral* á aquellas composiciones eclesiásticas que se ejecutan sin órgano y sólo á voces, como la música al estilo Palestrina.

En el siglo X se principió á acompañar las melodias corales con una segunda voz en el intervalo constante de cuarta, quinta ú octava (*motus rectus*). En el siglo XI se amplió el acompañamiento, no sólo con el intervalo de tercera, sino también con el así llamado *organum*; esto es, cuando una voz se sostiene firme en una nota, mientras las otras se mueven (*motus obliquus*). Finalmente en el siglo XII se principió también á usar el movimiento contrario (*motus contrarius*) de las voces, formándose así la diafonía (*discantus*) particularmente en las cadencias al fin de los períodos musicales. En todas estas formas de acompañamiento la melodía coral se distinguía de las otras voces en el contrapunto¹ y conservaba el nombre especial de *cantus firmus*. Después, así como el ritmo del simple coral sufrió ó mejor dicho se perdió completamente por demasiado número de voces, así el coral gregoriano tomó otro nombre que lo distinguía del *cantus firmus*, y fué el de *cantus planus*.

¹ Este nombre principió á usarse en el mismo siglo. La nota llamábase *punctus* ó *punctum*; pero la nota de acompañamiento directamente puesta debajo de la nota coral se llamaba *contrapunctus* ó bien *contrapunctum*.

En los siglos XIII y XIV principió y se desarrolló la *polifonía*¹, que fué perfeccionada en el ritmo en el siglo XV por Guillermo du Fay y por los sucesores de éste, y en el siglo XVI llegó como arte á su apogeo por obra de Juan Pierluigi de Palestrina (n. 1526, m. en Roma el 2 de Febrero 1594). Los compositores tomaban los temas para sus misas y motetes en gran parte del canto gregoriano y los apropiaban á una de las voces, admitiendo, acaso, alguna variante en el valor de las notas. En el siglo XVI los motivos tomados del canto litúrgico se hicieron cada vez más raros hasta el punto que desaparecieron absolutamente en el siguiente siglo. Pero el sustraerse de este cánon litúrgico ocasionó tanto daño á la música sagrada, que por esto sólo se vió cada dia mas sujeta al gusto particular de los maestros compositores, llegando hasta el punto, por fin, de degenerar completamente en profana.

Observamos, sin embargo, que entre el canto coral y las diafonías de la Edad Media ó polifonías de los siglos más recientes, existe una relación estrechísima, así que para ejecutarlo debidamente, se necesita ante todo pleno conocimiento y gran práctica del ritmo libre gregoriano. La base general é indispensable, escribe oportunamente el Proske,² para entender é interpretar bien las composiciones á contrapunto de los antiguos maestros de Iglesia, es el canto gregoriano. Quien creyese poderlo hacer debidamente por camino diverso, esto es, por medio del arte moderno, acomodándolos á los

¹ Se distinguen dos especies de música en las composiciones de muchas voces. La *homofonía*, cuando cada una de las voces sirven de simple acompañamiento á un canto dado; la *polifonía*, cuando las voces se mueven independientemente las unas de las otras, pero de tal manera que formen unidas un todo armónico.

² *Musica divina*. Ratisbona, Pustet; 1883. Pref. al Tom. I. — El Can. Carlos Proske (1794—1861) fué uno de los primeros y más ilustres promotores para que volviese la música sagrada á su verdadero concepto religioso. Fundó la célebre capilla musical de Ratisbona; abrió en ella una rica biblioteca de los maestros de los siglos XVI y XVII y publicó en los varios volúmenes de su *Musica divina* las obras más insignes de los clásicos italianos. De esta estupenda colección véanse las revistas que en los años 1861 y 1862 aparecieron en la *Civiltà Cattolica*: Ser. IV. Vol. XI. p. 331 y Ser. V. Vol. III. p. 224.

nuevos sistemas, no sólo se separaría del fin, sino que por cada paso que diera adelantando daría dos hacia atrás.

§. 2. *Compendio histórico del Canto Coral.*

Así como la celebración de los divinos misterios se ordenaba en los primeros siglos de un modo simplicísimo, así el canto se desarrolló poco á poco en la Iglesia, usándose desde el principio las canciones hebraicas, las cuales debieron sin duda alguna desde entonces sentir la influencia del arte musical de los griegos y bajo esta norma modificarse. Desde los primeros tiempos del cristianismo, dice Ambros¹, vemos correr como dos arroyos y unirse el uno al otro, los elementos de canto de la Palestina con los de Grecia. De la *música sagrada* de los hebreos tomó la música cristiana su santidad, y del *arte griego* la forma, la figura, y la hermosura. Todavía debe observarse que la persecución de los tres primeros siglos hicieron muy difícil su más amplio desarrollo y la unidad en el arte; tanto más, cuanto que en sus principios el canto estaba más bien confiado al pueblo, que á escuelas determinadas de cantores, no obstante que estas últimas no tardaron mucho en ser creadas.

Pero el que dió un impulso especial al canto sacro fué S. Ambrosio, Obispo de Milán († 397), que no sólo era competentísimo en este arte musical, sino que además se dedicó con todo su poder á promoverlo en la Iglesia; así que siempre y por todos se le reconoció como fundador de un sistema musical bien ordenado y de aquella forma especial que derivando de su nombre se llamó *ambrosiana*. En qué consiste la belleza de estas melodías, no puede definirse. «Acaso se acerquen más á la verdad los que sostienen que toda la eficacia de las melodías ambrosianas, está en su extrema simplicidad y en la métrica composición.» Así lo afirma un docto escritor de música sagrada.² Otro por el

¹ *Historia de la música*; Leipsique, 1862. Vol. I. pag. 196.

² SCHLECHT; *Historia de la música sagrada*; Ratisbona, Coppenrath, 1871. pp. 9, 10.

contrario, no menos docto, llama inexacta esta opinión y escribe: «El canto ambrosiano tenía sólo ritmo libre. Unas veces es simplicísimo; otras se desenvuelve en preciosas melodías, como atestiguan no sólo escritores autorizados, sino también los cantos que se han conservado. Ciertamente que hay alguna diferencia entre el canto gregoriano y el ambrosiano, pero es más pequeña de lo que hasta aquí se ha creído.»¹

Más tarde, el Pontífice S. Gregorio Magno, (590—604) estableció para el canto reglas todavía más determinadas. Recopiló en un solo cuerpo todas las sagradas melodías que encontró aquí y allá dispersas; las distribuyó según la liturgia de los diversos tiempos del año; compuso por sí mismo nuevos cantos, y formó su célebre *Antiphonarium cento*.² Con el fin de ejecutar bien la reforma meditada, fundó en Roma una escuela de canto donde él personalmente enseñaba á los niños. De esta escuela salieron después célebres maestros de canto litúrgico romano; de los cuales, algunos, fueron conducidos por el S. Abad Agustín á Inglaterra en el año 596.

El Papa Adriano, (657—672) también mandó otros al mismo país; y en las memorias de aquellos tiempos, encontramos, que en el año 679 un cantor romano de nombre Juan, era maestro de los monjes y clérigos ingleses. En Alemania, el canto y la liturgia de Roma fueron propagados juntamente con la fe por S. Bonifacio y sus compañeros en la misión emprendida por ellos el año 716.

Pero el establecerse casi por todo el occidente el canto gregoriano se debió al infatigable celo del Emperador Carlomagno. Nacieron entonces en Alemania y Francia, junto á los monasterios y catedrales, gran número de escuelas de canto; de modo que todos los días, á cualquiera hora, y en miles de Iglesias, resonaban las alabanzas al Señor en la misma

¹ KIENLE; *Escuela del canto coral*; Friburgo, Herder, 1884. p. 120.

² «Centonem vocant carminis genus ex diversis carminum fragmentis, hinc atque illinc accersitis, contextum, quasique consutum.» Véase MARTINI; *Storia della musica*. Vol. II. pag. 18. N. 33.

forma. Así se fué estableciendo tal tradición, al menos con respecto á la manera de ejecutar las melodías romanas.

Si el Papa Gregorio se sirvió de letras ó de notas (esto es, de puntos, acentos ó cosas semejantes) para determinar los intervalos de los sonidos, no se sabe; pero lo cierto es, que sus signos no bastaron al fin propuesto. Sucedió por tanto, que la imperfecta notación, hiciera necesaria la tradición oral; y que una y otra, debilitándose después de pocos siglos, destruyese la unidad del canto litúrgico.

Guido de Arezzo, monje de Pomposa, cerca de Ravena, en la primera mitad del siglo XI, con el fin de fijar mejor y dar nombre á los sonidos, adoptó como sistema y propagó con gran provecho del canto, la invención de las líneas, ya antes conocida por el flamenco Ubaldo de S. Amando († 930). Pasado el siglo XII, ya se habían transcrito los códigos antiguos y desarrollado los neumas en una escritura siempre más clara y determinada; pero el resultado fué diverso, según la variedad de los lugares donde esto acaecía. De manera, que ya durante el siglo XI resultaban diversas las lecciones de una misma melodía, causa del diferente modo de interpretar los neumas y las diversas tradiciones que tenían los cantores de las iglesias abaciales, ó catedrales entonces.

De allí debían necesariamente nacer cuestiones sobre la genuinidad de las diversas melodías, pretendiendo cada uno que la propia fuese más conforme á la primitiva de S. Gregorio. Sin embargo permaneció firme el principio de la naturaleza diatónica de las escalas y de la declamación melódica: y esto también sucedió durante el siglo XIII, cuando se principió á acortar las melodías excesivamente prolongadas, ora por los mal entendidos adornos artísticos, ya por los abusos de cantores amanerados. Así resultó que las abre-

* «Cantum per hæc signa (*neumata*) nemo per se addiscere potest, sed oportet ut aliunde audiatur, et longo usu discatur, et propter hoc hujusmodi cantus nomen *usus* accepit.» Es decir *ejercicio por largo espacio de tiempo*. GERBERT; *Scriptores*. Tom. III. pag. 202.

viaciones que penetraron poco á poco en los libros litúrgicos¹ fuesen bien admitidas por las circunstancias de tiempo y lugar, las cuales exigían más brevedad en las funciones del culto².

En cuanto á la Iglesia romana, considerando ésta el coral como canto suyo propio, se reservó siempre el derecho — que muchas veces tuvo que usar — de extender también al gregoriano las reformas hechas en el misal y el breviario. Después no publicó nunca libros litúrgicos sin aquél. Pero hacia el fin del siglo XVI, después del Concilio de Trento, se dió con nuevo ardor á promover la restauración de la unidad en la liturgia y en el canto.

En 1582, por obra de Guidetti, y bajo los auspicios de Gregorio XIII y de Sixto V, se publicó el *Directorium chori*; en 1587 el *Cantus ecclesiasticus officii maj. hebdom.*; en 1588 el libro de las *Præfationes in cantu firmo*. En la tipografía *medicea* apareció en Roma por mandato de Pablo V el *Graduale Romanum*, en 1614 y 1615, é igualmente en 1614 el *Rituale Romanum*. Por otra parte el *Antiphonarium Romanum*, fué impreso en dos tomos en folio por Joaquín Trognésio de Amberes. También los himnos, ya publicados por Palestrina en 1589, fueron por orden de Urbano VIII nuevamente revisados en 1644 según la nueva edición del texto reformado. En suma, en obsequio á los decretos del Tridentino, se inició, por todas partes una noble emulación

¹ «El gradual y el tracto no tenían necesidad de tantas notas por el ceremonial abreviado, y así el canto de los responsorios debía acortarse un poco desde que los maitines no se cantaban por la noche, pero sí por la mañana. Aprobó Gregorio XIII las justas reflexiones de Pierluigi dándole facultad de corregir, reformar etc.» BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierl. da Palestrina*; Roma, Soc. Tip., 1528; Tom. II. p. 79.

² El Concilio de Reims declaró en el 1564: «Item, quantum ad prolixiorem prolongationem cantus in ultima syllaba cujuslibet antiphonæ, qui cantus vulgariter pneuma vocatur, quoniam in eo multum temporis inutiliter absumi videtur, quod de cetero pneuma fiat in ultimis antiphonis vesperarum, nocturnorum, *Magnificat* et *Benedictus*. Similiter abbrevietur cantus quantum fieri poterit, quando super unam syllabam aut dictionem plures sint notulæ quam par sit.» Semejantemente se expresó otro concilio, que tuvo lugar en la misma ciudad el 1583.

para publicar ediciones grandes y pequeñas de canto gregoriano para el servicio de las varias funciones litúrgicas y á fin de facilitar su ejecución.

Pio IX, en sus últimos tiempos, emprendió una nueva revisión de los libros corales, y ordenó que se preparasen las melodías propias para todos los oficios introducidos en la liturgia posteriores al siglo XVII. Por disposición suya, la S. Congregación de Ritos nombró una comisión de cinco célebres maestros y les dió el encargo de examinar los nuevos trabajos, y de corregir los libros corales de uso, según los principios admitidos desde el Concilio de Trento, haciendo entera y uniforme aplicación á todas sus partes. Así se poseyeron, desde el año 1884, las nuevas ediciones auténticas de todos aquellos libros litúrgicos que contienen el canto coral gregoriano romano. Este colosal y costoso trabajo fué realizado por el tipógrafo pontificio Federico Pustet, de Ratisbona, el cual por esto obtuvo privilegio de impresión, válido por treinta años; pero el derecho de propiedad se reservó á la S. Congregación de Ritos¹.

Las ediciones del Voght y del Duval de Malinas, las de Lecoffre y Ca. de Paris, las de Reims - Cambrai, el *Liber Gradualis* de Don Pothier y otros, fueron presentados

¹ Con el nombre de la ciencia y de los estudios arqueológicos se quiere en estos últimos tiempos corregir la liturgia y el canto litúrgico. Es necesario, pues, oponerse enérgicamente á semejante tentativa; porque la liturgia trae sus normas de la vida íntima y misteriosa de la Iglesia y no directamente de la voluntad y leyes de la ciencia. Si, pues, se aplicasen las leyes de la crítica de la ciencia, de la arqueología y de la estética á cuanto hacemos hoy día para el culto, se deberían cambiar no pocas cosas. Ni entendemos porqué no se deba también en el canto litúrgico, mantener algunas partes débiles en oposición á otras mejores; sin que por esto se designe á aquellos como privados de todo valor musical y estético. Las melodías litúrgicas han nacido como los libros que las contienen. Esto es, son fruto de todos los siglos porque todos han contribuido á su formación. Por lo demás en ninguna cosa se mantiene la autoridad de la Iglesia más independiente de toda otra influencia como en la liturgia; pero la ciencia arqueológica no puede entrar como juez, pero sí como simple auxiliar. Esta puede servir para la mejor inteligencia de las partes, puede con los debidos miramientos prestar su cooperación; pero no puede mandar, no puede gobernar y mucho menos hacerse dueña, como sería el deseo de muchos.

á la Santa Sede, y el Santo Padre no dejó de alabar el celo de los autores, empleados en restablecer en flor y cultivar el primitivo canto gregoriano. Sin embargo, la diferencia entre estos trabajos privados, y las ediciones oficiales de la S. Congregación de Ritos es bastante grande. Como cada hoja ó folio de prueba del coral auténtico se mandaba primeramente á Roma á la Comisión establecida por la Santa Sede, la cual examinada, y hechas las debidas correcciones pasaba á la Congregación para que pusiese su sello y con su beneplácito definitivamente se imprimiese. El Santo Padre, en su breve del 30 de Mayo 1873, decía: «Encomendamos eficazmente esta misma edición á los Reverendos Ordinarios de los lugares; tanto más cuanto que éste es nuestro vivo deseo, que en todos los lugares y en todas las diócesis, como en otras partes, así en lo que pertenece á la liturgia, como al canto, se conserve la misma costumbre que usa la Iglesia romana¹.» Y como más tarde surgiesen controversias, sospechas y dudas, respecto á la legitimidad de las ediciones oficiales, Roma se vió obligada, el 14 de Abril de 1877, á confirmar cuanto había manifestado el Pontífice Pio IX,² y su deseo, muy semejante á un mandato, fué después repetido en el mismo sentido por el reinante Sumo Pontífice León XIII.

Además la S. Congregación de Ritos ha dado siempre contestaciones decisivas á todas las interrogaciones, dudas ó dificultades que se han presentado acerca de la autenticidad de sus libros corales, designando este canto con el nombre de *cantus legitimus*. Finalmente cuando el así llamado *Congreso europeo para el canto litúrgico* se reunió en Setiembre de 1882 en Arezzo,³ se levantó, bien que indirectamente, contra

¹ «Hanc ipsam . . . editionem Reverendissimis locorum Ordinariis, iisque omnibus, quibus Musicae sacrae cura est, magno opere commendamus, eo vel magis, quod sit Nobis maxime in votis, ut cum in ceteris. quae ad sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in cantu, una, cunctis in locis ac Diocesisibus, eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia.»

² Véase el prefacio.

³ Respecto á la historia de este congreso, véase *Lettres sur le congrès d'Arezzo par l'Abbé Mich. J. A. Lans*. Paris, 1883.

las ediciones oficiales, procurando sustituir á ellas una nueva, con los principios de la ciencia arqueológica. La S. Congregación puso término á las cuestiones con el decreto de 26 de Abril de 1883¹ y ordenó que las ediciones del *Antiphonarium* y del *Graduale*, llevasen de hoy en adelante en el título la siguiente adición: *Cura et auctoritate S. R. C. digestum Romæ*, y que los cantos contenidos en el *misal*, *ritual* y *pontifical romanos*, que son ahora obligatorios para toda la Iglesia, no pudieran imprimirse en ediciones pequeñas, sin la previa aprobación de la S. Congregación.

Con motivo de estas declaraciones públicas, las ediciones oficiales fueron recogidas antes del 26 de Abril de 1883 de la mayor parte de las diócesis de Alemania, América y Holanda². Los Sinodos de Westminster en 1873, y de Maynooth en 1875 las han aceptado solemnemente y recomendado para Inglaterra é Irlanda. Y después de los últimos decretos de la S. Sede se insinúan poco á poco también en aquellas diócesis y países, que hasta ahora habían usado en la liturgia libros particulares y diferentísimos los unos de los otros. Posteriormente, por mandato de la S. Congregación, todos los editores que recientemente han publicado misales, rituales y pontificales, han tenido que atenerse escrupulosamente á las *ediciones típicas*, hasta en lo referente á la melodía y al método de la notación.

¹ Respecto á la importancia de este decreto véase BOGAERTS J., *Le congrès d'Arezzo*; HABERL, *Calendario de S. Cecilia*; Ratisbona, 1884; como también los periódicos: *La semaine religieuse du Diocèse de Périgueux et de Sarlat* 1883, N^o 43 y siguientes; y *La semaine religieuse du Diocèse de Laval*, 1882, N^o 42.

² Las tristes vicisitudes de los tiempos, sobre todo la supresión de tantos monasterios é iglesias y colegiadas han influido mucho á enfriar universalmente el estudio del coral. Sin embargo, promoviéndose ahora por todas partes una saludable reforma de la música sagrada, es de esperar que también el coral reflorzca nuevamente, no sólo en las grandes iglesias sino también en las pequeñas. A este objeto aprovechan mucho las ediciones estereotípicas del canto litúrgico, que se pueden obtener á precio muy módico.

§. 3. *Importancia del Canto Coral.*

El canto coral hallándose estrechamente ligado á la liturgia, ó mejor, extendiéndose, por decirlo así, á toda la vida litúrgica de la Iglesia, es el mejor testimonio que se tenga de su unidad. La lengua á la que se une es bella y grave; el lugar donde resuena es santo; la melodía que lo determina es simple, clara, y sin embargo sublime. Esto le hace digno del fin que ha de ser *parte integrante del rito*, y es para nosotros testimonio de aquel espíritu sobrenatural, que en todas las cosas, y también en esta, gobierna la Iglesia. «El católico sabe lo que es digno de aprecio, cuando entrando en un templo de cualquier país por lejano ó extraño que sea, ve que el servicio divino celebrado, es de la misma manera, y hasta en los casos mas tenues igual al que se celebra en su misma patria.» Así se expresa el Ambros¹, y podremos aplicar esto también al canto litúrgico. «Difícilmente, — dice el mismo Ambros, — se podría imaginar una manera de canto, que mejor que éste respondiese á todas las exigencias del rito católico, á su fin y á su naturaleza. La historia del arte, . . . debe reconocer la gran dignidad, la inmensa sencillez, y la fuerza penetrante de las melodías gregorianas que se usan todavía en la Iglesia².» Y el protestante Thibaut, así se expresaba en una obra bastante ponderada: «Los cantos primitivos ambrosianos y gregorianos son melodías y entonaciones verdaderamente celestiales. Creadas por el genio en los mejores tiempos y cultivadas por el arte, penetran en el ánimo más intensamente que muchas composiciones modernas destinadas al efecto³.» Y el Can. Witt: «El canto gregoriano es el concepto y la creación más grande y más espléndida de aquella época del arte en que se concebían las melodías sin pensar en su acompañamiento armónico; tal canto, es una obra maestra de decla-

¹ *Cuadros históricos sacados de la música contemporánea.* Leipsique Matthes.

² *Historia de la música.* Vol. II. p. 67.

³ *Respecto á la pureza del arte musical.* Heidelberg, 1874.

mación musical según la naturaleza: no perecerá nunca, y es, en su género, inimitable¹.»

El Concilio de Trento le dió nueva vida, ordenando que en todos los seminarios se enseñase diligentemente². El mismo decreto fué repetido por muchos otros Concilios provinciales más recientes³. Cierto es que en nuestros días, de la misma manera que se van restableciendo á su primitivo esplendor las otras artes al servicio del culto, se debe restablecer igualmente el canto coral, que con aquellas va estrechamente unido; y es ahora deber de justicia el sacarlo del estado de postración en que hasta el presente yacía, y ponerlo en vigor en todas partes. «La mejor música, dice muy á propósito Goethe, no necesita de novedad; es tanto más eficaz cuanto más antigua y usada sea.» Verdad es que el gregoriano exige estudio, demanda atención, y muy seria; pero esto solo basta á despertar el amor y á acrecentarlo hasta el entusiasmo. «El coral, — dice Amberger, — no es canto individual, sino de la Iglesia. El sacerdote que ocupa el lugar del Esposo entona el cántico nupcial, y los amigos de éste gozan al oír su voz y se enamoran⁴.»

Pero debe notarse que el gregoriano es una forma del arte muy diversa de las formas modernas; tiene melodías propias que exigen una especial interpretación. Por tanto los daños que recibe éste, provienen de dos solas causas; ó de no conocerlo, ó de no ejecutarlo debidamente. Esta última, sobre todo, le ocasionó el descrédito en que yace en nuestros días; y no existe otro medio de reparar este desprestigio, que su buena ejecución. «No maravilla, — dice el Candotti, — que el canto gregoriano no goce aquella estima que se merece, porque á los fieles no les es dado, de ordinario,

¹ *Musica Sacra*. Ratisbona 1868; p. 90.

² Sess. XXIII. Cap. 18. *De reform.* «Grammatices, cantus, computi ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discent.»

³ P. e. en el Romano del 1725, en el de Baltimora de 1837 y 1866, en el de Colonia de 1868 etc. (Véase *Acta et decreta sacrorum conciliorum recentiorum — Collectio Lacensis*. Friburgo en Brisgovia, Herder, 1870—1884.)

⁴ *Teología pastoral*. Ratisbona, Pustet, 1868. Vol. II. p. 228.

oir más que una débil parte y desfigurada del mismo, sin lograr nunca una audición que ofrezca una idea bastante de su imponente magnificencia ¹.»

Concluiremos con las hermosas palabras del P. Mauricio Vogt, monje cisterciense ²: «Estas melodías definidas, precisas, expresivas, sublimes, verdaderas, castas, pacíficas, amables y verdaderamente santas son compuestas por hombres santos. Este canto huye de las cortes de los príncipes y no entra en las tabernas ó en los bodegones; él solo quiere penetrar en el Santo de los Santos Con él se solemnizan santamente las noches y lo escuchan las santas legiones de los celestes coros, los ángeles, el mismo Dios. Lo detestan los demonios y lo ignora el mundo danzante y frívolo. Roma le ha dado gloria; él solo es cantado por pontífices y cardenales, por patriarcas y obispos, por prelados de la Iglesia, y por todo el clero Lo han aprobado los Concilios ninguno ha intentado extirparlo de la Iglesia de Dios sino aquél que estuviese fuera de ella. La melodía gregoriana, se tuvo ella misma siempre veneración y honor, y como si fuese reina en el templo del Altísimo, se erigió un trono suyo, propio, dónde elevar más sublime su voz cuando calla la del orador sagrado en el púlpito. Y cuando la música figurada con sus modernas bellezas quiera tomar el puesto de su hermana, debe primero recordar estos dos capitales preceptos: ha de ser honesta, *Musica debet esse honesta* ³ y debe no desfigurar el canto llano, *Non debet deformare cantum planum* ⁴.»

Cuando Ricardo Wagner expresó el deseo de que la música eclesiástica volviese á ser sólo música vocal, prestó

¹ *Sul canto ecclesiastico e sulla musica di chiesa*. Venecia 1847, p. 21. Sobre el modo de bien ejecutar el coral se consultará no sin fruto la magnífica obra del Benedictino POTHIER, *Les mélodies grégoriennes*; Tournay, Desclée, 1880.

² SPIESS; *Tractatus musicus*. Cap. 15. p. 70.

³ CONC. TRID. Sess. XXII. Decret. *De observandis et evitandis in celebrat. Miss.*

⁴ Extravag. *De vita et hon. Cleric.* Cap. Docta.

un gran servicio al canto llano, queriendo que se dejase al teatro aquello que era propio del teatro y se conservase á la Iglesia lo que á ella rigurosamente la conviene¹.

§. 4. División de la Obra.

Nuestro tratado comprenderá tres partes distintas.

En la primera expondremos la teoría del canto coral. No es nuestra intención escribir un método de canto; pero el coral exigiendo muchos conocimientos que no son necesarios en el canto común, nos es indispensable ante todo en el primer capítulo tratar sumariamente de los tonos, intervalos, notas, líneas, llaves, ritmo, voz y pronunciación, y así sucesivamente. Otro capítulo comprenderá las teorías relativas á la naturaleza de la tonalidad gregoriana.

En la segunda parte discurriremos sobre el uso del coral en las funciones litúrgicas; pero ante todo en el primer capítulo, trataremos de los libros que lo contienen ó de los que á él se refieren; después, en los otros tres capítulos, del uso que la Iglesia hace del mismo durante la S. Misa, el oficio y las otras fiestas extraordinarias del año eclesiástico, y concluiremos con un apéndice relativo al coral acompañado del órgano. Será de nuestro cuidado insertar en los lugares correspondientes las prescripciones eclesiásticas más comunes que tengan relación con el canto gregoriano, que existen en las decisiones de la S. Congregación de Ritos ó en el *Ceremoniale Episcoporum*. Advertimos desde ahora, que según las doctrinas de los teóricos del siglo X y siguientes todas las melodías gregorianas se dividen en *accentus* y *concentus*. Se llaman *accentus* aquellas que son cantadas solamente por el Sacerdote, diácono y subdiácono, ó por cual-

¹ La voz humana, escribe él, (Colección de sus obras; tomo II. p. 337) como portadora inmediata de la sagrada palabra, debe tener la preferencia absoluta y no el ornamento instrumental; mucho menos aquella manera trivial que se usa sirviéndose del violín, como se oye muchas veces en la música destinada á la Iglesia. Si la música eclesiástica quiere volver enteramente á su pureza original debe ser representada por la música vocal.

quier otro ministro del altar. *Concentus*, por el contrario, se llaman aquellas que son ejecutadas por todo el coro ó parte de él¹. El *accentus* se halla siempre escrito en todos los libros corales, especialmente en el *Missale* y en el *Directorium Chori*. No así el *concentus*, pues conviene recurrir á los *Graduales*, y á los *Antifonarios* ó bien á sus extractos, que son el *Ordinarium Missæ*, el *Vesperale Romanum*, el *Processionale Romanum* y otros.

Las reglas teóricas ó prácticas, no bastan para el pleno y profundo conocimiento del canto coral. Conviene conocerlo también no sólo por el lado estético de la ejecución del arte, sino también por el de su santidad, como arte sagrada destinada á embellecer las funciones del culto. Dedicamos una tercera parte al estudio de la ejecución del canto gregoriano. Coleccionaremos en el primer capítulo, aquellas reglas que deben en esto dirigir á los acólitos, maestros de coro, organistas y cantores; y en el segundo capítulo hablaremos de la ejecución artística de las varias formas de canto coral, esto es, del recitativo, del modulado y del neumático.

¹ La palabra *concentus* fué introducida propiamente cuando el canto unísono de los hombres y de los niños comenzó á acompañarse con otras voces. Pero para distinguirlo del canto unísono del Sacerdote ó de cada uno de los ministros, se dió á este último el nombre de *accentus*. Estos dos modos de canto se podrian también llamar *canto con acompañamiento* ó *sin él*.



PARTE PRIMERA

TEORÍA DEL CANTO LLANO

CAPÍTULO I

TEORÍAS PRELIMINARES.

§. 5. *Nombres de los tonos y formación de las escalas.*

Como la lengua precede á la escritura, así el canto coral es anterior á su notación; y debió pasar mucho tiempo antes que se llegase á indicar gráficamente y con precisión, la altura, el valor y la fuerza de los sonidos.

OBSERVACIÓN.

S. Severino Boecio († 524) substituyó en su notación musical las letras griegas con latinas conservando sin embargo los nombres griegos para indicar los tonos. Así también conservó el *la* como el tono más grave de la escala, que se encuentra una octava más baja de la *Mese* (*μῆση*), esto es, del tono medio, propio de la voz humana; pero no se cuidó para nada del género enarmónico ó cromático de los griegos, aceptando únicamente el diatónico. Los teóricos de la Edad Media siguieron, después, enteramente su sistema.¹

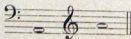
Hasta el presente, no se ha podido demostrar que S. Gregorio Magno indicase los tonos por medio de letras sin embargo de que ya mucho antes de él se principiasesen á usar en esto las primeras quince letras del alfabeto, desde la *A* hasta la *P*, llamadas por esto *letras de Boecio*. Más tarde quedaron definitivamente las solas siete primeras, pero escritas de diverso modo. Esto es:

A B C D E F G a b c d e f g aa.

Así los siete tonos se repiten con el mismo orden que los intervalos en la posición mas aguda.²

¹ KORNUELLER, *Los músicos teóricos*. (*Anuario musical 1886 y 1887*). Para la historia de la notación musical, véase RIEMANN, *Estudios para la historia de la notación musical*; Leipsique, 1878; AMBROS, *Historia de la música*, Vol. II; SCHUBIGER, *La escuela de los cantores de S. Galo*; Einsiedeln (Suiza), 1858.

² Con notas modernas:



Los teóricos un siglo antes de Guido de Arezzo (nacido hacia el 1000)¹ añadieron á las otras letras la griega *G* y ampliaron el número de los tonos en la parte superior. Guido cuenta veinte tonos dispuestos de esta manera:

G A B C	D E F G	a b c d	e f g aa	bb cc dd ee.
graves	finales	acutæ	superacutæ	excellentes

Cada uno de los grupos de cuatro notas con la diversa colocación del semitono fueron llamados *Tetracordos*, y la reunión de todos estos en una escala continuada de sonidos se llamó *Systema maximum*.

El tono marcado *b* y *bb* (no el señalado con *B*) valía tanto por el *si* natural (*b durum* ó sea *quadratum*) como por el *si* bemol (*b mole* ó sea *rotundum*).

Las notas *graves* se llaman así por su sonido bajo ó grave; las *finales* por cerrar con una de estas la melodía; las *acutæ* por su sonido más alto ó agudo; las *superacutæ* por exceder en altura á las antecedentes; y las *excellentes* por superar á todas las anteriores en agudeza y suavidad de sonido.² Es útil observar que los sonidos no tenían entonces altura determinada como la tienen hoy; esto es, el sonido *a*, por ejemplo, podía ser unísono á nuestro *do*; pero debía siempre observarse escrupulosamente la misma colocación en los semitonos, propia de cada tetracordio, cualquiera que fuese la primera nota que se tomara por base ó tónica.

Los discípulos de Guido usaban para los tónos *C, D, E, F, G, a*, á las primeras sílabas del himno de S. Juan Bautista:³

<i>Ut</i> queant laxis	<i>Famuli</i> tuorum,
<i>Resonare</i> fibris	<i>Solve</i> polluti
<i>Mira</i> gestorum	<i>Labii</i> reatum,
Sancte Joannes.	

¹ Respecto á Guido de Arezzo, véase ANGELONI, *sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo*; París, Charles, 1811; KIESEWETTER; AMBROS, Vol. II. pp. 144—216; KORNUELLER en el *Calend. de S. Cecilia* 1876 y 1887.

² KORNUELLER, *Doctrina sobre la composición del coral en los siglos X—XIII*. (Cfr. *Revista mensual para la historia musical*; Leipsique, 1872, p. 63.)

³ Este himno es de Pablo Diácono († 672) y Guido tomó de éste la melodía para imprimir mejor en sus discípulos los intervalos de las primeras siete notas, los cuales se encontraban por orden uno trás otro en las primeras sílabas de cada hemistigio. Solamente sobre la sílaba *sa* se reproducía el *G* (sol). Esta melodía, por orden de la comisión de la S. Congregación de Ritos fué agregada en segundo lugar al Antifonario oficial. Nótese que S. Juan Bautista hasta el siglo XVII fué honrado

En esta serie de seis tonos (*hexacordum*) el medio tono ó semitono se encuentra entre el tercero y cuarto grado. Lo mismo sucede en los sexacordos *I—E*, *G—e*, *g—ee* como también en los dos *F—d* y *f—dd* en los cuales se debe ejecutar con *si* bemol en lugar de *si* natural para evitar la cuarta excedente. De esto se sigue que los tonos de dichos diversos sexacordos fueron promiscuamente denominados con las sílabas *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; pero de tal modo que el *mi*, viniese á caer sobre la *e* y el *fa* sobre la *f*, así principiaron á llamar constantemente todos los semitonos *mi—fa*.

OBSERVACIÓN.

Supuesta esta doctrina, ya se entenderá como un mismo tono pudiese ser designado en los sexacordos guidonianos, con dos y hasta con tres sílabas. He aquí un cuadro completo de los nombres griegos, usados por Boecio, para sus quince notas.¹

supercuta	}	ee	la				
		dd	la sol				
		cc	sol fa				
		bb	fa \sharp mi				
		aa	la mi re	<i>Nete hyperbolæon</i>			
acuta	}	g	sol re ut	<i>Paranete hyperbolæon</i>	}	<i>T. hyperbolæon.</i>	aa—e.
		f	fa ut	<i>Trite hyperbolæon</i>			
		e	la mi	<i>Nete diezeugmenon</i>	}	<i>T. diezeugmenon.</i>	e—h.
		d	la sol re	<i>Paranete diezeugmenon</i>			
		c	sol fa ut	<i>Trite diezeugmenon</i>			
b	fa \sharp mi	<i>Paramese</i>	}	<i>Tetr. meson.</i>	a—E.		
a	la mi re	<i>Meson</i>				<i>Diazeugxis</i>	
graves	}	G	sol re ut	<i>Lichanos meson</i>	}	<i>Tetr. meson.</i>	a—E.
		F	fa ut	<i>Parhypate meson</i>			
		E	la mi	<i>Hypate meson</i>	}	<i>Tetr. hypaton.</i>	E—H.
		D	sol re	<i>Lichanos hypaton</i>			
		C	fa ut	<i>Parhypate hypaton</i>			
		B	mi	<i>Hypate hypaton</i>			
A	re	<i>Proslambanomenos.</i>					
		I	ut				

como patrono de los cantores por aquel verso del himno: *Qui reformasti genitus perempte organa vocis*, que recuerda la voz restituída á Zacarias cuando el Santo vino á la luz.

¹ Las denominaciones de los tonos en lengua griega, usadas por Boecio, fueron siempre empleadas por los teóricos de la Edad Media; y

Los tres sexacordos formados sobre las letras *F*, *G* y *g* *hexacorda dura*, por el signo \sharp ; los dos sexacordos sobre las letras *C* y *c* *hexacorda naturalia*, porque no tenían ni el signo \sharp ni *b*; finalmente los dos sexacordos sobre la *F* y *f*, se dijeron *hexacorda mollia*, por llevar el signo *b* en vez del \sharp .

Después, así como la letra *G* fué llamada *sol* en el sexacordo natural, *re* en el sexacordo suave, ó que contenía *b*, *ut* en el sexacordo duro, así la *c* fué denominada *sol*, *fa*, *ut*, y así sucesivamente. Pero la nota *h*, no podía llamarse más que *mi*, y la nota *b*, no pudo tener otro nombre que *fa*.

Siguese de aquí que los sexacordos se enlazaban unos con otros de la siguiente manera:

ut, re, mi, fa, sol, la.

F, A, H, C, D, E.

ut, re, mi, fa, sol, la.

C, D, E, F, G, a.

ut, re, mi, fa, sol, la.

F, G, a, b, c, d etc.

Si en el canto, pues, se debía pasar los límites de un sexacordo y entrar en otro, era necesario denominar los tonos del nuevo sexacordo, de modo que sobre el semitono recayesen las sílabas *mi* y *fa*. Cuando, por ejemplo, se quería indicar la escala entera sobre la *C*, ó sobre la *a*, convenía decir del siguiente modo:

C D E F G a ♯ c; ó a ♯ c d e f g aa.

ut, re, mi, fa (sol)

re, mi, fa (sol)

ut, re, mi, fa

re, mi, fa, sol, la.

y así sucesivamente.

nosotros las presentamos aquí reunidas para comodidad de los lectores, que quieran adquirir alguna práctica en la terminología de aquellos tiempos. Los griegos poseían cuatro tetracordos. El más profundo (*hypaton*), que tenía principio en *E* bajando, y terminaba en *H* (*Mi—Si*); la letra *A* (nuestro *La*), le fué adjunta con el nombre de *proslambanomenos*, que significa *adjunto*, ó *añadido*. El segundo tetracordo desde la *a* á la *E* (*la—Mi*) fué llamado *meson*. Entre nuestro *la* y *si* natural había una división llamada *diazeuxis*; y el tetracordo que descendía desde la *e* hasta la *h* (*mi—si*) se llamó *diezeugmenon*. El cuarto tetracordo estaba formado desde la *aa* hasta la *ee* y se denominó *hyperbolæon*, esto es *tono alto*.

Nete significa la nota más alta; *paranete* la segunda nota más alta; *trite*, la tercera. *Mese* la nota media; *paramese*, la que está próxima á la media; *lichanos* la nota propia del dedo índice de la mano; *parhypate*, la penúltima nota entre las más bajas.

Cuando no se quería hacer uso de la *diazeuxis*, se introducía el medio tono *b* entre la nota más alta del tetracordo *meson* (que es la *a*) hasta la *paranete diezeugmenon*. Este nuevo tetracordo se llamó *synemmenon*, esto es *ligado*; y sus notas *a* (*la*), *b* (*si bemol* ó *sa*), *c* (*ut*), *d* (*re*), se denominaron respectivamente *mese*, *trite*, *paranete*, *nete*, y cada una con el apelativo *synemmenon*.

En estas *mutaciones* consistía todo lo esencial de lo que se llamó *mano guidoniana*. Juan de Værwere (1446—1511), conocido vulgarmente con el nombre de Tinctoris, la llamó *solfisatio guidoniana*, ó bien *aretina*, otros la denominaron *solmisatio*. Este sistema es verdaderamente difícil é intrincado; pero, sin embargo, duró largo tiempo, esto es, hasta que la serie de los tonos fué aumentada con otros más bajos de la *G* y más altos de las *ee*, y se formó la armonía. Entonces se empezó á dar nombre propio á la *b* y á la *h*, llamando al primero *sa*, al segundo *si*, y por consiguiente, indicando las octavas enteras, sin necesidad de hacer la sustitución de las sílabas.¹

Progresando cada día más el arte musical, se hizo sentir mayor necesidad de determinar con exactitud y precisión los nombres de los sonidos. Por esto fueron reducidos á siete fundamentales, esto es á la llamada escala diatónica. Ejemplo:²

{	A	H	C	D	E	F	G	a	h	c	d	e	f	g	aa	etc.
	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	etc.
	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	I.	etc.

Entre el *si* y el *ut*, entre el *mi* y el *fa*, corre el intervalo de un semitono; entre las otras cinco notas, un tono entero.

OBSERVACIÓN.

Los cinco tonos enteros, ó principales, están divididos hoy de dos maneras: ó elevando uno por medio del sostenido, ó bajando el siguiente por medio del *bemol*. Los nuevos semitonos³, así formados se llaman *semitonos menores*, ó *cromáticos*, por ejemplo, *do*♯ y *re*♭, *re*♯ y *mi*♭, etc.;

¹ Fuera de Alemania se usan todavía en algunas partes *las sílabas guidonianas*, para indicar los sonidos. Entre nosotros la *c* se llama *do* (en vez de *ut*), la *d* *re* etc. A la *h*, la llamamos *si*; y en algunas partes en lugar de la *b* (*si bemol*) se dice *sa*.

² *τόνος* (de *τείνειν*, estender); *δύατόνος*, según los griegos, se llamó la escala que, desde el primer grado hasta el octavo, contenía dos semitonos mayores y cinco tonos.

³ *Semitonium a Platone Limma vocatum est eo quod sit non plenus tonus sed imperfectus.* COTTONIUS apud GERBERT, *Scriptores*, Tom. II. pag. 238. Los griegos, seguidos, en esto, por los teóricos de la Edad Media, especialmente por el Tinctoris, en su *Diffinitorium*, daban el nombre de *apotome* al *semitonium majus*, y de *limma*, al *semitonium minus*, y la diferencia entre el *apotome* y el *limma* la llamaban *comma*, ó *diesis*. Per consecuencia el término *diesis* en el uso moderno, ha cambiado de significación y se adopta sólo para indicar el *limma*.

la distancia entre el tono cromático y el tono principal, que sigue inmediatamente, dicese *semitono diatónico*, ó *mayor*, por ejemplo, *do*♯—*re*, *re*♭—*do*, *la*—*sa*. De este modo se introdujeron diez y nueve diversos nombres para los doce semitonos en que esta dividida toda la escala.

Los semitonos cromáticos, ó menores, como *fa*—*fa*♯, *la*—*la*♯, *si*—*si*♯, *sol*—*sol*♯, etc., contienen $\frac{1}{9}$ del tono entero; de donde resulta que contienen $\frac{5}{9}$ los semitonos diatónicos, ó mayores, esto es: *mi*—*fa*, *si*—*do*, *la*—*sa*, *re*—*mi*♭. Ahora bien, la diferencia de $\frac{1}{9}$, si bien es sensible para un oído bien ejercitado, se suele descuidar en los instrumentos de percusión y hasta en el canto, con acompañamiento de órgano ó piano. Por esto los intervalos *do*♯ y *re*♭, *mi* y *fa*♭, *mi*♯ y *fa*, *si*♭ y *la*♯ y así sucesivamente, se consideran como enarmónicos, esto es, como si fuesen realmente idénticos, los unos á los otros y sólo diferentes en el nombre. En esta fusión de los semitonos, ó mejor en ésta sustitución convencional de un semitono por otro, se apoya el llamado *temperamento equabile*,¹ ó sea proporción igual en los doce semitonos, del que resulta la moderna escala cromática enarmónica, esto es²:

do	}	do♯	re	}	re♯	mi	fa	}	fa♯	sol	}	sol♯	la	}	la♯	si	do
		re♭			re♭				sol♭			la♭			si♭		

El signo × (cruz de San Andrés, ó doblesostenido) hace subir la nota dos semitonos, ó sea $\frac{2}{9}$ de tono. Faltaria $\frac{1}{9}$ para tener el tono entero; pero no se hace caso de esta pequeña parte en la finación á *temperamento equabile*, en que por ejemplo el *fa* con doble sostenido, equivale al *sol*. Igualmente se dice del *doble bemol* ♭♭, que hace bajar la nota dos semitonos, ó bien $\frac{2}{9}$ de tono. El signo ♮, ó becuadro, quita el ♯ ó el ♭ antecedente y reduce la nota á su tono natural.

¹ Antes de concluir la mitad del siglo XVII, se usaban todavía en los instrumentos tubos y teclas distintas para los dos semitonos mayor y menor. Más tarde fueron suprimidos, con grave daño de la pureza de los sonidos. Acerca de esto, véase el artículo del HAUPTMANN, respecto al *temperamento* (Anales de la ciencia musical de F. Chrysander. Leipsique 1863); véase además la obra del mismo autor, *Naturaleza de la armonía y de la métrica*. Leipsique 1873; HELMHOLZ, *Doctrina de la percepción de los sonidos*. Brunsvíque, 1870; ENGEL GUST., *El Armonium matemático*, Berlín 1881.

² El solfeo con las sílabas *do* (*ut*), *re*, *mi*, *fa*, etc., no puede indicar más que los grados diatónicos de la escala. El llamar, por ejemplo, *fa*, no sólo al tono natural, sino también al *fa* sostenido, ó todavía peor, el tener que añadir á las notas el apelativo *sostenido*, ó *bemol*, hacen muy difícil la instrucción del canto. Respecto á la reforma del solfeo, por medio de sílabas, véase mi prefacio á los Solfeos de Angel Bertalotti, Ratisbona, Pustet, 1880.

§. 6. Unión de los tonos y de los intervalos.

Los tonos pueden tener seis relaciones, uno con otro, esto es: de tono entero, de semitono, de tercera mayor y menor, de cuarta y de quinta. Las otras relaciones, tan frecuentes en la música moderna, como de sexta mayor y menor, de séptima y octava, se unen inmediatamente entre sí, cosa que no sucede jamás en el *canto fermo*, ó sea el canto llano¹.

Dícese intervalo la recíproca relación de dos tonos, respecto de su altura, ó gravedad. El unísono no es, pues, intervalo².

Dícese, *primera*, aquel tono que se toma como primero entre los siete diatónicos y cinco cromáticos.

La relación, entre el primer tono y el segundo, dícese *segunda*. Después, así como tenemos tonos y semitonos, así también *segunda mayor* y *segunda menor*; por ejemplo *mi—fa*, es *segunda menor*, *sol—la*, *segunda mayor*, etc.

Tercera, es el tercer grado ascendente, ó descendente principiando del primero. La *tercera* es mayor (*ditonus*), si contiene dos tonos; y menor (*semiditonus*), si contiene solamente tono y medio; por ejemplo *la—do* ascendiendo, es *tercera menor*; *la—fa*, descendiendo, es *tercera mayor*.

Cuarta (*diatessaron*), es el cuarto grado, con relación á un primero, y encierra dos tonos y un semitono mayor. Esta, se dice también *cuarta-justa* y es la sola que se usa en el canto llano. La cuarta, llamada excedente, encierra

¹ La octava (*diapason*) abraza cinco tonos y dos semitonos mayores, esto es, toda la escala. *Hic canendi modus rarissime in cantu usitatus reperitur*, escribe Engelberto en el siglo XIII. Verdaderamente el intervalo de octava no se halla que dos veces en los nuevos libros corales, es decir, en el *Ite Missa est* solemne y en el *Amen* de una de las melodías del Credo; pero aquí la octava está dividida por la *primera* con una pausa. En cuanto á los intervalos de *sexta* y de *séptima*, se hallan con cualquier nota, como medio de conjunción. Por ejemplo, *re—la—si* (*tonus cum diapente*), *re—la—si* (*semitonium cum diapente*), *re—la—do* (*semiditonus cum diapente*).

² «Unisonus quasi unus sonus; . . . non est modus neque cantus, quia cantus est inflexio vocis, i. e. omnis cantus qui inflectit vocem variat sonum.» Véase KORNUELLER op. cit. p. 63.

tres tonos, por ejemplo *fa—si*; de aquí su nombre de *tritonus*¹. Cambiándose el *si* natural en *si♭*, se obtiene la cuarta justa.

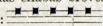

La *quinta (diapente)*, esto es, el quinto tono, principiando del primero, contiene tres tonos y un semitono mayor; por ejemplo, *ut (do)—sol*. Llámase *justa* para distinguirla de la quinta *falsa*, ó *diminuta*, que se forma de dos tonos y dos semitonos mayores, por ejemplo, *si—fa*. Esta es una *inversión* del tritono, y puede reducirse á quinta justa, bajando con *bemol* al *si* natural.

§. 7. Sistema de anotación y llaves.

Las notas corales que hoy se usan son signos, que por su forma indican la *duración* ó el *valor* del sonido y que por medio de la diferente colocación que pueden tener, dan á conocer el nombre de los sonidos y su *altura*.

Forma de las notas. Tres clases de notas se indican en los libros corales auténticos; la *longa* ■, la *breve* ■ y la *semibreve* ◆. La duración de la breve, se mide por la mayor ó menor cantidad de la sílaba á que va unida, la cual unas veces se aproxima á la *longa*, y otras á la *semibreve*. Esta última es casi la mitad de la breve².

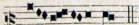
¹ *Tritonus, constans tribus continuís tonis, diatessarón non reputatur.* Así Guido de Arezzo.

² En el *Grad. Rom.* de la Edición Medicea la *brevis* se halla unida á aquellas sílabas breves, ó no acentuadas, que tienen una sola nota, por ejemplo: . Otros códigos están escritos así: .

o-ra-ti-ó-nem

o-ra-ti-ó-nem.

En la misma edición la *semibrevis* no se halla nunca, ni sola, ni sobre sílaba breve, sino solo en unión de notas descendentes, por ejemplo:

. Existen obras impresas en el siglo XVI y en

épocas posteriores, donde las sílabas que se cantan con una sola nota, tienen siempre por signo la *longa*. Todavía el distinguir la diversa cantidad de las sílabas, con notas diversas, se funda en justas razones. La Comisión romana, en la revisión de los libros litúrgicos, estableció en 1883, que no se usase más que la *longa*, ó la *breve*, cuando se refiere á una sola sílaba; y de no admitir jamás la *semibreve* sola, sino siempre acompañada de notas descendentes.

OBSERVACIÓN.

Debemos hacer notar que hasta el siglo XI, el canto coral propagábase por tradición, y que los signos conocidos con el nombre de *neumas* (del griego *νεῦμα signo*, ó *πνεῦμα respiro*), no tenían otro objeto que el de recordar alguna melodía, ya conocida, y preparar al cantor, para la buena ejecución de la misma. Por consecuencia las letras servían solamente para la instrucción teórica del canto, y los neumas se reservaban á los cantores ya amaestrados en el arte. Llamábanse también *nota usuales*, porque con su forma enseñaban la manera de ejecutar la melodía, según el uso y tradición recibida. La notación coral moderna, no conservó de la antigua escritura neumática más, que el *punctum* ■ y la *virga* ▬. Y fué motivo de esto, el haberse introducido y extendido desde el siglo XII, la *música medida*, ó *acompañada*, en la cual cada nota debe tener un valor especial, sea por sí misma, sea en relación á las otras.

Colocación de las notas. Con el fin de distinguir más fácilmente los nombres y altura de los sonidos, se dispusieron las notas sobre el llamado pentágrama, que para el uso del canto llano consta de sólo cuatro líneas¹. Las notas, por tanto, pueden hallarse sobre las líneas, entre los espacios, y encima y debajo del pentágrama; pero con esta norma que, si por ejemplo, la nota que se halla sobre la primera línea es *do* (*ut*), todas las otras, sucesivamente, deben llamarse *re*, *mi*, *fa*, etc.² como en el ejemplo siguiente:



Si después, encima, ó debajo del pentágrama, se quiere continuar la notación, se deberá hacer uso de las *líneas auxiliares*, por ejemplo:



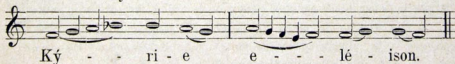
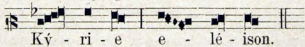
¹ Más tarde, y pocas veces, se usaron también cinco.

² Acostúmbrese el discípulo, cuanto antes, á leer expeditamente las notas del pentágrama, primeramente por orden, después por intervalos. Repita el ejercicio, cambiando siempre la nota sobre la primera línea. Así podrá fácilmente coger una nota cualquiera, dada la primera; cosa esencialísima para aprender bien el canto gregoriano.

OBSERVACIÓN 1.

La tradición de este modo de escribir las notas gregorianas, es tan digna de respeto, y se conservó además tan inalterada por largos siglos en los libros corales, que el sustituirle la notación moderna, no parece, ni necesaria, ni útil, y menos se puede aconsejar. Cuatro líneas y tres formas de notas son suficientes. Algunos dicen que la lectura del coral se haría más fácil con la notación moderna; pero la experiencia demuestra, que los cantores, después de breve ejercicio, cogen más expeditamente los intervalos sobre cuatro líneas, que sobre cinco; que los grupos de más notas se aprenden mejor y se ejecutan con más fluidez, si son representados por notas llenas, ó negras que por blancas, ó modernas y que la vista no se cansa tanto con el método antiguo como con el moderno. Hay además la razón, de que, quiérase ó no, las tres notas modernas \ominus , $\omin�$ y \bullet , que deben sustituir á las antiguas, llevan consigo por la costumbre que se tiene, una tal determinada medida de tiempo, que perjudica al carácter de la declamación coral.

Sin embargo, no queremos condenar, en absoluto, el sistema contrario. Más bien que suprimir el gregoriano por no tener la paciencia de aprender su lectura, úsese con notación moderna. Como escusa se podrán aducir las siguientes razones. La primera es la necesidad y el deseo de más coros, no tan ejercitados en la música, pero que conozcan suficientemente la llave de violín y las notas modernas. La segunda, es el uso, ahora común, de escribir de este modo las melodías gregorianas cuando se deben acompañar con el órgano. La tercera, en fin, es la decisión, tomada en 1883 por la Comisión Pontificia, de usar siempre con las mismas normas las tres notas gregorianas \blacksquare \blacksquare \blacklozenge ; pueden, pues, ser sustituidas regularmente, por las tres modernas \ominus , $\omin�$, \bullet , con tal que los cantores procuren, con un poco de ejercicio ejecutar perfectamente el ritmo libre del coral. En cuanto á los grupos de notas sobre una misma sílaba, se podrá suplir con la ligadura á fin de presentarlos á la vista, tan claros, como se leen en las ediciones auténticas. Por ejemplo:



OBSERVACIÓN 2.

Antes que se introdujese el uso de nuestras notas corales, se adoptaban los *neumas*¹, y eran ciertos signos á manera de espiral,

¹ Los estudios teóricos respecto á la escritura neumática, no ofrecen gran ventaja á la práctica del canto, y la arqueología deberá estudiar



corchetes, líneas rectas, ó oblicuas, con los cuales se indicaban el valor y la altura de los sonidos precisamente como ahora hacemos nosotros por medio de las tres notas y del pentágrama. Los grupos de notas representados por los neumas pueden reducirse á pocas fórmulas fundamentales; y nosotros las adoptamos todavía, y nos sirven más bien para el uso de la melodía pausada, que no para la lectura exacta de las notas. Tales neumas traen su origen del triple acento agudo, grave y circunflejo, y son (al menos los más importantes) el *punctum*¹, la *virga*, el *podatus*, el *clivis*, el *torculus*, el *porrectus*, el *scandicus* y el *climacus*.

Si una sílaba está notada con la *virga* ■, su acento deberá ser semejante, por ejemplo, á aquel del *te* latino; tiene, pues, mayor duración que la sílaba señalada con el *punctum* ■; y la diferencia será poco más ó menos aquella que puede haber entre los dos monosílabos *te* é *in*. Pero conviene preservarse de la exageración, cosa que nos parece oportuna advertir al lector desde este momento. Una cosa es acentuar una sílaba y otra el separarla del complejo de la frase, lo cual ocasionaría impresión tan desagradable, como el ver caminar á una persona, no al paso, sino á saltos desordenados.

En el *clivis* ■■ se apoya algo sobre la primera nota, como en *pater*. En el *podatus*, al contrario ■■ se apoya más sobre la segunda. Pero los arqueólogos no están conformes en el recto modo de su ejecución. Algunos afirman, que la segunda nota debe ser de mayor duración que la primera, pero debe igualarla en la fuerza de la voz; otros, por el contrario, sostienen que ambas notas deben ser ejecutadas con la misma fuerza de voz y duración de tiempo².

Muchos otros signos, como el *strophicus*, el *epiphonus*, el *cephalicus*, el *ancus*, el *oriscus*, el *quilisma*, el *pressus*, y así sucesivamente, se empleaban con circunspección por cantores bien instruidos en el arte; más no producen buen efecto, aunque sean ejecutados con perfección; ni la declamación natural, ó la melodía, necesitan de tales lustres amanerados.

mucho antes de dar á luz el verdadero significado de los neumas. El mejor tratado que se ha escrito sobre esto, es el del Pothier, del que ya hemos hecho mención; de éste hemos tomado las tablas de los neumas y las breves noticias de la antigua notación, que añadimos al fin de este libro.

¹ Los grupos de notas de la *Edición Medicea* de 1614 , pasaron á la edición auténtica en *in folio* del *Graduale Romanum*, y no son otra cosa que abreviaturas en vez de .

² La Comisión romana ya, desde el primero de Diciembre estableció que se emplease en las ediciones auténticas el signo ■■, cada vez que éste cayese sobre la sílaba acentuada; y la nota que sigue se hallase sobre el mismo grado, ó bien más baja de la última del *podatus*; pero si la nota siguiente es más alta, ó bien el *podatus* se encuentra sobre la sílaba breve y no acentuada, se decidió hacer uso del signo ■■.

Estos grupos neumáticos forman en cierto modo los elementos del coral gregoriano, siendo la belleza de la melodía dependiente, en buena parte, de su diversa colocación. Así, las palabras de diversa cantidad, son elementos del discurso y le dan gracia si están colocadas en éste debidamente y en sus respectivos puestos.

Pero cuando desde el siglo XII, principió la escritura neumática, por decir así, á tomar forma de *escritura á cuadros*, é *imitando herraduras*, desaparecieron paulatinamente los signos antiguos, no quedando más que estos tres solos ■ ■ ◆, que están todavía en uso para el canto coral, y que desde el siglo XV se adoptaban también para la música acompasada.

En la Biblioteca Vaticana, se conserva un manuscrito del siglo XV, — marcado con el número 5129, folio 169, — digno de notarse, por ser importantísimo para la historia de la neumática. Un tal Pedro Thalhanderus, francés de nacimiento, — si creemos al Fetis, — se lamenta, que los libros corales sean escritos, si bien con elegancia, no con exactitud; observando: a) que la *caudata* ■ sola, ó unida á otras notas, debe usarse para las sílabas acentuadas y jamás para las que no llevan acento, salvo bajo la forma de *clivis* ■■; b) que la *semibrevis* ◆, no debe nunca usarse sola, pero sí en unión de la ■, ó de la ■, y siempre descendiendo, y nunca en número mayor de cuatro notas. Estas y semejantes observaciones respecto á la respiración y á las pausas, en los grupos más extensos de notas, no parecen desconocidas á quien transcribió la Edición Medicea; fueron después acogidas por la Comisión romana á fin de dar á la escritura coral la debida unidad.


OBSERVACIÓN 3.

La palabra *neuma* se usa todavía en el canto gregoriano; pero no significa una serie melódica de muchas notas, puesta sobre una sílaba, ó sobre una vocal. *Neuma es un canto*, según Juan Tinctoris, *que se une sin articular palabra, al fin de las frases*. Ejemplos de éstos se encuentran con frecuencia en los Graduales y en sus *Aleluyas*; en los versículos, después del himno, etc.¹

La extensión de la voz humana supera á aquella que puede ser representada por las notas del pentágrama. Conviene, pues, proveer á este inconveniente y además determinar

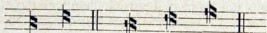
¹ DURANDUS en su célebre *Rationale Divinor. Offic.* (Lib. V, Cap. XX) nos dá el significado místico de estos neumas. *Canimus igitur Alleluja . . . summopere nitentes exprimere magnitudinem consolationis, que reposita est lugentibus, . . . jubilantes potius quam canentes, unamque brevem digni sermonis sillabam in plures pneumas protrahimus, ut in jucundo auditu mens attonita repleatur et rapiatur illuc ubi semper erit vita sine morte et dies sine nocte.*

el lugar que tienen las notas en el mismo pentágrama, y el nombre que éstas reciben.

Antiguamente las dos mismas líneas, sobre que solían disponerse las notas, hacían el oficio de llave; esto es, la línea encarnada servía para el tono de *fa*, la amarilla, ó verde para el de *do*. Más tarde se escribieron las letras *F* y *C* (*fa—do*), al principio de las líneas coloridas, se añadieron otras líneas simplemente señaladas sobre el pergamino por medio de una aguja y finalmente se dejaron los varios colores de las líneas, señalándolas para mayor uniformidad, en color rojo. De la forma gótica de las dos letras *F* y *C*, provienen los signos presentes f (*f, fa*) y c (*c, do*), de igual manera que nuestra llave de *violín* ó de *sol* , viene de la forma gótica de la *G*¹.

El canto gregoriano no tiene más que dos llaves: la de *do* y la de *fa*. Se usan éstas de cinco diversas maneras en las ediciones auténticas; es decir, dos para la llave de *do*, y tres para la llave de *fa*.

Llave de *Do*. Llave de *Fa*.



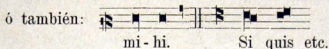
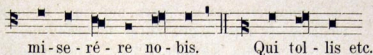
Todas las notas que están encima de la línea en que está la llave, tienen el mismo nombre de la llave, esto es, *do* ó *fa*. Las otras notas que existen entre los espacios y sobre las tres líneas que quedan, toman el nombre de la relación del grado, ó intervalo que tienen con la nota de la llave; por ejemplo:



Si la melodía se extiende demasiado y no puede contenerse enteramente en los límites del sistema *cuadrilíneo*,

¹ Véanse las tablas al fin del libro.

se transportan las llaves á otra línea más alta, ó más baja, ó se cambian las mismas llaves recíprocamente entre sí ejemplo:



La pequeña nota ♯, llamada *custos* ó *espía*, se pone al fin del renglón, ó antes del cambio de la llave, y tiene por objeto el anunciar el puesto que tiene la nota siguiente; queda así facilitada la lectura, sobre todo al cambiarse la llave.

OBSERVACIÓN.

El haber escogido la *longa* ♯, para las sílabas acentuadas, debe considerarse como un verdadero progreso en la escritura coral, ganando con esto sobre manera la recta ejecución. Además, en las ediciones auténticas se huye, cuanto es posible, del cambio de llaves, y se observa la regla de no adoptar líneas auxiliares encima del pentágrama, aunque debajo de éste se permita una.

Guido de Arezzo, escribe así en sus reglas *de ignoto cantu* (GERBERT, *Script.* Tom. II. p. 37): «Quomodo autem liquescant voces, et an adhærenter vel discrete sonent, quæve sint morosæ et tremulæ, et subitanæ vel quomodo cantilena distinctionibus dividatur, et an vox sequens ad præcedentem gravior, vel acutior, vel æquisona sit, facili colloquio in ipsa neumarum figura monstratur, si, ut debent, ex industria componantur.»

Si Guido hubiese tenido la bondad de escribir estas reglas antes que enseñarlas de viva voz, no hubieran surgido tanta diversidad de opiniones respecto á la ejecución del canto gregoriano; ya que cada uno se regula con el propio gusto, ó por el uso de la propia nación. La presente escritura de los libros corales auténticos, si bien se observa, nos dá normas óptimas respecto á la recta pronunciación del acento y á la variedad de la ejecución más ó menos acelerada; y debemos estarle agradecidos. Por lo demás *ninguna escritura musical será bastante capaz de representar perfectamente y por sí sola la marcha, la vida, y las singulares propiedades de las melodías gregorianas.*

§. 8. *Ritmo y pausas.*

El movimiento variado con regularidad, según un orden establecido, llamase ritmo¹. Puede ser de dos suertes: ó uniforme, ó de simple proporción. Será uniforme, si uniformes son las medidas en que, según leyes determinadas, puede dividirse el movimiento; será de simple proporción si esas medidas son proporcionales á la división del movimiento exigido libremente por su naturaleza. En otros términos, existe el *ritmo del arte* como está en los versos ligados por el número de piés, ó de sílabas; y el ritmo de la naturaleza, como es el lenguaje que se habla.

Como regla general diremos, que el ritmo en la música está determinado por la mayor, ó menor duración del sonido, respecto á los otros que lo preceden y siguen, y por la mayor, ó menor fuerza que este mismo sonido recibe durante la ejecución.

Todos los sentidos del hombre están en armonía con el ritmo. El oído ama la variedad y se cansa y fastidia si los sonidos de igual duración se prolongan excesivamente; mientras que, una variedad del ritmo en el lenguaje, produce una sensación gratísima al oído; prueba de esto es el que nos arrebatara un discurso en que palabras de diverso metro, y sílabas de variado acento, se congregan en un todo delicioso y suave².

Esto, precisamente, es el ritmo del canto coral. Y en verdad, así como el coral no hace otra cosa que reproducir con los sonidos la melodía natural de la lengua, así el ritmo de ésta debe ser necesariamente el del coral. Este es ritmo natural y por consiguiente de proporción, no de igualdad, ó de uniformidad.

De este concepto se deduce: 1º que la única regla fundamental para la buena ejecución del gregoriano es *que se debe*

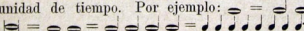
¹ Del griego *ῥύθμιον*, recorrer, ondear. Para mayor inteligencia de este párrafo, consúltense las obras del POTHIER, del KIENLE, del THIERY (*Étude sur le chant grégorien*, Bruges, 1883) y del LUSSY (*Le rythme musical*, Paris, 1883).

² «Musica est ars docens voces formare, formatas per sonum recta proportione accentuare.» ADAN DE FULDA. Cfr. GERBERT, *Scriptores de Mus.* Tom. III. p. 333.

cantar las palabras con notas del mismo modo que se declama sin ellas; 2^o que es condición indispensable, para bien observar esta regla, *el conocer perfectamente la prosodia, la pronunciación y la declamación propias de la lengua latina.*

En el canto gregoriano, es sobre todo importante, el acento de las palabras, por medio del cual se pronuncia una sílaba con mayor intensidad y fuerza de voz, distinguiéndola claramente de las otras, á las que se une. Por tanto, el acento, con el relieve que dá á las partes más importantes y significativas de un discurso, nos hace conocer lo que en éste es principal, ó secundario. Con esta norma, entendemos al momento, que una sílaba no resulta breve, ó larga, porque está acompañada de una, ó más notas; sino únicamente porque recibe, ó no, su acento propio. Así, por ejemplo, podrá suceder que en la palabra *Dominus* la sílaba breve *mi* tenga un grupo de notas, mientras la larga *do* no tenga más que una sola. Pero si aquel grupo se ejecuta de un modo ligero y corrido, y toda la fuerza se reserva para aquella única nota que representa la sílaba acentuada, se obtendrá la prosodia del vocablo sin daño alguno de la frase melódica¹. Es, pues, sustancialmente falso, é infundado, el sistema de ejecutar el coral amartillando las notas y el dar á cada una igual duración. ¿Quién podría oír, aunque fuese por poco tiempo, á un orador que se propusiera pronunciar con una cadencia uniforme todas las sílabas de un discurso? ¡Y decir que tal es ciertamente la manera incorrecta con que se ejecuta el canto gregoriano en algunas provincias!

OBSERVACIÓN.

El ritmo uniforme, ó á *battuta*, es propio de la llamada *musica mensurata*, ó del *cantus mensurabilis*. Si se toma una nota como unidad de medida, dividiéndola en diferentes partes iguales, se obtendrán más notas de menor valor, pero que deben todas ejecutarse en la misma unidad de tiempo. Por ejemplo:  Esto es, sean muchas,




¹ La prosodia en algunos libros antiguos corales, deja no poco que desear; pero en nada la enmiendan, ciertamente, aquellos que á expensas de la melodía gregoriana, dan á las sílabas largas el mayor número de notas, dejando las otras desnudas ó sin adornos.

ó pocas las notas, deben en cada unidad de tiempo dar todas juntas la suma de aquel valor, que se toma por norma, y que se suele indicar al principio del pentágrama, después de la llave. Las varias unidades de tiempo, vulgarmente llamadas *batutas*, ó compases, se distinguen unas de otras por medio de líneas verticales, puestas sobre el pentágrama. Los *contrapuntistas* de la Edad Media, y los clásicos del siglo XVI no usaban este signo de división; los cantores estaban de este modo obligados á atender principalmente al conjunto; y aunque ejecutasen música *mesurada*, ó de medición métrica igual, concluía por darle el carácter de ritmo independiente ¹.

Por ser el canto medido invención de tiempos más recientes, se podrá deducir, cuanto será, no sólo infundado, sino irracional, el intento de aquellos, que quieren reducir el canto gregoriano á medida fija de tiempo, igual, ó desigual.

El movimiento rítmico exige absolutamente sus pausas. Tiene necesidad de éstas el cuerpo y el ánimo del cantor, á fin de cobrar nuevas fuerzas con el natural respiro y recuperar la vivacidad necesaria para el remanente del canto.

En el ritmo uniforme, las pausas, se dejan, en parte, al sentimiento; pero nunca al capricho, ó bien á la necesidad, no calculada, de recobrar aliento donde no conviene, que puede destruir con pausas indebidas, el sentido, hasta dividir por mitad las palabras, con grave daño de la inteligencia del texto.

A este daño, se provee óptimamente en el canto coral. Los puntos donde se debe respirar, están indicados por uno de estos dos signos: , los cuales sirven también para regular el coro en la división de las frases. Este último oficio tiene también la línea vertical *pestillo* ó *pasador* , mientras el doble pestillo  se reserva para el final de un periodo entero, ó cantinela ². Frecuentemente los

¹ Véase la observación del §. 1.

² En las ediciones en octavo de los libros corales auténticos, estas pausas son indicadas escrupulosamente. La *Edición Medicea del Gradual Romano*, en folio grande, usa como signo de pausa el pestillo simple; pero presupone que en la puntuación del texto, se procure respirar convenientemente. En los libros auténticos se usa el doble pestillo para indicar el final de aquella breve frase, que suele ser entonada por uno, ó por diferentes cantores, como sucede en los Intróitos, en los Ofertorios, en las Antífonas, etc. Obsérvese, en fin, que en los antiguos libros

grupos neumáticos más largos, se dividen en dos, ó tres, *gruppetti*, separados los unos de los otros, por medio de un pequeño espacio vacío entre las notas. En este caso, si bien no tiene signo alguno de pausa, sin embargo se suele hacer una brevisima, y sirve especialmente en los coros más numerosos para tomar con más facilidad la frase melódica y la división del ritmo.


En cuanto á las pausas en general, obsérvese la regla siguiente: «Las pausas son de diversa duración y varían según el sentido de las palabras y de las frases, el carácter de la fiesta, el número de cantores, y el sitio donde se canta; pero deben siempre ejecutarse de un modo natural y espontáneo, y nunca medirse con precisión matemática.» En otros términos, la pausa en el canto es lo mismo que la coma, el doble punto, el punto final, y así sucesivamente, en la declamación oratoria.

En las ediciones más recientes de los libros corales, han sido marcadas las pausas y las divisiones melódicas con tanta profusión, que los cantores bien ejercitados pueden sin dificultad omitir alguna que otra de estas. Sin embargo, el maestro del coro podrá, si quiere, y donde crea oportuno, indicar todavía alguna durante la ejecución, por ejemplo, en los neumas de la *alleluja*, ó de semejantes melodías más complicadas.

§. 9. Voz y pronunciación.

I. Con el fin de educar bien la voz, es indispensable un largo ejercicio, y someterse á la dirección de un buen maestro. Podrán, sin embargo, aprovechar las siguientes advertencias:

1) El dar mayor ó menor fuerza á la propia voz, depende, en gran parte, de sostener siempre la respiración en la máxima cantidad. De lo que resulta que, antes de ejercitarse en

corales, especialmente si son manuscritos, se halla el *Semisuspirium* , después de cada palabra, con el objeto de que, quien ignorase la lengua latina, supiese distinguir una palabra de la otra, y no uniese dos, ó más juntas, cuando las cantase.

el canto, se debe aprender el modo de respirar ampliamente, con facilidad y presteza. Los músculos del pecho y de los lomos deben hallarse libres de toda obstrucción. El comprimir demasiado la garganta, el doblar la cabeza hacia delante, perjudica la voz. El cantar fuerte sentado, la debilita, y en general es contra la salud, é impide la atención.

2) El metal lleno, claro y sonoro del órgano vocal depende en primer lugar de la robusta constitución de la persona. Sin embargo, también una voz débil se puede vigorizar si se usa sabiamente de la respiración, sacándola libremente, procurando evitar toda dilatación de la laringe.

3) Lo que se ha dado en llamar tono de garganta, estrecha irregularmente las fauces y produce un sonido velado. Proviene, por lo común, de elevar forzosamente la voz á tonos agudos con velocidad y violencia; el aire, por tanto, no sale con libertad de la boca, se rompe en el paladar y produce aquel sonido desagradable.

4) Algunos, queriendo ejecutar tonos bajos, doblan con fuerza la laringe hacia abajo, hacen sensiblemente vibrar la tráquea y emiten un sonido semejante al gargarreo. Guárdense los cantores de querer obtener con violencia estos tonos, procurando no reforzar nunca, más de lo que sea racional, aquellos mismos tonos que pueden naturalmente ejecutarse; de lo contrario su voz resultará áspera y perderá el metal, la fuerza y la firmeza. Finalmente, es un error muy perjudicial el plegar hacia arriba el cuello y la laringe cuando se ejecutan tonos agudos.

5) Si por cualquier razón las narices están cerradas, la voz toma un sonido gangoso que algunos llaman voz nasal. Pero este defecto depende de tener cerrada á la voz la respiración de las fosas nasales y de no poder circular el aire libremente.

6) El dilatar demasiado la boca debilita las fuerzas del sonido. Basta abrirla de modo que el dedo pequeño pase siempre cómodamente por entre los dientes.

7) El usar el falsete, ó la voz de cabeza, influye perjudicialmente en las cuerdas vocales y en los músculos de la

larínge, y después de algun tiempo debilita el órgano de la voz. Adóptese, como regla, la voz natural de pecho, la cual, si está bien cultivada, es capaz de mayor perfección. Es de notar que la voz aguda de los niños no es falsete, sino natural; la de soprano, en los mismos, corresponde perfectamente á la de tenor; la de medio-soprano, á la de barítono; y la de contralto, á la de bajo. El arte del maestro consiste en educar y perfeccionar la voz pueril, haciendo de manera que eviten cualquier esfuerzo y sobre todo los gritos, ejercitando la voz natural de modo que en los sonidos agudos resulte dulce, como en el centro de la escala. La voz disciplinada según la índole individual, no hallará dificultad alguna en añadir un tono á una tercera mayor en falsete sin perjuicio del órgano vocal y sin ofender el oído, teniendo por base sonidos firmes y seguros. La misma habilidad de las voces juveniles se puede conservar, aun después de la mutación, cuando el soprano haya llegado á ser tenor, barítono, ó bajo.

8) La conjunción de los sonidos debe hacerse de modo que puedan ambos distinguirse claramente sin suspender la voz. Si muchos de estos deben unirse, es necesario, ante todo, saber distribuir convenientemente la respiración. Para robustecer los órganos vocales y para la adquisición de aquella propiedad, que consiste en saber entonar cada nota en su grado natural, y con más ó menos fuerza de sonido, sirve admirablemente el ejercicio de la *messa di voce*, ó sea la prolongación gradual de la voz que, principiando suavemente, se eleva á su mayor grado de fuerza, descendiendo después del mismo modo, hasta volver al tono de suavidad con que empezó.

9) Ligando, pues, dos intervalos, especialmente si son algo extendidos, absténgase el cantor de la reprobable costumbre de prolongar en todo, ó en parte, la voz sobre los tonos intermedios. No existe, en verdad, método de canto más reprehensible y amanerado que éste; y el cantor al ejecutarlo, demuestra más bien que pericia, crasa ignorancia del arte. Es cierto que la belleza del canto requiere facilidad

de voz; pero ésto nada tiene que ver con las observaciones indicadas.

10) En el período de la mutación de la voz, debe abandonarse en absoluto el canto; pues, de otro modo, perjudica la salud del alumno.

No es posible indicar el período de su duración; pues, tal vez, puede suceder que se verifique en pocos meses, ó por lo contrario requiera mayor espacio de tiempo, según que el desarrollo físico del joven, sea más ó menos precoz. No conviene solamente abstenerse del canto durante este período, sino también de cualquier otro esfuerzo de voz, como sería la declamación por mucho tiempo y con énfasis en los ejercicios escolásticos, y todavía más el voceo en los juegos. Frecuentemente, se acusa al maestro de canto, de imposibilitar para siempre la voz de sus discípulos; y responsable sería el maestro, sino los hubiese instruído debidamente. Pero en general, la culpa atañe al mismo discípulo, que durante su transformación, se imposibilitó él mismo. Es, por tanto, necesario que los padres y maestros les expliquen claramente lo que sucede en este período, es decir, que todo el órgano vocal, se va alterando y toma nueva forma; que todo abuso del mismo, puede producir fácilmente un defecto en la reconstitución de la laringe, de las cuerdas vocales, de la tráquea y de las otras partes delicadísimas de aquel órgano; y en fin, tal defecto, sería imposible corregirlo más tarde, al manifestarse en la voz. Cuando ésta esté suficientemente reformada, se podrán reanudar, paulatinamente, los ejercicios del canto; estos no perjudicarán ya, por el contrario, aprovecharán para fortalecerla y afirmarla en su carácter y metal. Yerra, finalmente, muchísimo quien crea que el soprano, después del cambio antes indicado, pueda convertirse en bajo; y en tenor, el contralto. Podrá ésto suceder alguna vez; pero, con todo, guardémonos de violentar la naturaleza. Tal manía nos ha suministrado gran número de bajos roncós y no pocos tenores de voz áspera¹.

¹ MARX A. B., *La música del siglo XIX*; Leipsique, 1885.

11) Las voces débiles, de poca extensión, y no del todo entonadas, pueden con asiduos ejercicios fortificarse, dar más extensión y ser corregidas. Deben ser aquellos moderados, aunque diarios, y conducidos con juicio y discernimiento, si se quiere obtener una voz flexible, de duración y fuerza. «La «garganta del hombre, es como el fusil, pues, uno y otro «conviene tenerlos limpios, para impedir que se enmohezcan.»¹

II. «La pureza, la armonía, y la propiedad de la lengua, «debe ser conocida y estudiada profundamente. Quien no «habla bien, esto es, con la debida entonación y acento, es «que no oye bien; y quien habla áspero y desentonado, tiene «también desentonado y áspero el órgano del oído.» Así se expresa el célebre Marx².

Ahora bien, la lengua latina por la riqueza de sus vocales y dulzura del sonido, es mejor que cualquiera otra la más á propósito para el canto, y lo embellece de un modo singular. No se diga que el vulgo no la entiende y no alcanza á distinguir si la pronunciación es buena ó mala, y si las palabras se pierden ó no. Digamos mejor que tal modo de expresarse no demuestra aquella reverencia que se debe á la lengua adoptada por la liturgia. Tampoco puede afirmarse que los oyentes, por vulgares que sean, no sepan, por lo común, distinguir bastante bien la diferencia que existe entre pronunciación y pronunciación, y no prefieran un coro de cantores que hace sentir claramente sílabas y palabras, á otro que las mutila y cercena.

El benedictino Pothier escribe óptimamente á este propósito: «Prescindiendo también de las condiciones que se «requieren para ejecutar bien el canto, todos deberán con- «ceder de que, la primera de todas, es el adoptar la melodía «para el sostén y apoyo de la palabra. Las leyes de la «Iglesia, las recomendaciones de todos los escritores, y sobre «todo el buen sentido, imponen á quien canta la obligación «de respetar siempre el texto, de hacer inteligibles las pala-

¹ MATHESON, *Patriota*; Hamburgo, 1728; p. 84.

² Obr. cit. p. 370.

«bras que se pronuncian, de adoptarlas para edificación de
«los oyentes, y en fin, de poner en armonía el sonido de la
«voz con los sentimientos sugeridos por las palabras que se
«profieran. *Este es el principio fundamental de todo método
«práctico de canto sagrado.* Y nadie puede negarlo
«*Curandum est, dice Benito XIV, ut verba, quæ cantantur,
«plane perfecteque intelligantur.*»¹

OBSERVACIÓN.

El ejercicio del canto debe siempre empezar por el de la lengua, es decir, por la exacta pronunciación de las vocales, de las consonantes, de las sílabas, de las palabras, de los incisos y de los períodos enteros.

Ante todo; procúrese que toda vocal sea pronunciada clara y distintamente. La vocal *A* requiere que se abra tanto la boca, cuanto sea necesario para hacer pasar libremente, por entre los dientes, un dedo cualquiera. Para la pronunciación de la *E* el extremo de la lengua debe apoyarse sobre los dientes inferiores, arqueándola un poco hacia el centro y disminuyendo, por tanto, el espacio y cabidad de la boca. La *O* exige igual apertura, que la indicada para la *A*; sólo que los labios deben redondearse en forma de cero. En la pronunciación de la *U* los labios, superior é inferior, casi se unen, alargándolos para fuera y hacia el inferior. De donde aparece claramente que una vocal es movida por la otra que la precede, siguiendo este orden: *I, E, A, O, U.*

Los diptongos tienen también necesidad de ejercicio, especialmente aquellos que dejan oír en el canto distintamente sus vocales, por ejemplo, *au (a-u-tem), ei (e-le-i-son), eu (e-u-ge),* etc.

En estos casos se debe cantar con la sola primera vocal, cerrando ligeramente con la segunda la frase melódica, ó el neuma.

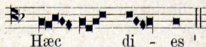
El maestro debe estar muy atento á fin de que los jóvenes no destruyan el sonido de las vocales con la posición falsa, ó irregular de la lengua, ó de los labios.

OBSERVACIÓN.

Cada una de las palabras debe ser pronunciada, no sólo entera, sino también debidamente dividida entre sí. Pues, así como es defecto grave el comerse las sílabas, así también es reprobable la costumbre de dividir mal las palabras, como *e tin sæcula*, en vez de *et in sæcula*, ó también de unir las finales por el principio de la palabra siguiente, por ejemplo, *Kyrieleison*, en vez de *Kyrie eleison*.

¹ Obr. cit. Cap. VIII. *De la pronunciación latina.*

Todo cuanto hemos dicho de los diptongos se debe aplicar también al canto de las sílabas que terminan en consonante. La melodía se ejecuta sobre la vocal, y sólo al fin de aquella se pronuncia brevemente la consonante. Así, por ejemplo, la palabra *sanctus* debe dividirse en el canto de esta manera: *sa-nctus*; de otro modo la *a* tendría un sonido nasal propio de los franceses, é inadmisibile en España. En la siguiente melodía,



el diptongo *æ* se pronuncia con igual carácter en toda la frase; esta se cierra después ligeramente con la *c*, á fin de distinguir el pronombre del nombre que sigue.

En general, procure el cantor articular las sílabas clara y perfectamente y con cierta fuerza, sobre todo, en las grandes iglesias, por razón del eco, ó de la resonancia que por sí misma, tiende á disminuir los sonidos.

Es considerado por todos como buen declamador aquel, que no sólo pronuncia claro y exacto, sino que sabe dividir también el periodo en sus partes principales y secundarias, ó en sus incisos, y de tal modo domina la voz, que sabe elevarla y bajarla según lo requiere el sentido ó la palabra. Tenga presente estos importantes avisos quien se dedique al canto gregoriano, y será un cantor perfecto.

§. 10. Lectura y acento.

I. Las vocales latinas son: *a, e, i, o, u (v, y)*; y los diptongos *æ, œ, au, eu, ei, ui*.

La *y* se toma del griego y se halla en las palabras que se derivan de este, como *Kýrie, hyssópo, Bábylon, cœnomíjia, butýrum*.

Los diptongos se pronuncian como están escritos, excepto *æ, œ*, que suenan como la *e*. El diptongo *eu* se encuentra en algunas palabras griegas, como *euge, Euphrátes*, etc., y

¹ Semejante excepción de esta regla se halla en los versículos *in fest. dupl. y semidupl.*, como se dirá en el §. 32.

en las siguientes palabras latinas: *heu, eheu, ceu, seu, neu, neuter, neutiquam*; en las otras palabras se deben pronunciar divididas, esto es: *De-us, me-us, re-us, óle-um, férre-us, etc.* El diptongo *ei*, existe sólo en la exclamación *hei*; se dirá pues: *elé-ison, de-índe, dé-i-tas, di-é-i*. El *ui* es diptongo en los pronombres *huic* y *cui*; en las otras palabras, se pronuncia dividido, por ejemplo, *spíritu-i, gé-nu-i, vól-u-i*.

Con el fin de distinguir bien el diptongo de las vocales divididas, se adopta la diéresis, por ejemplo *aër, áëris*; pero nunca en las palabras de origen extranjero, come: *Israel, Misael, Gelboe, Ephraim* y otras.

Las consonantes se pronuncian generalmente como en castellano. La sílaba *ti* seguida de vocal toma el sonido de *ci*, por ejemplo, *otium, gratia (ocium, gracia)*, etc.; pero en las palabras extranjeras, ó si dicha sílaba está precedida de la *t, s* ó *x*, conserva el sonido duro primitivo; se dirá por tanto: *Ægyptii, ostium, mixtio*, etc. En las escrituras y en las impresiones más antiguas, se lee *u*, en vez de *v* y viceversa *v* en vez de *u*. Las ediciones auténticas aceptaron la ortografía ahora en uso, conservando la *i* consonante (*j*), más antigua, por ejemplo *jam, juxta*, etc.

El llamado *hiato* tiene lugar cuando una sílaba termina en vocal y la otra que sigue principia del mismo modo. En este caso, las dos vocales se pronuncian distintamente y se dirá *de-ésse, ele-emósyna, áudi-it, A-aron*, y así sucesivamente. El *hiato* puede tener lugar también cuando una palabra termina en vocal, ó en *m* y la otra que sigue inmediatamente principia en vocal. Al medir los versos se suele suprimir la vocal y la *m* de la primera palabra; pero en el canto se debe hacer sentir distintamente, aunque se recomienda aligerar algo más la voz, á fin de no destruir la estructura rítmica del verso. En el himno, pues, de Navidad, *Jesu Redemptor*, no se dirá *ant originem*, sino *ante ori-ginem*, del modo indicado ¹.

¹ Sobre el modo de cantar las sílabas supérfluas en los himnos hablaremos más extensamente en el §. 45.

Notaremos, por último, sumariamente, las reglas de la división de las sílabas, aceptadas en la edición oficial. 1) La consonante entre dos vocales forma sílaba con la segunda, por ejemplo: *pa-ter*, *lau-do*; 2) Si un grupo de dos ó tres consonantes puede estar al principio de una palabra latina, ó griega, consérvese siempre unido, por ejemplo: *pa-tris*, *e-sca*, *i-gnis*, *o-mnis*, *scri-ptus*, *pa-stor*, *ho-spes*, *de-scribit*; 3) Las consonantes dobles se dividen como *pos-ses-si-ó-nem*; 4) Las palabras compuestas se dividen en sus respectivas partes; v. g.: *sus-cepit*, *tam-quam*, *quæ-cum-que*, *ad-o-ra-mus*.

II. En todas las nuevas ediciones de los libros litúrgicos, el acento está indicado con todo esmero, donde es menester. En las palabras de dos sílabas, si no se acentúan, se supone siempre dicho acento, puesto sobre la primera, ejemplo: *má-ter*, *hó-mo*; y en las polisílabas, se encuentra en la penúltima, ó en la antipenúltima, según la necesidad. En este último caso, la penúltima sílaba se pronuncia ordinariamente con más brevedad que la última; por ejemplo, en la palabra *hó-mines*, la primera tiene el acento, la segunda trascurre con más rapidez, pero de manera que no aparezca suprimida dicha sílaba, y la tercera tiene un valor medio entre las dos antecedentes.

No podemos extendernos más, respecto á las reglas de la prosodia latina; y sería inútil el hacerlo, aprovechando más que toda regla, la viva voz de un buen maestro, y el ejercicio, regularmente continuado. Es cierto que, quien está acostumbrado á la buena lectura y al buen acento, posee, con esto sólo, el secreto de la mejor declamación musical. Obsérvese, empero, que hay gran diferencia entre el canto y la simple lectura de los salmos, de las lecciones, de las oraciones, y así sucesivamente.

En la lectura se atiende únicamente á la recta pronunciación y al acento legítimo, mientras que en el canto, la voz debe modularse de modo que la sílaba acentuada, no sólo sobresalga á las otras sílabas, por ser más clara y distinta, sino que debe dar la fuerza conveniente á todas las que la acompañan. Así, por ejemplo, en la palabra *homínibus*,

debiendo elevar la voz sobre la segunda sílaba, la primera resulta naturalmente más fuerte, la tercera poco se distingue, y la cuarta recibe una percusión mayor de la que sucede en la lectura ordinaria. Por tal razón, las palabras polisílabas, dan al canto mayor variedad, que las bisílabas, razón por la que se llaman justamente piedras angulares de la buena estructura.

§. 11. *Ejercicios de solfeo.*

Intonatio est debita cantus inchoatio, así el Tinctoris¹. En efecto la habilidad de tomar el tono, supone la de comprenderlo y reproducirlo prontamente.

La entonación debe ser clara y precisa, es decir, ni más alta, ni más baja del tono justo que debe tomarse. Quien quiera ejecutar un largo trozo como la Epístola, el Evangelio, ó cosa semejante, absténgase de tomar un tono que llegue á los extremos límites del órgano vocal; de otro modo en el tono bajo, se verá incierto y confuso, y en el alto, estará obligado á bajar, desentonando, su voz.

Nadie está absolutamente privado de disposición para la música, ó como suele decirse, de oído, siempre que sea persona, tanto física como moralmente, suficientemente desarrollada. Sin embargo, si la naturaleza distribuye variadamente sus dones, el arte muchas veces viene á corregir los defectos; de manera que no sólo puede el oído educarse en la música por medio de un asiduo ejercicio de los intervalos más simples, sino que puede suficientemente corregirse, si está mal dispuesto, ó desentonado. La belleza de la voz es don de Dios; pero su educación puede y debe promoverse con el ejercicio y la asiduidad. Pero es principalísima condición, y á la vez indispensable, el tener un buen maestro de canto, que posea buena pronunciación, justa entonación, voz sana y al mismo tiempo conozca el verdadero método de enseñar. No basta para desempeñar este cargo hacer uso

¹ En su *Terminorum musicæ diffinitorium*, que es el más antiguo diccionario musical que se conoce, impreso, según parece probable, en Nápoles por el año 1475, siendo Tinctoris maestro de capilla en la corte de Fernando de Aragón.

de cualquier persona, y sirva de regla, que no todo maestro de música es capaz de serlo de canto; pues, así como para la escuela de flauta no se llama al profesor de violín, ó para la de violín, no se recurre al de piano, así también para el canto, se debe tener un *verdadero maestro de éste*; de otro modo se malgastará el trabajo, el tiempo y tal vez las sumas invertidas, sin obtener fruto alguno.

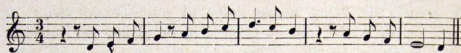
Como hemos observado ya anteriormente, el solfeo debería ser precedido del ejercicio de declamación, y puede hacerse muy bien sobre los textos del *Ordinarium Missæ*, ó también sobre un Evangelio, Epístola, ó cosa semejante de las más comunes que se cantan en la Iglesia. Pero procúrese declamar con toda aquella expresión de voz ó de afecto que adoptaría un buen orador, según el sentido que requiera el texto. Y como no se podrá nunca tener un todo perfecto, si cada una de las partes no son igualmente perfectas, así no será inútil ejercitar la voz en la recta pronunciación de todas las vocales que se presenten en un texto, por ejemplo en el *Gloria*, ó *Credo*, omitiendo siempre las consonantes; ó bien repitiendo muchas veces cualquiera palabra ó inciso, donde según la viciosa costumbre de las personas, ó de las diferentes provincias, suelen cometerse más graves errores. Hecho esto, pásese definitivamente al canto del texto y saldrá óptimo, sin duda, si es verdadero aquel axioma, *que canta bien solamente quien bien sabe hablar*.

Los siguientes ejercicios podrán ejecutarse primero con las vocales, después con las sílabas *aretinas*, y finalmente, con las palabras, á fin de acostumbrarse bien al acento. El alumno no debe cansarse en repetirlos, mientras no haya adquirido facilidad, y esté seguro de los saltos; ya que, como dice Quintiliano: *Phonascis et oratoribus necessaria est exercitatio, qua omnia conualescunt*.

I.

re mi fa sol la si do re do si la sol fa mi re
Be - á - tus vir, qui ti - met Dó - mi - num, be - ne - di - cé - tur.

Este ejemplo podría ponerse en notas modernas poco más ó menos de la siguiente manera:

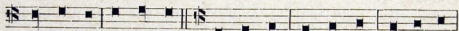


Be - á - tus vir, qui timet Dóminum, be - ne - di - cé - tur.

II. Ejercicios de Segundas.



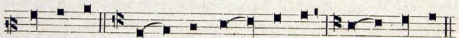
la si la si do si do re do re mi re mi fa mi
Gló - ri - a, Ký - ri - e, im - pi - us, vo - lún - tas, Dó - mi - nus,



fa sol fa sol la sol la si do si do re do re mi
vín - cu - la, be - á - tus, sáe - cu - lum, fér - re - us, Dó - mi - nus,

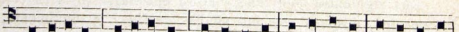


re mi fa mi fa sol fa sol la sol la sa la si do
ha - bé - mus, si - de - ra, lau - dá - te, ló - que - re, Gá - bri - el,

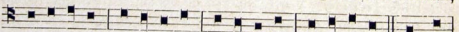


si do re si do re mi fa sol la si do re mi
An - ge - lus. Dí - li - gam te Dó - mi - ne in æ - té - rnum.

III. Ejercicios de Terceras.



mi fa sol mi fa sol la fa sol fa mi sol la si do la si la sol si
Mi - sé - ricors, misera - tor, mul - ti - tú - do, in - i - quitas, of - fe - rá - mus,



do re mi do re do si re do si la do si do re si la do
sempitérna, po - ténti - a, il - lúmi - na, mortá - li - a. Sal - ve,



si sol fa la sol mi re fa mi do re do la
sancta, pa - rens, De - us, po - tens, cle - mens. Sal - vá - tor,

do re fa mi re mi fa sol la si do re mi fa
 fúl-gu-ris, ó-mni - a. Ex-áu-di De - us o - ra - ti -

mi re do si la sol fa mi re do.
 ó-nem me-am, in-tén - de Dó-mi-ne.

IV. Ejercicios de Cuartas.

do re mi fa do re mi fa sol re mi fa sol la mi
 Mul-ti - tú - di-nem, sa - cri - fi - ci - um, contemplá - ti - o,

sol la si do sol fa sol la sa fa la si do re la
 re-mi - ní-sce-re, be-ne - dí-cti - o, be-ne-plá - ci-tum,

si do re mi si do re mi fa do do fa mi
 so - le-mni-tá - te, vir-tú - te magna. In-tén-de,

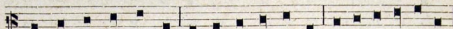
re sol fa mi la sol fa sa la sol do sa
 ló-qui-tur, vo - lá - vit, a - scén-dit, conspé-ctus,

la re do - si mi re do fa mi re la do sa fa la
 o - dé-runt, a - mi - cus, grá - ti - as, dé - bi - tum, in - no - cens.

sol re fa mi do fa sol la si do re mi fa
 té-ne-bræ, Cre - á - tor. O-mni - a quæcúmque vó -

sol fa mi re do si la sol fa mi re.
 lu - it fe - cit in cœ-lo et in ter-ra.

V. Ejercicios de Quintas y de intervalos mixtos.



re mi fa sol la re do re mi fa sol do mi fa sol la si mi
Mi-se - ri - cór-di - am, in-si - pi - én-ti-am, adversi-tá-ti-bus,



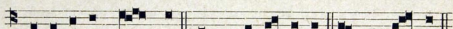
fa sol la si do fa sol la si do re sol la si do re mi la
co-gi-ta-ti-ó-nes, be-ne-di-cti-ó-nem, suppli-ca-ti-ó-nes.



re la si re la sa la la sol la re re la la do la sol fa
A - ve. Sal - ve. I - te. Tu - ba in - so - net.



sol sol sol re mi fa fa la la sol sol do re re la sa la
A - li - as o - ves há - be - o. Ut au - di - vit



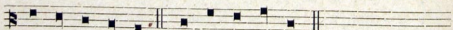
sol sol si do re do mi re re mi fa mi sol do la la la sol fa la do re do.
Vi - ri Ga - lí - læ - i. Po - tens in ó - pe - re. Qua - si stel - la.



re fa sol la re mi fa sol la mi fa do do fa
Red - em - pti - ó - nem. Glo - ri - fi - cá - mus. Trans - i - é - runt.



sol si la re sol la do mi la do si do re fa
for - ti - tú - di - nem, o - cu - ló - rum. Do - nec po - nam i -



mi re do si la do fa mi sol do.
ni - mí - cos tu - os. Non de - re - lin - quas.

OBSERVACIÓN.

El mejor ejercicio para la formación del oído, para la recitación y pronunciación y para acostumbrarse á tomar expeditamente los intervalos, es el canto de los salmos, como nos enseña la cotidiana experiencia; los salmos, pues, y sus variadas entonaciones, serán el primer medio que se adopte á este fin. Véanse los párrafos 29—31.

Como texto auxiliar podrán servir las ediciones económicas del *Psalterium Vespertinum*, de los salmos de Semana Santa, de Navidad y del Oficio de difuntos, — publicadas por mí en la tipografía de Pustet. — Después del estudio de los salmos, pásese al de las antifonas del *Vesperale Romanum* y de las melodías del *Ordinarium Missæ* y del *Graduale Romanum*, recomendando particularmente el estudio del *Credo*. Los seminaristas deberán añadir el de las oraciones, de las epístolas, de los evangelios, del prefacio, y semejantes, pasando después á las entonaciones de los invitatorios, himnos y antifonas, para lo cual recomendamos eficazmente el *Directorium chori*.

Referiremos, por último, más bien por curiosidad, que por la utilidad que se pueda obtener, uno de los muchos ejercicios que se usaban en las escuelas de la Edad Media¹, donde se ven también los saltos de sexta y séptima que nunca ocurren en el canto llano.

Ter ter-ni sunt mo-di, qui-bus omnis can-ti - lé - na
 con-té - xi - tur, sci - li - cet: U - ni - so - nus, Se - mi - tó - ni - um,
 To - nus, Se - mi - di - to - nus, Di - to - nus, Di - a - tés - sa - ron,
 Di - a - pénte, Se - mi - tó - ni - um cum di - a - pénte, To - nus cum
 di - a - pénte, ad hæc mo - dus di - a - pá - son. Si quem de -
 lé - ctat can - tus hos mo - dos es - se cog - nó - scat.

¹ COUSSEMACKER, *Scriptores*; Tom. III. p. 425; semejantes combinaciones encuéntranse también en el primero y segundo volumen de esta obra. El ejemplo que proponemos, lo traen también el Glareano y el Gerbert.

CAPÍTULO II.

TEORÍAS ESPECIALES.

§. 12. *Origen y formación de los modos.*

Si los tonos de las siete escalas diatónicas se dividen por orden en quintas y cuartas, esto es, en pentacordos y tetracordos y se adoptan por tanto para formar cualquiera melodía que tenga relación determinada con un tono principal, ó fundamental, el canto, que de esto resulte, se llama compuesto *en modo eclesiástico*. Los antiguos lo llamaban, no sólo *modus*, sino también *tropus* y *tonus*¹.

OBSERVACIÓN.

Quien bien lo considere hallará no pequeña diferencia entre el modo antiguo y el tono tomado en sentido moderno. En las siete escalas diatónicas, ya referidas en la página 20, se cambia siempre la serie de los tonos y semitonos según la primera nota tomada por base. Ahora bien, estas varias series de sonidos, diferentes intrínsecamente, las unas de las otras, se llaman en término propio *modos*. La palabra *tono* significa por el contrario la trasposición de un *modo* sobre otra nota de la escala diatónica, ó cromática. Por ejemplo, el primer *modo* podrá partir no sólo del *re*, sino también del *fa*, del *sol*#, del *mi*♭, ó de otra nota cualquiera que, por convención se toma como fundamental, ó tónica. Es pues á todas luces evidente que en este caso la colocación propia del primer modo de los semitonos, se ha de conservar, empleando los accidentes musicales, en sus lugares respectivos.

En otros términos, el tono trasporta el *modo*, más alto ó más bajo, según la necesidad, de la misma manera que en la música moderna, el tono, por ejemplo, de *re mayor*, no es otro, en efecto, que el *modo mayor*, trasportado á una segunda de su posición natural, que es la de *do*.

Esta distinción se conservó universalmente hasta casi llegar al siglo XV; sin embargo, esto no impidió, que algunos confundiesen los dos términos *tonus* y *modus*, de cuya confusión no dejó de lamentarse sentidamente el célebre Guido de Arezzo. Con posterioridad los teóricos de la música mensurable, destruyeron todo el sistema musical antiguo. Así, por ejemplo, el Tinctoris, escritor del siglo XV, llama *modus* á cualquiera de las especies de compases, que ocurren

¹ *Tropus, tonus sive modus est quamplurimum vocum ex diapente ac diatessaron ordinatis speciebus debite junctarum in acumine et gravitate distantium per arsin et thesin congrua neumarum forma constitutarum conveniens dispositio.* Así se expresa Ugolino de Orviéto, escritor del siglo XV.

en el canto, y *tonus*, la tonalidad, según la cual debe ser, por regla del arte, compuesta una melodía.

Quien quiera hablar con exactitud y según la terminología aceptada, dará el nombre de *tonos* á las solas ocho fórmulas de los salmos, y de *modos* á todas las otras varias escalas naturales, sobre las que están formadas las melodías gregorianas. Los *modos* gregorianos se llaman *eclesiásticos* á fin de distinguirlos de los dos modernos mayor y menor, los cuales desde el principio estaban reservados solamente á la música profana. Tuvieron estos origen, como es sabido, en el siglo XVII, cuando se introdujo en la escala natural el semitono cromático y principiáronse á adoptar en las composiciones musicales intervalos, hasta entonces rigurosamente prohibidos.

Según la diversa colocación del semitono, se distinguen cuatro especies de quintas (*pentacordos*) y tres de cuartas (*tetracordos*). He aquí un ejemplo de unos y de otros:

I. Quintas.

E[^]f g a h } 1ª Especie.
mi fa sol la si

D e[^]f g a } 2ª Especie.
re mi fa sol la
a h[^]c d e
la si do re mi

Γ A H[^]C D } 3ª Especie.
G a h[^]c d
sol la si do re
C D E[^]F G
c d e[^]f g
do re mi fa sol

F g a h[^]c } 4ª Especie.
fa sol la si do

II. Cuartas.

H[^]C D E } 1ª Especie.
h[^]c d e
si do re mi
E[^]F g a
e[^]f g ȧ
mi fa sol la

D E[^]F G } 2ª Especie.
d e[^]f g
re mi fa sol
A H[^]C D
a h[^]c d
la si do re

Γ A H[^]C } 3ª Especie.
d a h[^]c
sol la si do
C D E[^]F
c d e[^]f
do re mi fa
F G a[^]b
fa sol la sa

Los antiguos teóricos no hablan más que de ocho modos, y son ante todo las cuatro series de sonidos, ó escalas, que parten de las fundamentales *re, mi, fa, sol*. Se dividen en quintas y cuartas y se llaman *modos auténticos*¹, esto es, legítimos, ó también originales. Antiguamente se designaban, por orden, con nombres griegos, es decir, *protos*, el primero; *deuterus*, el segundo; *tritos*, el tercero; y *tetartos*, el cuarto. Si se cambia la disposición del pentacordo y tetracordo, y se principia la escala con este último, la nota fundamental del modo auténtico resulta cuarta de un modo nuevo, llamado *plagius, plagalis*, que significa derivado², y también *lateralis, subjugalis*, que quiere decir secundario. De aquí la denominación antigua de *modus protus authenticus (authenticus)* para el primer tono ó modo, y de *modus protus subjugalis (plagius, plagalis)* para aquél que más tarde se denominó tono, ó modo segundo.

Supuesta esta doctrina se entenderá ya fácilmente el origen de los ocho modos vocales todavía en uso. Del *protus* auténtico se ha formado el segundo plagal: del *deuterus*, que ahora es el tercero, se origina nuestro cuarto. Así el *tritus*, ahora quinto, nos dá el sexto; el *tetartus*, ahora séptimo, nos dá el octavo.

Cuadro de los ocho modos.

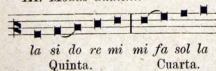
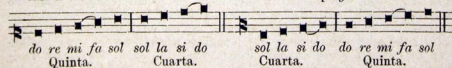
<p>I. <i>Modus authenticus.</i></p> <p><i>re mi fa sol la la si do re</i> Quinta. Cuarta.</p>	<p>II. <i>Modus plagalis.</i></p> <p><i>la si do re re mi fa sol la</i> Cuarta. Quinta.</p>
<p>III. <i>Modus authent.</i></p> <p><i>mi fa sol la si si do re mi</i> Quinta. Cuarta.</p>	<p>IV. <i>Modus plagalis.</i></p> <p><i>si do re mi mi fa sol la si</i> Cuarta. Quinta.</p>

¹ Del griego *αὐθέντης*, probablemente porque son ellos la base de los otros cuatro modos.

² Del griego *πλάγιος*.

V. *Modus authent.*VI. *Modus plagalis.*VII. *Modus authent.*VIII. *Modus plagalis.*

Mas estos ocho modos no parecieron suficientes; y puesto que el sistema de los griegos aceptaba otras escalas fundadas sobre el *si*, el *la* y el *do*, hicieronse algunas tentativas en varias partes, después del siglo XII, para introducirlas también entre nosotros, particularmente, porque esto era en beneficio del canto de mayor número de voces, que precisamente en aquel tiempo principiaba á formarse. Los compositores del siglo XV ya no usaron más los nuevos modos, especialmente los que se apoyaban sobre las fundamentales *la* y *do*; pero el primero que empezó á enseñar francamente la serie completa de estos, fué Enrique Loris, llamado el Glareano, cuando publicó en 1547 su *Dodekachordon*. Los teóricos que surgieron después de éste, aceptaron la misma doctrina, y así se obtuvieron estos cuatro modos que siguen.

IX. *Modus authent.*X. *Modus plagalis.*XI. *Modus authent.*XII. *Modus plagalis.*

Quien bien observe, hallará que el modo noveno sube hasta el *la* más alto, y que supera la extensión ordinaria de las melodías gregorianas; por cuya razón no se usa en el canto más que raramente. Por el contrario el modo décimo

ha llegado á ser comunísimo, lo mismo que el undécimo trasportado á la octava inferior. Por ejemplo:



§. 13. Nombre y diferencia de los modos.

Los doce modos del canto llano se dividen, como ya hemos dicho, en auténticos y plagales; y llevan por orden los nombres de *primero, segundo, tercero*, etc. Los nombres griegos añadidos desde los tiempos más remotos á los primeros ocho modos, todavía se conservan; y para los cuatro últimos, se adoptan las denominaciones introducidas por Glareano. He aquí un cuadro general:

MODI AUTHENTICI			MODI PLAGALES		
I	<i>Dorius</i>	<i>re-la-re</i>	II	<i>Hypodorius</i> ²	<i>la-re-la</i>
III	<i>Phrygius</i>	<i>mi-si-mi</i>	IV	<i>Hypophrygius</i>	<i>si-mi-si</i>
V	<i>Lydius</i>	<i>fa-do-fa</i>	VI	<i>Hypolydius</i>	<i>do-fa-do</i>
VII	<i>Mixolydius</i>	<i>sol-re-sol</i>	VIII	<i>Hypomixolydius</i>	<i>re-sol-re</i>
IX	<i>Aeolius</i>	<i>la-mi-la</i>	X	<i>Hypoæolius</i>	<i>mi-la-mi</i>
XI	<i>Jonicus</i>	<i>do-sol-do</i>	XII	<i>Hypojonicus</i> ³	<i>sol-do-sol</i>

¹ Se podrían todavía formar otros dos modos, esto es, el auténtico *si fa si* y el plagal *fa si fa* con el nombre de modo XI y XII. Y en verdad que así fueron designados en teoría; llamando por consiguiente XIII y XIV los modos sobre la fundamental *do*. Sin embargo, en la práctica nunca se aceptaron, por razón del tritono *fa si*, y de la quinta falsa *si fa*, que son intervalos prohibidos en el canto llano. Glareano llama al modo XI con su plagal *modus rejectus*; y si bien los enumera juntamente con los otros, sin embargo, no los admite, como se puede deducir del mismo título de su libro, llamado *Dodekachordon*, que escribió á fin de demostrar que no son catorce, sino sólo doce, los modos recibidos. Algunos, para distinguirlos mejor, indican con doble señal nuestros modos XI y XII, escribiendo XI (XIII) y XII (XIV).

² *únó*, debajo; así se indica la trasposición de la cuarta que en los modos plagales, como se dijo, está debajo de la quinta.

³ Glareano dió al *modus rejectus* (*si—fa—si*) el nombre de *hyperæolius*, y á su plagal (*fa—si—fa*) el de *hyperphrygius*.

Respecto á los modos auténticos y plagales deben hacerse las siguientes observaciones.

1. Los auténticos se componen de una quinta inferior, y de una cuarta superior; los plagales, al contrario, tienen la cuarta hácia abajo, y la quinta hácia arriba. Por consiguiente, el pentacordo y el tetracordo son iguales en los dos modos relativos; pero diversamente dispuestos.

2. El modo auténtico con el relativo plagal, dan unidos ambos la extensión (el *ambitus*) de once notas, de las cuales sólo cinco son comunes; por lo que las tres últimas del auténtico, y las tres primeras del plagal, son particulares á cada uno de los modos, como se nota haciendo de estos el parangón, por ejemplo:

I. *Modus authenticus*: — — — *re, mi, fa, sol, la, si, do, re,*

II. *Modus plagalis*: *la, si, do, re, mi, fa, sol, la.* — — —

3. La primera nota de aquella serie de sonidos ó escala, de la que resulta el modo auténtico y plagal, llámase *tono fundamental* (*tonus fundamentalis*) ó *tónica*, por la razón de que la melodía entera, se apoya en él y de él depende su desenvolvimiento. Por tanto, en los modos auténticos, la tónica se encuentra sobre el primer grado de la escala¹, y en los plagales, por el contrario, sobre el cuarto. La tónica se denomina también *final* (*finalis*) porque en ella termina, por ley, todo modo auténtico y plagal.

Las tónicas ó finales son, pues, las siguientes:

I e II.	III e IV.	V e VI.	VII e VIII.	IX e X.
<i>re,</i>	<i>mi,</i>	<i>fa,</i>	<i>sol,</i>	<i>la,</i>
XI e XII (XIII e XIV).				
<i>do.</i>				

¹ La primera nota de una melodía gregoriana, es la más de las veces diversa de su final. Aquí se habla solamente de la primera nota de la escala sobre la cual se forma el modo auténtico, y por lo tanto, también, el plagal.

4. Se llama *regular* (*regularis*) aquel tono ó modo que cierra la melodía con la final ordinaria, de otro modo, se llama *irregular* (*irregularis*).

Las finales irregulares llámase también *confinales* y se hallan particularmente en las finales de los salmos y en las divisiones ó finales secundarias de los graduales, responsorios y tractos.

5. Respecto á la extensión de los modos auténticos y plagales, y á las otras cualidades singulares, propias de estos, nótese, además, las siguientes diferencias:

a) El modo llámase *perfecto* (*perfectus*), cuando la voz llega á la octava de la tónica en el auténtico, ó también á la cuarta inferior, y á la quinta superior en el modo plagal. Los antiguos teóricos daban aquí la siguiente regla: *Omnis cantatio legalis ascensus et descensus per diapason construitur*¹.

Ejemplos:² el comunio *Ecce Virgo*; el intróito *Miserebitur*; el ofertorio *Benedictus es*; la antifona *Vadam ad montes*; el himno *Sæpe dum Christi*, etc.

b) El modo llámase *imperfecto* (*imperfectus*), cuando la voz no llega á la octava de la tónica en el auténtico, y tampoco á la cuarta inferior en el plagal.

Son de esta clase, especialmente, las antífonas de las horas canónicas, las lamentaciones de semana santa (tono VI) y otras muchas fórmulas menores, como son las entonaciones de los salmos. Estas, las más de las veces, toman su perfecta conclusión de la antifona que sigue.

c) El modo llámase *plusquamperfecto* (*plusquamperfectus* ó *superabundans*), cuando en los modos auténticos la voz supera en un tono á la octava, ó también excede de un tono igualmente la cuarta inferior en los plagales.

d) El modo llámase *mixto* (*tonus mixtus*), cuando ascendiendo ó descendiendo pasa en más de un tono el *ambitus* ó extensión ordinaria. En este caso el modo plagal se confunde con el auténtico.

Ejemplos: *Te Deum laudamus*; las secuencias *Lauda Sion*, *Dies iræ*, *Veni sancte Spiritus*, etc.

¹ Esto es: todo canto construido regularmente abraza ascendiendo ó descendiendo una octava. GERBERT, *Script.*; Tom. II. p. 58.

² Tomamos los ejemplos de la edición auténtica en octavo del *Graduale Romanum*, del *Vesperale* y del *Directorium chori*. Será fácil encontrar las melodías por medio de los índices puestos al fin de cada libro coral.

Cuando un modo penetra en otro, por ejemplo el quinto en el séptimo, ó el primero en el cuarto, se suele designar con el nombre de *tonus commixtus*.

e) El modo llámase *perfecto-común* (*communis perfectus*), cuando el auténtico se extiende hasta la cuarta inferior á la tónica en los límites, esto es, del modo plagal; ó también el plagal pasa la octava de la tónica, esto es, en los límites del auténtico. En este caso la melodía abraza todas las once notas de los dos modos unidos.

Ejemplos: La secuencia *Victimæ paschali*; la antifona *Cum appropinquaret*¹, etc.

§. 14. Carácteres de los modos eclesiásticos.

A fin de conocer á qué modo pertenece una melodía coral, es indispensable recurrir á diversos medios, y sobre todo á los carácteres propios de cada modo. Indicaremos algunos, que se deducen fácilmente de las doctrinas expuestas en los párrafos antecedentes. No se crea, sin embargo, que todos deban siempre hallarse en las melodías que se toman para examen; ya que no son otra cosa que signos que sirven para dar alguna luz en los casos dudosos.

1. La final es ordinariamente el mejor y más seguro carácter para distinguir el modo de una melodía coral.

2. El *ambitus* ó extensión del canto nos hace conocer si el modo es auténtico ó plagal, perfecto ó imperfecto etc. según las reglas ya indicadas.

3. Cada modo tiene su nota propia que recorre con más frecuencia, y, en cierto modo, domina sobre las demás. Por esto precisamente llámase *dominante*². Pondremos á con-

¹ Las doctrinas, aquí expuestas compendiosamente, forman el contenido, ó mejor el asunto de las obras teóricas de la Edad Media publicadas en varios volúmenes por Gerbert en el siglo pasado y por Coussemacker en nuestros tiempos. Véase también en el *Anuario musical* (Ratisbona, Pustet; 1886 y 1887) el compendio que ha dado á la luz el P. Utto Kornmüller, disponiendo por orden cronológico los autores, y tomando de todo lo más sobresaliente; de modo que para tener una exacta idea, casi no es necesario recorrer los volúmenes de Gerbert y de su continuador. Pero se ha de notar que todas estas doctrinas no sirven de guía ó pauta para la composición de las melodías, sino que son reglas deducidas del canto ya en uso.

² En el sistema musical moderno la *dominante* es siempre la quinta del tono sobre la tónica. Se llama también *sobre-dominante* para mejor

tinuación las dominantes con las finales para todos los doce modos.

Modo	Final	Domin.	Modo	Final	Domin.
I	<i>re</i>	<i>la</i>	VII	<i>sol</i>	<i>re</i>
II	<i>re</i>	<i>fa</i>	VIII	<i>sol</i>	<i>do</i>
III	<i>mi</i>	<i>do</i>	IX	<i>la</i>	<i>mi</i>
IV	<i>mi</i>	<i>la</i>	X	<i>la</i>	<i>do</i>
V	<i>fa</i>	<i>do</i>	XI	<i>do</i>	<i>sol</i>
VI	<i>fa</i>	<i>la</i>	XII	<i>do</i>	<i>mi</i>

Ahora bien con el objeto de distinguir el modo auténtico del plagal, puesto que la final es idéntica, se recurre en la mayor parte de los casos á la dominante que es siempre diversa. Así, atendiendo también al *ambitus* de la melodía, se podrá fácilmente determinar el modo.

La final se une sin violencia á la dominante, formando la llamada *repercusión*, esto es, aquel intervalo que en cada uno de los modos, recorre con más frecuencia. Según el cuadro referido, las repercusiones son las siguientes:

Modo	Repercus.	Modo	Repercus.	Modo	Repercus.
I	<i>re—la</i>	V	<i>fa—do</i>	IX	<i>la—mi</i>
II	<i>re—fa</i>	VI	<i>fa—la</i>	X	<i>la—do</i>
III	<i>mi—do</i>	VII	<i>sol—re</i>	XI	<i>do—sol</i>
IV	<i>mi—la</i>	VIII	<i>sol—do</i>	XII	<i>do—mi</i>

4. Los modos auténticos al final van de grado; los plagales con frecuencia de salto. Si en la melodía se percibe más distintamente la quinta sobre la final, el modo es auténtico.

5. Todo modo tiene sus notas determinadas con las cuales prefiere principiar la melodía. Por regla general, no principia nunca el tono auténtico con un intervalo distante una quinta de la final, ni el plagal con un intervalo distante una cuarta de la misma. En las cadencias medias (que es lo

distinguirlo de la *infra-dominante* (la quinta debajo de la tónica) que por ejemplo en el tono de *do*, sería *fa*.

mismo que decir al fin de una frase musical en medio del periodo, y donde en el texto se encuentran las más de las veces los dos puntos, punto y coma y aun sólo la coma) es ley de que en los tonos auténticos, la nota de cadencia se halle sobre la final, sobre la quinta ó también sobre los intervalos de en medio á estos dos; en los plagales no se debe nunca pasar la cuarta inferior.

Indicaremos aquí los principios ó fórmulas melódicas usadas regularmente¹ en los primeros ocho modos del canto llano.

Modo I. *do re fa sol (mi la)*. Modo V. *fa sol la do*,
 Modo II. *la do re fa*. Modo VI. *do (re mi) fa (la)*.
 Modo III. *mi fa sol la (do)*. Modo VII. *sol si do re*.
 Modo IV. *do re mi fa sol la*. Modo VIII. *do re fa sol la do*.

§. 15. *Naturaleza y propiedad de los primeros cuatro modos.*

Cuando una melodía gregoriana se mueve de *fa* á *si*, ó de *si* á *fa*, es necesario sustituir al *si*, el *sa* (*si*♭) á fin de quitar el *tritono*, que es el intervalo prohibido de cuarta excedente ó de tres tonos. Del mismo modo se evita el intervalo de quinta diminuta ó falsa, que también está prohibida, y cae entre el *si* y el *fa* ascendiendo, ó entre el *fa* y el *si* descendiendo.

Puede por tanto establecerse la regla siguiente, que es fundamental en el canto gregoriano, y debe absolutamente aplicarse en todos aquellos modos que sea necesario: *En el coral no puede admitirse la sucesión inmediata de una cuarta excedente (tritono) ó de una quinta falsa; y por tanto, debe quitarse por medio del bemol aplicado al si.*

¹ En las melodías de la Edición Medicea (1614) las frases musicales principian con la final del modo. Pero esto es una cosa singular y una novedad introducida con deliberada intención. Los teóricos de la Edad Media variaban, según las fórmulas melódicas aquí indicadas, si bien conservaron ciertas reglas especiales para aquellas antifonas del *Antiphonarium Romanum* que debían servir de norma para determinar bien las finales de los salmos. Así decían, por ejemplo: cuando la antífona del modo octavo principia con *do*, se debe cantar la final segunda del tono VIII.

2. El segundo modo (*hipodórico*) desciende hasta el *sol* bajo de la final (por ejemplo en el ofertorio *Dextera Domini*) y asciende hasta el *si*^b; por consiguiente cuando la melodía sube á la sexta sobre la final, se cambia el *si natural* en bemol.

Ejemplos: las antifonas *O* de Navidad; los prefacios; el ofertorio *Domine Jesu Christe*; el responsorio *Libera me Domine* y otros.

Este modo (*modus mæstus*) indica luto, deseo y dolor unido á la confianza en Dios.

3. El tercer modo (*frigio*) puede descender hasta el *re* y alguna vez también hasta el *do*, como por ejemplo, en el ofertorio *Lauda*. Admite frecuentemente el *si natural* como quinta de la final, y entre el *mi* y el *si* ó viceversa, prefiere moverse de salto más bien que de grado.

Ejemplos: los intróitos *In nomine Jesu, Sacerdotes tui Domine*; los himnos *Deus tuorum, A solis ortus, Te Joseph celebrent*, etc.

Este modo (*modus austerus*) expresa perfectamente los fuertes movimientos del ánimo.

4. Las melodías del cuarto modo (*hipofrigio*) se extienden raramente á la cuarta inferior, esto es, al *si*; sin embargo la falta de este semitono viene recompensada por hallársele frecuentemente unido el *do* superior, de modo que el *ambitus* de los corales *hipofrigios* se encuentre más bien entre los dos *do*. El *si* sobre la final se cambia con frecuencia en bemol, como se puede ver en los himnos *Virginis proles* y *Exsultet orbis*, en el invitatorio *Venite*, etc.

Este modo (*modus blandus*) tiene el carácter suave, suplicatorio y apasionado.

§. 16. Naturaleza y propiedad de los cuatro últimos modos.

La nota característica del quinto modo (*lidio*) es el *si natural*, el cual, no obstante, se une de grado al *fa* y debe cambiarse en bemol¹.

¹ No se confunda este modo con el undécimo (*jonico*) trasportado á la cuarta superior (*fa—do—fa*) y con bemol en llave.

El *si* natural confiere al cuarto modo gran fuerza, y á la vez majestad y alegría. Por cuya razón á este tono no sólo se le llamó *modus asper*, sino también *delectabilis, lætus, jucundus*.

Ejemplos: el intróito *Loquebar*; el gradual *Speciosus forma*; el ofertorio *Mirabilis Deus*; el *communio Lætabitur justus*; el invitatorio *Venite adoremus* en quinto tono; la antifona *Qui pacem ponit*, etc.

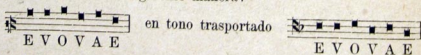
El modo sexto (*hipolidio*) sube hasta el *re* y adopta fácilmente el descenso por grado de *fa* á *do*.

La colocación algo baja del tono, y el uso frecuente del *si*♭, lo hacen suave (*modus lenis*) y por tanto propio para expresar los sentimientos de piedad afectuosa y de tranquilo dolor.

Ejemplos: las lamentaciones; la antifona *O quam metuentus*; el ofertorio *Domine Deus*; los intróitos *Salus autem é In medio Ecclesiæ*, etc.

OBSERVACIÓN.

Cuando después del siglo XIII principió á desarrollarse la polifonía, se introdujeron en el canto sagrado algunas melodías escritas en los modos XI y XII, debido á la autoridad é influencia que tenían los contrapuntistas de aquellos tiempos. Ahora, como aquellos dos modos, especialmente si son trasportados á la cuarta superior con un bemol en llave, se asemejan en parte al quinto y sexto, tenemos que sus melodías suelen prestar no poca dificultad á quien se dedica seriamente al estudio de los antiguos modos eclesiásticos. Sin embargo, por respeto debido á la antigüedad, fueron estas recibidas en los libros corales auténticos, y son las tres antifonas marianas, *Alma Redemptoris, Ave Regina* y *Regina cali*, las antifonas *O quam suavis* y *O sacrum convivium* y en fin el *Ite Missa est* solemne, no obstante haber sido escrito en tiempos más recientes. Pero para mantener cada cosa conforme á los principios, se deberían haber introducido también nuevas melodías del tono XI y XII para el canto de los salmos; ó bien conservando la notación del quinto tono, hubiera sido necesario ejecutarla en el undécimo de la siguiente manera:



De aquí nace aquella gran confusión que se observa en las mismas obras á contrapunto de los antiguos maestros. Algunos tienen

por quinto tono la fórmula *do re si^b do la*; los de rito ambrosiano y otros, especialmente de la escuela romana, quieren inalterado el *si natural*, esto es, *do re si do la*. Sea como quiera, esta última fórmula debe, sin duda, usarse en el quinto tono, si quiere conservarse en su pureza, y retener la otra con el *si^b* para el modo jónico trasportado.

Estas melodías del modo XI y los oficios *In Festo SS. Trinitatis* é *In Solemnitate Corporis Christi* á los cuales materialmente, y de una manera mecánica, les fué designado el primer tono á la primera antifona, el segundo á la segunda, el quinto á la quinta y así sucesivamente, demuestran con claridad que la costumbre y las circunstancias se consideran, á veces, más que toda autoridad y teoría.

3. El modo séptimo (*mixolidio*) requiere por sí mismo el *si natural*, y exige los pasos ascendentes *sol, la, si, y sol, si, re*. Cuando no llega á la octava, acepta de buen grado un tono entero, esto es, el *fa* bajo de la final.

Expresa majestad, nobleza de ánimo y alegría, como por ejemplo, el intróito *Puer natus*, las antifonas del *commune Conf. Pont.* etc. Puede también expresar afectos fuertes y de emoción; por lo que los antiguos llamaron *modus indignans*. Sirva de ejemplo la antifona *Exaudi nos*.

4. El tono octavo (*hipomixolidio*) sube hasta el *mi* y baja hasta el *do*. Su escala es idéntica á la del primer modo; pero su estructura melódica y la final, son diversas. El *si^b* se adopta únicamente para evitar el tritono;¹ pero más raramente que en el primer tono.

Si en alguna melodía se hallan diversos *si* puestos conforme á regla, y sin embargo se tiene la final *sol*, convendrá deducir que el tono no es el octavo, sino el segundo trasportado.

¹ Por regla, se adopta el *si^b* en el tono octavo cada vez que la melodía basada sobre el *fa* requiera el *hexachordum molle*. El *hexachordum durum*, principiando en *G* (el antiguo *ut*), puede tener detrás un moderno *fa*; pero en este caso el *fa* se halla sobre una nueva sílaba y se emplea como fórmula para la cadencia final. Por ejemplo:



Ejemplos: la antifona *Qui sunt sermones*; el tracto *Sicut cervus*; el tono de los himnos en tiempo pascual; la antifona *Desponsatio gloriose*; el intróito *Ad te levavi*; el ofertorio *Deus firmavit*, etc.

tado y con bemol obligatorio. Tal es por ejemplo el himno *Quem terra pontus*¹.

La mayor parte de las melodías corales pertenecen al octavo modo². Los antiguos le llamaban tono fuerte y viril, tono narrativo (*modus narrativus*) apto para tranquilizar el estado del ánimo (*modus placabilis*). En los cantos algo más largos, el modo séptimo se une preferentemente al octavo, como puede verse en la secuencia *Lauda Sion*.

OBSERVACIÓN.

Como hemos notado más arriba, las melodías escritas en el modo *eolio*, que es el nono, se encuentran pocas veces, por llegar al *sol* alto, recorriendo, no obstante, la extensión ordinaria y de norma. Acaso hayan sido trasportadas sobre la nota fundamental *re* con bemol regular al *si* y por tanto cambiadas aparentemente en primer modo.

Por el contrario, el modo *hipoeolio*, esto es, el décimo es muy frecuente en los graduales, como se puede ver consultando los siguientes: *Hodie scietis*, *Tecum principium*, *Requiem æternam*, etc.

El tono XI ó jónico por razón de la quinta *sol*, que al mismo tiempo es dominante, corresponde mucho mejor que el sexto tono á la escala moderna de *do* mayor. Los antiguos maestros de contrapunto usaron del jónico, y del hipojónico con verdadera predilección, particularmente trasportado una cuarta sobre el *fa* con regular bemol. En el *Vesperale Romanum* se lee una *Salve Regina* compuesta en el modo XI genuino; resultando que el *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei* de la misa de *Beata*, y otras melodías parecidas del gradual, especialmente del *Ordinarium Missæ*, son del modo XI trasportado á la octava inferior.

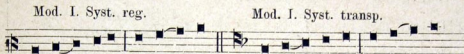
La antifona *Alma Redemptoris* y el *Ite Missa est* solemne hallábanse antes en la quinta inferior con bemol regular, como también las antifonas *Ave Regina* y *Regina cæli*; ahora cada cosa se ha restituido al tono primitivo.

¹ Por disposición de la comisión romana las melodías así trasportadas, fueron todas nuevamente restituidas á su primitivo lugar con la final *re* y así efectivamente se leen ahora en las nuevas ediciones de los libros corales auténticos. Lo mismo se hizo con el himno *Jesu Redemptor omnium* (1^{er} tono), donde el *mi* fué sustituido por el primitivo *si*.

² Ni es motivo, por lo que parece, la cómoda extensión del tono que sostiene la voz entre el *re* y su octava. Pero la trasposición de este modo VIII se hace inútil y no se encuentra más que raramente. Lo mismo se dice de los modos IV y VI.

§. 17. *Trasposición.*

Cada tono del llamado *Systema regulare* ó *durum*¹ puede ser trasportado á la cuarta superior ó también á la quinta inferior, colocando un bemol después de la llave. Por ejemplo, la escala del primer modo será *sol, la, si* (sa), *do, re, mi, fa, sol*, permaneciendo por razón del bemol inalterada la posición de los tonos y semitonos propia del primer modo.



Tal trasposición lleva el nombre de *systema traspositum* ó *molle* y los tonos así trasportados se denominaron también tonos fingidos; por lo que se da el apelativo de *musica ficta* á las melodías de este género². Pero en los cantos puramente corales no se usó mucho la trasposición, si bien tengamos algunos ejemplos especialmente en los modos I, II, XI y XII.

Como las melodías gregorianas se mueven dentro de los términos de dos octavas, no pueden siempre ejecutarse cómodamente por todas las voces. Es, por tanto, conforme á las leyes del canto, entonar más alto ó más bajo según la necesidad, de aquella misma manera que, como sucede frecuentemente, el sacerdote principia en el altar el prefacio, no ya con la fundamental del tono en que está escrito, sino con aquella nota que mejor se acomoda al metal y á la extensión de su voz. El coro responde después cantando en el mismo tono sin alterar en nada la melodía. Ahora bien, esto mismo puede hacerse con todas las melodías corales.

En el siguiente cuadro proponemos un sistema de trasposición, adoptando el cual las voces agudas ó graves podrán siempre ejecutar, con comodidad y á una altura media, todas

¹ Se le dió este nombre porque ninguna serie ó escala diatónica admite por sí misma bemol.

² Este es uno de los significados que tiene el término *musica ficta*; el otro no pertenece al canto gregoriano, sino á las melodías hechas á contrapunto armónico.

las melodías corales, aun cuando sea diverso el modo á que pertenecen ¹.

Modo	Notas de la escala trasportada ²	Grado de trasposición	Accid. en llave
	1 2 3 4 5 6 7 8		
I	re mi fa sol la si do re	—	—
II	re mi fa sol la si do re	Cuarta sup.	1 ♭
III	re mi fa sol la si do re	Segunda may. infer.	2 ♭
IV	si do re mi fa sol la si	—	—
V	re mi fa sol la si do re	Tercera men. infer.	3 #
VI	do re mi fa sol la si do	—	—
VII	re mi fa sol la si do re	Cuarta inf.	1 #
VIII	do re mi fa sol la si do	Segunda may. infer.	2 ♭

Como se ve, el modo primero, cuarto y sexto no tienen necesidad de trasposición y se pueden ejecutar en su tono natural. En muchos casos, sin embargo, no bastan las trasposiciones indicadas. Por consiguiente, si debieran adoptarse otras, procure cada uno regularse siempre por el *diapason*, esto es, por la altura normal de nuestros órganos, y según esta, trasportar las melodías, usando en los lugares debidos los accidentes de la música moderna ³. De este modo la entonación será límpida, y segura la ejecución de la melodía trasportada.

¹ Se podría designar la dominante *la* del primer tono, como dominante común de todos los otros ocho, particularmente en el canto de los salmos y de las antifonas de estos. Sin embargo, trasportando con esta sola ley, se haría necesario, para ciertos modos, gran número de *sostenidos* y resultaría dificultosa la ejecución á los cantores menos instruidos.

² Las finales y las dominantes están aquí impresas en letra cursiva y los semitonos se ven unidos por medio de la ligadura.

³ Los tonos mayores y menores de la música moderna, como hemos ya observado, no son más que trasposiciones de los dos modos mayor y menor naturales, esto es, del *do* mayor y del *la* menor. Estos pueden

Sirva de ejemplo la melodía del *Ite Missa est in festis semid.* trasportada de siete maneras sin cambiar las notas de lugar.

1) Posición natural:

la re fa

De - o o grá - ti - as.

2) Un tono más bajo:

sol do mi b

De - o o grá - ti - as.

reducirse á las once siguientes, omitiendo las del *do sostenido* y del *do bemol*, *si* y *mi sostenido*, *fa bemol* y otras, que no difieren más que de nombre y están fuera de uso, especialmente en el canto.

	Modos		Accident. en llave		Modos		Accident. en llave
	mayor	menor			mayor	menor	
1	sol	mi	1 #	7	re b	si b	5 b
2	re	si	2 #	8	la b	fa	4 b
3	la	fa #	3 #	9	mi b	do	3 b
4	mi	do #	4 #	10	si b	sol	2 b
5	si	sol #	5 #	11	fa	re	1 b
6	fa #	re #	6 #				
	ó sol b	ó mi b	6 b				

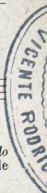
La primera nota sobre la cual cae el sostenido es *fa*; siguen, pues, las otras por quintas ascendentes. Así:

fa do sol re la mi si.
1 2 3 4 5 6 7.

El bemol, por el contrario, cae primeramente sobre *si* y después sobre los intervalos de cuarta ascendente. Así:

si mi la re sol do fa.
1 2 3 4 5 6 7.

Como todo canto coral sin accidentes en llave pertenece aparentemente á la notación moderna de *do* mayor, ó de *la* menor, si trasportamos de un tono el coral, parecerá que pertenece al tono de *re* mayor ó de *si* menor y así sucesivamente. Si bien este concepto es inexacto, porque los modos eclesiásticos no tienen nada que ver con los modernos, esto no obstante el considerarlos como correspondientes al intervalo sobre el cual fué trasportada la melodía, puede servir de mucho á quien canta y hacerle más fácil la exigida trasposición.



3) Una tercera menor más bajo: ¹

fa# si re

De - o o grá - ti - as.

4) Un tono más alto:

si mi sol

De - o o grá - ti - as.

5) Una tercera menor más alto: ²

do fa la♭

De - o o grá - ti - as.

6) Una cuarta ó duodécima más alto:

re sol si♭

De - o o grá - ti - as.

7) Una quinta más alto:

mi la do

De - o o grá - ti - as.

Quien tenga facilidad en leer las notas con llave de violín ó de *sol*, como también de *do* ó de *fa*, peculiares del canto gregoriano, sea cual fuere la línea en que se encuentren, no tendrá dificultad alguna en trasportar las melodías, conservando siempre las mismas notas y sólo cambiando mentalmente la llave. Deberá con todo tener presente los accidentes

¹ Bajando la melodía á la tercera mayor, se deben cambiar los dos sostenidos en cinco bemoles, como si el tono fuese de *la♭* mayor ó *fa* menor.

² Alzando, por el contrario, á la tercera mayor, se cambiarían los tres bemoles en cuatro sostenidos.

musicales que se requieran, lo cual no es difícil, antes al contrario aprovecha admirablemente para tener siempre fijo el tono, guiar bien el ojo al leer, y el oído y la voz al ejecutar¹.

§. 18. *Del sostenido en las melodías gregorianas.*

La palabra *diesis* (*sostenido*) tuvo, con el trascurso del tiempo, diversos significados. Los griegos daban este nombre á la mitad de un *limma*, que es poco más ó menos $\frac{1}{9}$ del tono. Los teóricos de la Edad Media, particularmente del siglo XII y XIII, llamaban *sostenido* á cualquier intervalo que según las proporciones matemáticas no llegase á semitono. Juan de Muris designaba así el semitono menor, y desde el siglo XVI en adelante era costumbre llamar *sostenido* cualquier elevación de tono indicada con los signos \sharp y \natural ; este último signo, que es el becuadro, en el mismo siglo XVII se indicaba con *sostenido*. Estos signos, sin embargo, no se escribían ordinariamente en los libros, sinó que se dejaban á la ejecución de los cantores, los cuales según reglas determinadas usaban del *sostenido*, especialmente en las cadencias y en la nota final de dos voces á fin de obtener la sexta mayor. Ahora bien, como el coral gregoriano fué siempre ejecutado al unísono, no se le pueden aplicar, de ningún modo, las reglas de las cadencias en el contrapunto á dos voces, por cuya razón permanece para él inalterada la ley siguiente: *El canto coral no admite ningún accidente musical, exceptuado el bemol al si natural, á fin de evitar el tritono.*

OBSERVACIÓN.

No estando este nuestro libro destinado á polémica alguna, nos bastará aquí presentar sumariamente las pruebas en que se apoya la regla arriba indicada.

¹ Esta facilidad en trasportar las melodías es absolutamente necesaria á los maestros de coro y á los organistas, si quieren dirigir con perfección y acompañar al coral como conviene. Pero los cantores podrian atenerse á un método más fácil, que es el tomar exactamente los intervalos, sin hacer caso de la mayor ó menor altura en que se halla la melodía trasportada. Se requiere, sin embargo, para obtener este fin, un claro concepto del tono y semitono, de las terceras, de la cuarta y quinta.

1) Algunos oponen ciertos pasajes sacados de las obras de Gerbert, *Scriptores de musica sacra* y *De cantu et musica sacra*, á fin de probar el uso del *sostenido* y el movimiento cromático en las cadencias. Pues bien, prescindiendo de que estos pasajes sean de significado dudoso é incierto, tenemos otros, y en gran número, que dicen lo contrario, y por lo menos con igual peso de autoridad; los cuales se pueden encontrar en el mismo Gerbert y en el Coussemacker, por ejemplo en el Tomo II p. 293. Además, véase cuanto sobre esto escribe Regino de Prüm († 910) referido por Gerbert en el Tomo I de los *Scriptores*, como también por Odón de Cluny, Ubaldo y otros. Elias de Salomón (1274) decía: *In G non dicitur fa, sed recompensatur re*¹. Esto, en otros términos, significa que no puede constituirse un sexacordo sobre el *re*; ya que sería necesario escribir *re mi fa# sol*, con el fin de obtener su correspondencia con el sexacordo *ut re mi fa*. Pero si debajo del *sol* hay otra nota, conviene cambiar los términos, y escribir *fa sol la si b* que corresponde perfectamente al *ut re mi fa*.

2) Baini, biógrafo de Palestrina, conocedor expertísimo de la música antigua y de sus modos, se lamenta de esta manera:² «Hay quien hasta ha soñado *bemoles* en *e la mi* y por tanto, ó se contradiría á sí mismo, ó se vería obligado á poner el *bemol* también en *a la mi re*, pero, ¡esa siembra á diestra y siniestra de *bemoles*, *becuadros* y hasta *de sostenidos*!... no produciría la más deplorable confusión en la naturaleza misma del canto gregoriano?»

¹ AMBROS, *Historia de la música*; vol. 11. p. 185. Ambros opina que más tarde, esto es, cuando el canto coral principió á confundirse con la música figurada, y ésta á tomar importancia, se adoptó el *sostenido* aun sobre el *do* (I y II modo), sobre el *fa* (VII y VIII modo) y con frecuencia en otros casos. Y nosotros estamos conformes con él y lo debe estar cualquiera que conozca la historia del canto coral. En la p. 155 del II vol. escribe: «Mientras fué adoptado el canto coral, esto es, el coral puro, inalterado y al unísono, era natural que no se aceptasen más que los tonos propios de cada modo eclesiástico, y según las reglas más severas del estilo diatónico. Por el contrario, al surgir del canto de mayor número de voces los movimientos estrictamente diatónicos, debían chocar entre sí, hacerse desagradables al oído, y por esto pedir por remedio las alteraciones de los tonos fingidos.» Y en la pag. 51: «Las relaciones armónicas de la tonalidad, en el sentido moderno, dominan por completo nuestra invención melódica, respetando la de Gregorio; esto es, la melodía moderna está concebida simultáneamente con la armonía fundamental que la acompaña, refiriéndose sin embargo á esta en cada una de sus partes; mientras que la melodía gregoriana desde su origen está libre de toda armonía latente, y para explicar su estructura ó tonalidad, y su manera de desenvolverse, no es necesario recurrir á ningún elemento fuera de esta.»

² *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*. Roma, 1828. Tom. II. p. 122.

3) Algunos oponen el *fa*♯ y el *sol*♯ que se hallan en las melodías gregorianas de los antiguos contrapuntistas, quienes al transcribirlas al estilo *polifono*, no se desdénaron, acaso, en adoptar el semitono accidental en ver del tono entero propio del género diatónico. Mas, obsérvese bien, que aquellos maestros no pretendían reproducir el coral en su naturaleza ó integridad, sinó al contrario sacar de éste los motivos para los trabajos variados del contrapunto. Y esto es tan cierto que, no pocas veces, en la segunda ó tercera imitación de la misma melodía repetida por una voz diversa, emplearon el tono en vez del semitono de la propuesta.

Mas no basta esto. Los más sólidos argumentos para la demostración de la naturaleza rigurosamente diatónica del coral en tiempo de los contrapuntistas, se encuentran precisamente en sus composiciones mismas. Eligen estos frecuentemente no ya una sola frase, sinó una melodía coral entera, y la designan al tenor como *cantus firmus*, ó bien la pasan á otra voz, ó, en fin, la asocian á una segunda melodía subordinándola á esta. En tal caso, toda la composición armónica y contrapuntística de la frase musical responde severamente al coral, y se le acomoda de tal modo, que el tono debe ejecutarse por entero con todo el rigor de la ley musical, y precisamente en aquellos lugares donde los fautores del *sostenido*, suelen hoy alterar la nota¹. Nos parece que á este argumento no se puede responder.

4) Todos los modernos fautores del *sostenido*² consideran la cuestión bajo el único aspecto musical. . . . Pero sus dificultades contra las durezas diatónicas, se desvanecerán, si la melodía se ejecuta como se debe y en su ritmo propio . . . así habla un docto autor moderno³.

Esta misma respuesta damos nosotros á los que nos acusan de no tener sentimiento musical cuando queremos que se ejecute el puro diatónico. Convenimos en que ciertos pasajes parecen duros, aun más, toscos y ásperos; pero la culpa depende la mayor parte de las veces de la mala ejecución, del ritmo defectuoso, y sobre todo del acompañamiento del órgano mal interpretado. Que, después de todo, nuestros adversarios tengan ellos solos el privilegio de un buen oído musical y para nosotros la naturaleza haya sido más que madrastra, es cosa que requiere otra prueba más convincente.

¹ Infinitos son los ejemplos que se podrían aducir como prueba de cuanto afirmamos. Por citar algunos solamente: véanse los himnos de Palestrina, el *Choralis Constantinus* de Enrique Isaac, los intróitos y otras composiciones de Constancio Porta, de Mateo Asola y otros muchos. Consúltese también á WITT, *Musica sacra* (Ratisbona); 1868, p. 33 y siguientes.

² Por añadidura están sumamente divididos entre sí y se contradicen los unos á los otros cuando vienen al acto práctico de establecer reglas determinadas respecto al uso del *sostenido*.

³ *Coral y Liturgia*: Schaffhausen, Hurter; 1865.

5) Finalmente el argumento más importante para el uso del puro diatónico, se toma de la teoría de la mano guidoniana ya expuesta en el §. 5. Por tanto no se conoce otra mutación, ni otro *mi fa sol*, salvo aquel que cae sobre el *si* natural ó sobre el *si* bemol.

Concluyamos con las sentidas palabras de Luis Schneider muerto en el 1864, que decía: «Haced la guerra sin cuartel al *sostenido* hasta que desaparezca del canto gregoriano para siempre. Huid de él como huye el diablo de la Cruz¹. Todo lo que se ha dicho en su defensa, es vanidad, engaño y sofisma. Entre la música profana y el canto litúrgico se levanta, y debe permanecer levantado, un muro de división insuperable, como entre el cielo y la tierra, como entre la S. Eucaristía y un convite profano aunque frugal cuanto se quiera. ¡Ay, no os escandalicéis del hábito de Cristo, que para nosotros, en el templo, es el canto litúrgico simple, severo y escrupulosamente diatónico!»

¹ Carta de Schneider á su amigo Oberhoffer de Luxemburgo, publicada en el periódico *Cecilia* del 1864, n.º. 3. Es sabido que el *sostenido* en alemán se llama *Kreuz*, esto es, cruz; de aquí el juego de palabras en el texto.



PARTE SEGUNDA

DE LA PRÁCTICA

CAPÍTULO I.

DE LOS LIBROS LITÚRGICOS Y SU USO.

§. 19. *Enumeración de los libros corales litúrgicos.*

Los libros corales litúrgicos contienen el canto para todas las funciones que pueden ocurrir en la liturgia católica. Por muchos siglos no se tuvo una edición uniforme y completa; pero la S. Congregación de Ritos proveió á este defecto en estos últimos años, publicando una nueva con el título de *edición típica*, la cual comprende todos los libros auténticos ú oficiales del coral romano. Estos son los siguientes:

1. El *Missale Romanum* que contiene todas las partes prescritas para el S. Sacrificio de la Misa, y las oraciones, las varias entonaciones del sacerdote, el canto del prefacio y otros semejantes. Conforme al decreto de 26 de Abril de 1883 todas las melodías del misal son obligatorias para todos y también lo es el modo de ejecutarlas.

Pio V publicó en el año 1570 el misal con las reformas pedidas por el concilio de Trento. Este tiene el siguiente título:

Missale Romanum | ex decreto Sacrosancti Concilii | Tridentini restitutum, | Pii V. Pont. Max. | jussu editum. | Romæ. Apud Hæredes Bartholomæi | Faletti, Joannem Variscum, et Socios. |

El último folio repite los nombres de los impresores y termina con la fecha del año MDLXX.

Reinando Clemente VIII en 1604, se dió á luz otra edición revisada (*Romæ ex typographia Vaticana*) y una tercera y cuarta en tiempo de Urbano VIII (*Romæ ex typographia Camera Apostolicæ 1634*). Por consiguiente las varias reformas de Pio V, Clemente VIII y Urbano VIII sirvieron de base á esta nueva edición, hecha bajo los auspicios de León XIII el año 1884. Esta contiene, además, las rúbricas según los decretos más recientes, las *Missæ votivæ per annum*, y

las *pro aliquibus locis* novísimamente introducidas, y por último, las melodías corales corregidas con tanto esmero y diligencia. Mereció, por tanto, de la Sagrada Congregación de Ritos el nombre de *típica*, porque debe servir de norma á todas las otras que le sean subsiguientes. Así, con el decreto ya mencionado del 26 de Abril de 1883, se puso un freno á la desmedida libertad que antes se tomaban los editores y tipógrafos de alterar las varias partes del misal, ó las melodías gregorianas, las cuales son obligatorias para toda la Iglesia. Lo propio sucedía también con respecto á las melodías contenidas en el *Rituale* y *Pontificale Romanum*.

2. El *Graduale Romanum* contiene principalmente los *concentus* del coro; esto es, los intróitos, los graduales, las aleluyas, los tractos, las secuencias, los ofertorios, los *communio* de todo el año eclesiástico. Le sigue, al fin, el *Ordinarium Missæ*, y las varias misas corales según las solemnidades que ocurran.

Se llama *graduale* el canto de los versículos que se encuentran entre la epístola y el evangelio. Según la opinión más común de los escritores de liturgia, fué llamado así de las gradas (*gradus*) que hay ante el altar, sobre las cuales ascendía el chantre al ejecutarlos. Este nombre pasó después al libro, el cual no sólo contiene ahora los graduales, sino también los otros *concentus* como hemos dicho.

El *Ordinarium Missæ* se imprimió también separadamente y en varias ediciones de diversa forma. El *Epitome ex Graduali Romano* contiene todas las solemnidades que pueden caer en domingo y sirve principalmente á las iglesias parroquiales. El *Compendium Gradualis et Missalis Romani* reproduce el *Epitome*, pero con la adición de las oraciones, de las epístolas y evangelios; tiene además un apéndice sacado del *Rituale* y el *Proprium* del clero romano.

3. El *Pontificale Romanum* se refiere solamente á aquellas funciones litúrgicas que son propias de los obispos. La edición típica es del año 1888.

Las melodías del *Pontificale Romanum* han sido corregidas escrupulosamente según el decreto del 26 de Abril de 1883; de manera que ahora las antifonas, responsorios y los otros cantos corales del *Pontificale*, corresponden perfectamente á los que ya antes habían sido aprobados para el *Graduale* y *Antiphonarium Romanum*.

Para comodidad del clero se han publicado aparte los tratados del *Pontificale* que contienen las funciones episcopales más comunes, como la de la confirmación, órdenes menores, el subdiaconado, diaco-

nado, la consagración sacerdotal, la de los altares é iglesias. Cada parte reproduce extensamente todo el canto litúrgico.

4. El *Rituale Romanum* comprende las preces y las melodías que usa el sacerdote en la administración de los sacramentos, en los funerales, en las procesiones, etc.

Primeramente fué publicado por Pablo V en 1614 y aumentado por Benedicto XIV en 1752. La edición oficial ó típica más reciente aprobada por la S. Congregación, es de 1884; las divisiones de los títulos, capítulos y números, siguen en ella un nuevo sistema, y las melodías corales que contiene, son obligatorias como las del *Missale* y *Pontificale*.

El *Processionale Romanum* es una edición sacada del *Rituale* con especial aprobación de Roma, y contiene todas las melodías que ocurren en las procesiones, como también las letanias aprobadas por la Iglesia, las preces y los corales de uso para recibir solemnemente al obispo, y otros cánticos y salmos.

Otra parte del *Rituale* es el *Officium Defunctorum* y el *Exsequiale Romanum*, llamado también *Ordo exsequiarum*. Se publicó en varias ediciones de diferente forma y reproduce ó sólo el oficio de difuntos sacado del *Antiphonarium*, ó bien el oficio juntamente con todo aquello que pertenece á los funerales de los adultos y de los párvulos, según el *Rituale*.

5. El *Cæremoniale Episcoporum* fué publicado por disposición de los Pontífices Clemente VIII, Inocencio X y Benedicto XIII. Benedicto XIV lo hizo revisar nuevamente y el actual Sumo Pontífice León XIII lo publicó en 1886 con el título de *edición típica*. El *Cæremoniale* es entre los libros litúrgicos uno de los más importantes, por servir de complemento á las partes del misal, pontifical y breviario que contienen las rúbricas; y sus prescripciones obligan á todos con la misma fuerza que las rúbricas contenidas en los citados libros¹. Y aun cuando esta obra, como dice su título, parezca regular que solamente contenga las ceremonias propias de las funciones episcopales, sin embargo, cuanto en ella se prescribe alcanza á todas las iglesias católicas, las de los

¹ SOLANS, D. JOACHIM. *De vi obligandi libri Cæremonialis Episcoporum ac de consuetudine ipsi adversanti*. Ratisbonæ, Pustet; 1886. — Cfr. HABERL, *Anuario musical*, Ratisbona, 1887; p. 88 y sig^{as}.

monasterios, órdenes religiosas, catedrales y colegiatas. Para nosotros en particular, su importancia es suma, ya que contiene en muchos lugares las prescripciones, que pertenecen ó se refieren al canto litúrgico; aun más, los capítulos XXVII y XXVIII tratan únicamente del canto eclesiástico, de la música y del modo de tocar el órgano.

Se está ahora preparando una colección de todas aquellas entonaciones y melodías gregorianas, que son de obligación universal y común. La obra llevará el título de *Cantorinus Romanus* y será recopilada de las ediciones típicas del *Missale*, *Pontificale*, *Rituale Rom.* y *Cæremoniale Episc.* Estos libros forman, por decirlo así, el canon del canto litúrgico; y el *Cantorinus* no sólo servirá de ejercicio á los seminaristas, sino también para propagar cada vez más la reforma del coral, según los deseos de la Santa Sede y de la S. Congregación de Ritos, la cual, como es sabido, no concede la aprobación á los libros antes mencionados, sinó responden exactamente á las ediciones típicas.

6. El *Antiphonarium Romanum* contiene las antífonas, los invitatorios y responsorios de maitines; las antífonas de los laudes y de las otras horas menores; los tonos de los salmos etc.

Se publicó ante todo el segundo tomo de la edición oficial del Antifonario en folio, necesitándose este más que otro alguno en el oficio diario del coro. Contiene las antífonas, los salmos, los himnos y los versículos de las *Horæ diurnæ*; y es por lo mismo comodísimo, no siendo ya necesario recurrir, como antes, á dos volúmenes diversos, esto es, al antiguo *Psalterium*¹ y al *Antiphonarium Romanum*. La primera parte del primer tomo abraza los invitatorios, los himnos, las antífonas, los salmos, los versículos y los responsorios de todos los maitines contenidos en el *Proprium de tempore*; la segunda parte comprende el *Proprium* y el *Commune Sanctorum*².

¹ En el antiguo *Psalterium Romanum Chorale* no había más que los salmos del *Officium de tempore* de la semana, los himnos del año eclesiástico y el *Officium Defunctorum*. Los himnos se imprimían también separadamente del *Psalterium* y frecuentemente en ediciones en folio de gran lujo. Para los responsorios servía un tercer libro llamado *Responsoriale*.

² La Comisión pontificia romana tomó como norma de esta edición oficial el *Antiphonarium Romanum* de Liechtenstein, impreso en Venecia el año 1585; para los responsorios después de las lecciones, adoptó el de Trognésio de Amberes (1611) y el *Directorium Chori*.

Las partes extraídas del antifonarium para el uso común, son las siguientes: a) El *Vesperale Romanum*; b) el *Officium Nativitatis*; c) el *Officium Hebdomadæ Sanctæ*; d) el *Officium Defunctorum*, que mencionamos más arriba.

Del oficio de la semana santa se imprimieron aparte y en pequeño volumen los cuatro *Passio*, las nueve lamentaciones y el *Exsultet*, teniendo de modelo la edición de 1586 publicada en Roma por Guidetti con el siguiente título: *Cantus ecclesiasticus Passionis D. N. J. Chr. secundum Matthæum, Marcum, Lucam et Joannem*. La nueva edición verdaderamente espléndida como trabajo tipográfico, está dividida en tres cuadernos, de manera que puede servir simultáneamente á los tres diáconos que cantan el *Passio*.

Otra parte utilísima es el *Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani*, que, siguiendo la disposición del breviario, contiene los laudes, las vísperas y las horas menores, con los capítulos, versículos y oraciones propias de todas las fiestas y de todos aquellos días del año eclesiástico que pueden caer en domingo; van también agregados los maitines de las tinieblas y los de la solemnidad de la Pascua, Pentecostés y *Corpus Domini*.

El *Cantatorium Romanum* que ahora se está preparando contendrá todo el *Compendium Gradualis et Missalis Romani* ya citado más arriba y, por adición, los maitines de las tinieblas y de la Pascua, el oficio de difuntos, todas las vísperas y las completas.

7. El *Directorium Chori* sirve de norma para las entonaciones del sacerdote, del hebdomadario y del chantre.

En esta obra están indicados los tonos de los salmos que corresponden durante el año eclesiástico, las melodías del *Venite exsultemus*, de los salmos, versículos, lecciones, *Te Deum*, oraciones, letanias, *Gloria*, etc. La edición oficial nos añade los textos de todos los salmos, el primer versículo de los himnos y las fiestas nuevamente introducidas; por esta razón el nuevo *Directorium Chori* puede considerarse de hoy en adelante libro indispensable á los clérigos y chantres para todo aquello que corresponde al oficio canónico.

§. 20. Del año y del calendario eclesiástico.

I. El año eclesiástico se divide en tres partes principales, por manera que todos sus tiempos, sus fiestas y sus días, pueden considerarse como una preparación, ó mejor, como, continuación de las tres fiestas principales, esto es, Natividad Pascua y Pentecostés.

La preparación inmediata á la solemnidad es la *vigilia*; la cual solamente la tienen las fiestas antiguas y no las modernas, como el *Corpus Domini*, la fiesta de S. José y otras. Exceptúase tan sólo la fiesta de la Inmaculada Concepción que tiene su vigilia propia.

Los días que siguen á una fiesta solemne se llama octava, la que se cierra precisamente con el octavo día después de la fiesta.

La preparación más remota á las tres fiestas principales comprende algunas dominicas con sus ferias ó días *septimanales* respectivos. Así como los días de la octava se refieren á la solemnidad anterior, así también las ferias se relacionan con el domingo que las precede, viniendo á ser como una prolongación de la fiesta, y de ahí que, tanto las dominicas como las ferias, se dividan en *mayores* y *menores*. Las mayores caen en el adviento, miércoles de ceniza, cuaresma, en los tres días de las *tempora* y en la segunda feria de las rogaciones.

Las otras fiestas menos principales del Señor, de la S^{ma} Virgen, de los Santos y de los Angeles, tienen destinados sus días entre una y otra fiesta principal.

El año eclesiástico principia en la primera dominica de adviento; después de la tercera dominica vienen la primeras *tempora* y después de la cuarta la vigilia solemne de Natividad con una serie de fiestas con octava. El primero de Enero se celebra la fiesta de la Circuncisión, que al mismo tiempo es la octava de Natividad. El seis del mes cae la Epifanía con una serie de dominicas (*Dominica post Epiphaniam*), las cuales cierran el primer ciclo solemne del año. Su número depende de que la Pascua venga más ó menos propto, advirtiendo, sin embargo, que estas nunca pasan de seis.

La preparación remota de la Pascua principia setenta días antes con la dominica *Septuagesima*, á la que siguen las dominicas *Sexagesima* y *Quinquagesima* que llegan hasta la *feria IV. Cinerum*. Aquí principia el ayuno de cuarenta días; las primeras cuatro dominicas se llaman de *Quadragesima*

y sus ferias son todas mayores. Sigue luego la dominica de Pasión y después de ocho días la de las Palmas con la semana santa (*hebdomas major*). En ésta, los tres últimos días son solemnísimos y se denominan *feria V Cæna Domini*, *feria VI in Parasceve* y *Sabbatum Sanctum*. A la dominica de Pascua sigue inmediatamente la octava, que se cierra con la dominica *in Albis*; las cuatro dominicas después de Pascua terminan el ciclo de esta fiesta, si bien el así llamado tiempo pascual y las rúbricas especiales que le corresponden se extienden hasta la dominica de Trinidad.

En las tres primeras ferias de la cuarta dominica después de Pascua tienen lugar las rogaciones, é inmediatamente después viene la fiesta de la Ascensión, la cual con todas las ferias que siguen hasta la vigilia de Pentecostés, comprendida la dominica *infra octavam*, constituye la preparación remota á la solemnidad de Pentecostés. La octava de esta fiesta incluye las *tempora* y termina con la *nona* del sábado antes de la SS. Trinidad. En este día principia una larga serie de veinticuatro dominicas llamadas *post Pentecosten*, con las cuales se termina el tercer ciclo solemne de las fiestas eclesiásticas. La vigésima cuarta (*Dom. XXIV. et ultima post Pentec.*) debe caer siempre en la última dominica antes del adviento; por cuya razón, si el número de las veinte y tres que la preceden, no fueran suficientes para llenar todo el espacio de tiempo que queda, se deben quitar de las dominicas después de la Epifanía tantas cuantas sean menester para conseguirlo, y colocarlas entre la dominica XXIII y XXIV después de Pentecostés. Por ejemplo si son veinte y ocho las dominicas necesarias para completar el ciclo, se deberá tomar por vigésima cuarta, la tercera después de la Epifanía, si aquellas son solamente veinte y siete, se tomará la cuarta, continuando así con las otras hasta la última, que como hemos dicho, debe ser siempre la propia de Pentecostés.

En el jueves después de la Trinidad cae la fiesta del *Corpus Domini*, con su octava, y en Setiembre, en el miércoles, viernes y sábado después de la fiesta de la Exaltación de la S. Cruz, ocurren las *tempora*.

Las fiestas no son todas de un mismo grado, ni se celebran con igual solemnidad. Suelen, pues, distinguirse en tres grupos generales, esto es, en *fiesta simplicia* ó simples, *fiesta semiduplicia* ó semi-solemnes, y *fiesta duplicia* ó solemnes. El *festum duplex* se subdivide en *duplex I. classis*, *duplex II. classis*, *duplex majus* y *duplex minus (per annum)* llamado también *duplex* simplemente por brevedad. Como el número de las fiestas ha crecido de manera que el pueblo no puede celebrarlas todas absteniéndose del trabajo y frecuentando los divinos oficios, se llaman *fiestas de precepto (fori)* aquellas que son comunes á todos, y *fiestas meramente litúrgicas (chori)* aquellas que sólo se celebran por la Iglesia.

Las solemnidades particulares de cada una de las diócesis no se encuentran en los libros litúrgicos de Roma, y deben buscarse en un volumen separado, diferente para cada diócesis, que es el *Proprium Diócesis*.

II. Cada diócesis tiene su calendario propio, llamado *Directorium* ú *Ordo recitandi Officium divinum Missamque celebrandi*, en el cual se indica exactamente el orden de todos los divinos oficios del año, tanto los propios de la Iglesia universal como los particulares de la diócesis. Todo maestro de coro no sólo debe poseerlo, sinó también conocerlo perfectamente y observar con todo escrúpulo sus prescripciones, á fin de que el canto coral que está tan estrechamente unido con la liturgia diaria corresponda á aquel debidamente.

Del calendario no daremos aquí más que una breve noción, que baste para indicar la estructura general y el lenguaje que en él se adopta. Suplirán, por lo demás, las observaciones que iremos haciendo en los párrafos siguientes, y sobre todo la práctica.

El calendario, principia no con la primera dominica de adviento, que es movable (si bien sea principio del año eclesiástico), sinó con el día primero de Enero. El orden de las fiestas se determina por el día en que cae la Pascua; de la Pascua, pues, depende la colocación de todas las fiestas movibles (*fiesta mobilia*), que son Septuagésima, el miércoles

de ceniza, la Ascensión, Pentecostés, *Corpus Domini* y las dominicas después de Pentecostés. La última entre estas debe, sin embargo, regularse con la primera dominica de adviento, que varía según el día de la semana en que se celebra la solemnidad del Nacimiento de N. S. J. en el año civil.

Los días de la semana se indican, á excepción del sábado, con los nombres de *feria II* (lunes), *feria III* (martes), *feria IV* (miércoles), *feria V* (jueves) y *feria VI* (viernes).

Cada día se designa el color de los ornamentos sacerdotales y muchas veces con simples letras, esto es *a.* (*albus*, blanco), *r.* (*ruber*, encarnado), *v.* (*viridis*, verde), *vl.* (*violaceus*, morado), *n.* (*niger*, negro). Con bastante frecuencia las visperas tienen un color distinto del de la misa, lo cual debe advertir el directorio.

Después del día de la semana se halla descrita la fiesta que se celebra y su grado litúrgico; esto es, *dupl.* (*duplex*, doble), *semid.* (*semiduplex*, semi-doble), *dupl. I. cl. cum oct.* (*duplex primæ classis cum octava*), etc. Si la fiesta tiene oficio propio, se suele por lo común indicar con este signo *off. prop.*, si el oficio está solamente en el propio diocesano, se anota de este modo *ex prop. dioc.* La abreviatura *al.* (*alias*, de otro modo) se refiere al calendario romano, y significa que la fiesta diocesana está trasladada á otro día diverso del prescrito para todos; *d. f.* (*dies fixus*, día fijo) indica que fiesta está trasladada *in perpetuo* á dicho día; *f.* (*fuit*) ordinariamente seguida del día, por ejemplo *f. 23. Aug.* designa que la fiesta trasladada caía en su origen el día señalado, por ejemplo el 23 de Agosto.

Las letras *Br. r.* significan *Breviaria recentiora*, y advierten que la fiesta debe buscarse en los breviarios más recientes ó en otro cualquier suplemento ó bien en el propio de la diócesis. Si el oficio es particular de algún lugar, se remite á los apéndices *pro a. l.* (*pro aliquibus locis*) del misal ó breviario. Otras indicaciones más comunes son: *Gl.* (*Gloria*), *Cr.* (*Credo*) ó también *sine Gl.*, *sine Cr.* según deben ó no, cantarse durante la misa.

Nótese, por último, que toda iglesia parroquial debe hacer en el calendario diocesano aquellas mutaciones propias suyas que exigen las dos solemnidades de la Dedicación de la Iglesia y del Santo titular.

§. 21. *Del Misal y Breviario.*

I. El misal romano (y lo mismo decimos del gradual) se divide en las seis partes siguientes:

1) El *Proprium de Tempore*. Abraza las misas de todas las dominicas, ferias y solemnidades del tiempo (*tempus*) ó año eclesiástico, principiando de la primera dominica de advenimiento hasta la última después de Pentecostés.

2) El *Ordo Missæ*¹ y el *Canon*. Hállanse entre el sábado santo y la festividad de la Pascua.

3) El *Proprium Missarum de Sanctis*. En él están reunidas las misas para las solemnidades de la S^{ma} Virgen, de los Santos y de los Angeles, principiando de la Vigilia de S. Andrés Apóstol, 29 de Noviembre hasta la fiesta de S. Petro Alejandro, 26 de Noviembre.

4) El *Commune Sanctorum*. Se encuentran aquí reunidas todas las misas, las cuales salvo alguna diferencia, especialmente en las oraciones, sirven en general para las fiestas de los diferentes Santos.

Según el carácter, el orden, ó la condición del santo se dividen estas misas en los grupos siguientes:

1) *In Vigilia unius Apostoli*; — 2) *Commune unius Martyris Pontificis* con dos misas diferentes; — 3) *Comm. unius Martyris non Pont.* con dos misas diferentes; — 4) *Comm. Mart. tempore Paschali. De uno Martyre*; — 5) *De pluribus Martyribus temp. Pasch.*; — 6) *Comm. plurimorum Martyrum extra tempus Paschale* con tres misas diferentes; — 7) *Commune Confessoris Pontificis* con dos misas; — 8) *Commune Doctorum*; — 9) *Comm. Confess. non Pont.* con dos misas; — 10) *Missa pro Abbatibus*; — 11) *Comm. Virginum. Pro Virgine et Martyre* con tres misas; — 12) *Pro Virgine tantum* con dos misas; — 13) *Comm. non Virginum. Pro una Martyre non Virgine*; — 14) *Pro nec Virg. nec Mart.* por ejemplo una santa viuda; — 15) *In anniversario Dedicat. Ecclesie*.

5) Las *Missæ votivæ*. Están en primer lugar las antiguas misas votivas propias de cada día; esto es, de la SS. Trinidad

¹ El *Ordo Missæ* contiene las partes invariables de la misa. No se puede, pues, confundir con el *Ordinarium Missæ del Graduale Romanum*, donde se hallan reunidas las diversas melodías que acostumbra cantar el coro, esto es, *Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus y Credo*.

para el lunes (si no se celebra de difuntos), de los Santos Angeles para el martes, de los Apóstoles Pedro y Pablo para el miércoles, del SS. Sacramento para el jueves, y de la Pasión para el viernes. Para el sábado hay cinco misas *de Beata Virgine*, las cuales varían según los tiempos del año.

Siguen después otras trece misas votivas que se celebran según las necesidades particulares, como por la elección del Sumo Pontífice, por los enfermos, *pro pace*, por los esposos, etc.

En último lugar se hallan las *Orationes diversæ*, las *Missæ pro defunctis*¹, el *Ordo ad faciendam aquam benedictam* y las *Benedictiones diversæ*.

No podemos tratar aquí de las prescripciones litúrgicas que corresponden á las misas votivas; en los más de los casos es necesario preguntar al celebrante mismo qué misa desea celebrar y con qué rito.

Las recientes ediciones insertan en este lugar las nuevas misas votivas concedidas á toda la Iglesia por León XIII por decreto de 5 de Julio de 1883. Están dispuestas para todos los días de la semana; esto es, de los SS. Angeles, para el lunes, de los SS. Apóstoles para el martes, de S. José para el miércoles, del SS. Sacramento para el jueves, de la Pasión para el viernes y de la Inmaculada para el sábado.

Estas misas no siguen el rito de las votivas ordinarias, si bien observan el de las simples; sus melodías no se cantan en tono ferial, sinó en el propio del rito, excepto el *Gloria* y el *Ite Missa est* del jueves y sábado, que deben ser *de Beata*.

6) Las fiestas *pro aliquibus locis*. En esta última parte están contenidas con el mismo orden del *Proprium Missarum de Sanctis* las misas que no son comunes á toda la iglesia, sinó particulares de algún lugar.

Las fiestas propias de la diócesis ó las de diferentes órdenes regulares se añaden al fin del misal, como apéndice al mismo.

II. El *Breviarium*, *Directorium Chori* y *Vesperale Romanum* están dispuestos y ordenados como el misal. Sólo que

¹ Se encuentran en el *Graduale* después del *Ordinarium Missæ*.

antes del *Proprium de Tempore* tienen inserto el *Psalterium Romanum dispositum per hebdomadam* y en el lugar de la quinta parte del misal se añade el oficio de la B. Virgen, el de difuntos, las letanías de los Santos y otras *preces* que ocurran. Cada día de la semana comprende maitines, laudes, horas menores; esto es: prima, tercia, sexta y nona, vísperas, y completas. De esto hablaremos en particular en los siguientes párrafos.

Al fin del *Directorium Chori, Vesperale* y *Antiphonarium Romanum* se hallan, con el título de *Communia*, todas las melodías, entonaciones de los salmos, versículos y otras cosas que son de uso diario.

CAPÍTULO II.

DEL SANTO SACRIFICIO DE LA MISA.

§. 22. Del Intróito, Kyrie y Gloria.

I. El *Intróito* varia según la misa, y se compone de una antífona y del versículo de un salmo con el *Gloria Patri*; después del cual se repite la antífona.

Antiguamente el coro entonaba el intróito mientras los ministros se acercaban al altar; pero desde que el sacerdote mismo debe recitarle, las rúbricas prescriben que no se principie hasta tanto que el celebrante haya llegado á las gradas: *Cum vero Episcopus pervenerit ad infimum gradum altaris . . . cessat sonitus organorum et chorus incipit Introitum*. Así el *Cæremoniale Episcoporum* (Lib. II. Cap. VIII. §. 30).

Está prohibido por la S. Congregación de Ritos (11 Setiembre 1874) dejar el canto del intróito: *Abusus quod in Missis cum cantu prætermittatur cantus Introitus . . . tollatur*. Y el reglamento para la música sagrada del 24 de Setiembre de 1884, publicado por esta misma Congregación dice, «se prohíbe . . . omitir ó precipitar el canto de algunas partes del oficio divino, como son . . . el intróito» etc. (Art.º VII.º)

¹ Véase el Reglamento al fin del libro. Las principales prescripciones eclesiásticas respecto á la música sagrada han sido coleccionadas por el Benedictino Kornmüller en el *Calendario de S. Cecilia*, publicado por HABERL (Ratisbona; Pustet, 1879, pp. 16—28). Otra obrita acerca del mismo argumento es la del MITTERER, *Las más importantes prescripciones eclesiásticas respecto de la música sagrada*; Ratisbona, Coppenrath, 1885.

tres tonos, por ejemplo *fa—si*; de aquí su nombre de *tritonus*¹. Cambiándose el *si* natural en *si♭*, se obtiene la cuarta justa.

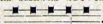
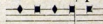
La *quinta (diapente)*, esto es, el quinto tono, principiando del primero, contiene tres tonos y un semitono mayor; por ejemplo, *ut (do)—sol*. Llámase *justa* para distinguirla de la quinta *falsa*, ó *diminuta*, que se forma de dos tonos y dos semitonos mayores, por ejemplo, *si—fa*. Esta es una *inversión* del tritono, y puede reducirse á quinta justa, bajando con *bemol* al *si* natural.

§. 7. Sistema de anotación y llaves.

Las notas corales que hoy se usan son signos, que por su forma indican la *duración* ó el *valor* del sonido y que por medio de la diferente colocación que pueden tener, dan á conocer el nombre de los sonidos y su *altura*.

Forma de las notas. Tres clases de notas se indican en los libros corales auténticos; la *longa* ■, la *breve* ■ y la *semibreve* ◆. La duración de la breve, se mide por la mayor ó menor cantidad de la sílaba á que va unida, la cual unas veces se aproxima á la longa, y otras á la semibreve. Esta última es casi la mitad de la breve².

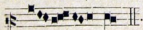
¹ *Tritonus, constans tribus continuis tonis, diatessaron non reputatur.* Así Guido de Arezzo.

² En el *Grad. Rom.* de la Edición Medicea la *brevis* se halla unida á aquellas sílabas breves, ó no acentuadas, que tienen una sola nota, por ejemplo: . Otros códigos están escritos así: .

o-ra-ti-ónem

o-ra-ti-ónem.

En la misma edición la *semibrevis* no se halla nunca, ni sola, ni sobre sílaba breve, sino solo en unión de notas descendentes, por ejemplo:



Existen obras impresas en el siglo XVI y en épocas posteriores, donde las sílabas que se cantan con una sola nota, tienen siempre por signo la *longa*. Todavía el distinguir la diversa cantidad de las sílabas, con notas diversas, se funda en justas razones. La Comisión romana, en la revisión de los libros litúrgicos, estableció en 1883, que no se usase más que la *longa*, ó la *breve*, cuando se refiere á una sola sílaba; y de no admitir jamás la *semibreve* sola, sino siempre acompañada de notas descendentes.

libitum en los dobles. La *quinta* y la *sexta* son propias de las fiestas de la B. Virgen, sea cualquiera el rito á que pertenezcan.

En las dominicas del año, excepto las del adviento y cuaresma, si el oficio es de *Dominica* se canta la séptima misa; de otro modo se toma aquella que corresponde al grado litúrgico de la fiesta.

En las fiestas de los Santos con rito semidoble se usa la misa octava. Se usa por el contrario la *nona* si el semidoble cae dentro de una octava que no sea de la B. Virgen, y la misa que ha de celebrarse es precisamente de *die infra octavam*.

La décima misa ocurre en las fiestas de los Santos de rito simple, en las votivas de los Angeles con rito ferial y en todas las ferias de tiempo pascual, principiando de la *Dominica in Albis*.

En las ferias comunes del año, pero no en las de adviento y cuaresma, se canta la misa undécima. La duodécima se reserva para las dominicas de adviento y de cuaresma; y la décima tercera para las ferias del mismo tiempo, principiando desde el miércoles de ceniza.

La misa de difuntos encuéntrase al fin con la adición del responsorio *Libera me Domine*¹.

La melodía del primer *Kyrie* corresponde muchas veces al *Ite Missa est*, ó también al *Benedicamus*, como en las fiestas dobles de la B. Virgen.

Mientras el coro canta el último *Kyrie eleison*², el celebrante se va al medio del altar; concluido el canto entona el *Gloria* (si no se omite) con la melodía propia del rito³. El coro no repite las palabras de la entonación, sinó que prosigue *et in terra pax* hasta el final del texto, sin interrumpir.

¹ El *Cæremoniale Episcoporum* (Lib. I. Cap. XXVIII. §. 13) permite el órgano en las misas de difuntos con esta restricción: *silent organa cum silet cantus*.

² *Cum cantatur a choro ultimum Kyrie eleison, surgunt omnes ministri circumstantes Episcopum* (Cærem. Epp. Lib. II. cap. VIII. §. 37). — *Finito a choro cantu Kyrie eleison, surgit Episcopus . . . cantat alta voce Gloria in excelsis Deo* (Ib. §. 38). — *Prosequitur illum submissa voce . . . et sedent omnes, usquequo absolvatur cantus Hymni: quo finito surgit Episcopus* (Ib. §. 39).

³ Las tablillas del cánon (*tabellæ secretarum*) no suelen llevar más que la entonación solemne del *Gloria*; sin embargo, no por esto quedan excluidas las otras melodías, ni cesa la obligación de cantarlas en sus tiempos. No obstante, con el fin de ayudar la memoria del celebrante y de suplir de cualquier modo el defecto, fueron impresas todas las *Intonationes in Missa solemnibus ex editione Missalis Romani excerptæ*, de tal manera que pueden colocarse cómodamente delante de la tablilla ordinaria del cánon.

pirlo nunca ni abreviarlo ó acortarlo, excepto en el caso en que se quiera y pueda¹ alternar el canto con el órgano.

Las entonaciones del *Gloria* son como sigue:

- 1) En las fiestas solemnes y en las dobles:

dore fa mi fa sol mi sol fa mi

Gló - ri - a in ex-cél-sis De - o.

- 2) En todas las misas de la B. Virgen, en las de Natividad y de *Corpus Domini*, en las octavas de estas solemnidades, y en general siempre que se canta el prefacio de la B. Virgen, ó de Natividad:²

sol la sol fa sol la si do la sol mi fa sol

Gló - ri - a in ex-cél-sis De - o.

- 3) En las dominicas, semidobles y en los días *infra octavas* que no son de la B. Virgen.

re sol fa mi fa sol fami re mi fa mi re

Gló - ri - a in ex-cél-sis De - o.

- 4) En las fiestas simples y misas votivas de los Angeles, en los funerales de párvulos y en todas las fiestas de tiempo pascual con oficio de *de ea*:

misolla sol la sol mi

Gló - ri - a in ex-cél-sis De - o.

§. 23. De las oraciones.

Expondremos aquí cuanto se refiera al canto de las oraciones, aun fuera de la misa, á fin de presentarlas todas reunidas en un solo párrafo. Nos servirá de norma ó guía

¹ Lo permite el *Cerem. Epp.* (Lib. I. Cap. 28. §. 9) siempre que el coro lo supla con la recitación de los versos que se dejan.

² Así fué decidido por la S. Congregación de Ritos (25 Mayo 1877).

el *Directorium Chori* y el Capítulo XXVII del Lib. I del *Cæremoniale Episcoporum*¹ que traducimos casi á la letra.

Tres son los tonos de las oraciones: el festivo, el simple ferial y el ferial.

1. Tono festivo ó solemne.

Las oraciones se dicen en *tono festivo* en los maitines y en los laudes, en las misas y en las vísperas cada vez que el rito sea doble (ó mayor de primera y segunda clase ó simplemente menor); también cuando el rito es semidoble ó el oficio de *Dominica*. En todos los demás casos, y también en las horas menores y completas de las fiestas aquí indicadas, se dicen en *tono simple ferial*.

En el tono festivo hay dos variantes: la una es *fa, mi, re, fa* y se denomina punto principal; la otra es *fa mi* y se llama semipunto (*semi-punctum*). El *punto principal* tiene lugar en la primera parte de la oración, donde termina el sentido², y se ejecuta con más lentitud y prolongando la voz. El *semi-punto* cae en la segunda parte de la oración, donde termina igualmente el sentido. Pero si la oración no es tan larga que admita ambas variantes se hace uso tan sólo de la primera. Así, por ejemplo, en el *oremus* de S. Calixto, día 14 de Octubre (*Deus qui nos conspicias*), no se hace más que el solo punto principal sobre la palabra *deficere*. Véase el mismo en el del 20 de Noviembre y otros.

El semi-punto no debe nunca ejecutarse antes que el punto principal; y si éste se halla algo lejos, es necesario sostenerse en la misma nota hasta que se encuentre.

El punto y semipunto no se ejecutan en cada uno de los *oremus*, más que una sola vez aun cuando puedan haber otras cláusulas, como se ve con frecuencia en las oraciones de las fiestas más recientes. En este caso sin embargo, y cada vez que se presente una coma, se sostiene algún tanto

¹ Edición típica, 1886, p. 101 y siguientes.

² Esta primera parte de la oración se cierra por regla general con el *punto* y *coma* ó con los *puntos*; tal vez se halle la *coma* solamente.

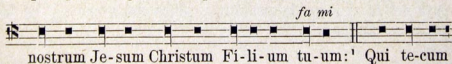
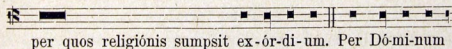
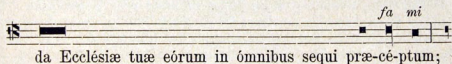
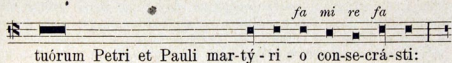
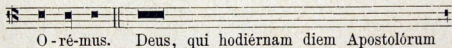
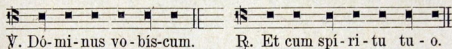
con la voz la nota *fa* en la penúltima sílaba, y si esta es breve en la antepenúltima. En la última sílaba acentuada del *oremus* la voz debe prolongarse todavía más, como si se doblase la vocal.

El final *Per Dominum*, ó *Per eundem Dominum* exige ante todo el semi-punto la palabra *tuum* y el punto principal el *Sancti Deus*. Por el contrario el final *Qui tecum vivit* ó *Qui vivis* no tiene semi-punto principal sobre el *Sancti Deus*.

Si se cantan varios *oremus* bajo una sola terminación, cada uno debe tener el punto principal y el semi-punto.


El *Amen* se canta con un solo tono sin variación.

Pondremos á continuación el ejemplo de una oración solemne precedida del *Dominus vobiscum*, el cual se debe cantar siempre de la misma manera.



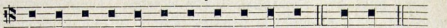
¹ Se deja este semi-punto, si el *oremus* termina con la sola conclusión *Qui tecum vivit et regnat*, ó *Qui vivis et regnas cum Deo Patre*.

fa mi re fa



vi-vit et regnat in u-ni-tá-te Spi-ri-tus sancti De-us,

protraendo la voce



per ó-mni-a sæ-cu-la sæ-cu-ló-rum. A-men.

2. Tono simple ferial.

El tono simple ferial, llamado también *tonus ferialis missæ* no tiene variación de voz, manteniendo siempre el mismo tono. Pero donde en el tono solemne caería el punto principal y el semi-punto, se debe sostener la voz, y ejecutar una pausa y respiro; lo mismo se observa en los otros finales y en las terminaciones *Per Dominum* y *Per eundem* etc.

Para esto no aducimos ejemplo por creerlo innecesario.

El *tonus simplex ferialis* se usa:

1) En las fiestas simples y en los días feriales durante todo el oficio, aunque también en las misas votivas; 2) en las misas de difuntos; 3) en todos los *oremus* de la bendición de los cirios ó de las palmas, si terminan con la conclusión mayor; 4) en el *oremus* del viernes Santo *Deus a quo et Judas*, en el *Omnipotens* que sigue y en la oración *Libera nos* después del *Pater noster* del mismo día; 5) en las oraciones que preceden á la misa del sábado Santo y del sábado de Pentecostés, esto es, en las de las profecías y de la bendición del agua;¹ 6) en todas las oraciones del oficio de difuntos, de las letanías, procesiones y otras semejantes, siempre que terminen con la *clausula major*, como en el día de difuntos y en el triduo de las rogaciones.

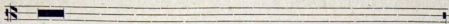
3. Tono ferial.

El tono ferial es semejante al que antecede, excepto el paso del *fa* al *re* en la penúltima sílaba del *oremus* y en la de la conclusión².

¹ Los *oremus* para la bendición del fuego se leen simplemente.

² Esta es siempre breve y se llama la *clausula minor*. Tales son: *Per Christum Dominum nostrum*, ó *Per eundem Christum Dominum nostrum*, ó finalmente *Qui vivis et regnas in sæcula sæculorum*.

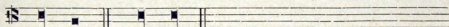
He aquí un ejemplo:



Concède, miséricors Deus, fragilitáti nostræ præsidium: |
ut qui sanctæ Dei Genitricis memóriam ágimus, | inter-
cessiónis ejus auxilio a nostris iniquitátibus



re-sur-gá-mus. Per e - úm-dem Christum Dó-mi-num



no-strum. R. A - men.

El tono ferial se usa:

1) En las oraciones después de las cuatro antifonas marianas al fin del oficio; 2) en la oración *Dirigere* á Prima; 3) en el oficio de difuntos y después del *Libera*, cuando se prescribe la *clausula minor*; 4) en el *oremus* del *Asperges* ó *Vidi aquam* de las dominicas; 5) en las oraciones del lavatorio el jueves Santo, y en las de antes ó después de la bendición de los cirios, de la ceniza y de las palmas, y en general en toda bendición fuera de la misa, y siempre que ocurra la *clausula minor*.

Si se han de cantar más oraciones con una sola terminación, la cadencia se hace solamente en el último *oremus* y en la conclusión.

El *Cæremoniale* hace finalmente esta advertencia: *Regulare autem est, ut in voce gravi et competenti, interposita aliqua mora in fine cujuslibet clausulæ, et præsertim in clausula finali, cum decore et gravitate recitentur Orationes.*

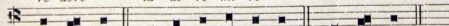
OBSERVACIÓN.

1. A veces se antepone á la oración esta especie de ruego:

El sacerdote.
re dore

El diácono.
la do re mi re

El subdiácono.
la dore



O - ré - mus. Fle - ctá - mus gé - nu - a. Le - vá - te.

Este tiene lugar en las oraciones del viernes Santo, en las de las profecías del sábado Santo, en las de la bendición de los cirios, si cae después de Septuagésima, y en las misas de las *tempora* fuera del tiempo pascual.



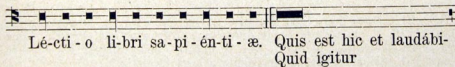
O-ré-mus, dilectissimi nobis, | Deum Patrem o-mni-po-
 téntem: ut cunctis mundum pur-get er-ró-ri-bus: morbos
 áu-fe-rat; fa-mem de-pél-lat: a-pe-ri-at cár-ce-res,
 vín-cu-la dis-sól-vat, per-e-gri-nán-ti-bus réd-i-tum,
 in-firmán-ti-bus sa-ni-tá-tem: na-vi-gán-ti-bus portum
 sa-lú-tis in-dúl-ge-at. O-ré-mus, etc.

§. 24. Desde la Epístola hasta el Prefacio.

I. La epístola se canta toda entera sobre la misma nota sin cambiar de voz¹, excepto en los puntos interrogativos, en los cuales la última palabra baja medio tono la sílaba acentuada, y lleva rápidamente la restante (ó las dos restantes, si la primera es breve) sobre la nota principal.

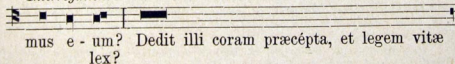
Si la última palabra es un monosílabo, el *podatus* recae sobre éste.

Ejemplo:



Lé-cti-o li-bri sa-pi-én-ti-æ. Quis est hic et laudábi-
 Quid igitur

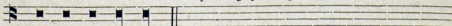
Interrogación.



mus e - um? Dedit illi coram præcépta, et legem vitæ
 lex?

¹ Cuando la misa cantada se celebra por un solo sacerdote, este hará bien en recitar la epístola con un tono más bajo de los *oremus* precedentes.

Fin. Más despacio y prolongando la voz.



et di-sci-pli-næ.

II. Después de la epístola ó lección sigue el gradual¹.

Este tiene ordinariamente melodías prolongadas y enlazadas con neumas, y adopta además del auténtico, el tono plagal correspondiente. Al ejecutarlo se observa este orden: Dos cantores entonan hasta el signo \equiv , y el coro continúa hasta el versículo Ψ . Este se ejecuta por los dos primeros cantores. Si al versículo le van unidas dos *alleluja*, los referidos dos cantores cantan hasta el neuma, esto es, hasta el signo \equiv y el coro continúa la segunda con la misma melodía, terminando con el neuma sobre la vocal *a*. Después los dos cantores cantan el otro verso hasta la barra \equiv y el coro lo prosigue hasta el punto. Los cantores repiten otra vez la *alleluja* y el coro vuelve á entrar con el solo neuma sobre la sílaba final *a*.

Desde Septuagésima hasta Pascua se dejan las *alleluja*, y en vez de estas se canta el *Tractus*. Aquí cada versículo se entona por dos cantores, y los prosigue el coro.

Desde Pascua á Trinidad se omite el gradual, y en su lugar se cantan dos *alleluja* con su verso del modo ya indicado. A continuación del verso sigue una *alleluja* simple entonada por los dos cantores hasta el neuma ó también hasta el signo \equiv ; el coro agrega el solo neuma. Por último se canta un nuevo verso, y se termina repitiendo el *alleluja* simple.

¹ El *Cærem. Epp.* (Ed. tip. Lib. I. Cap. XXVIII, §. 9) permite que después de la epístola se toque el órgano, alternando con el canto. Como ya se ha observado, el texto, que se omite, debe recitarse por el coro. Será útil aquí recordar las decisiones acerca de esto:

1) Turrit. *An in celebratione solemnæ Missæ Defunctorum possit aliquid brevitatis causa omitti de eo, quod notatur in Graduali? Et S. R. C. resp. nihil omittendum, sed Missam esse cantandam prout jacet in Missali.* Die 5. Julii 1631 ad 5.

2) Conimbricen. Dub. *An in Missa Conventuali cani semper debeant Gloria, Credo, totum Graduale, Offertorium, Præfatio et Pater noster? Affirmative juxta præscriptum Cæremonialis Episcoporum et amplius.* Die 14. Aprilis 1753 ad 2.

3) S. Marci. *Tractum integre canendum, quum organum non pulsatur.* Die 7. Sept. 1861 ad 15.

Las *alleluja*, con el verso, se distinguen por lo general del gradual común aun por el modo gregoriano en que está escrita su melodía.

III. Algunas misas del año prescriben aquí el canto de una *secuencia*, llamado también *prosa* por nuestros antiguos. Notquero Bábulo († 912) compuso gran número de éstas, y en la Edad Media no había casi misa en la que no ocurriese una secuencia particular. Antes del Concilio de Trento se cantaban hasta ciento. Pio V al reformar el misal conservó solamente de estas cinco, que son: *Victimæ Paschali* para la misa de Pascua, *Veni Sancte Spiritus* para la de Pentecostés, *Lauda Sion* para la de *Corpus Domini*, *Stabat mater* para la fiesta de la Virgen de los Dolores y *Dies iræ* para las misas de difuntos¹.

IV. El evangelio, como la epístola, sostiene siempre la misma nota. Pero en los interrogantes la voz desciende un semitono, como ya hemos explicado, y en las cadencias del punto final se baja hasta la tercera menor, volviendo inmediatamente á la nota de antes. El acento principal está siempre sobre el tono corriente; y la tercera menor no

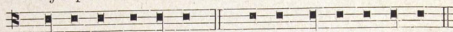
¹ El *Victimæ* es del sacerdote Vipón que vivió en la primera mitad del siglo XI; el *Veni Sancte Spiritus* es de un autor incierto del siglo XI ó XII; Santo Tomás de Aquino († 1274) escribió el *Lauda Sion*. El *Stabat* se atribuye con bastante fundamento á Jacopone de Todi († 1306). En cuanto al *Dies iræ* algunos lo imputan á Tomás de Celano, fraile menor († 1250), otros lo creen de autor incierto, ó más bien compuesto por varios autores y en diversos tiempos. Ciertamente que no principia á aparecer en la liturgia sinó hácia el fin del siglo XV, y sólo á principios del siglo siguiente en los misales romanos. Véase respecto á las secuencias el SCHUBIGER, *La escuela de los Cantores de S. Galo* (Einsiedeln, 1858); HABERL, *Calendario de S. Cecilia* (Ratisbona) 1883 y 1885; y especialmente KAYSER, *Cooperación á la historia de los himnos antiguos eclesiásticos*, Vol. II (Paderborna, Schöningh, 1886) en el que trata *ex professo* de las secuencias.

El *Dies iræ* se considera como una continuación del tracto. En el canto pueden omitirse algunas estrofas, según la respuesta de la S. Congregación de Ritos: *Sequentiam Dies iræ semper dicendam in Missis de Requie, quæ cum unica tantum Oratione decantantur, verum aliquas strophas illius cantores prætermittere posse.* (12. Aug. 1854 ad 12).

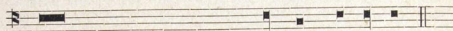
Sin embargo á fin de que se tenga sentido perfecto, cosa necesaria en la liturgia, procúrese no omitir nada en las últimas estrofas, las cuales deben principiarse por *Oro supplex* ó *Lacrymosa*.

debería caer nunca sobre una sílaba breve y pocas veces sobre la larga, sinó generalmente sobre las medias no acentuadas. La variación de la voz se hace entre la cuarta y la sexta sílaba antes de la última;¹ y en la conclusión del evangelio se prolonga algo más el ritmo, marcando mejor las sílabas.

Ejemplo:



Ÿ. Dó-mi-nus vo-bis-cum. R̄. Et cum spí-ri-tu tu-o.

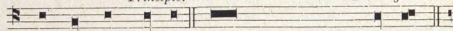


Ÿ. Sequéntia sancti Evangélii se-cún-dum Matthé-um,

R̄. Glória " " " " Jo-án-nem,
" " " " " " tí-bi, Dómi-ne.

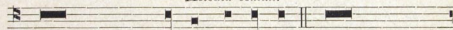
Principio.

Interrogación.



se-cún-dum Marcum. Quid ergo erit no-bis?
" Lu-cam. Nonne decem mundáti sunt?

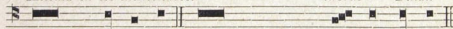
Melodía común.



Hi autem qui portá-bant ste-té-runt. Ille autem dixit:

Melodía en los monosílabos.

la sido Final.



Quia Prophé-ta est. Et vitam ætérnam pos-si-dé-bit.
Filií A-bra-ham.² Et qui se humiliat ex-al-tá-bi-tur.
Non potest meus es-se di-scí-pulus.

OBSERVACIÓN.

En la semana Santa se refiere con particular solemnidad la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo según los cuatro evangelistas. Tres sacer-

¹ *Non fit depressio vocis a fa ad re ante sextam syllabam . . . nec post quartam.* Así el *Directorium Chori*.

² Las ediciones nuevas del misal romano usan de mucha puntuación en el evangelio *Liber Generationis Jesu Christi*, especialmente en cada nombre extranjero. Ahora como las cadencias serían aquí demasiado frecuentes, será mejor atenerse al uso de Roma, cantando solamente la tercera menor en estos incisos: *Abraham; fratres ejus; David regem; fuit Uriæ; Babylonis; vocatur Christus.*

dotes ó diáconos se dividen entre sí el texto de modo que el primero canta solamente las palabras de Nuestro Señor, el segundo las del evangelista y el tercero las de cada uno de los personajes, del pueblo y de la turba¹.

El misal distingue estas partes, haciendo preceder á cada una de las mismas un signo intercalado en el texto. Así † *Christus*, C *Cantor* ó también *Chronista*, S *Succentor* ó *Synagoga*. En los libros más antiguos se encuentran también las siguientes indicaciones: X *Christus*, E *Evangelista*, T *Turba*; ó también S *Salvator*, E *Evangelista*, Ch *Chorus*; ó finalmente B *vox bassa* para la parte del *Christus*, M *vox media* para el evangelista, A *vox alta* para la turba. Está permitido, y es uso antiguo de Roma, que aquellas partes de la turba, que refieren palabras de más personas, sean ejecutadas por el coro en música *polifona*; esto es, de estilo severo y correspondiente al gregoriano de todo el *Passio*, pero nunca en canto figurado moderno, sinó en aquel antiguo de la *escuela romana*, singularmente de *Palestrina*².

El tono de la *Pasión* es el siguiente:

C Pássi - o Dómi-ni nostri Je-su Christi se-cúndum Matthæ-um.

✠ Tu di - - cis. S Cru - ci - fi - gá - tur.

V. Después del evangelio sigue el *Credo in unum Deum*, si el rito lo permite. Se entona por el celebrante, y después lo prosigue el coro sin interpolación alguna del texto, y sin alternar con el órgano. Esto está prohibido severamente por gran número de decretos³ y por el *Cæremoniale Episcoporum*,

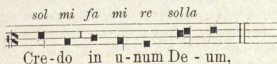
¹ En caso de necesidad puede el celebrante mismo ejecutar la parte del *Christus*, y el diácono y subdiácono que hacen de ministros en la misa las del evangelista y de la turba. Sin embargo quien haga de subdiácono en la misa debe tener al menos el diaconado; de otro modo no puede cantar ni siquiera la parte de la turba y mucho menos la del evangelista, no llevando la estola prescrita, y siendo el canto del evangelio propio de los diáconos. — Dub. *In cantu Passionis textus Evangelicus potestne cantari ab organista, maxime qui sit clericus minorista, vel saltem subdiáconus?* Resp. S. R. C. 22. Mart. 1872: *Negative*.

² Así lo prescribe el *Reglamento de la S. Congregación*, 24 Setbre. 1884 Artº VIII. Véase al fin del libro.

³ Los decretos de los concilios á este propósito son casi innumerables. Bástenos aquí reproducir alguna respuesta, de las más importantes de la S. Congregación de Ritos: — *An sit toleranda consuetudo ut Symbolum sub organo moduletur?* Resp. *Abusum hujusmodi minime tolerandum, sed omnino*

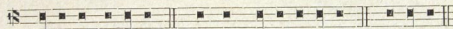
el cual dice de esta manera: *Cum dicitur Symbolum non est alternandum cum organo, sed illud integrum per chorum cantu intelligibili proferatur*¹. Y la razón es clarísima; ya que el símbolo no es un simple himno de alabanzas, sinó una solemne profesión de fé, que se hace ante la Iglesia y el mundo; debe, pues, oirse entera y sin ninguna alteración.

La entonación del *Credo* es solamente una:



Pero además de la melodía común del modo cuarto para todo el símbolo, se pueden emplear, á título de variantes, las otras tres contenidas en el *Graduale* auténtico ó en el *Ordinarium Missæ*.

VI. Cantado el *Credo* y dicho el *Dominus vobiscum* con su respuesta, el celebrante, diciendo la palabra *oremus*, invita al pueblo á la plegaria del *Offertorium*.



V. Dóminus vo-biscum. R. Et cum spi-ri-tu tu-o. V. O-rémus.

El *Offertorium* se compone ó del versículo de un salmo, ó de otro breve texto de la S. Escritura, y es siempre distinto según la fiesta que se celebra. El *Graduale* tiene su melodía, la cual debe entonarse por uno ó más cantores según el grado de la solemnidad, y continuarse por el coro hasta el fin. En el tiempo pascual se agrega en el mismo tono una *alleluja*, si no se halla ya prescrita.

Concluído el canto del ofertorio se puede, según la práctica de Roma, ejecutar un motete correspondiente á la so-

per Episcopum provideri, ut integre intelligibili voce Symbolum decantetur, ita ut a populo distincte audiri valeat. Die 10. Mart. 1657. — *An cum dicitur Symbolum in Missa sit intermiscendum organum?* Resp. *Symbolum integre canendum etiamsi pulsetur organum.* — Die 7. Sept. 1861. — *An sonus organi toto rigore possit intermisceri cum cantu, quando in Missa solemniori seu Pontificali integrum Symbolum in notis seu in cantu gregoriano et firmo cantatur in choro?* Resp. *Affirmative.* Die 22. Mart. 1862.

¹ Lib. I. Cap. XXVIII, §. 10.

lemnidad con las palabras latinas del oficio ó en general de la S. Escritura¹. De otro modo se puede tocar el órgano hasta el prefacio².

§. 25. De los Prefacios solemnes.

Como á manera de introducción, el sacerdote alterna primero con el pueblo, ó bien con el coro de cantores algunos breves versículos, los cuales, lo mismo que los prefacios, tienen dos melodías, la solemne (*cantus solemnis* ó *festivus*) y la ordinaria (*cantus ferialis*).

Para comodidad de los clérigos reproduciremos extensamente en este y en el siguiente párrafo los prefacios, que hoy adopta la Iglesia Romana³. Sería fácil consultarlos en el misal; sin embargo el tenerlos reunidos y á la vista aprovechará para aprenderlos mejor, y conocer las diferencias, que provienen de la variedad de las palabras.

Guárdense mucho de no alterar aquí la tercera menor (*la—do*) y sobre todo de no quitar con semitonos cromáticos el magnífico y solemne intervaio de un tono entero, que se encuentra con alguna frecuencia (*re—do*). Con tales atractivos creen algunos añadir gracia á la melodía, y por el contrario se la quitan toda.

Aconsejamos además se ponga gran esmero en la entonación del *Per omnia*; ya que, dejando la melodía (que es del modo II) hasta la sexta menor sobre el *la*, corre peligro de no llegar con la voz, y bajar malamente de tono ó de otro modo destruir por completo la ejecución.

¹ Dub. *Potestne tolerari praxis, quod in Missa solemni, præter cantum ipsius Missæ, cantetur in choro a musicis aliqua laus vulgo dicta aria, sermone vernaculo?* S. R. C. respondit 22. Mart. 1862: *Negative, et abusum eliminandum.* Véase el Artº III del Reglamento de la S. Congregación.

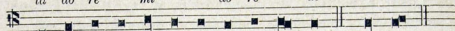
² *Interim, dum hæc omnia fiunt* (esto es, durante las ceremonias al altar) *post cantum Offertorii pulsatur organum.* Así el *Cerem. Epp.* Lib. II. Cap. VIII, §. 58.

³ Dejamos de insertar los prefacios que ocurren en la bendición de las palmas, de la fuente bautismal, ó en otras funciones eclesiásticas, ya que se podrán fácilmente consultar en sus lugares respectivos del misal, y que acaecen una sola vez al año. Por último es inútil advertir que aquí trascribimos con el mayor escrúpulo la notación según los textos aprobados recientemente como típicos por la S. Congregación de Ritos. Esta es de obligación para toda la Iglesia, y se encontrará reunida, con las otras melodías del misal, en el *Cantorinus Romanus*.

1. De Nativitate.

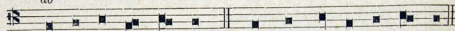
El siguiente prefacio se dice desde la Natividad del Señor hasta la Epifanía (excepto la octava de S. Juan Apóstol), en la Purificación de M. V., en la solemnidad del Corpus Domini y durante su octava, si no se celebra otra fiesta, que tenga prefacio propio; se dice también en la Trasfiguración del Señor, y en la fiesta del SS. Nombre de Jesús.

la do re mi¹ do re do do dore



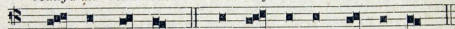
Per ó-mni - a sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum. R̄. A - men.

do



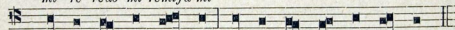
Ÿ. Dó - mi - nus vo - bis - cum. R̄. Et cum spi - ri - tu tu - o.

remifa mi remi redo mi remifa mi remi redo



Ÿ. Sur - sum cor - da. R̄. Ha - bé - mus ad Dó - mi - num.

mi re redo mi remifa mi



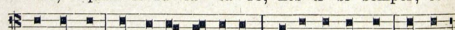
Ÿ. Grá - ti - as a - gá - mus Dó - mi - no De - o no - stro.



R̄. Di - gnum et ju - stum est. **Ve - re dignum** et ju - stum



est, æ - quum et sa - lu - tá - re, nos ti - bi semper, et



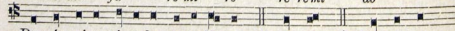
u - bí - que grá - ti - as á - ge - re, Dó - mi - ne sancte, Pa - ter



o - mní - po - tens æ - tér - ne De - us. **Qui - a** per in - car -

¹ Es muy común en Italia el defecto de abandonar la tercera menor al *per omnia*, y alterar la melodía del siguiente modo:

do re mi fa re mi re re remi do



Per ó - mni - a sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum. R̄. A - men. Ÿ. Dó - mi - nus etc.

No sabemos qué bellezas se encuentran en esto.

Otros en vez de principiar con una tercera menor (*la-do*), lo hacen malamente con una cuarta (*sol-do*).

ná-ti Ver-bi my-sté-ri-um, no-va mén-tis nostræ ó-cu-
 lis lux tu-æ cla-ri-tá-tis in-fúl-sit: ut dum vi-si-bí-li-ter
 De-um cogno-sci-mus, per hunc in in-vi-si-bí-li-um a-mó-
 rem ra-pi-á-mur. **Et id-e-o** cum Ange-lis et Archán-
 ge-lis, cum Thro-nis et Do-mi-na-ti-ó-ni-bus, cumque
 o-mni mi-li-ti-a cœ-lé-stis ex-ér-ci-tus, hymnum
 gló-ri-æ tu-æ cá-ni-mus, si-ne fi-ne di-cén-tes.

2. De Epiphania.

En la fiesta de la Epifanía del Señor y en su octava.

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubique grátias ágere, Dómine sancte, Pater omní-potens ætérne Deus. (como arriba.)

Qui-a, cum u-ni-gé-ni-tus tu-us in substán-ti-a
 nostræ mor-ta-li-tá-tis ap-pá-ru-it, nova nos immor-
 ta-li-tá-tis su-æ lu-ce re-pa-rá-vit. **Et id-e-o** etc.

(como arriba.)

3. In Quadragesima.

Desde la primera dominica de Cuaresma hasta la dominica de Pasión, y en todas las fiestas dobles y semidobles que caen en este tiempo, si no se prescribe otra cosa.

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubique grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnipotens ætérne Deus. *(como arriba.)*

Qui cor-po-rá-li je-jú-ni-o ví-ti-a cómpri-mis,
mentem é-le-vas, vir-tú-tem lar-gí-ris, et præ-mi-a:
Per Chri-stum Dó-mi-num nostrum. **Per quem** ma-je-
stá-tem tu-am lau-dant An-ge-li, ad-ó-rant Domi-na-
ti-ó-nes, tre-munt po-te-stá-tes. Cœ-li cœ-lo-rúmque
vir-tú-tes, ac be-á-ta Sé-ra-phim, só-ci-a ex-sul-ta-
ti-ó-ne con-cé-lebrant. Cum qui-bus et nostras vo-ces,
ut ad-mít-ti jú-be-as, de-pre-cá-mur, súp-pli-ci
con-fes-si-ó-ne di-cén-tes.

4. De Cruce.

En la dominica de Pasión, en la de las Palmas, en el jueves Santo y en las fiestas dobles y semidobles, que ocurran en este tiempo, si no se indica otra cosa; como también en la solemnidad de la S. Cruz y en las fiestas del SS. Corazón de Jesús y de la Preciosísima Sangre de N. S. J. C.

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubique grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnipotens, ætérne Deus. *(como arriba.)*

Qui sa-lú-tem hu-má-ni gé-ne-ris in li-gno Cru-cis

con-sti-tu-i-sti: ut un-de mors o-ri-e-bá-tur, inde
 vi-ta re-súr-ge-ret: et qui in li-gno vin-cé-bat, in ligno
 quoque vin-ce-ré-tur: Per Christum Dó-mi-num nostrum.
 Per quem etc. p. 100.

5. In die Paschæ.

Desde el sábado Santo hasta la octava de Pascua; en las dominicas siguientes hasta la Ascensión y en todas las fiestas dobles, que ocurran en este tiempo, si no se advierte otra cosa.

Per ómnia sæcula etc. (como arriba.)

Ve-re dignum et ju-stum est, æquum et sa-lu-tá-re:
 Te qui-dem Dó-mi-ne omni témpo-re, sed in hac po-tis-
 si-mum di-e¹ glo-ri-ó-si-us præ-di-cá-re, cum Pascha
 nostrum im-mo-lá-tus est Chri-stus. Ipse e-nim ve-rus
 est A-gnus, qui ábs-tu-lit pec-cá-ta mun-di. Qui
 mortem nostram mo-ri-én-do de-strú-xit, et vi-tam re-
 sur-gén-do re-pa-rá-vit. Et ideo etc. p. 99.

¹ Lo mismo en el día y en toda la octava de Pascua. Pero en la misa del sábado Santo, se canta en su lugar: *in hac potissimum nocte*; y desde la dominica *in Albis* en adelante *in hoc potissimum gloriosius* etc.

6. De Ascensione.

Desde el día de la Ascensión hasta la vigilia de Pentecostés exclusive y en todas las fiestas, que ocurran en este tiempo, si no tienen prefacio propio.

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubique grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnipotens, ætérne Deus. *(como arriba.)*

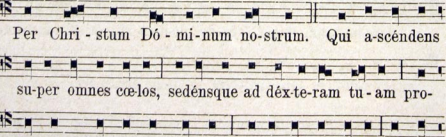


Per Chri - stum Dó - mi - num nostrum. Qui post re - surre -
cti - ó - nem su - am ó - mni - bus di - sci - pu - lis su - is ma - ni -
féstus ap - pá - ru - it, et ipsis cernén - ti - bus est e - le - vá - tus
in cœ - lum, ut nos di - vi - ni - tá - tis su - æ tri - bú - e - ret es -
se par - tí - ci - pes. Et ideo etc. p. 99.

7. De Pentecoste.

Desde el sábado de Pentecostés hasta el sábado siguiente inclusive.

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubique grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnipotens, ætérne Deus. *(como arriba.)*



Per Chri - stum Dó - mi - num no - strum. Qui a - scéndens
su - per omnes cœ - los, sedénsque ad délix - te - ram tu - am pro -
mís - sum Spi - ri - tum sanctum ho - di - ér - na di - e in fi -

li - os ad - o - pti - ó - nis ef - fú - dit. Quapró - pter pro - fú - sis
 gáu - di - is, to - tus in orbe terrárum mun - dus exsúl - tat. Sed
 et su - pérnæ virtú - tes atque an - gé - li - cæ Po - te - stá - tes,
 hymnum gló - ri - æ tu - æ cón - ci - nunt, si - ne fi - ne di - cén - tes.

8. De SS. Trinitate.

En la fiesta de la SS. Trinidad y en todas las dominicas del año, que no se designe prefacio propio.

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubique grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnipotens, ætérne Deus. *(como arriba.)*

Qui cum u - ni - gé - ni - to Fi - li - o tu - o, et Spí - ri - tu sancto,
 unus es De - us, u - nus es Dó - mi - nus; non in u - ní - us
 sin - gu - la - ri - tá - te per - só - næ, sed in u - ní - us Tri - ni - tá -
 te substán - ti - æ. Quod e - nim de tu - a gló - ri - a, re - ve -
 lán - te te cré - dimus, hoc de Fi - li - o tu - o, hoc de Spí -
 ri - tu sancto, si - ne dif - fe - rén - ti - a dis - cre - ti - ó - nis sen -
 tí - mus. Ut in con - fes - si - ó - ne ve - ræ, sem - pi - ter - næ - que

De - i - tá - tis et in per - só - nis pro - pri - e - tas, et in es - sén -
 ti - a ú - ni - tas, et in ma - jestá - te ad - o - ré - tur æ - quá - li -
 tas. Quam laudant Ange - li atque Archán - ge - li, Ché -
 ru - bim quoque ac Sé - ra - phim: qui non cessant cla - má -
 re quo - tí - di - e, u - na vo - ce di - cén - tes.

9. In Festis B. Mariæ Virg.

En las fiestas de la B. V. (excepto en la de la Purificación, que se canta el prefacio de la Natividad) y en todas sus octavas, y también en las fiestas, que ocurran en este tiempo, si no tienen prefacio propio.

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutäre, nos tibi semper et ubique grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnipotens ætérne Deus. (como arriba.)

Et te in¹ * * * be - á - tæ Ma - ri - æ semper Virgi -
 nis col - lau - dá - re, be - ne - dí - ce - re et præ - di - cá - re.
 Quæ et U - ni - gé - ni - tum tu - um san - cti Spi - ri - tus obum -

¹ Según las diversas fiestas, se añade en este lugar una diversa indicación; esto es, *in Annuntiatione* el 25 de Marzo, *in Visitatione* el 2 de Julio, *in Assumptione* el 15 de Agosto, *in Nativitate* el 8 de Setiembre, *in Presentatione* el 21 de Noviembre, *in Conceptione Immaculata* el 8 de Diciembre, *in Transfixione* en la fiesta de los Dolores, *in commemoracione* en la fiesta del Cármen, *in Solemnitate* en la del Rosario; en las fiestas menores, como de la Virgen de las Nieves ó de la Merced, el Nombre de María y otras, se dice *in festivitate*.

bra-ti-ó-ne con-cé-pit et virgi-ni-tá-tis gló-ri-a perma-
 nénte, lu-men æ-térnum mundo ef-fú-dit, Je-sum Chri-
 stum Dó-mi-num nostrum. Per quem. etc. p. 100.

10. De Apostolis.

En las festividades de los Apóstoles y Evangelistas (excepto en la de S. Juán Apóstol), en sus octavas y en las fiestas, que ocurran en estas, si no se designan prefacios propios.

Per ómnia etc. (como arriba.)

Ve-re dignum et ju-stum est, æquum et sa-lu-tá-re:
 Te Dómi-ne supplí-ci-ter ex-o-rá-re, ut gre-gem tu-um
 pastor æ-térne non dé-se-ras: sed per be-á-tos A-pó-
 sto-los tu-os, conti-nu-a pro-te-cti-ó-ne cu-stó-di-as.
 Ut i-is-dem re-ctó-ri-bus gu-ber-né-tur, quos ó-pe-ris
 tu-i vi-cá-ri-os e-í-dem con-tu-li-sti præ-és-se
 pa-stó-res. Et ideo etc. p. 99.

11. Præfatio communis.

En todas las fiestas dobles, en sus octavas y en todas las fiestas semi-dobles, si no se prescribe otra cosa.

Per ómnia etc. (como arriba.)

Ve-re dignum et ju-stum est, æquum et sa-lu-tá-re:
 nos ti-bi semper, et u-bí-que grá-ti-as á-ge-re,
 Dó-mi-ne sancte, Pa-ter omni-po-tens, æ-térne De-us:
 Per Chri-stum Dó-mi-num nostrum. Per quem etc. p. 100.

§. 26. De los Prefacios feriales.

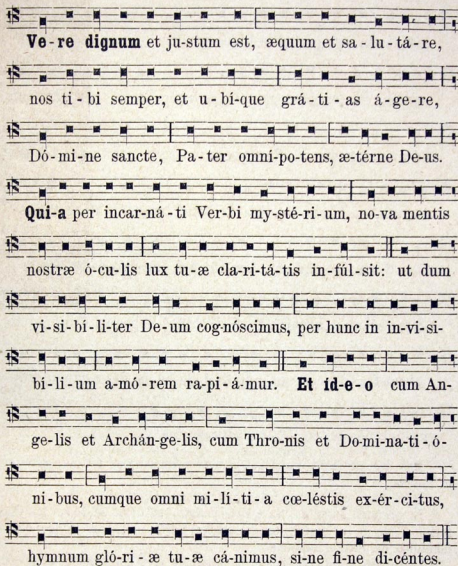
El canto ferial de los prefacios difiere del solemne en el carácter de la melodía, que es más simple, y se aproxima más á la recitación ordinaria; serán suficientes para ejercicio solos dos ejemplos.

1. De Nativitate Domini.

En las misas votivas del SS. Sacramento y del SS. Nombre de Jesús¹.
 la do re mi

Per ó-mni-a sæ-cu-la sæ-cu-ló-rum. R̄. Amen. V̄. Dó-mi-nus
 vo-bis-cum. R̄. Et cum spí-ri-tu tu-o. V̄. Sursum cor-da.
 R̄. Ha-bé-mus ad Dó-mi-num. V̄. Grá-ti-as a-gá-mus
 Dó-mi-no De-o nostro. R̄. Dignum et ju-stum est.

¹ Este prefacio fué aprobado por la S. Congregación de Ritos para las misas votivas del jueves etc.

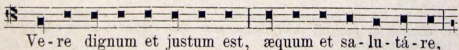


Ve-re dignum et ju-stum est, æquum et sa-lu-tá-re,
 nos ti-bi semper, et u-bí-que grá-ti-as á-ge-re,
 Dó-mi-ne sancte, Pa-ter omni-po-tens, æ-térne De-us.
Qui-a per incar-ná-ti Ver-bi my-sté-ri-um, no-va mentis
 nostræ ó-cu-lis lux tu-æ cla-ri-tá-tis in-fúl-sit: ut dum
 vi-si-bí-li-ter De-um cog-nóscimus, per hunc in in-vi-si-
 bí-li-um a-mó-rem ra-pi-á-mur. **Et íd-e-o** cum An-
 ge-lis et Archán-ge-lis, cum Thro-nis et Do-mi-na-ti-ó-
 ni-bus, cumque omni mi-lí-ti-a cœ-léstis ex-ér-ci-tus,
 hymnum gló-ri-æ tu-æ cá-nimus, si-ne fi-ne di-cétes.

2. Præfatio communis.

En las fiestas simples y en los días feriales, que no tengan prefacio propio, como también en todas las misas de difuntos.

Per ómnia etc. (como en el antecedente.)



Ve-re dignum et justum est, æquum et sa-lu-tá-re,

nos ti - bi semper et u - bique grá - ti - as á - ge - re, Dómine
 sancte, Pa - ter omni - po - tens, æ - térne De - us, per Christum
 Dómi - num nostrum. **Per quem** ma - jestá - tem tu - am laudant
 Ange - li, ad - ó - rant Domina - ti - ó - nes, tremunt Po - testá - tes.
 Cœ - li cœ - lo - rúmque Vir - tú - tes, ac be - á - ta Sé - ra -
 phim, só - ci - a exsul - ta - ti - ó - ne concé - le - brant. Cum quibus
 et nostras vo - ces, ut admit - ti jú - be - as, deprecámur, súp -
 pli - ci con - fes - si - ó - ne di - cén - tes.

Los dos prefacios referidos son el primero y el último, esto es, el noveno.

Para los otros bastarán las indicaciones siguientes:

El prefacio segundo, *in Quadragesima*, se dice, en todos los días feriales, desde el miércoles de ceniza hasta el sábado antes de la dominica de Pasión inclusive.

El tercero, *de Cruce*, desde la dominica de Pasión hasta el jueves Santo, que tiene prefacio propio; se dice también en las misas votivas privadas¹ de la S. Cruz y de Pasión.

El cuarto, *tempore paschali*, en los días feriales y en las fiestas de rito simple, desde la dominica *in Albis* hasta la Ascensión.

El quinto, *de SS. Trinitate*, en las misas votivas privadas en honor del misterio.

¹ En las misas votivas solemnes, y en las de rito semidoble durante la semana el prefacio debe cantarse *in tono festivo* correspondiente al tono del *Oremus*.

do re mi

Præceptis sa-lu-tá-ri-bus mó-ni-ti, et di-vi-na insti-tu-ti-
Extendit manus.
 ó-ne formá-ti, au-dé-mus di-ce-re. Pa-ter no-ster, qui
 es in cœ-lis: Sancti-fi-cé-tur nomen tu-um: Ad-vé-ni-at
 regnum tu-um: Fi-at vo-lúntas tu-a, sic-ut in cœ-lo,
 et in ter-ra. Panem nostrum quo-ti-di-á-num da no-bis
 hó-di-e: Et dimitte no-bis dé-bi-ta nostra, sic-ut et
 nos dimittimus de-bi-tó-ri-bus nostris. Et ne nos in-dú-
 cas in ten-ta-ti-ó-nem. R̄. Sed li-be-ra nos a ma-lo.

2. Tonus ferialis.

En las fiestas comunes¹, en los días feriales y en las misas de difuntos.

Per ómni-a sæ-cu-la sæ-cu-ló-rum. R̄. Amen. O-rémus:
 Præ-cé-ptis sa-lu-tá-ri-bus mó-ni-ti, et di-vi-na in-sti-
Extendit manus.
 tu-ti-ó-ne for-má-ti, au-dé-mus di-ce-re. Pa-ter

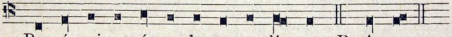
¹ También en las misas votivas, que no tienen carácter solemne.



no-ster, qui es in cœ-lis: Sancti-fi-cé-tur nomen tu-um:
 Advé-ni-at regnum tu-um: Fi-at volúntas tu-a, sic-ut in
 cœ-lo et in ter-ra. Pa-nem nostrum quo-ti-di-á-num
 da no-bis hó-di-e: Et dimit-te no-bis dé-bi-ta nostra,
 sic-ut et nos dimít-timus de-bi-tó-ri-bus nostris. Et ne nos
 in-dú-cas in tenta-ti-ó-nem. R̄. Sed lí-be-ra nos a ma-lo.

Después del *Pater noster* y la oración secreta se prosigue de este modo:

Dextera tenens particulam super Calice, sinistra Calicem, dicit:



Per ó-mni-a sæ-cu-la sæ-cu-ló-rum. R̄. A-men.

Cum ipsa particula signat ter super Calicem, dicens:



Pax ✠ Dó-mi-ni sit ✠ semper vo-bis ✠ cum. R̄. Et cum
 spi-ri-tu tu-o.

Al *Pax Domini* sigue el *Agnus Dei* con melodía propia á cada repetición, pero diversa según la solemnidad¹.

El *Communio*² no puede principiarse, sino después de la consumación de la SS. Sangre. Consiste en un versículo

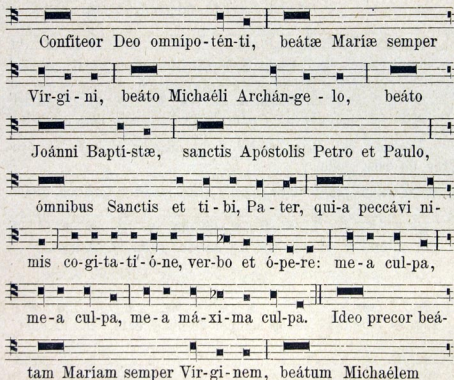
¹ Véase el §. 22, Observación, p. 83.

² *Quum pulsatur organum in Missa cantata, Offertorium et Communio submissa voce ab uno recitatur in choro, vel nihil dicitur diebus*

sacado de los salmos ó de otras partes de la S. Escritura; corresponde, en cuanto al sentido, al *Introitus* y al *Offertorium* y se entona de la misma manera. En el tiempo pascual se añade en el tono correspondiente una *Alleluja* si no está ya unida al verso.

OBSERVACIÓN.

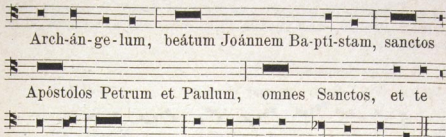
Si en la misa solemne se ha de distribuir la comunión, el diácono á su debido tiempo deberá colocarse *in cornu epistolæ*, é inclinado cantar en alta voz el *Confiteor* del modo siguiente:¹



Confiteor Deo omnipo-tén-ti, beátæ Mariæ semper
Vir-gi-ni, beáto Michaéli Archán-ge-lo, beáto
Joánni Bapti-stæ, sanctis Apóstolis Petro et Paulo,
ómnibus Sanctis et ti-bi, Pa-ter, qui-a peccávi ni-
mis co-gi-ta-ti-ó-ne, ver-bo et ó-pe-re: me-a cul-pa,
me-a cul-pa, me-a má-xi-ma cul-pa. Ideo precor beá-
tam Mariam semper Vir-gi-nem, beátum Michaélem

præsertim ferialibus? S. R. C. resp. 10. Jan. 1852: Dicitur posse submissa voce, sed non omitti; pero el Cæremoniale Episcoporum (Ed. typ. Lib. II. C. 8. §. 78) dice claramente: Episcopus vero, tervis manibus, deponit mitram, legitque Communionem ex libro, quæ etiam cantatur a choro post Agnus Dei, postquam Episcopus sumpserit Communionem.

¹ *Convenientius est, ut confessio cantetur memoriter a Diacono. Si tamen aliquis ex Diaconis non poterit sine libro confessionem memoriter cantare, poterit ei concedi aliquis minister ex inferioribus, qui librum sustineat, donec cantet. S. R. C. 15. Mart. 1806.*



Arch-án-ge-lum, beátum Joánnem Ba-pti-stam, sanctos
Apóstolos Petrum et Paulum, omnes Sanctos, et te
pa-ter, oráre pro me ad Dó-mi-num De-um nostrum.

Ninguna disposición prohíbe que durante la comunión del clero y fieles se cante devotamente cualquier salmo, himno ó motete en honor del SS. Sacramento.

El *Confiteor* se canta también al fin de las misas pontificales, antes que el Obispo dé la bendición papal.

§. 28. Del Ite Missa est y del Benedicamus Domino.

Concluido el *Postcommunio* y cantado *Dominus vobiscum*, el diácono, vuelto hácia el pueblo, canta una de las siguientes fórmulas, y el coro responde *Deo gratias* con la misma melodía ¹.

1. Desde el sábado Santo hasta la dominica *in Albis* exclusive:

sol la sol fa sol la do sol fa Mod. VIII.



I - te Mis-sa est, al-le-lú-ja, al-le - lú - ja.
R. De - o grá - ti - as, " " " "

2. En las fiestas solemnes:

do mi fa sol sol re do Mod. XI (XIII).



I - te e e e e Mis-sa est.
R. De - o o o o o grá - ti - as.

Esta fórmula se emplea el día de la Epifanía y de la Ascensión; en las tres fiestas de Pentecostés; en la fiesta de S. José, de S. Juan Bautista, de los SS. Apóstoles Pedro y Pablo, y de todos los Santos;

¹ *Laudandus est mos quo chorus eodem tono respondet Deo gratias.* Así el *Graduale Romanum* auténtico. Tenemos sin embargo una respuesta de la S. Congregación de Ritos (11 Set. 1847) que dice: *Servari potest consuetudo pulsandi organum ad respondendum dum in Missa cantatur Ite Missa est.*

en la dedicación de la Iglesia, en todas las fiestas de primera clase y del S. Patrono, como también en las misas votivas solemnes, si no son de *Beata*.

3. En las fiestas dobles:

la do la remi misollare Mod. I.

I - te e e Mis - sa est.
R. De - o o o grá - ti - as.

Esta fórmula se adopta en las festividades de los Apóstoles¹ y en las dobles de segunda clase, dobles mayores ó menores².

4. En las misas de *Beata* y durante la octava del SS. Sacramento y de la Natividad:³

re fa re fa re do Mod. I.

I - te e Mis - sa est.
R. De - o o grá - ti - as.

5. En las dominicas del año, en los semidobles y en las octavas, que no son de la B. V.⁴

la sa re fa do re Mod. I.

I - te e Mis - sa est.
R. De - o o grá - ti - as.

¹ En la festividad de los SS. Pedro y Pablo se canta la melodía solemne, como hemos dicho; en la de S. Juan Evangelista (27 Dic.) corresponde por el contrario la melodía de *Beata* por razón de la fiesta de la Natividad.

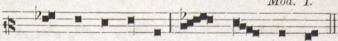
² En las fiestas de la B. Virg.; y en general en todas las que tienen el prefacio de *Nativitate*, ó de *Beata*, el *Ite Missa est* debe ser de *Beata*.

³ También en las misas votivas de la B. Virg., que tienen *Gloria*. Obsérvese sin embargo que en la dominica *infra octavam* de la Inmaculada Concepción se debe cantar la melodía, que está más adelante designada con el número 8, no teniendo algún *Benedicamus Domino* propio de *Beata*.

⁴ Entre estas octavas se cuentan solamente las que tienen rito semidoble, por ejemplo, los seis días de la octava de la Epifanía, los cuatro de la octava de Pentecostés y los de la octava de S. Juan Bautista, de los SS. Pedro y Pablo, de S. Lorenzo y otros semejantes.

6. En las dominicas de septuagésima, sexagésima y quinquagésima en vez del *Ite Missa est* se canta:

Mod. I.



Be - ne - di - cá - mus Dó - - mi - no.
Ṙ. De - - - o o grá - ti - as.

7. En las fiestas simples y en las misas feriales del tiempo pascual:¹

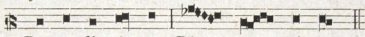
dore fa re mi Mod. IV.



I - te Mis - sa est.
Ṙ. De - o grá - ti - as.

8. En las dominicas de adviento y de cuaresma:


fa la do Modus VI.



Be - ne - di - cá - mus Dó - o - mi - no.
Ṙ. De - - - o grá - a - ti - as.

9. En las ferias del año:²


la fa Mod. IV.



Be - ne - di - cá - mus Dó - mi - no. Ṙ. De - o grá - ti - as.

10. En las ferias de adviento y de cuaresma:³

Mod. IV.



Be - ne - di - cá - mus Dó - mi - no. Ṙ. De - o grá - ti - as.

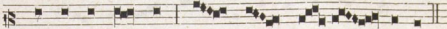
¹ También en la misa votiva de *Angelis* de rito simple.

² Por ejemplo, en los tres días de las rogaciones, en las misas votivas privadas, si no caen en adviento y en cuaresma.


³ Se principia á hacer uso de esta fórmula en el miércoles de ceniza, y también en las misas votivas (*Rorate*) sin *Gloria*, que se celebran en adviento.

11. En la vigilia de Natividad, en la fiesta de los SS. Inocentes, y en las misas votivas *pro re gravi*, cuando se omite el *Gloria*¹.

Mod. I.




Be-ne-di-cá-mus Dó - o - o - - mi-no.



R. De - o o o grá - ti - as.

12. En las misas de difuntos².

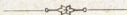


Re-qui-é-scant in pa-ce. R. A-men.

Con frecuencia, concluida la misa solemne de difuntos, se dá la absolución *ad tumulum*. En este caso no se debe entonar el *Libera*, antes que el subdiácono no haya llegado con la cruz al catafalco (*castrum doloris, tumba*), ó el sacerdote no se haya puesto la capa pluvial (S. R. C. Sept. 1861). Después de la repetición del *Quando cæli*, debe cantarse nuevamente y sin omisiones el responsorio *Dies illa* (S. R. C. 12. Sept. 1840) hasta la palabra *Tremens*. Sigue por último el *Kyrie eleison* con los versículos prescritos. Las ediciones nuevas del *Officium Defunctorum* contienen también las cinco absoluciones, que según el *Pontificale Romanum* deben darse en los funerales del Sumo Pontífice, de los Obispos, de los principes reinantes, etc.

¹ En las misas votivas que tienen *Gloria*, por consiguiente en las concedidas últimamente *per annum ritu semid.*, el tono del *Ite Missa est* debe corresponder al *Gloria* y al prefacio. Por tanto la fórmula n^o 11 no se emplea más que en las misas votivas solemnes, que se celebran con ornamentos morados, por ejemplo, *pro quacumque necessitate, ad tollendum schisma*, etc.

² *Etiam si tantum pro uno celebratum fuisset, dicitur in plurali: Requiescant.* (S. R. C. 22. Jan. 1678.)



CAPÍTULO III.

DE LAS HORAS CANÓNICAS.

§. 29. *La salmodia eclesiástica.*

Llámase salmodia eclesiástica, el canto de los salmos ejecutado por el coro con fórmulas ó melodías determinadas. Estas son ocho solamente (se exceptúa la propia del salmo 113 *In exitu*), que responden á los primeros ocho modos eclesiásticos, y se designan con el nombre de *Toni Psalmorum*. Las antífonas, que preceden y siguen al salmo, están con él íntimamente ligadas, pero siempre en el *modo* propio del salmo.

Aunque el arte de bien salmear se adquiriera más con la práctica que con la teoría, aprovecharán, sin embargo, las observaciones siguientes.

1) A cada salmo va conjunta una antífona, que en las fiestas dobles debe ser cantada por entero antes y después del mismo¹. En las fiestas de rito semidoble y en las otras menores no precede más que una ó dos palabras de la antífona, y sólo concluído el salmo se canta ésta por entero.

2) En cada tono de los salmos la primera parte queda siempre invariada hasta el *asterisco* *;² la segunda, desde el asterisco en adelante, en los tonos I, III, IV, VII y VIII tiene diversas melodías, que se llaman *finalis*, *differentia*, *terminatio*, etc.

3) La entonación del primer versículo de cada salmo, puede ser festiva ó ferial según la solemnidad.

4) La entonación festiva consiste en ejecutar al principio del primer verso una breve frase melódica denominada *initium* ó *inchoatio*. Esta sin embargo se omite en los versos que siguen.

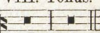
5) La pequeña cadencia en medio del verso, puesta inmediatamente antes del asterisco, llámase *medium* ó *mediatio*.

¹ El órgano puede suplir la repetición de la antífona; pero en tal caso deberá el coro recitar, al menos en voz baja, el texto.

² Cuando los salmos se recitan sin canto, el asterisco tiene el valor de una pausa. (S. R. C. 9 Jul. 1864.)

6) Inmediatamente después de la antifona se halla la cadencia, indicada en los libros corales entre las varias finales del salmo, que debe entonces ejecutarse. Debajo de las notas de la final se leen frecuentemente las letras E V O V A E. Estas letras no son otra cosa que las vocales de las últimas dos palabras del *Gloria Patri* con que se termina por regla general todo salmo; escritas con la ortografía propia de la Edad Media, esto es: *secvlorvm amen*. Del mismo modo las letras U E A E I, que se leen en el *Officium Defunctorum* y en la edición auténtica del *Rituale Romanum*, responden al *luceat eis* del *Requiem æternam* con que terminan los salmos.

7) A fin de entonar y cantar convenientemente el salmo, que corresponde después de la antifona, atiéndase al siguiente ejemplo, que une la final de la antifona con la primera nota del salmo correspondiente¹.

I. Tonus.	II. Tonus.	III. Tonus.	IV. Tonus.
			
re fa	re do	mi sol	mi la
V. Tonus.	VI. Tonus.	VII. Tonus.	VIII. Tonus.
			
fa fa	fa fa	sol do	sol sol

Este ejemplo sirve para las entonaciones solemnes de los salmos y cánticos (esto es, *Benedictus*, *Magnificat* etc.). Para las entonaciones feriales se adoptará, por el contrario, este otro:

I. Tonus.	II. Tonus.	III. Tonus.	IV. Tonus.
			
rela ²	refa	mido ó bien	mido mila

¹ También el *Introitus* se sujeta á esta misma norma, mientras no sea del tono VII (el cual principia con *sol*); ésta sin embargo no sirve en los *Gloria Patri* de los responsorios de los nocturnos.

² Este sistema de notación fué empleado regularmente en las ediciones del *Compendium Gradualis* y del *Compendium Antiphonarii*. Las notas así ligadas se encuentran siempre delante de la llave; la inferior indica la final del modo, la superior, por el contrario, su dominante.

V. Tonus. VI. Tonus. VII. Tonus. VIII. Tonus.

fa do fa la sol re ó bien sol re sol do ó bien sol do¹

8) Cuando en la mitad del verso, antes del asterisco, se encuentra un monosílabo ó un nombre hebraico indeclinable, se debe omitir la última nota en los tonos II, IV, V y VIII. Tales palabras son: *tu, sum, Israel, usquequo, David, Jacob, Jerusalem, etc.*; no en *Juda, Judæ*. Este modo de cantar se llama *intonatio in pausa correpta*, por ejemplo:

Tonus VIII.

Cré-di-di propter quod lo-cú-tus sum.*

9) Si las primeras palabras de la antifona son iguales á las primeras del salmo, en los semidobles y simples, se omiten éstas ya proferidas en la Antífona. Por ejemplo, en el *Officium de Dominica* la antifona del salmo 109 principia con las palabras *Dixit Dominus*; el salmo deberá, pues, principiar con las otras que siguen, esto es, *Domino meo*.

Antiph. Ps.

Di-xit Dó-mi-nus * Dó-mi-no me-o.

Si la antifona es idéntica al primer verso del salmo, y el oficio es de rito doble, el salmo se principia con el verso segundo.

OBSERVACIÓN.

Cuando muchos cantores toman parte en la salmodia, cada uno debe ejecutar sobre la misma silaba la melodía prescrita; y esto sin

¹ En todas las melodías de las nuevas ediciones oficiales se halla la división de las llaves aquí referida. La llave de *Fa* encuéntrase regularmente sobre la segunda línea para el modo I, III, IV, VI y VIII, y sobre la tercera línea para el modo II. La llave de *Do* se adopta para el modo V y VII, y está ordinariamente sobre la tercera línea. Sin embargo, á fin de evitar las pequeñas líneas auxiliares sobre el pentágrama, cuando la melodía es demasiado extensa en notas, se adopta esta misma llave de *Do* sobre la tercera línea para el modo III y VIII, y sobre la línea segunda para el modo VII.

tardanza ó incertidumbre; de otro modo sufrirían la uniformidad y la belleza del canto. Para hacer desaparecer, en cuanto fuera posible, la dificultad que aquí se encuentra, pensaron algunos en indicar en los mismos libros corales con ciertos signos ó números, ó también con caracteres diversos, las sílabas sobre las cuales se verifica el cambio de la melodía; aun más, la misma S. Congregación de Ritos toleró este método á título de prueba en las primeras ediciones manuales de los libros litúrgicos. Pero después, habiendo nacido de esto controversias y pareceres encontrados, determinó en 1879 no admitir ya más semejantes signos en sus ediciones oficiales. De este modo cada uno puede regularse como mejor crea.

Es cierto que tales indicaciones incorporadas al texto facilitan la recitación á quien es práctico en la declamación y conoce las reglas sobre las que se apoyan; pero puede ser de no leve impedimento en otros mil casos. Puede suceder, por ejemplo, que la vista, separada involuntariamente del signo ó de las letras, que resaltan de entre las otras, sea un óbice para la atención del verdadero acento de la palabra, y sufra la justa declamación, y lo que es peor, todo el canto resulte falseado, monótono y casi maquinalmente ejecutado.

Hemos procurado evitar este escollo siguiendo una vía distinta; y es la de escribir con notas, y extensamente, al fin de la página el tono del salmo y distribuir oportunamente debajo de las notas las palabras de cada versículo. De este modo hemos compuesto las ediciones del *Psalterium Vespertinum* y las que contienen los salmos de maitines, laudes, y de vísperas propias de los varios oficios para la Natividad, para el tríduo de la semana Santa, para la fiesta de Pascua y para los difuntos. Sólo alguna que otra vez y en los casos más difíciles hemos adoptado caracteres diversos, á fin de indicar el verdadero acento de la palabra, ó también para que se vea mejor como deben estar distribuídas debajo de la melodía ciertas sílabas secundarias de uso menos frecuente.

Pero no se debe nunca olvidar que el primer requisito para una buena melodía es la recta declamación del texto. Este ejercicio debe preceder al del canto de los salmos, si es verdad nuestro principio: *canta bien quien habla bien*. La nota debe plegarse á la palabra y á la sílaba, no viceversa, ni el acento debe nunca determinarse por la nota más aguda, sino por la más fuerte. En otros términos, la palabra y la sílaba deben dominar, la nota simplemente servir.

En los casos, pues, en que al cantor le podría nacer alguna duda, hemos distinguido en nuestras melodías la sílaba acentuada con caracteres más salientes, para que no la falsee maquinalmente, poniendo, en su lugar, el acento sobre la primera nota de la *mediatio* ó de la *finalis*. Véase un ejemplo en la siguiente frase:



hu - mi - li - á - tus sum.

Aquí la sílaba que está después del acento se ejecuta muy ligeramente y como si fuese nota de paso. Semejantes casos se encuentran en los salmos del tono V y VII.

La única regla por nosotros seguida en la distribución de las sílabas es ésta: *El número de las sílabas, que se adoptan en el canto de la mediatio y de la finalis debe corresponder al número de las notas, que constituyen aquellas dos melodías*¹.

Las palabras se cuentan, principiando por la última, según el siguiente cuadro, que puede servir de norma en los casos ordinarios.

Tono del Salmo	Nº de las sílabas		Tono del Salmo	Nº de las sílabas	
	Med.	Fin.		Med.	Fin.
I.	5	4	V.	2	4
II.	2	3	VI.	3	4
III.	4	3 ²	VII.	4	4
IV.	4	5 ³	VIII.	2	4
			<i>Ton. per.</i>	5	3

Sin embargo, si en la *mediatio* ó en la *finalis* hay una ó dos palabras de tres ó más sílabas con la penúltima breve, se deberá, al disponerlas debajo de la melodía, dejar esta sílaba breve, no contándola con las otras. Pero en la ejecución, ó se le deberá dar la nota de la sílaba precedente, si la melodía no pasa el intervalo de segunda, ó verdaderamente se deberá ésta cantar con la nota de la sílaba final, aunque siga el intervalo de tercera ó de cuarta⁴.

¹ Esta regla se funda en las dos indicaciones *evovae* y *ueaei* del *Antiphonarium Romanum*. Así se ha evitado del mejor modo la monotonía, que resulta de batir siempre con la misma fuerza de voz una y otra nota de la melodía; y se obtiene por consiguiente una variedad de sílabas más ó menos acentuadas, semejantes al sonido extenso de cuatro ó cinco campanas, que ora una, ora otra se distinguen claramente, ondeando con mayor fuerza.

² En las finales tercera y cuarta se deben tomar regularmente cuatro sílabas.

³ La final cuarta cae sobre la última sílaba.

⁴ El proceder así está confirmado por numerosos ejemplos, que se encuentran en otras melodías corales, por ejemplo:

Intérv. de segunda de tercera de cuarta.

De - o grá-ti - as. Vir-gi - ni. ó - pe - re.

Cuando sobre la sílaba acentuada hay un grupo de notas, éste no debe nunca desmembrarse ó dividirse entre más sílabas; aquí la sílaba breve debe ejecutarse con la última nota del neuma, por ejemplo:

Dó-mi-no. gé-nu - i te. Dó-mi-no etc.

Ahora bien; esta excepción no puede tener lugar más que en los tres casos siguientes.

1º Cuando una palabra de tres ó más sílabas con la penúltima breve se halla inmediatamente antes ó después del asterisco, ó en la final del verso; por ejemplo:

Mediatio. *Ton. VIII.* *Finalis.* *Ton. IV. Fin. 1.*

Magna ópera Dó-mi-ni. lau-dá-te no-men Dó-mi-ni.

2º Cuando la penúltima breve debiera caer sobre la primera nota de la *mediatio* en el III y VII tono, ó también sobre la segunda nota de la *mediatio* en el I tono y en el *tonus peregrinus* que le asemeja.

He aquí los ejemplos:

Ton. III.

Lau-dá-te pú-e-ri Dó-mi-num.

Aquí, contando regularmente la penúltima de *pueri* debería caer sobre la primera nota de la *mediatio*; por tanto se deja y, por razón del intervalo de segunda, se ejecuta con la nota de la sílaba precedente. Igualmente se deja la penúltima de *Dominum* por estar dicha palabra inmediatamente antes del asterisco; se le dá después la nota de la final porque la melodía precede con intervalo de tercera.

Ton. VII.

Lau-dá-te pú-e-ri Dó-mi-num.

En este ejemplo las penúltimas de *pueri* y *Dominum* no se cuentan por las razones indicadas, y se unen á la nota precedente recorriendo el intervalo de segunda.

Obsérvese lo mismo en estos otros dos ejemplos:

Ton. peregr.

Ma-gna ó-pe-ra Dó-mi-ni.

Ton. I.

Be-ne-dí-xit dó-mu-i Is-ra-ël.

3º El tercer caso en que se puede omitir la penúltima breve de las palabras polisílabas, es cuando ésta debiera caer sobre la primera nota de las finales en el V y VII tono, ó también sobre el grupo *sol-la* de la final del tono VI.

Para que á primera vista se vean y se aprendan de memoria las entonaciones de los salmos, las presentamos todas reunidas en un breve cuadro, omitiendo las palabras é indicando, con las dos notitas unidas puestas antes de la llave, la fundamental y la dominante de cada tono¹.

I. Tonus. *Initium.*)* *Mediatio.*

Fin. 1.

Fin. 2.

Fin. 3.

Fin. 4.

Fin. 5.

II. Tonus. *Initium.*)* *Mediatio.* *Finalis.*

III. Tonus. *Initium.*)* *Mediatio.*

Fin. 1.

Fin. 2.

Fin. 3.

Fin. 4.

¹ La dominante del tono se reconoce aquí fácilmente, porque es la nota principal del salmo, sobre la cual se ejecuta gran parte del texto. En cuanto al ejercicio de declamación y división de las sílabas, recomendamos las doctrinas expuestas en el §. 29; las cuales han sido por nosotros puestas en práctica en las varias ediciones de los salmos, que hemos publicado. Véase pág. 120.

*) El segundo verso y los que siguen hasta el fin, principian después del *initium* al signo *.

Initium.)* *Mediatio.*

IV. Tonus. 

Fin. 1. 

Fin. 2. 

Fin. 3. 

Initium.)* *Mediatio.* *Finalis.*

V. Tonus. 

Initium.)* *Mediatio.* *Finalis.*

VI. Tonus. 

Initium.)* *Mediatio.*

VII. Tonus. 

Fin. 1. 

Fin. 2. 

Fin. 3. 

Fin. 4. 

Fin. 5. 

Initium.)* *Mediatio.* *Fin. 1.*

VIII. Tonus. 

Fin. 2. 

II. El salmo 113 *In exitu Israel* tiene una melodía peculiar suya, formada de la unión del primero con el octavo modo. Llámase, sin embargo, *tonus mixtus* y también *tonus*

*) El segundo verso y los que siguen hasta el fin principian después del *initium* al signo *.

peregrinus é *irregularis*¹. Pero obsérvese que este tono no se adopta, sinó cuando precede la antifona *Nos qui vivimus*; por consiguiente en las dominicas de adviento, en las fiestas de la Epifanía, de Pascua, de Pentecostés y de la SS. Trinidad, como también en las dominicas del tiempo pascual, el salmo 113 debe ser cantado según el tono de su antifona.

La melodía de la antifona y del primer verso del *tonus peregrinus* es ésta:

Nos qui vi-vimus. In éx-i-tu Isra-ël de Æ-gý-pto.
do-mus Ja-cob de pó-pu-lo bár-ba-ro.
Nos qui vi-vimus be-ne-di-cimus Dó-mi-no.

Los veintiocho versículos, que siguen, se cantan más sencillamente, de este modo:

Facta est Judæa sancti-fi-cá-ti-o e-jus, *
Is-ra-ël po-té-stas e-jus.

§. 31. Del canto ferial de los salmos y de los cánticos.

I. El *tonus ferialis* de los salmos se emplea: 1º en los dobles menores, en las dominicas y en las fiestas semidobles á las horas menores (*prima, tertia, sexta y nona*) y á completas; 2º en las fiestas simples y en las ferias durante todo el oficio, en el *Officium Defunctorum*, aun cuando se canten tres nocturnos, como *in die depositionis Defuncti*, y en el

¹ Según Gerbert, el *tonus peregrinus* tuvo origen en Francia, y fué aprendido y traído á Roma por los cantores romanos, que fueron mandados allá en el siglo IX y X.

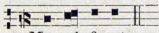
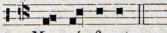
dia de difuntos, porque en estos casos no hay más que simple repetición de las antífonas.

Las entonaciones solemnes de los salmos difieren de las feriales solamente en el *initium* y en la *mediatio*. Bastará, por tanto, en el siguiente cuadro indicar la sola primera parte del versículo, remitiendo, para las finales de cada uno de los tonos, á las indicadas en el §. 30¹.

<p><i>Initium. Mediatio.</i></p> <p>I. Tonus. </p>	<p><i>Initium. Mediatio.</i></p> <p>II. Tonus. </p>
<p><i>Initium. Mediatio.</i></p> <p>III. Tonus. </p>	<p><i>Initium. Mediatio.</i></p> <p>IV. Tonus. </p>
<p><i>Initium. Mediatio.</i></p> <p>V. Tonus. </p>	<p><i>Initium. Mediatio.</i></p> <p>VI. Tonus. </p>
<p><i>Initium. Mediatio.</i></p> <p>VII. Tonus. </p>	<p><i>Initium. Mediatio.</i></p> <p>VIII. Tonus. </p>

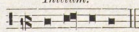
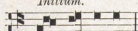
II. La edición oficial del *Directorium Chori* tiene esta rúbrica: *Cantica Benedictus ad Laudes et Magnificat ad Vesperas inchoantur et decantantur usque ad ultimum versum solemniter etiam in Officio feriali vel Defunctorum*².

No teniendo el primer versículo del *Magnificat* suficientes palabras para toda la habitual melodía, se ejecuta como en el cuadro siguiente; mas el versículo segundo y todos los del *Benedictus* se conforman con las melodías comunes indicadas en el §. 30.

<p><i>Initium.</i></p> <p>Tonus I. </p> <p>Ma-gní-fi-cat.</p>	<p><i>Initium.</i></p> <p>Tonus II. </p> <p>Ma-gní-fi-cat.</p>
--	---

¹ El *initium* es siempre igual en todos los versículos y la *intonatio in pausa correpta* en los tonos donde ocurra se hace como fué indicado en el §. 29, pag. 119.

² El *Benedictus* y el *Magnificat* pueden en el oficio ferial cantarse también en tono ferial, donde sea costumbre. (S. R. C. 8 Maji 1857.)

<i>Initium.</i>  Tonus III. Ma-gni-fi-cat.	<i>Initium.</i>  Tonus IV. Ma-gni-fi-cat.
<i>Initium.</i>  Tonus V. Ma-gni-fi-cat.	<i>Initium.</i>  Tonus VI. Ma-gni-fi-cat.
<i>Initium.</i>  Tonus VII. Ma-gni-fi-cat.	<i>Initium.</i>  Tonus VIII. Ma-gni-fi-cat.

§. 32. De las Vísperas y Completas.

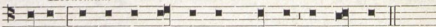
I. En éste y en el siguiente párrafo trataremos de cada una de las siete horas canónicas, en que se divide todo el oficio divino¹.

Las fiestas, por lo común, tienen dos clases de vísperas; las primeras en la tarde de la vigilia y las segundas en la de la fiesta. Para conocer su orden se debe recurrir al calendario eclesiástico ó diocesano, el cual advierte cada día, si las vísperas pertenecen en absoluto á la fiesta siguiente (*vesperæ de sequenti*) ó también si se trata de segundas vísperas (*in secundis vesperis*) de la misma fiesta, ó si finalmente deben dividirse, recitando la primera parte de la fiesta ya celebrada, y la segunda, que principia en el capítulo, de la siguiente (*vesperæ a capitulo de sequenti*).

El celebrante ó el hebdomadario, dicho secretamente el *Pater* y el *Ave*, entona el *Deus in adiutorium* con la melodía festiva ó ferial² según el rito, del modo siguiente.

1º En las fiestas dobles y semidobles á todas las horas.

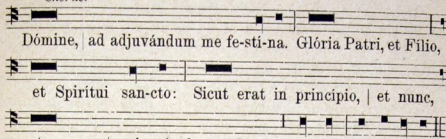
Hebdomad.



De-us, in ad-ju-tó-ri-um me-um in-tén-de.

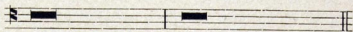
¹ Las partes comunes á todas las horas canónicas serán expuestas por entero en sus lugares, donde primeramente ocurran.

² En las vísperas de difuntos y en las del jueves y viernes Santo se deja el *Deus in adiutorium* y se principia inmediatamente en la antífona. Además las vísperas de estos dos días se recitan sin canto.

Chorus.


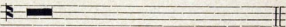
Dómine, | ad adjuvándum me fe-sti-na. Glória Patri, et Filio,
 et Spiritui san-cto: Sicut erat in princípío, | et nunc,
 et semper, | et in sæcula sæculórum. A-men. Al-le-lú-ja.

Pero desde Septuagésima hasta el jueves Santo en lugar del *Alleluja* se dice:

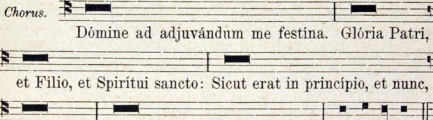


Laus tibi Dómine, rex ætérnæ glóriæ.

2º En las fiestas simples y en las ferias á maitines:

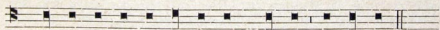
Hebdomad. 

Deus in adjutórium meum inténde.

Chorus. 

Dómine ad adjuvándum me festina. Glória Patri,
 et Filio, et Spiritui sancto: Sicut erat in princípío, et nunc,
 et semper, et in sæcula sæculórum. Amen. Al-le-lú-ja.
 Vel *Laus tibi.* ut supra.

3º En las fiestas simples y en las ferias á los laudes y á las otras horas:



Ÿ. De - us in ad - ju - tó - ri - um me - ùm in - tén - de.
Chorus como en el num. 2.

Las visperas se componen de cinco antífonas, que corresponden á otros tantos salmos, los cuales deberán tomarse ó del *psalterium*, del *proprium de Tempore*, de *Sanctis* ó finalmente del *commune Sanctorum*, según indique el calendario diocesano ó la rúbrica del breviario.

Desde Septuagésima hasta Pascua se omite la *Alleluja*, que se encuentra alguna vez al fin de la antífona; por otra parte en el tiempo pascual se debe añadir una en el tono correspondiente á todas las antífonas, donde falte. En las ediciones auténticas del *Vesperale Romanum* y del *Compend. Antiphonarii* se han añadido á todas las antífonas las *alleluja* del tiempo pascual, las más veces con la breve indicación *T. p.*, esto es, *Tempore paschali*; se hallan también reunidas y dispuestas por el mismo orden de los modos en el *Commune Vesperarum* y también en el *Commune Antiphonarii*.

En todas las fiestas de rito doble ó semidoble el que entona en el coro indica al celebrante las primeras notas de la antífona; pero en las visperas feriales y en las fiestas simples se omite esta *præintonatio* y el celebrante entona por sí mismo¹.

Concluída la antífona, dos ó más cantores (según el grado de la solemnidad) entonan el salmo en el tono prescrito².

Los salmos deben ser cantados por todo el coro, esto es, por los canónigos, beneficiados y por todos los clérigos, que pertenecen al cabildo. El coral gregoriano se ha de ejecutar por todos concordemente al unísono y con el debido decoro y gravedad, de modo que las palabras sean siempre claramente inteligibles³.

¹ Estas normas y prescripciones están tomadas del *Directorium Chori*, y sirven para todas las iglesias provistas de número suficiente de sacerdotes, clérigos, ministros y cantores. En las iglesias menores, el celebrante deberá entonar la primera antífona, el himno y la antífona del *Magnificat*; lo demás será entonado y proseguido por el coro de cantores. Respecto á las doctrinas que vamos exponiendo en estos párrafos, véanse los *Prænotanda* del *Vesperale Romanum* auténtico, los cuales han sido tomados parte del *Cæremoniale Episcoporum* y parte del *Directorium Chori*.

² En las horas menores y en los oficios de rito semidoble, simple ó ferial el salmo se entona inmediatamente después de cantadas las primeras palabras de la antífona.

³ Es digno de severa condenación el deplorable abuso de adulterar los tonos de los salmos, añadiendo á capricho notas y adornos, privados en absoluto de estética y de gusto musical, prolongando la melodía y, lo que es aun peor, acompañándola con terceras y otros intervalos, las más de las veces falsos y equivocados. De este modo resulta el canto un conjunto de gravísimas desentonaciones y de horribles trasposiciones. ¿Y no es esto un imponderable daño y una verdadera indignidad en la casa de

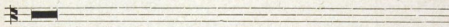
El *Gloria Patri* hasta el *Sicut erat* se canta con ritmo más majestuoso, y todos los clérigos se descubren la cabeza inclinándose.

En las visperas solemnes es costumbre tocar el órgano al fin de cada salmo; y se puede suplir así la repetición de la antifona, siempre que ésta se recite en el coro¹.


En las iglesias Catedrales y Colegiales deben ser entonadas antes también las otras cuatro antifonas, según el orden prescrito por el *Directorium Chori*;² pero en las otras iglesias suplen los solos cantores.

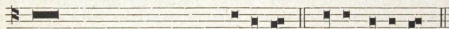
Después de repetida la antifona el celebrante entona el capítulo³.

Tonus Capituli.



Beátus vir, qui invéntus est sine mácula, et qui post aurum non ábiit, nec sperávit in pecúnia et thesáuris.

Quis est hic, et laudábimus 
e - um?



Fecit enim mirabilia in vi-ta su-a. R̄. De-o grá-ti-as.

Dios? Quien oiga semejante canto, de seguro recibirá desagradable impresión en sus *bien educados oídos*, y todo el coro que así ejecuta, manifestará palmariamente su nula cultura musical. El honor de Dios y el amor al arte sagrado retraiga á los clérigos de vicio tan abominable.

¹ *In Vesperis solemnibus organum pulsari solet in fine cujuslibet Psalmi*; así el *Cerem. Epp.* (Lib. I. C. 28. §. 8.), el cual sin embargo al mismo tiempo recuerda cuanto tiene prescrito en el §. 6 del mismo capítulo acerca la recitación en coro de las partes omitidas. Véase también Lib. II. C. 1. §. 8.

² En las visperas pontificales la segunda antifona debe ser entonada por el diácono, la tercera por el *presbyter assistens*, la cuarta por el primero de los canónigos del coro, la quinta por el subdiácono. Este mismo orden puede observarse también en las visperas solemnes de tres sacerdotes. — *In distributione Antiphonarum et reliquorum omnium, que cantari debent a Canonicis, semper servandus est ordo antianitatis, non attenta majori habilitate et experientia modulandi.* (S. R. C. 17. Sept. 1658.)

³ En el triduo mayor de la semana Santa, en la de Pascua y en el oficio de difuntos se deja el capítulo. En este caso se deja también siempre el himno.

Si la última palabra del capítulo es monosílaba, como en el de la Epifanía *Surge illuminare*, de la tercera dominica de adviento, de la Ascensión ó de otras fiestas, ó también si la última palabra tiene el *accentus acutus*, como en el capítulo de prima, *Regi sæculorum*, se termina del siguiente modo:



Su-per te or-ta est. In sæ-cu-la sæ-cu-ló-rum. Amen.

El *Deo gratias* permanece siempre inalterado como arriba.

Sigue el himno. El celebrante lo entona y el coro prosigue cantando toda la estrofa¹.

La última estrofa del himno cambia frecuentemente, según la solemnidad que se celebra. Estas mutaciones están indicadas por regla general en el calendario diocesano y también en el *Directorium Chori*, y en el breviario, y sirven para todos los himnos del mismo metro, que se presenten en el oficio. En el *Iste Confessor* se dice con frecuencia *meruit supremos laudis honores* en vez de *meruit beatas scandere sedes* y la mutación viene indicada con las letras *MS.* ó también *mut.*
3. Vers. (m. t. v.)

Las estrofas de los himnos pueden siempre ser alternadas con el órgano, mientras la parte omitida se recite por el coro. Pero se deben siempre cantar extensamente la primera y la última estrofa de cada himno; como también aquellas estrofas durante las cuales está prescrita la genuflexión², como en la primera del *Veni Creator Spiritus* y de *Ave maris stella*, la estrofa *O Crux ave* del *Vexilla Regis*, la del *Tantum ergo* del himno *Pange lingua*, si se canta ante el SS. Sacramento expuesto³.

¹ *Chorus prosequitur in cantu plano, vel musicali, prout magis placuerit; dummodo verba distincte intelligantur; cui etiam intermisceri organum poterit; dum tamen verba ipsa Hymni clara voce per aliquos, ad id deputatos, repetantur, vel cum organo cantentur. (Cærem. Episc. Lib. II. Cap. 1. §. 11.)*

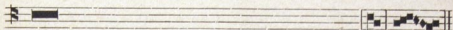
² *Genuflexio intelligenda est non usque ad finem prædicti versus, sed de integra stropha. (S. R. C. 14 Nov. 1676.)*

³ *Regulare est, sive in Vesperis, sive in Missa, ut primus versus Canticorum et Hymnorum, et pariter versus Hymnorum, in quibus genuflectendum est, qualis est Versiculus Te ergo quæsumus etc. et Versiculus Tantum ergo Sacramentum etc. quando ipsum Sacramentum est super altari, et similes, cantentur a choro in tono intelligibili, non autem suppleantur ab organo: sic etiam Versiculus Gloria Patri etc., etiamsi Versiculus immediate præcedens fuerit a choro pariter decantatus; idem servatur in ultimis ver-*

Siguen los versículos, á los cuales en el tiempo pascual se añade siempre una *Alleluja*.

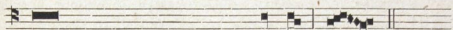
Toni Versiculorum.

1º En las fiestas dobles:



Ÿ. Constitues eos, principes | super omnem terram, a - a - m¹.
 R̄. Mémoires erunt | nóminis tui Dómine, e e.

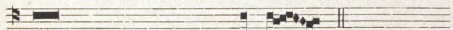
2º En las fiestas semidobles:



Ÿ. Dirigátur Dómine | orátio me - a a.
 R̄. Sicut incénsum | in conspéctu tu - o o.
 Ÿ. Angelis suis Deus mandávit de te e.
 R̄. Ut custódiant te in ómnibus viis tu - is i - s.

Esta melodía se adopta también en los versículos después del *Responsorium breve* de las horas menores en todas las fiestas de rito solemne hasta el semidoble inclusive.

3º En las fiestas simples y en los días feriales durante todo el oficio:

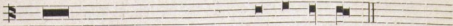


Ÿ. Dómine in cœlo | misericórdia tu - a.
 R̄. Et véritas tua | usque ad nu - be - s.

4º En los maitines y laudes de los tres últimos días de la semana Santa, como también en las vísperas y en los maitines y laudes del *Offic. Defunctorum* se cantan los versículos del modo siguiente:

sibus Hymnorum. Sed advertendum erit, ut, quandocumque per organum figuratur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis Hymnorum, aut Canticorum, ab aliquo de choro intelligibili voce pronuntietur id, quod ob sonitum organi non cantatur. Et laudabile esset, ut aliquis cantor conjunctim cum organo voce clara idem cantaret. (Cærem. Epp. Lib. I. Cap. 28, §. 6.)

¹ Si la palabra termina en consonante, el neuma debe ser ejecutado sobre la vocal y sólo al fin debe pronunciarse la consonante.



Ÿ. Avertántur retrórsum | et e - ru - bé - scant.

R. Qui cógitant mi - hi ma - la.

Ÿ. A por - ta í - fe - ri.

R. Erue, Dómine, áni - mas e - ó - rum¹.

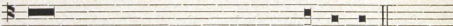
La antifona del *Magnificat* se entona por el celebrante y se prosigue por el coro. Mientras se canta el *Magnificat*², tiene lugar la incensación, que debe terminar antes de la repetición de la antifona³, que aquí ha de cantarse siempre por el coro.

Después del *Dominus vobiscum* sigue la oración propia de la solemnidad.

Las preces, que ocurran en el oficio ferial, no deben nunca cantarse, sinó recitarse sobre un mismo tono⁴.

Los versículos de las conmemoraciones⁵ y de las antifonas marianas, y los que deben decirse ante el SS. Sacramento, en las procesiones, ó en otras semejantes circunstancias, tienen la siguiente melodía:

Toni Versiculorum in Commemoratione etc.



Ÿ. Ora pro nobis | sancta Dei Gé - ni - trix.

R. Ut digni efficiámur | promissionibus Christi.

¹ En el primer nocturno de difuntos se dice *animas eorum* aunque se celebre por un solo difunto.

² Véanse las entonaciones del *Magnificat*. pág. 127.

³ *Advertant cantores et organista*, así el *Cærem. Epp.* (L. II. C. 3. §. 13), *ut cantum et sonum invicem alternatim ita dimetiantur, ut ante repetitionem Antiphonæ incensatio sit expleta*. Y en otra parte (L. c. C. 1. §. 16): *Quod si interim, expleto Cantico, Episcopus inciperet Versiculum Dominus vobiscum pro Oratione dicenda, debet cessare thurificatio: animadvertendum tamen, ut cantus Magnificat ita dimetiatur, ut cum thurificatione simul terminetur*.

⁴ S. R. C. 9. Maji 1739.

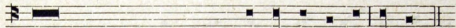
⁵ Cuando dos ó más fiestas caen en el mismo día, se celebra la más solemne; de las otras se hace conmemoración á los laudes y á las vísperas, y solamente á los laudes, si la fiesta es de segunda clase. En ciertos oficios (nunca en los dobles, ó en los de *infra octavam*) están prescritos los *Suffragia Sanctorum*, que se encuentran en el *Direct. Chori* y en el breviario antes de completas.

En los monosílabos y en las palabras, que terminan con acento agudo, como *Amen*, *David*, la melodía se cambia en este otro modo:



V. Fiat misericórdia tua Dómine su-per nos.

R. Quemádmódum sperávimus in te.



V. Angelis suis Deus man-dá-vit de te.

R. Ut custódiat te in ómnibus vi - is tu - is.

Los *oremus* de las conmemoraciones se cantan en el mismo tono del *oremus* principal del día.

Después de la oración y de las conmemoraciones el celebrante repite el *Dominus vobiscum*; luego dos ó más cantores en las dominicas ó días solemnes, dos y también uno solo en las fiestas menores, entonan el *Benedicamus Domino* con una de las melodías de rito. Las pondremos á continuación, por órden.

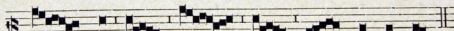
Toni Benedicamus pro Officio.

1º En las fiestas solemnes:

Modus XI. (XIII).



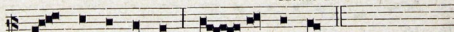
Be-ne-di-cá-mus Dó - o - o - o - o - o - mi-no.



R. De - o o o o o o grá-ti - as.

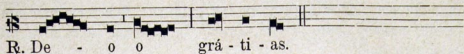
2º En las fiestas de *Beata*¹:

Modus I.



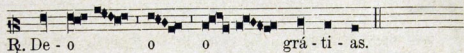
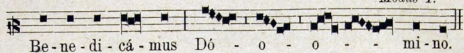
Be - ne - di - cá - mus Dó - mi - no.

¹ *Et in Vesp. Feriæ VI., quando fit seq. Sabbato Offic. de B. M. V.; como también en la octava de la Natividad y del Corpus Domini y en todas las solemnidades en las cuales se finaliza el himno con la estrofa Jesu tibi sit gloria.*



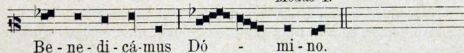
3º En las fiestas de los Apóstoles y en las dobles:

Modus I.



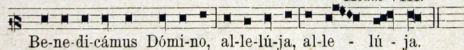
4º En las dominicas (también de adviento y cuaresma), en las semidobles y en las octavas, que no son de la B. V.:

Modus I.



5º Desde las visperas de sábado Santo hasta las del sábado siguiente exclusive:

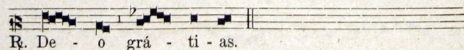
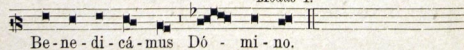
Modus VIII.



R. De - o grá - ti - as, al - le - lú - ja, al - le - lú - ja.

6º En las fiestas simples á maitines, laudes y visperas:

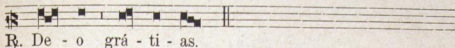
Modus I.



7º En el oficio ferial durante el año á maitines, laudes y visperas:

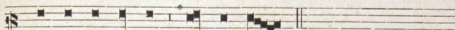
Mod. IV.





R̄. De - o grá - ti - as.

8º En las horas menores y á completas:



Be - ne - di - cá - mus Dó - mi - no.

R̄. De - o grá - ti - as.

Las siete primeras melodías se emplean solamente para los maitines, laudes y vísperas. La octava en todas las horas menores (*prima, tertia, sexta, nona* y *completas*) sea cualquiera el rito á que pertenezca el oficio.

En el oficio de difuntos en lugar del *Benedicamus* se canta el *Requiescant in pace* en este modo:



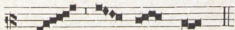
Re - qui - é - scant in pa - ce. R̄. A - men.

Después del *Benedicamus* siguen siempre en tono más bajo y sin variación de voz las palabras: *Fidelium animæ per misericordiam Dei requiescant in pace. Amen*¹.

Si con las vísperas se termina el oficio, dicho secretamente *Pater noster*, el celebrante dice á media voz (*mediocri voce*): *Dominus det nobis suam pacem*, y el coro responde en el mismo tono: *Et vitam æternam. Amen*.

Por último el celebrante entona una de las cuatro antifonas marianas prescritas en los varios tiempos del año².

1º Desde el adviento hasta la fiesta de la Purificación:



Al - - - ma

¹ *Fidelium animæ, Dominus det nobis, Divinum auxillium, submissa voce sine vocis variatione canuntur* (S. R. C. 9. Maji 1739).

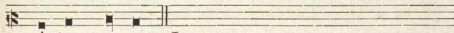
² Estas cuatro antifonas marianas tienen dos melodías *ad libitum*, una más solemne y otra más simple. Véanse en el *Vesp. Romanum*.


Pater noster que se dice en secreto. El *Confiteor*, *Misereatur* é *Indulgentiam* se recitan sin canto.


Las completas son iguales en todo el año, si se exceptúan los tres últimos días de la semana Santa y el tiempo pascual. Después de la entonación de la antifona *Miserere* (ó bien *alleluja*) se cantan siempre los mismos cuatro salmos, adoptando en las fiestas de primera y segunda clase y en las dobles mayores el *tonus festivus* (p. 124) y en los semidobles, en los simples y en los oficios feriales el *tonus ferialis* (p. 127). Cantada en fin la antifona, sigue el himno *Te lucis* con la melodía que exija el tiempo y el rito, que se halla indicada con exactitud en el *Vesperale Romanum*¹.

Sigue el capitulo y el *Responsorium breve* con su propia melodía; la siguiente es la ordinaria de todo el año:²


R. br. In ma - nus tu - as Dó - mi - ne * Com - mén - do spí -


ri - tum me - um. In manus.


V. Red - e - mí - sti nos Dó - mi - ne De - us ve - ri - tá - tis.
Comméndo.


V. Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - ri - tu - i san - cto.
In manus.

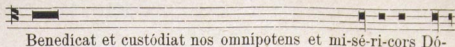
El *Nunc dimittis* se canta no ya como el *Magnificat*, sino como los salmos que anteceden.

Las preces, cuando ocurran, se recitan sin canto. Después del *Oremus* y del *Benedicamus*³ y antes de entonar la antifona mariana, el celebrante canta el siguiente versículo:

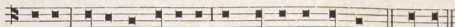
¹ Véase también la *Observación* al §. 34.

² La del tiempo pascual véase en el *Vesp. Rom.* ó también en el *Compend. Antiph.*

³ Para el *Oremus* véase §. 23. pág. 86 y para el *Benedicamus* p. 137 n.º 8.



Benedicat et custódiat nos omnípotens et mi-sé-ri-cors Dó-

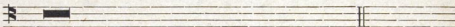


mi-nus Pa-ter, et Fi-li-us, et Spí-ri-tus sanctus. R̄. Amen.¹

El oficio del día se termina con *Divinum auxilium* y con el *Pater, Ave* y *Credo*, que se recitan secretamente.

§. 33. De los Maitines y Laudes.

Dicho secretamente *Pater, Ave* y *Credo*, el celebrante entona, y el coro responde siempre sobre la misma nota, los versículos *Domine labia*, que se dicen de igual modo en todos los maitines festivos y feriales².



Ÿ. Dómine | lábia mea apéries.

R̄. Et os meum | annuntiábit laudem tuam.

El *Deus in adjutorium* festivo ó ferial se canta en el modo indicado³.

II. El *Invitatorium* es diverso según la solemnidad. Un asterisco * lo divide en dos partes, de las cuales la última sola ó las dos se intercalan por órden entre los versículos del salmo 94. En el *officium de Tempore* el invitatorio se halla indicado en el *proprium de Tempore*; en las fiestas de los santos debe tomarse del *proprium Sanctorum* ó del *commune Sanctorum*.

El invitatorio con su salmo se omite en absoluto en la fiesta de la Epifanía, en los tres últimos días de la semana Santa y en el oficio común de difuntos, cuando no se cantan los tres nocturnos. En el tiempo pascual se añade al invitatorio una *Alleluja* en el modo indi-

¹ El *Completorium* para todas las fiestas del año con todas las melodías, que ocurran para los himnos y para las antífonas marianas, fué publicado por la tipografía de Pustet en un librito separado.

² Exceptúense los oficios de la semana Santa y de la Epifanía, donde los maitines principian inmediatamente con la antífona y los salmos. En el *Officium Defunctorum*, cuando se recitan tres nocturnos, se principia con el *Invitatorium*.

³ Véase §. 32. pág. 128.

cado por el *Antiphonarium*. El *Gloria Patri* se omite en el oficio de *tempore* desde la dominica de Pasión hasta la de Pascua; en el oficio de difuntos, en vez del *Gloria Patri* se dice *Requiem æternam* etc.; finalmente si el texto del invitatorio está tomado del salmo 94, como sucede en las ferias, se omiten las palabras idénticas del salmo.

Las melodías del invitatorio son once y responden solemnemente á los ocho tonos del salmo *Venite exsultemus*; el tono IV tiene tres melodías, el VI dos y se hallan todas reunidas en el antifonario y en el *Direct. Chori*¹.

Los cantores² ante todo cantan el invitatorio por entero y el coro lo repite; luego los mismos cantores cantan el salmo *Venite* y después de cada verso el coro repite todo el invitatorio ó parte de éste, como se prescribe en el breviario.

III. En el oficio de *Dominica* y en las fiestas solemnes los cantores indican al hebdomadario el principio del himno; éste lo entona y el coro prosigue. Si el oficio no es de *Dominica* ni solemne, el himno sin más es entonado por el coro. Se omite del todo en los tres últimos días de la semana Santa, en la octava de Pascua, en la fiesta de la Epifanía á maitines y en el oficio de difuntos³.

IV. Siguen los nocturnos (*horæ nocturnæ*) que son tres en todas las fiestas de rito doble y semidoble y en todas las dominicas. Pero las fiestas de Pascua y de Pentecostés con sus octavas tienen un solo nocturno; como también las fiestas simples, las ferias y las vigiliás.

Partes del nocturno son las antifonas⁴, los salmos⁵, los versículos, la absolución y la bendición, las lecciones y los responsorios de éstas.

¹ El octavo tono no se encuentra en el *Commune Directorii* ni en el *Antiphonarii*, ya que no ocurre más que una sola vez al año en el tercer nocturno de Epifanía.

² Quien quiera conocer por partes todo lo que durante el oficio solemne pertenece á los cantores y al celebrante, ya sea éste vicario, canónigo ú obispo, consulte las obras que tratan de liturgia. Nosotros recomendamos el *Manuale Clericorum* de Schneider (Ratisbona, Pustet) y especialmente el *Cæremoniale Episcoporum*.

³ Véase también pág. 132.

⁴ En cuanto al modo de cantar la primera antifona del salmo, véase pág. 117.


En el tiempo pascual cada nocturno tiene una sola antifona, esto es, la primera; después de ésta se recitan todos los tres salmos. Exceptuáanse las dos fiestas de la Ascensión y de Pentecostés con sus octavas.

⁵ En el oficio de *Dominica* el primer nocturno tiene doce salmos, cuatro por cada una de las tres antifonas; el segundo y tercero tienen

En las dominicas y en los días solemnes uno de los cantores indica al hebdomadario la primera antifona de maitines y, después por órden, las otras á cada uno de los canónigos según su grado y dignidad; en los oficios de rito inferior se deja esta ceremonia y el celebrante y los otros entonan de por sí la antifona que les corresponde.

El primer verso del salmo después de la antifona se ejecuta por dos cantores y por uno en las vigiliass, en las t mporas y en las ferias de adviento y de cuaresma. Si dos   más salmos se suceden sin antifona particular, deben considerarse como uno solo, no dando la entonación más que al primero; esta regla vale también para el canto de las horas menores.

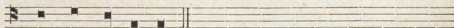
OBSERVACIÓN.

En los últimos tres días de la semana Santa se omite el *Gloria Patri* y cada salmo tiene una final particular; esto es: ; que se aplica sin distinción á todos los tonos y es cantado por todo el coro con mayor solemnidad, gravedad y fuerza. He aquí para ejemplo el último verso del salmo 23 en V tono:

Mediatio. Todos con solemnidad, gravedad y fuerza.



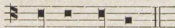
Quis est iste Rex gl -ri- ? * Dóminus virt tum | ipse



est Rex gl -ri -  .

V. Los versículos se cantan en el modo indicado¹ por dos cantores en las dominicas, fiestas solemnes y también en las ferias y fiestas no solemnes, y por uno solo en los otros días.

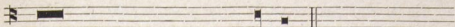
Después el *Pater noster* y la absolución en el modo siguiente:



Hebdomad. Pa-ter no-ster. secreto.

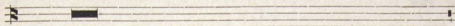
cada uno tres salmos con tres antifonas. Las ferias, las vigiliass y las fiestas simples tienen un solo nocturno con doce salmos y seis antifonas; las fiestas dobles y semidobles tienen tres, cada uno con tres antifonas y tres salmos.

¹ §. 32. pág. 128.

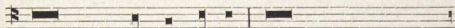


Ÿ. Et ne nos indúcas in tentati-ó-nem.

R. Sed libera nos a ma-lo.



Hebdom. Exáudi Dómine Jesu Christe | preces servórum tuó-
Ipsius pietas et miseri - - - - -
A vínculis pecca - - - - -

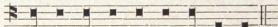


rum, | et mise-ré - re no-bis, qui cum Patre et Spíritu
cór-di - - a nos ádju-vet, qui cum Patre et Spíritu
tó - - rum no-stró-rum absólvat nos omnípotens



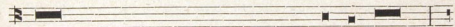
sancto | vivis et regnas | in sácula sæcu-ló-rum. A-men.
sancto | vivit et regnat | in sácula sæcu-ló-rum.
et miséricors Dóminus.

Entonces un ministro del coro se adelanta al lugar destinado para la lección y canta:



Ju-be domne be-ne-di-ce-re.

El celebrante responde con una de las doce bendiciones, que puedan ocurrir. Pondremos aquí las más comunes, teniendo todas la misma melodía.



Benedictió-	-	-	-	-	ne per-pétua,
Deus Pa-	-	-	-	-	ter o-mnípotens,
Evangé-	-	-	-	-	li-ca léctio
Per Evangé-	-	-	-	-	li-ca dicta

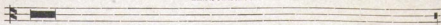


benedicat nos Pater æ - tér-nus.
sit nobis propítius et cle-mens.
sit nobis salus et pro - té-ctio.
deleántur nostra de - lí-cta.

R. A-men.

En el rito simple, en el ferial y en el *Offic. B. V. Mariæ in Sabbato* la absolución y la bendición se cantan como sigue:

Absolutio.

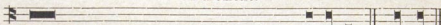


Précibus et méritis Beátæ Mariæ semper Virginis, | et
ómnium Sanctórum | perdúcat nos Dóminus |



ad re-gna cœ-lo-rum. R̄. A-men.

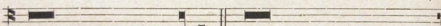
Benedictio.



Nos cum prole pia | benedícat Virgo Ma-ri-a. R̄. Amen.

Tonus lectionis.

He aquí un ejemplo del *tonus lectionis* con todas las variantes que puedan presentarse:



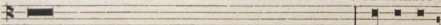
De Actibus Aposto-ló-rum. Petrus autem et Joánes

Punto principal.



ascendébant in templum | ad horam oratiónis no-nam . . .

Monosílabo

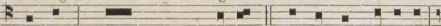


Intuens autem in eum Petrus cum Joáne dixit: ré-spi-ce

ó acento agudo.

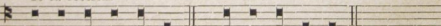
Interrogación¹.

Fin ordinario



in nos. — Quid ergo erit no-bis? Tu au-tem Dómi-ne

de la lección.

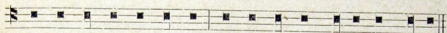


mi-se-ré-re no-bis. R̄. De-o grá-ti-as.

¹ En la lección nona de Natividad á las palabras *factum est*, encuéntranse juntos la interrogación y el acento agudo; pues bien se ejecuta sólo la interrogación suprimiendo el acento, y lo mismo se debe hacer en otros casos semejantes.

OBSERVACIÓN.

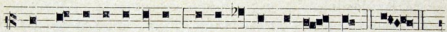
La *Absolutio*, *Benedictio* y el *Tu autem Domine* se omiten en el oficio de difuntos y en el de los tres últimos días de la semana Santa. El lector principia inmediatamente después de recitado en secreto el *Pater* y ejecuta la melodía ordinaria de las lecciones; pero con la diferencia de que la última terminación no se hace sobre la quinta, sino sobre el mismo tono principal, retardando y prolongando la voz; por ejemplo:



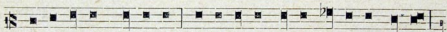
Vi - si - tá - ti - o tu - a cu - sto - dí - vit Spi - ri - tum me - um.

En el primer nocturno del jueves, viernes y sábado Santo las lecciones están tomadas del Profeta Jeremías y se llaman *Trenos* y también *Lamentaciones*. Tienen éstas un canto suyo propio, grave y triste, del cual presentaremos un breve ejemplo, remitiendo para lo restante al *Directorium Chori* y al *Offic. hebdom. sanctæ*, donde todas las lamentaciones se hallan con notas por extenso.

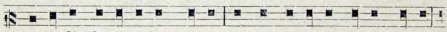
Tonus Lamentationis.



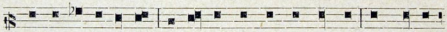
De Lamenta - ti - ó - ne Je - re - mí - æ Prophé - tæ. Heth.



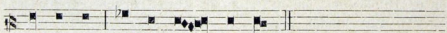
Co - gi - tá - vit Dó - mi - nus dis - si - pá - re murum fi - li - æ Si - on :



te - tén - dit fu - ní - cu - lum su - um, et non a - vé - rit manum su - am

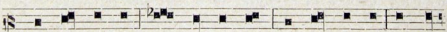


a per - di - ti - ó - ne : lu - xít - que an - te - mu - rá - le, et mu - rus

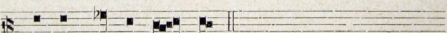


pá - ri - ter dis - si - pá - tus est. Etc.

Todas las lamentaciones terminan en el siguiente modo:



Je - rú - sa - lem, Je - rú - sa - lem, con - vér - te - re ad Dó -



mi - num De - um tu - um.

VI. A la lección sigue el *Responsorium*, que se divide en tres partes. La primera es el responsorio propiamente dicho; la segunda principia con el versículo Y; la tercera es la segunda parte del mismo responsorio desde el asterisco * hasta el fin.

Si los maitines constan de tres nocturnos, en el tercero, sexto y octavo responsorio se añaden después del verso las palabras *Gloria Patri*, etc., y sólo después de éstas se repite la segunda mitad del responsorio como hemos dicho. Si los maitines tienen un solo nocturno el *Gloria Patri* se añade al responsorio segundo.

Cuando después de la nona lección, ó después de la tercera (si el nocturno es sólo uno) no se canta el *Te Deum*, el *Gloria Patri* se deberá añadir al responsorio nono ó tercero según el caso.

Las excepciones á esta regla para los oficios de la Natividad, de Pascua, de la semana de Pasión y de la semana Santa están exactamente indicadas en el *Antiphonarium Romanum* y en el breviario.

Obsérvese por último que en las fiestas solemnes y en las dominicas privilegiadas la nona lección debe cantarse por el celebrante.

En las dominicas y en las fiestas solemnes la entonación del *Te Deum* pertenece al celebrante, y un cantor debe previamente indicársela. En los otros días se hace por dos cantores, razón por la que se ponen en medio del coro. Esta es la siguiente:

Mod. III. et IV.



Te De - um lau - dá - mus.

El *Te Deum* además de la melodía solemne tiene otra más simple. Esta fué aprobada en 1877 por la S. Congregación de Ritos y se encuentra en los libros corales auténticos.

VII. Las laudes principian con el *Deus in adjutorium meum intende* que lo entona siempre el celebrante. Dicho el *Gloria Patri* y la *Alleluja*, siguen los cinco salmos con sus antifonas; después la capitula, el himno, los versículos y el canto del *Benedictus*¹ con su antifona. Si ocurren se dicen

¹ El *Benedictus* debe ser entonado solemnemente, como el *Magnificat* de vísperas (véase p. 127), por uno ó más cantores, según el grado de la solemnidad.

las preces. Sigue el *Dominus vobiscum* y el *oremus* del día, después las conmemoraciones y los *suffragia Sanctorum* si deben decirse; por último el *Benedicamus Domino*.

En cuanto al modo y orden que deben observarse en las entonaciones de las antifonas, salmos etc. véase cuanto hemos dicho más arriba, hablando de las vísperas.

En el oficio de *Dominica* las antifonas se toman del *psalterium*¹, en las fiestas de los santos del *proprium* ó también del *Commune Sanctorum*, en las del Señor del *proprium de tempore* y en las ferias del *psalterium*².

Los salmos que se dicen ordinariamente en las laudes de todo el año³, son estos cinco: 1) Ps. 92. *Dominus regnavit*; 2) Ps. 99. *Jubilate*; 3) Ps. 62 y 66. *Deus Deus meus*; 4) Cantic. trium Puerorum *Benedicite*; 5) Ps. 148, 149 y 150. *Laudate Dominum*.

§. 34. De las horas menores.

I. El canto de las horas menores hállase extensamente para todas las fiestas del año en el *Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani*, como también en el *Antiphonarium Romanum* en folio, que tiene el título *Horæ diurnæ*. En el *Compendium* sin embargo se encuentran también los cambios de melodía para el himno, las antifonas, capítulas, oraciones etc.

El hebdomadario entona el *Deus in adjutorium*⁴. Sigue el himno propio de cada hora, el cual tiene diversas melodías según el tiempo del año; la prescrita responde por lo común á la de maitines y laudes, si los versos y las estrofas son del mismo metro. *Hymni pro horis minoribus, videlicet Prima, Tertia, Sexta, Nona et Completorio cantantur semper sub tono solemnitatum occurrentium, dummodo (quod semper intelligendum est) sint ejusdem metri*. Así lo prescribe el *Directorium Chori*.

¹ Los tres primeros salmos tienen una sola antifona. Tienen antifonas propias las dominicas de adviento y las de Septuagésima hasta Pascua.

² Las seis ferias de antes de Natividad, como también las de semana Santa, de la octava de Pascua y Pentecostés, tienen oficio propio indicado en el *proprium de tempore*.

³ Desde Septuagésima hasta la dominica de Palmas, y en todas las vigiliias y ferias fuera de la octava de Pascua, hay prescritos salmos diversos de los acostumbrados, los cuales indicamos en este libro.

⁴ Véase pág. 128.

OBSERVACIÓN.

Esta regla general se aplica en cada uno de los casos por el mismo *Directorium* de la manera que en el siguiente cuadro indicamos.

Melodía de norma.	Tiempos y oficios en los cuales se adopta.
<i>En clara vox.</i>	En el <i>officium de tempore</i> durante el adviento.
<i>O sol salutis.</i>	En el <i>officium de tempore</i> durante la cuaresma.
<i>Vexilla Regis.</i>	En la semana de Pasión.
<i>Jesu Redemptor.</i>	Desde Natividad hasta la Epifanía.
<i>Crudelis Herodes.</i>	En la Epifanía y durante su octava.
<i>Ad regias dapes.</i>	En todos los días del tiempo pascual y también cuando no corresponde <i>offic. de tempore</i> .
<i>Salutis humanæ Sator.</i>	En la fiesta de la Ascensión y su octava.
<i>Beata nobis gaudia.</i>	En la fiesta de Pentecostés y su octava ¹ .
<i>Jam sol recedit.</i>	En la fiesta de la SS. Trinidad.
<i>Quem terra pontus.</i>	En el <i>Corpus Domini</i> , en todas las fiestas de la B. V. con octava y cada vez que la última estrofa de los himnos es <i>Jesu tibi sit gloria</i> .
Melodía propia ² .	En las dominicas después de la Epifanía, en las de Septuagésima, Sexagésima, Quincuagésima y después de Pentecostés.
<i>Salutis humanæ Sator.</i>	En la fiesta de la Transfiguración.
<i>Placare Christe.</i>	En la fiesta de todos los Santos y su octava.
<i>Eterna Christi munera.</i>	En las fiestas de los Apóstoles y Evangelistas; además en todos aquellos dobles en los cuales el metro del himno de laudes no responde al de las horas; p. e. en la fiesta de S. Juan Bautista, de S. Miguel, del Angel Custodio, de la Dedicación, en el <i>Commune plurim. Martyrum ritu duplici</i> etc.
<i>Rex gloriose Martyrum.</i>	Durante la octava de una fiesta del <i>Comm. plur. Mart.</i> , ó también cuando ésta se celebra con rito semidoble. Además en todas las fiestas de rito doble ó simple que se celebran según el común de confesores pontífices ó no pontífices, y según el de vírgenes ó no vírgenes.

Por regla general se hallará cada vez en el *Directorium*, en el *Vesperale*, ó también en el *Antiphonarium*, la melodía que ocurra.

¹ Durante la octava de Pentecostés se canta el *Veni Creator Spiritus* en lugar del himno ordinario de la Tercia.

² In *Dominicis per annum* la melodía de *prima* es diferente de la propia de *tertia*, *sexta* y *nona*, y de aquella que se canta á completas.

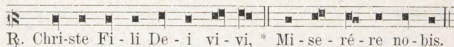
En los tres últimos días de la semana Santa y en la de Pascua se omiten los himnos de las horas menores.

Cada hora tiene una sola antifona, que de ordinario se toma de laudes; esto es, *ad primam* se toma la primera de laudes, *ad tertiam* la segunda, *ad sextam* la tercera, *ad nonam* la quinta y última. Sin embargo en las dominicas del año (*infra annum*), en las ferias ó en las vigili-as hay designadas antifonas propias diversas de las de las laudes.

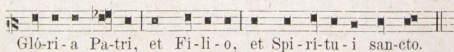
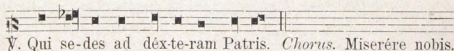
La entonación de la antifona corresponde siempre al hebdomadario; pero no se prosigue por los cantores, ni se dice toda entera, sino al fin de los salmos. Estos se entonan por los cantores y se prosiguen por el coro.

Los salmos *de prima* cambian según los oficios. En el *de Dominica* al salmo 52 y á las dos partes del salmo 118, que siempre se dicen, debe añadirse el salmo 92 (alguna vez en lugar del salmo 117) y el simbolo de S. Atanasio. En los oficios *de feria* se agregan por orden, y uno solo por día, (excepto el sábado) los siguientes salmos: 23, 24, 25, 22 y 21.

La capitula corresponde al celebrante. Sigue el *Responsorium breve* con el versículo, que debe cantarse por dos cantores en todas las fiestas, y por uno solo en las vigili-as y en las ferias de adviento, cuaresma y ténporas. Su melodía hállase siempre indicada en el *Directorium*, y es por regla general igual en todas las horas menores, salvas pequeñas variantes, que provienen únicamente de la diversidad del texto. He aquí, como ejemplo, el responsorio de *prima*:

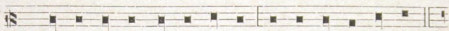



El coro repite todo el responsorio.

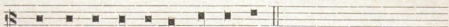



*Chorus: Christe Fili Dei vivi, miserere nobis. V. Exsúrge Christe ádjua nos. R. Et libera nos propter nomen tuum*¹.

En el tiempo pascual y en otras muchas fiestas del año se añaden dos *Alleluja*, y la melodía se cambia en el siguiente modo:²


R. Chri-ste Fi-li De-i vi-vi, mi-se-ré-re no-bis. *


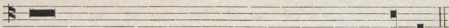

Al-le-lú-ja, al-le-lú-ja. *Chorus repetit Resp.*


V. Qui sur-re-xi-sti a mór-tu-is. *Chor.: Allelúja, allelúja.*


Gló-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i sancto.

*Chorus: Christe Fili Dei vivi, miserere nobis, * allelúja, allelúja. V. Exsúrge Christe ádjua nos, allelúja. R. Et libera nos propter nomen tuum, allelúja*³.

Siguen las preces (cuando se prescriban), después la oración *Domine Deus* en tono ferial, y el *Benedicamus* que para las horas menores tiene melodía propia⁴. Después del *Benedicamus* se canta en el tono ordinario de las lecciones el martirologio del día siguiente⁵. P. e.:


Ka-léndis Ja-nu-á-ri-i, lu-na pri-ma, Circumcísio Dó-

mini nostri Jesu Christi | et Octáva Nativitátis e-jús-dem.

¹ La melodía de los versículos es diversa según el rito. Véase p. 133.

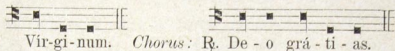
² El *Antiphonarium Romanum* (Tom. II) reproduce esta melodía en el *Commune Antiphonarii*; la distribución de las sílabas se indica en cada fiesta con caracteres más claros.

³ Véase la nota primera.

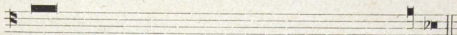
⁴ Véase pág. 137, N.º 8.

⁵ El martirologio se omite en los tres últimos días de la semana Santa. — Véanse para otras normas especiales las rúbricas del mismo martirologio.

En los monosílabos y en el acento agudo, obsérvense las normas ya indicadas¹. Como conclusión, se añaden cada día estas palabras: *Et álibi aliorum plurimorum SS. Mártirum, et Confessorum atque sanctarum*

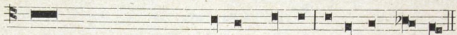


En la vigilia de Natividad² la voz se eleva á la cuarta, cuando se llega á las palabras:



In Béthlehem Judæ nascitur ex María Virgine factus ho-mo.

Aquí *altius et in tono Passionis*:



Natívitás Dómini nostri Je-su Chri-sti se-cúndum carnem.

Lo demás prosigue en el tono ordinario de la lección.

Los versículos *Pretiosa* se cantan como los de las conmemoraciones³, como también el triple *Deus in adiutorium* y los otros versículos que se encuentran entre las dos oraciones *Sancta Maria* y *Dirigere*. Estas tienen siempre el tono ferial. La *lectio brevis* se canta en el tono ordinario de las lecciones.

II. La *tercia*, *sexta* y *nona* son más breves y uniformes entre sí. Después del *Deus in adiutorium* sigue el himno, la antifona y los tres salmos (que son partes del salmo 118)⁴, la capitula y el responsorio breve; finalmente el *oremus*, que se canta siempre *in tono simplici feriali*.

¹ Véase pág. 144.

² Véase en el martirologio el rito propio de este día.

³ Véase pág. 134.

⁴ Se consideran como verdaderos salmos, y terminan con el *Gloria Patri*; pero el primer verso de éstos no se entona de nuevo, no precediendo antifona alguna.

CAPÍTULO IV.

DE LAS CEREMONIAS EXTRAORDINARIAS DEL AÑO
ECLESIAÍSTICO.§. 35. *Del Asperges y las letanias.*

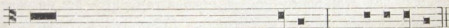
I. El *Asperges* tiene lugar en todas las dominicas del año antes de la misa cantada.

El sacerdote, hecha la debida reverencia al altar, se arrodilla sobre el primer peldaño, y tomado el hisopo, entona el *Vidi aquam* ó *Asperges me* según los tiempos, en el modo siguiente:

1º En el *tiempo pascual*, esto es, desde Pascua hasta la dominica de la SS. Trinidad exclusive:



Y el coro prosigue *Egredientem*. El salmo se entona por los cantores hasta el asterisco * y se continúa por el coro; lo mismo se hace con el *Gloria Patri*. Repetida la antifona, siguen los versículos:



Y. Osténde nobis Dñe misericórdiam tu-am. (*T. p. Alle-lú-ja.*)

R. Et salutáre tuum da no-bis. (*T. p. Alle-lú-ja.*)

Y. Dómine exáudi oratiónem me-am.

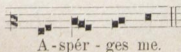
R. Et clamor meus ad te vé-niat.

Y. Dóminus vobiscum.

R. Et cum spíritu tuo.

La oración se canta siempre en tono ferial.

2º En el resto del año:



Y el coro prosigue *Domine hyssopo*. Cantado el salmo con el *Gloria Patri*, y repetida la antifona, siguen los versículos como en el tiempo pascual, pero sin *Alleluja*.

Nótese que en la dominica de Pasión y en la de palmas se omite el *Gloria Patri* y se repite inmediatamente la antífona después del salmo *Miserere*.

II. En cuanto á las letanias, los libros litúrgicos no admiten más que tres clases: las de los Santos, de la B. Virgen, llamada lauretana, y del SS. Nombre de Jesús. Cada una tiene sus reglas y melodías propias.

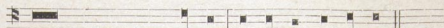
1. Las *letanias de los Santos* están prescritas en el sábado Santo y en la vigilia de Pentecostés antes de la misa solemne, en las procesiones habituales, que se hacen en la fiesta de S. Marcos y en los tres días de rogaciones, que preceden á la fiesta de la Ascensión. Las letanias del sábado Santo y de la vigilia de Pentecostés son algo diversas de las otras; puesto que omiten algunas invocaciones, cambian el orden de las SS. Vírgenes, y al principio y al fin tienen una melodía ligeramente variada.

Para ejercicio de los jóvenes presentaremos aquí las partes principales de cada una de las letanias.

a) En el sábado Santo y en la vigilia de Pentecostés¹:

Ký-ri-e e-lé-i-son. Chri-ste e-lé-i-son. Ký-ri-e
 e-lé-i-son. Chri-ste au-di nos. Chri-ste ex-áu-di nos.
 Pater de cœlis De-us, Mi-se-ré-re no-bis.

¹ *Finita ultima Prophetia cum sua Oratione, Celebrans casulam deponit, et cum ministris ante Altare procumbit: et aliis omnibus genuflexis, cantantur Litanie in medio chori a duobus cantoribus, utroque choro idem simul respondente.* Así la rúbrica del *Missale* y *Graduale Romanum*. La repetición del verso idéntico por parte del coro es obligatoria en estos dos días, como en la fiesta de S. Marcos y en las rogaciones (S. R. C. 16 Sept. 1865). Pero en las funciones que no son estrictamente litúrgicas, nada prohíbe que las letanias se canten alternando entre los cantores y el coro la invocación y el *ora pro nobis*; ó también que los cantores canten un verso entero con el *ora pro nobis* y el coro responda con el otro verso entero que sigue.



Sancta Ma - - ri - a, O - ra pro no - bis.

Omnes sancti Do - ctó-res, O - rá - te pro no - bis.



Omnes Sancti et Sanctæ De - i, Intercé - di - te pro no - bis.



Pro - pí - ti - us e - sto, Par - ce no - bis Dó - mi - ne.

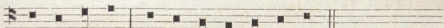


Pro - pí - ti - us e - sto, Ex - áu - di nos Dó - mi - ne.



Ab omni ma - lo, Lí - be - ra nos Dó - mi - ne.

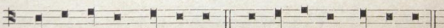
In di - e ju - dí - cii, Lí - be - ra nos Dó - mi - ne.



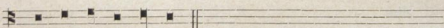
Pec - ca - tó - res, Te ro - gá - mus au - di nos.



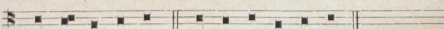
1—3. Agnus De - i, qui tol - lis pec - cá - ta mun - di,



1. par - ce no - bis Dó - mi - ne. 2. ex - áu - di nos Dó - mi - ne.



3. mi - se - ré - re no - bis.



Chri - ste au - di nos. Chri - ste ex - áu - di nos.

Sigue inmediatamente el *Kyrie* de la misa, que es el pascual en el sábado Santo y el solemne en la vigilia de Pentecostés.

b) En las procesiones de S. Marcos, en las rogaciones y en cualquiera otra ocasión:

Antes de la procesión el *Rituale* prescribe la antifona *Exsurge Domine*, terminada la cual principian en la iglesia las letanias y se prosiguen fuera¹.




Ký-ri-e e-lé-i-son. Chri-ste e-lé-i-son. Ký-ri-e
e-lé-i-son. Chri-ste au-di nos. Chri-ste ex-áu-di nos.

Las otras melodías son todas iguales á las de las letanias precedentes. Pero al último *Christe exaudi nos* se añade todavía:

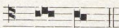


Ký-ri-e e-lé-i-son. Chri-ste e-lé-i-son. Ký-ri-e
e - lé - i - son.

El *Deus in adjutorium* se canta en tono ferial (*ton. VI*), los versículos en su tono ordinario; si la oración termina con la *clausula major*, se canta en tono simple ferial, de otro modo en tono ferial. Después del *Dominus vobiscum* dos cantores cantan el versículo en este modo:



¶. Exáudiat nos omnipotens et mi-sé-ri-cors Dó-mi-nus.

y el coro responde: 
A - men.

El último verso *Et fidelium animæ* se recita en tono más bajo.

¹ Después de la antifona *genuflectant omnes, et duo clerici ante Altare majus genuflexi devote Litanias cantare incipiant, ceteris eadem voce respondentibus. Cum autem cantatum erit: Sancta Maria ora pro nobis, surgunt omnes et ordinatim procedunt egredientes, Litaniasque prosequentes, etc.* Así el *Rituale* ó bien el *Processionale Romanum*.

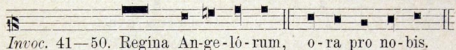
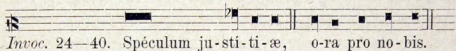
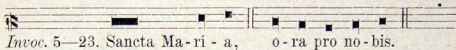
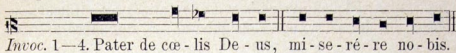
Las procesiones de S. Marcos con las letanias de los Santos, se llamaron en lenguaje litúrgico desde los tiempos más antiguos *Litanie maiores*, mientras que las de las rogaciones se denominaron *Litanie minores*. Y en verdad; las primeras se celebraron siempre, y deben todavía celebrarse, con mayor solemnidad; baste como prueba que en éstas debe intervenir el obispo y que al fin de la misa éste ha de dar la bendición solemne, publicando la indulgencia, como observa el *Ceremoniale Episcoporum*¹. En las rogaciones por el contrario *convenit Episcopum cum ministris paratum intervenire, vel saltem cum cappa*, y en general *eadem servantur, sed aliquanto remissius*².

Estas mismas letanias se cantan también, según el rito romano, durante la exposición de las Cuarenta Horas; con la adición sin embargo de algunas otras súplicas hácia el final. Véase el apéndice del *Compendium Antiph. et Brev. Rom.* donde están reproducidas extensamente junto con los versículos y oraciones, que deben decirse como final.

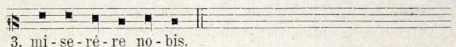
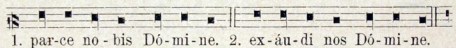
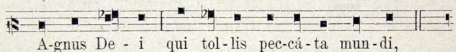
2. Las *letanias lauretanas*, según la melodía contenida en los libros litúrgicos (en el *Rituale, Processionale, Directorium Chori*), se cantan de la siguiente manera:³



Siguen las *invocaciones* divididas en cuatro grupos y siempre con diversa melodía.



Se termina con el *Agnus Dei* que se canta con la misma melodía tres veces, pero siempre con palabras diversas en la respuesta.

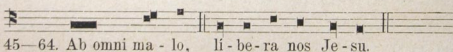
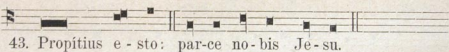
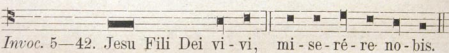
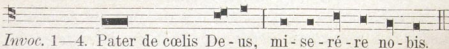
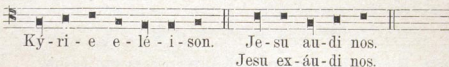
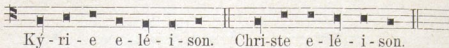


Los versículos y la oración (que se canta siempre en tono ferial) pueden variar según los tiempos del año ó también según la solemnidad de la B. V. que ocurra. Los libros litúrgicos indican el versículo *Ora pro nobis* y la oración *Concede*.

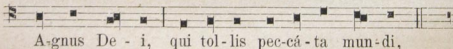
esto es, la invocación juntamente con el *ora pro nobis*. Este es el verdadero modo de cantar las letanías según el espíritu litúrgico. No condenaremos sin embargo el uso común en tantas partes de Italia de cantar de tres en tres las invocaciones con un solo *ora pro nobis* al final. Mas, diremos ser abuso muy deplorable el ensartar seis ó siete juntas con un solo *ora pro nobis* que se canta al último, como por despecho; y peor si la música, en que están compuestas se inspira en motivos trivialísimos, que nada contienen del carácter de humilde y afectuosa plegaria, para ellas tan propia y esencial.

3. Las *letanías del SS. Nombre de Jesús* son las solas aprobadas por la Iglesia, además de las lauretanias y de las de los Santos; pueden sin embargo adoptarse en las funciones públicas del culto¹, y por consiguiente son reproducidas con su melodía propia en los libros litúrgicos.

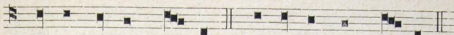
Esta es la siguiente:



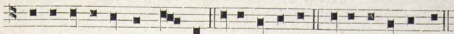
El *Agnus Dei* se repite tres veces con diversas respuestas.



¹ La aprobación de estas letanías, dada de antiguo á algunas diócesis, fué concedida para toda la Iglesia con decreto de la S. Congregación de Indulgencias, en 16 de Enero de 1886. En cuanto á las otras letanías, atiéndase á la siguiente respuesta de la S. Congregación de Ritos dada al Obispo de Estrasburgo: *posse, immo teneri Ordinarios alias seu novas Litanias examinare, et, quatenus expedire putent, approbare; at nonnisi pro privata atque extraliturgica recitatione* (29. Oct. 1882).



1. par-ce no-bis, Je - su. 2. ex-áu-di nos, Je - su.



3. mi-se-ré-re no-bis, Je - su. Jesu, audi nos. Jesu, ex-áudi nos.

Estas dos últimas invocaciones hacen las veces de los versículos, que aquí se omiten. Las dos oraciones *Domine Jesu Christe* y *Sancti nominis tui* se cantan con una sola conclusión en tono ferial.

§. 36. *De las bendiciones de los cirios, de la ceniza, de las palmas, del cirio pascual y de la pila bautismal.*

I. La bendición de los cirios, que se hace el día de la Purificación, principia con el *Dominus vobiscum* y con cinco oraciones en tono simple ferial. Mientras los cirios se distribuyen, el coro canta la antifona *Lumen ad revelationem*, repitiéndola después á cada versículo del canto *Nunc dimittis*. Sigue otra antifona con la oración *Exaudi nos* en tono ferial;¹ luego el diácono se vuelve al pueblo y lo invita á la procesión con las palabras:



V. Pro-ce-dámus in pa-ce. Chor. R. In nó-mi-ne Christi. Amen.

Durante la procesión se canta por el coro la antifona *Adorna thalamum*, ó bien *Responsum accepit*. Al entrar en la iglesia está prescrito el responsorio *Obtulerunt pro eo*².

II. El miércoles después de Quincuagésima se bendice la ceniza. Ante todo el coro canta la antifona *Exaudi nos* con el versículo del salmo *Salvum me fac* seguido del *Gloria Patri*. Repetida la antifona, el celebrante recita en tono ferial cuatro oraciones.

¹ Después de Septuagésima precede el *Flectamus genua* (pág. 89).

² Las melodías que ocurran en esta y en las siguientes bendiciones se encuentran en el *Graduale*, y en parte también en el *Processionale Romanum*. Véase también el *Compendium Gradualis et Missalis Romani*.

Mientras se pone la ceniza, el coro canta la antifona *Immutemur habitu* ó bien la otra *Inter vestibulum*; y al final el responsorio *Emendemus in melius*. La última oración se canta en tono ferial.

III. En la dominica de las palmas, después del acostumbrado *Asperges*, se bendicen los ramos. Precede la antifona *Hosanna filio David*, después la oración *Deus quem diligere* en tono simple ferial y la epístola en su tono ordinario. Terminada ésta, se canta en coro el responsorio *Collegerunt pontifices* ó también *In monte oliveti*. Siguen el evangelio, la oración *Auge fidem* en tono simple ferial y el prefacio con melodía ferial. El *Sanctus* y el *Benedictus*, que se cantan por el coro, responden exactamente al de la *Missa pro defunctis*. Por último el celebrante recita seis oraciones en tono simple ferial, excepto la primera *Deus qui per Olivæ ramum* que es en tono ferial.

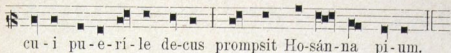
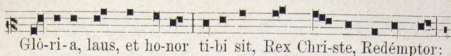
Mientras se distribuyen las palmas bendecidas, se cantan en el coro las dos antifonas *Pueri Hebræorum* y en caso de necesidad se repite mientras dura la distribución. El *oremus*, que sigue, se canta en tono ferial.

Después de esto se ordena la procesión. El diácono invita con las palabras *Procedamus in pace* y el coro responde: *In nomine Christi. Amen*¹. Durante la procesión se cantan, según la necesidad, ó todas ó parte de las antifonas: *Cum appropinquaret*, *Cum audisset populus*, *Ante sex dies*, *Occurrunt turbæ*, *Cum Angelis*, *Turba multa*.

Al regreso, dos ó cuatro cantores entran en la iglesia, y cerradas las puertas, principian las dos primeras estrofas del himno *Gloria laus*, las cuales se repiten por el coro de fuera. Luego los cantores prosiguen las otras cinco estrofas del himno², y después de cada una de éstas, el coro, fuera de la iglesia, repite el *Gloria laus* en el siguiente modo:

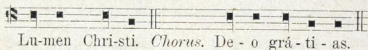
¹ Véase pág. 159.

² *Vel omnes, vel partem, prout videbitur*; así la rúbrica del *Graduale Romanum*.

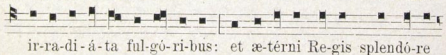
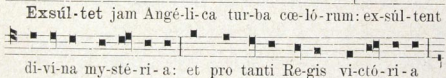
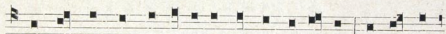


Por último el subdiácono golpea con el asta de la cruz las puertas; abiertas las cuales entra nuevamente la procesión, cantando solemnemente el responsorio *Ingrediente Domino*.

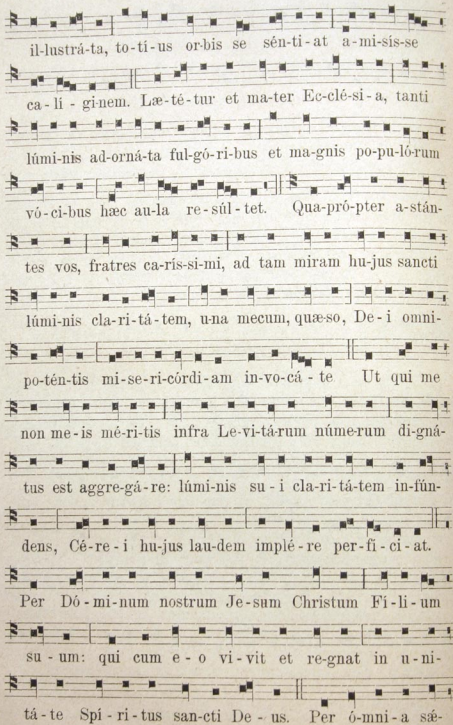
IV. La bendición del cirio pascual se hace el sábado Santo y es propia del diácono. Fuera de la puerta de la iglesia ó en su ingreso, el celebrante bendice el fuego y los cinco granos de incienso¹. Después el clero entra en la iglesia y el diácono con las debidas ceremonias canta tres veces y siempre en tono más elevado:



Hecho esto, principia la bendición del cirio, la cual está unida al *Præconium paschale*. Este es un canto magnífico, muy semejante al de los prefacios, pero mucho más variado y solemne. Aquí sólo pondremos el principio y el fin.



¹ Los *oremus* para estas dos bendiciones se leen sin canto.



il-lustrá-ta, to-tí-us or-bis se sén-ti-at a-mi-sís-se
 ca-li-gi-nem. Læ-té-tur et ma-ter Ec-clé-si-a, tanti
 lúmi-nis ad-orná-ta ful-gó-ri-bus et ma-gnis po-pu-ló-rum
 vó-ci-bus hæc au-la re-súl-tet. Qua-pró-pter a-stán-
 tes vos, fratres ca-rís-si-mi, ad tam miram hu-jus sancti
 lúmi-nis cla-ri-tá-tem, u-na mecum, quæ-so, De-i omni-
 po-tén-tis mi-se-ri-córdi-am in-vo-cá-te. Ut qui me
 non me-is mé-ri-tis infra Le-vi-tá-rum núme-rum dí-gná-
 tus est aggre-gá-re: lúmi-nis su-i cla-ri-tá-tem in-fún-
 dens, Cé-re-i hu-jus lau-dem implé-re per-fi-ci-at.
 Per Dó-mi-num nostrum Je-sum Christum Fí-li-um
 su-um: qui cum e-o vi-vit et re-gnat in u-ni-
 tá-te Spi-ri-tus san-cti De-us. Per ó-mni-a sée-

cu - la sæ - cu - ló - rum. R̄. A - men. V̄. Dó - mi - nus vo -
 bis - cum R̄. Et cum spi - ri - tu tu - o. V̄. Sur - sum cor - da.
 R̄. Ha - bé - mus ad Dó - mi - num. V̄. Grá - ti - as a - gá - mus
 Dó - mi - no De - o nostro. R̄. Dignum et ju - stum est.
 Ve - re dignum et ju - stum est, etc. Conclúyese como sigue:
 Per e - úm - dem Dómi - num nostrum Je - sum Christum Fi -
 li - um tu - um: Qui te - cum vi - vit et regnat in u - ni -
 tá - te Spi - ri - tus san - cti De - us: per ó - mni - a sæ - cu - la
 sæ - cu - ló - rum. R̄. A - men.

OBSERVACIÓN.

El *Pontificale Romanum* prescribe esta misma melodía para el anuncio de las fiestas movibles, que solemnemente, y desde el púlpito, se debe hacer en las iglesias catedrales en la fiesta de la Epifanía después de cantar el evangelio. Es necesario que el canónigo más joven, á quien pertenece este canto, disponga cada año la melodía bajo las diversas palabras que corresponden. (Véase *Cærem. Epp.* Lib. II C. 15 y la decisión de la S. Congregación de Ritos, 16 de Enero de 1607).

V. Concluidas las profecias del sábado Santo ó del sábado de Pentecostés, se dispone la procesión hacia la pila bautismal, durante la cual se canta el tracto *Sicut cervus*. Las

dos oraciones que siguen, se dicen en tono simple ferial y el prefacio, que se canta en la pila, responde á la melodía ferial de los prefacios de la misa. A las palabras *Hæc nobis præcepta* el sacerdote cambia de voz y continúa *in tono lectio-nis*; después tomando otra vez el tono del prefacio canta tres veces y con voz siempre más elevada este paso:¹



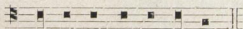
Descéndat in hanc plenitudinem fontis, virtus Spí-ritus sancti.

Mientras la procesión regresa á la iglesia y va al altar, dos cantores entonan las letanías en la primera forma ya indicada², y el coro responde cada vez, repitiendo el mismo verso.

§. 37. De la Misa del jueves, viernes y sábado Santo.

El jueves Santo se toca el órgano al *Gloria in excelsis*, y no se hace sentir más hasta el *Gloria* del sábado Santo³.

La misa solemne de este día no difiere de las otras más que en las iglesias catedrales, donde tiene lugar la bendición de los santos óleos. El obispo asistido de doce sacerdotes, siete diáconos y otros tantos subdiáconos, la principia después de la elevación y antes de las palabras: *Per quem hæc omnia*. Llegado, pues, con el coro al lugar ya preparado, se cantan por el arcediano estas palabras:



O - le - um in - fir - mó - rum.

Entonces un diácono con dos acólitos presentan el óleo para los enfermos, y el obispo lo bendice sin canto, y luego

¹ Al repetir el canto, la penúltima nota *mi* resulta primera nota de la melodía; la tercera vez se principia con un *fa*♯.

² Véase pág. 153.

³ *Potest in ecclesia organum et musicorum cantus adhiberi . . . feria quinta in Cæna Domini ad Gloria in excelsis Deo et Sabbato sancto ad Gloria in excelsis Deo.* Así el *Cærem. Epp.* Lib. I. C. 28. §. 1, 2. No es pues lícito en estos dos días tocar el órgano ni aún durante el *Kyrie*, como se practica abusivamente en algunas partes.

prosigue la misa como de costumbre. Después de la comunión del clero, y de la primera ablución, el obispo vuelve por segunda vez al sitio preparado en el presbiterio y el arcediano canta como antes:



O - le - um ad sanctum Chrisma,

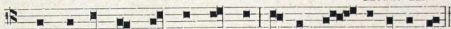
y en el mismo tono:



O - le - um Ca - te - chu - me - nó - rum.

Mientras se llevan en procesión solemne los óleos, dos cantores entonan el siguiente verso:

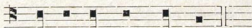
Modus II.



O Redemptor, su-me car-men te-met con - ci-nénti-um.

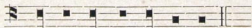
Y el coro lo repite, alternándolo después cada vez con las estrofas *Audi Judex, Arbor facta* etc., que se cantan por dos cantores, hasta que la procesión haya llegado al presbiterio, ante el obispo.

El crisma se bendice ante todo. Recitadas las tres oraciones prescritas y el prefacio en tono ferial, el obispo y los doce sacerdotes, de dos en dos, adoran arrodillados el santo crisma, cantando tres veces y con tono siempre más elevado:



A - ve sanctum Chrisma.

Se pasa luego á la bendición del santo óleo para los catecúmenos. Dichas las dos oraciones, se hace la triple adoración en el modo descrito, diciendo:



A - ve sanctum ó - le - um.

Concluida la ceremonia, se llevan de nuevo procesionalmente los santos óleos al lugar donde deben conservarse; entre tanto los dos cantores cantan otras cuatro estrofas, y

el coro repite á cada una *O Redemptor* con la melodía reproducida más arriba.

El *communio* se canta después de terminada la bendición de los santos óleos.

Acabada la misa, se ordena la procesión solemne, en la que se lleva la Hostia, consagrada para el día siguiente, al lugar donde debe conservarse. Durante la misma no se puede cantar más que el himno *Pange lingua*, por prohibirse¹ expresamente todo otro canto.

Luego se recitan las vísperas sin canto; después de las cuales se procede á la *denudatio altarium*, recitando el salmo 21 *Deus, Deus meus respice in me*.

En las iglesias catedrales tiene lugar, por último, el solemne lavatorio. Se da principio con el evangelio *Ante diem festum Paschæ*; después, mientras el obispo ejecuta esta ceremonia, se cantan en el coro todas, ó algunas de las nueve antifonas prescritas. La función se termina con algunos versículos y con la oración².

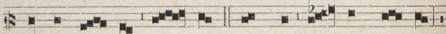
II. En el viernes Santo, el lector canta la profecía *Hæc dicit Dominus* en el tono ordinario de las lecciones; sigue el tracto *Domine audivi*, después la oración *Deus a quo*, la segunda lección *In diebus illis* cantada por el subdiácono en el tono de la epístola, y por último el tracto *Eripe me*.

Después del canto del *Passio* y de las nueve oraciones que siguen³, se descubre la Santa cruz, cantando tres veces con voz siempre más elevada, el verso *Ecce lignum* en el modo siguiente:

El celebrante.

El celebr. con los ministros.

Mod. VI.



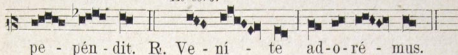
Ec-ce li-gnum cru - cis, in quo sa - lus mun-di

¹ *In ostiolo, ubi Feria V. in Cæna Domini reconditur Ss. Euchar. Sacramentum, non licet apponi sigillum: et eo recondito non potest cantari: Sepulto Domino. S. R. C. 7. Dec. 1844.*

² Véanse las melodías que ocurran en esta ceremonia, en el *Offic. Hebdom. Sanctæ* ó también en el *Grad. Rom.*

³ Estas tienen sus melodías propias; véase pág. 90.

El coro.



Durante la adoración de la Santa cruz se cantan los improperios *Popule meus*, y el himno *Cruce fidelis*.

Sigue la procesión del SS. Sacramento desde el lugar donde fué colocado el día anterior, al altar donde se celebra; durante la misma se canta el himno *Vexilla regis prodeunt*, que puede continuarse si es necesario hasta el *Pater noster*, que se canta por el celebrante inmediatamente después del *Orate fratres*. La oración *Libera nos* se recita en tono simple ferial, y el coro responde: *Amen*.

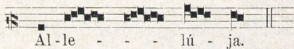
III. En el sábado Santo, después de la bendición del cirio pascual, se cantan doce profecías en el tono ordinario de las lecciones, ya referido¹. Sin embargo la terminación se hace sobre la misma nota, prolongando algo la voz, por ejemplo:



Requievit die séptimo ab universo ópere, quod pa-trá-rat.

Al final de las profecías 4, 8 y 11 se canta un tracto; después, todas se terminan con el *Oremus*, *Flectamus* etc., y con la oración en tono simple ferial².

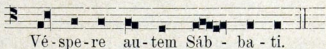
Al *Kyrie eleison* final de las letanias, principia la misa solemne. Después de la epístola el celebrante entona la *Alleluja*, repitiéndola otras dos veces con voz siempre más elevada.



¹ Pág. 90.

² El sábado de Pentecostés se cantan del mismo modo seis profecías, que son las mismas del sábado Santo por este orden; 3, 4, 11, 8, 6, 7. El tracto viene después de la segunda, tercera y cuarta profecía. Véanse las nuevas ediciones del *Offic. Hebd. Sanctæ*, donde se halla también cuanto ocurra en la vigilia de Pentecostés.

Y el coro responde de la misma manera, añadiendo después de la tercera repetición el versículo *Confitemini* con el tracto *Laudate Dominum*. Después del evangelio se puede tocar el órgano. El *Offertorium*, el *Agnus Dei* y el *Communio* se omiten en esta misa. Apenas consumidas las SS. especies, principian las vísperas con la antifona *Alleluja* y el salmo 116 *Laudate Dominum* que se cantan en el coro. La capitula, el himno y los versículos se omiten también. Por último el celebrante entona la antifona del *Magnificat* en este modo:



El coro prosigue *quæ lucescit* etc., y canta el *Magnificat* en tono VIII fin. 1. Repetida la antifona y dicha la oración, se termina con el *Ite Missa est*, *Alleluja*, *alleluja*, propio del tiempo pascual.

§. 38. De otras ceremonias que deben observarse durante el año.

I. La procesión del *Corpus Domini* y en general las que se hacen con el SS. Sacramento, la exposición y bendición del mismo, siguen costumbres tan diversas en cada una de las diócesis, que no pueden darse normas determinadas¹.

¹ Suplan en parte las siguientes decisiones:

1. *Concentui musico (vulgo la Banda) dum sacris Processionibus intervenit, assignetur locus ab Episcopo, verum ante utrumque Clerum.* S. R. C. 23. Sept. 1837, 7. Dec. 1844.

2. *Cantores in Processionibus Ss. Corporis Christi, aliisque solemnibus cotta induti incedere debent, et servandum Cærem. Episc. in Cap. II. lib. I.* S. R. C. 8. Oct. 1650.

3. *In actu expositionis Ss. Sacramenti debetne cani aliquid a choro, seu Celebrante? Resp. Cantus in actu expositionis permitti tantum potest iudicio Episcopi.* Decr. cit. ad 14.

4. *In benedicendo populum cum Ss. Sacramento Celebrans nihil dicere, cantores et musici nihil quoque canere interim debent ad præscriptum Rit. Rom. et Cærem. Ep., non obstante quacumque contraria consuetudine.* Die 12. Jun. 1627, 9. Dec. 1634, 11. Maji 1641, 3. Aug. 1839.

5. *An in benedictione populo impertienda cum Ss. Sacramento permitti possit cantus alicujus Versiculi vernacula lingua concepti, vel ante, vel post ipsam benedictionem? Resp. Permitti posse post benedictionem.* S. R. C. 3. Aug. 1839 ad 2.

Para la procesión del *Corpus Domini* el *Rituale Romanum* prescribe los himnos siguientes, que podrán entonarse también por el sacerdote arrodillado al pié del altar ¹.



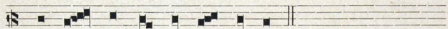
1) Pange lingua glo-ri - ó - si.



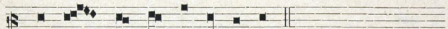
2) Sa-cris so - lé-mni - is jun-cta sint gáu-di - a.



3) Ver-bum su - pér-num pród-i - ens.



4) Sa - lú - tis hu - má - næ sa - tor.



5) Æ - tér - ne Rex al - tís - si - me ².

II. En circunstancias extraordinarias se hace uso con frecuencia de la invocación solemne del Espíritu Santo. Puede servir para esto la antífona:

Modus VIII.



Ve-ni sancte Spi - ri - tus.

Sin embargo, por lo general se canta el himno *Veni Creator Spiritus*, que tiene la siguiente entonación:

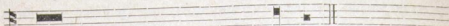


Ve - ni, Cre - á - tor Spi - ri - tus.

¹ Sus melodías se encuentran por entero en el *Processionale Romanum*.

² La melodía de este himno, contenida en el *Antiphonarium*, es idéntica á la del *Salutis humanæ*. Pero el *Rituale* presenta otra, de la que damos aquí las primeras notas; acaso compuesta nuevamente, para no repetir seguidamente y en el mismo libro melodías iguales.

Siguen los versículos:



Ÿ. Emitte Spiritum tuum et crea-bún-tur.

R̄. Et renovábis fáciem ter-ræ.

Se termina con la oración *Deus qui corda*.

III. En las misas pontificales el obispo da la bendición solemne en esta forma:



Ÿ. Sit nomen Dómini bene - di-ctum.

R̄. Ex hoc nunc, et usque in sâe-culum.

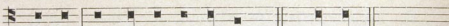


Ÿ. Adjutórium nostrum in nómine Dó-mini.

R̄. Qui fecit cœlum et ter-ram.

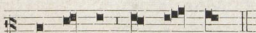


Benedicat vos om-ni-po-tens De - us, Pa - ter, et Fi -



li - us, et Spí - ri - tus sanctus¹. R̄. A-men.

IV. En la solemne acción de gracias el celebrante entona el himno ambrosiano:

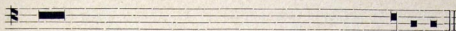


Te De - um lau - dá - mus

que se prosigue después alternando los cantores y el coro.

Cuando el *Te Deum* se canta al final de una procesión solemne, se prescriben por el *Rituale* cinco versículos para la terminación, además del *Dominus vobiscum*. En los demás casos se cantan solamente los dos siguientes:


¹ Es un abuso el adoptar esta fórmula para otras bendiciones que puedan ocurrir, p. e. para la *benedictio tempestatis* y otras semejantes. Puede sin embargo usarla, quien del Papa ó del obispo tenga la facultad de dar al pueblo la bendición solemne en nombre de estos; pero en este caso se deberán observar las prescripciones del *Rituale Romanum*. (Tit. VIII. cap. 32. Ed. typ.)



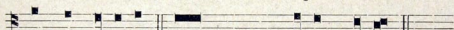
V. Benedicámus Patrem et Filium cum sancto Spí-ri-tu.
 R. Laudémus et superexaltémus eum in sá-cu-la.
 V. Benedictus es Dómine in firmaménto cœ-li.
 R. Et laudábilis, et gloriósus, et superexaltátus in sá-cu-la.
 V. Dómine exáudi oratióem me-am.
 R. Et clamor meus ad te vé-ni-at.

V. El *Rituale Romanum* bajo la rúbrica *Exsequiarum Ordo*, contiene por extenso todas las ceremonias y melodías que ocurran en los funerales de los adultos y párvulos. Algunas diócesis tienen en esto costumbres particulares, las cuales sin embargo no tocan la esencia de lo que prescribe el *Rituale*¹. Aquí reproduciremos tan sólo las entonaciones que corresponden al sacerdote.

Ton. VII. Fin. 1.



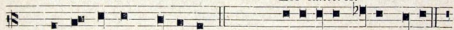
Ant. Si i-ni-qui-tá-tes. Ps. 129. De profúndis clamávi




ad te Dómi-ne, * Dómine exáudi vo-cem me-am.

El celebrante.

Los cantores.



Ant. Exsul-tá-bunt Dómi-no. Ps. 50. Mi-se-rére me-i, De-us,



Ton. I. Fin. 1.

secúndum magnam miseri-cór-di-am tu-am.

Después un cantor entona el responsorio *Subvenite*, y el clero ó el coro lo prosigue. Las oraciones correspondientes,

¹ Las ceremonias fúnebres se hallan también contenidas en el *Exsequiale Romanum* impreso aparte con licencia de la S. Congregación de Ritos, y después de haber sido diligentemente revisado por la misma. (Véase §. 19. pág. 73.) Este contiene además todo lo que en las iglesias laterales debe observarse en los funerales del Sumo Pontífice, de los obispos, de los príncipes reinantes, etc.; como las cinco absoluciones con eos responsos *Subvenite Sancti Dei, Qui Lázarus, Dómine quando véneris Ne recordéris y Libera me.*

si tienen la cláusula *Per Christum Dominum nostrum* ó bien *Qui vivis et regnas in sæcula sæculorum*, se cantan en tono ferial; de otro modo en tono simple ferial.

Sigue el *Libera me Domine* para el cual, con licencia de la S. Congregación de Ritos, la Comisión pontificia en Diciembre de 1887 compuso una segunda melodía más sencilla. Después del *Kyrie eleison* el celebrante entona:



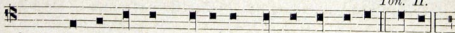
Pa - ter no - ster. *secreto.*

Hecha la aspersion é incensación, se recitan los versículos en su tono ordinario, y el *oremus* final *Deus cui proprium est misereri*. Al conducir el cadáver á la sepultura, se canta la antifona *In Paradisum*. Su melodía es verdaderamente grandiosa y magnífica, y recuerda la de la resurrección *Vesperæ autem Sabbati*; como si la Iglesia quisiese de este modo designar las esperanzas de la futura resurrección, mientras entrega á la tierra los despojos del fiel, que ha pasado á la otra vida.

Después de la bendición de la tumba el sacerdote entona:



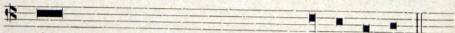
E - go sum.



Ton. II.

Cant. Be - ne - dí - ctus Dó - minus De - us Is - ra - òl; *

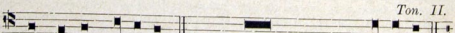
2. Et e - ré - xit cornu sa - lú - tis no - bis *



1. quia visitávit, et fecit redemptiónem ple - bis su - æ.

2. in domo David púe - ri su - i.

En los funerales de los párvulos el celebrante entona la primera antifona y los cantores añaden el salmo *Laudate*.



Ton. II.

Sit nomen Dómi - ni. *Ps. 112.* Laudáte, púeri, Dóminum: *



laudáte no-men Dó-mi-ni.

Las otras antifonas con los salmos correspondientes, se ejecutan por los cantores según la rúbrica del *Officium Defunctorum*.

VI. Faltaría decir no poco de otras ceremonias menos frecuentes que pueden ocurrir, como por ejemplo, de la solemne recepción del obispo, de la visita parroquial, administración del santo Crisma, ordenación, consagración de la iglesia etc. Mas por no exceder los debidos limites, nos remitimos á los libros litúrgicos y especialmente á las varias ediciones manuales, que para mayor comodidad de los clérigos se han sacado del *Pontificale* y *Rituale Romanum*¹, y que contienen las ceremonias ya dichas.

APÉNDICE.

§. 39. *Del coral gregoriano acompañado del órgano.*

Admitido el órgano en la iglesia desde largos siglos, se le ha reconocido universalmente como el instrumento eclesiástico por excelencia²; tanto es así que los mismos libros litúrgicos regulan su uso, aunque no lo consideran nunca tan absolutamente necesario, que sin éste no se pudieran celebrar las funciones solemnes.

Más adelante veremos cómo se debe tratar el órgano en la iglesia; aquí nos limitaremos tan sólo á hablar del acompañamiento del canto llano, que como todos saben, presenta á los inexpertos no pocas dificultades.

¹ Véase arriba §. 19, p. 73.

² *Hoc solo instrumento utitur Ecclesia in diversis cantibus et in prosis, in sequentiis et in hymnis, propter abusum histrionum ejectis aliis communiter instrumentis* (ÆGIIDIUS ZAMORENSIS apud GERBERT, *Script.* T. II. p. 388). El *Cærem. Episcoporum* declara que *POTEST in ecclesia organum . . . adhiberi*; en cuanto á otros instrumentos no lo permite sin el consentimiento del obispo: *nec alia instrumenta musicalia addantur, nisi de consensu Episcopi* (Lib. II. Cap. 28. §§. 1, 11).

Las melodías gregorianas se han formado antes que se inventase y desarrollase la armonía. Por tanto son en su origen y en su primitivo concepto absolutamente independientes de toda armonía; de manera que ésta deberá siempre considerarse como una adición adventicia, extrínseca, no necesaria, y en los más de los casos nociva al efecto pleno del canto. Y en verdad, aunque el acompañamiento del coral sea conducido con maestría y ejecutado con un buen instrumento y en circunstancias de tiempo y lugar muy favorables para una óptima ejecución, no se podrán, sin embargo, obtener jamás con el órgano aquellos dulces matices de la voz, aquel claro dominio de la hermosa pronunciación latina, y, sobre todo aquella plena libertad de movimiento, que son las cualidades más estimables del canto coral ejecutado á voces solas. Por estas razones, algunos autores y maestros rechazan en absoluto todo acompañamiento del órgano en el canto coral.

Sin embargo, no puede negarse que el acompañar con el órgano el canto llano por varias razones ha resultado en muchos lugares un *mal necesario*; conviene, pues, resignarse y al mismo tiempo estudiar el modo de quitar el mal efecto cuanto sea posible.

En primer lugar, así como la estructura de las melodías gregorianas difiere esencialmente del sistema musical moderno, así su acompañamiento debe ser formado con acordes diatónicos y consonantes. Ahora bien, esto exige diligente estudio y pleno conocimiento de la naturaleza del sistema diatónico; por consiguiente, están absolutamente fuera de la vía recta aquellos que acompañan el coral sólo con una serie de acordes mayores y menores sin íntimo enlace entre sí y arrojados de cualquiera manera, improvisando á capricho y sin siquiera saber á qué escala pertenecen.

En segundo lugar, la melodía gregoriana no debe, bajo ningún pretexto, ser jamás alterada por razón de la armonía, cuando aun ésta sea conducida regularmente en las escalas diatónicas. El acompañamiento, pues, debe en absoluto plegarse á la melodía, y además mantenerse en el carácter estricto

tamente diatónico en cuanto lo consientan las leyes armónicas y contrapuntísticas de las cadencias.

Estos son los principios fundamentales en los cuales debe apoyarse un buen acompañamiento del canto gregoriano.

Ahora, aquí preguntará alguno ¿qué tonos deben adoptarse á fin de dar una justa armonía al canto llano? Respondemos con algunas breves proposiciones, las cuales con respecto á la disposición del bajo fundamental y á sus armonías, se fundan en la práctica constante de ilustres maestros italianos del siglo XVI. Después, respecto á la melodía gregoriana, nosotros partimos del principio indiscutible, ya indicado, de que el acompañamiento no debe en modo alguno alterarla, sin que le sirva de ligero apoyo, de modo que la melodía domine siempre clara y precisa.

I. Reglas generales.

1. Cuanto más rica es la melodía gregoriana sobre una misma sílaba, tanto más simple debe ser el acompañamiento. Se eligirá, por tanto, un acorde sobre el cual puedan moverse al menos dos ó tres notas del neuma.

2. La final de una melodía gregoriana debe ser regularmente acompañada con el mismo tono en el bajo, de modo que la nota de la melodía esté á la octava y el acorde de la final tenga la tercera mayor.

3. Cada nota de la melodía gregoriana puede considerarse como primera, tercera ó quinta de la triade armónica, que le acompaña. Por tanto para el acompañamiento bastan por regla general las siguientes triades con sus tres primeras inversiones: a) las triades que se fundan sobre la final y la dominante del modo, ó si se quiere sobre sus notas de percusión¹; b) las triades propias de la escala diatónica á que pertenece la melodía, y que se pueden disponer sobre las cinco notas comunes á todos los modos auténticos y plagales², exceptuando siempre la nota *si*.

¹ Véase §. 14, p. 56.

² Véase §. 13, p. 53.

4. Además del acorde de triade y de su primera inversión¹, se pueden también adoptar en el acompañamiento los acordes secundarios de séptima, que se basan sobre las notas de la escala diatónica propia del modo que recorre. Sin embargo el acorde de séptima sobre la dominante tomada en el sentido moderno, esto es la quinta de la final, y todas sus inversiones, quedan prohibidas; con todo, se permite una séptima después de la triade en las cadencias ó en las melodías que descienden de grado, por ejemplo:



5. La triade sobre la dominante principal de la escala, según el modo moderno, dice muy bien como penúltimo acorde en las cadencias finales. Exceptúanse, sin embargo, los modos III y IV que exigen la cadencia *frigida*² y en parte los modos I y II cuando la penúltima nota de estos es un *do*³.

6. Por regla general debe preferirse en las armonías la posición lata. Las cuatro voces de acompañamiento deben ser conducidas de modo, que puedan ser ejecutadas por el soprano, contralto y bajo, si fuese necesario.

7. Al transcribir las notas del canto llano con las modernas, adóptese la semibreve \ominus por la longa \blacksquare , la mínima $\omin�$ por la breve \blacksquare y la negra \bullet por la semibreve gregoriana \blacklozenge . Las notas del bajo y de las voces intermedias dispónganse

¹ La segunda inversión es adoptada por Pierluigi de Palestrina solamente cuando la cuarta ó la octava son sincopadas.

² *ó bien*

³ La cadencia perfecta exige *do*#, y por esto no se admite la triade sobre *la*, cuando la penúltima nota de la melodía es un *do*.

por medio de los puntos y de las ligaduras, de modo que correspondan al valor de las notas gregorianas á las cuales sirven de acompañamiento.

8. Cuando los cantores respiran á los signos I $\bar{\text{I}}$, ó hacen breve pausa en las divisiones melódicas ó en las puntuaciones del texto, deberá sostenerse también el órgano. En general es necesario que secunde el canto, como si fuese una sola cosa con él; pero deberá el organista estar siempre atento al texto, á fin de seguir con toda exactitud el movimiento de la declamación.

9. Se permite modular en el acompañamiento, esto es adoptar el *do*♯, el *fa*♯ y el *sol*♯ en una voz intermedia cuando la melodía gregoriana termina con *mi—re*, *la—sol* ó también *si—la*. No pudiendo entrar en la melodía gregoriana el *fa*♯, queda por esto mismo excluida la tríade mayor ó menor sobre el *si natural*. Hablando, pues, en lenguaje moderno, son permitidas las tríades mayores y menores sobre el *la*, *re*, *mi*, *sol*; las tríades mayores sobre el *si bemol (sa)*, *do*, *fa*; y finalmente las tríades diminutas sobre el *si* y *mi*, si la melodía descende de grado, como se dijo arriba (n^o 4). Estas últimas tríades producen óptimo efecto en la primera inversión con la tercera duplicada. En la transposición del tono atiéndase á no cambiar el carácter del modo gregoriano, y por lo mismo la naturaleza de los acordes que deben acompañarle.

10. El bajo por regla general esté en movimiento contrario, y si la melodía asciende, puede también adoptarse el movimiento recto en tercera ó décima; perseverando en la melodía la misma nota, por ejemplo la dominante en los salmos, dice bien en el bajo el movimiento oblicuo¹.

11. Cuando el coro alterna con voces *solas* y *todas*, ó bien con voces de niños y de hombres, hace bien variar en el acompañamiento, alternando con sólo tres partes, ó con cuatro sin pedal.

¹ Véase §. 1, pág. 3, Not. 1.

12. Responda siempre el registro á la fuerza é intensidad del coro, de modo que no domine nunca á las voces.

13. Compónganse los preludios de motivos tomados de la melodía que ha de cantarse, y condúzcanse á ser posible con estilo polifónico de imitación ó fuga. Lo mismo se dirá de los intermedios y de los versos breves como terminación del canto. En todas estas sonatas inmediatamente unidas al canto, procúrese mantener la independendencia del ritmo propia del gregoriano, para que el órgano responda plenamente al carácter de esta música.

II. Reglas especiales.

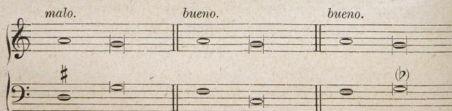
1. Modo primero y segundo.

El movimiento melódico *do-re* se acompaña del mejor modo con el *fa* de la quinta baja, ó también con el *la* de la tercera baja, en seguida un acorde de *sol menor* y *re mayor*; por ejemplo:



En el movimiento *si la* se puede modular con el acorde de *mi mayor*.

La fórmula *la sol* no se acompañe con las triadas de *re mayor* y *sol*, sino con las de *fa* y *do*, ó bien *fa* y *sol*; p. e.:

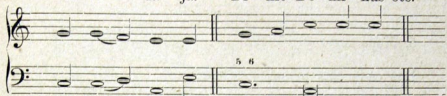


2. Modo tercero y cuarto.

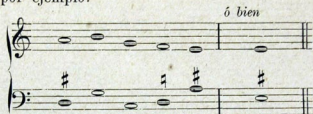
Estos dos modos requieren frecuentemente en el bajo la cadencia intermedia *la re*. En los acordes finales adóptense

las triadas *re menor* y *mi mayor*, ó bien *re menor*, *la menor* y *mi menor*. Esta última forma se debe usar en las antífonas después de las cuales viene inmediatamente la entonación del salmo con la melodía acostumbrada *sol, la, do*; p. e.:

Al - le - lú - ja. Di - xit Dó - mi - nus etc.



El final del tono cuarto *la, si, sol, fa, mi* exige las triadas *re mayor, sol, do, re menor* y *la mayor* (ó bien *mi mayor*); por ejemplo:



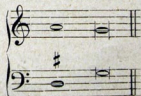
3. Modo quinto y sexto.

Estos dos modos pueden tratarse en parte como los tonos modernos *do* y *fa mayor*. La modulación que aquí ocurre, es la siguiente:

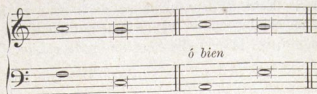


4. Modo séptimo y octavo.

La final regular de estos modos es:

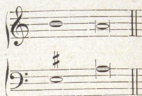


Pero en las cadencias intermedias elijase:



5. Modo nono y décimo.

Las cadencias principales son:



Sus cadencias medias se acompañan de este modo:



6. Modo undécimo ó duodécimo.

Estos dos modos pueden tratarse como el *do mayor*; pero siempre con las debidas advertencias ya indicadas.

OBSERVACIÓN.

La cuestión respecto al modo de acompañar el coral, se ha agitado en gran manera en estos últimos tiempos. En Roma y en muchos puntos de Italia el coral no se acompaña; costumbre laudabilísima y digna de conservarse. Los dos belgas Gevaert y Van Damme parten del principio de que, en la formación de los acordes, no se deben adoptar en el bajo fundamental otras notas que las que ocurren en la melodía coral. El alemán Schneider rechazaba en el acompañamiento todo accidente musical, pero ejecutaba las cadencias perfectas sin la nota eficiente, aún cuando entonces ya no existiese en el modo gregoriano. Mettenleiter solía dar á cada nota de la melodía un acorde especial, en los más de los casos, según las antiguas reglas del contrapunto á dos partes (*nota contra notam*). Witt en su acompañamiento del *Ordinarium Missæ*¹ adopta el sistema diatónico con cadencias per-

¹ *Organum comitans ad Ordinarium Missæ. Editio IV. augmentata, auctore Dr. Fr. Witt; Ratisbonæ, Pustet, 1885.* Véase el prefacio de esta obra verdaderamente excelente, donde se hallará explicado todo el sistema del autor y las razones que le indujeron á seguirlo.

fectas; pero sigue el movimiento rítmico y declamatorio del coral, y considera los neumas que se deben ejecutar con un respiro y con cierta vida, como notas de paso sobre un bajo restante, el cual tan sólo se mueve ó cambia en los pasos importantes¹.

No son pocas las ventajas que reporta el sistema del acompañamiento por nosotros descrito.

Indicaremos algunas.

1.^a. Como muchas notas de la melodía se mueven sobre un solo acorde, las dificultades del acompañamiento disminuyen; y aun el organista menos práctico puede con facilidad unirse estrechamente á los cantores y seguirles.

2.^a. En la melodía no todas las notas tienen el mismo acento musical; pueden por tanto considerarse algunas como notas de paso, particularmente si caen sobre una misma sílaba.

3.^a. Los acordes multiplicados oprimen y oscurecen la melodía; en nuestro sistema ésta es reina y se mantiene siempre límpida y clara.

4.^a. Finalmente este modo de acompañar responde mejor que cualquier otro á la simplicidad del coral y evita la monotonía.

Los ejemplos que siguen demostrarán mejor que regla alguna cuanto hemos expuesto hasta aquí.

Modo I.

R. De - - - o o grá - - ti - as.

¹ Con estas mismas normas fué publicado el acompañamiento del *Graduale* y del *Vesperale Romanum* (*Organum comitans ad Graduale Romanum, compositum et redactum a Fr. X. Haberl et Jos. Hanisch*. Editio secunda, 1884. — *Organum comitans ad Vesperale Romanum*. 1879.) Se pueden tener aparte los *Hymni Vesperarum* y las *Transpositiones harmonice*; ambas obras son de Hanisch. En la última se encuentran en diversa altura de tono los responsorios, los *Deo gratias* del *Ite* y del *Benedicamus*, los tonos de los salmos, el *Te Deum* y otros semejantes.

Modo II. trasportado á la cuarta alta.

V. Glória Patri, et Fili - o, * et Spiritu - i san - eto.

Modo III.

R. Et facta ejus intellexérunt u - - - - nt.

Modo IV.

R. De - o grá - ti - a - - - s.

Modo V. trasportado á la tercera baja.

Ac-ces-si-stis ad Si-on *

mon - tem,

et ci - vi - tá - tem De - i vi - vén - tis, Je - rú - sa - lem

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff is an organ accompaniment with a bass clef and the same key signature. The music is written in a style typical of Gregorian chant accompaniment, with block chords and simple rhythmic patterns.

cœ - lé - stem, et te - sta - mén - ti no - vi

The second system continues the musical setting. It features the same vocal line and organ accompaniment as the first system, maintaining the G major key signature and the same rhythmic and harmonic style.

me - di - a - tó - rem Je - sum, et sán - gui - nis

The third system continues the musical setting. It features the same vocal line and organ accompaniment as the previous systems, maintaining the G major key signature and the same rhythmic and harmonic style.

a - sper - si - ó - nem mé - li - us lo - quén - tem

The fourth system continues the musical setting. It features the same vocal line and organ accompaniment as the previous systems, maintaining the G major key signature and the same rhythmic and harmonic style.

quam A - - - bel.

The fifth system concludes the musical setting. It features the same vocal line and organ accompaniment as the previous systems, maintaining the G major key signature and the same rhythmic and harmonic style. The system ends with a double bar line.

Modo VI. trasportado un tono más alto.

in do - mum Za-cha-

Intrá-vit Ma-ri-a

ri - æ, et sa - lu - tá - vit E - li - sabeth.

Modo VII. trasportado á la tercera menor baja.

quem con-stí - tu - it

Fi-dé-lis servus et pru-dens

Dó - mi-nus su - per fa-mi-li - am su - am:

ut det il - - lis in tém - - - po-re

tri - - - ti-ci men - sú - ram.

Modo VIII.

R̄. De-o grá-ti-as, al-le-lú-ja, al-le-lú - - - ja.

Modo IX. y X. trasportados á la tercera menor baja.

An-ge-lis su - - is De - us mandá -

vit de te, ut cu-stó - - -

di-ant te in ó - mni-bus vi - - -

is tu - - is.

Modo XI.

R. De - - - o o

o o

o grá - ti - as.

Modo XI. trasportado á la quinta inferior.

læ - tá - - - re,

Re - gi - na cœ - li,

al - le - lú - ja, Qui - a quem me - ru - í - sti

por - tá - re, al - le - lú - ja. Re-sur-ré-xit,

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff is an organ accompaniment in G major, with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in a simple, homophonic style, typical of Gregorian chant accompaniment.

sic-ut di-xit, al - le - - lú - ja. O-ra

The second system continues the vocal line and organ accompaniment. The vocal line has a longer note value for 'al - le - - lú - ja', indicated by a horizontal line above the notes. The organ accompaniment provides a steady harmonic support.

pro no - bis De-um. Al - le - - lú - ja.

The third system concludes the vocal line and organ accompaniment. The vocal line ends with a double bar line. The organ accompaniment continues for a few measures before also ending with a double bar line.

Modo XII. trasportado á la quinta inferior.

Re - gi - na cœ - ló - rum,

The fourth system shows the beginning of a new section. It starts with a short melodic fragment in the vocal line, labeled 'A - ve'. This is followed by a full system of vocal and organ music. The key signature has changed to two sharps (D major), and the organ accompaniment is in a more active, rhythmic style.

A - ve Dó - mi - na An - ge - ló - - rum.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The text "A - ve Dó - mi - na An - ge - ló - - rum." is written above the staff.

· Sal - - - ve ra - dix, sal - ve por - ta,

Musical notation for the second system, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The text "· Sal - - - ve ra - dix, sal - ve por - ta," is written above the staff.

ex qua mun - do lux est or - ta: Gau-de, Vir-go

Musical notation for the third system, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The text "ex qua mun - do lux est or - ta: Gau-de, Vir-go" is written above the staff.

glo - ri - ó - sa, su - per o - mnes spe - ci - ó - sa:

Musical notation for the fourth system, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The text "glo - ri - ó - sa, su - per o - mnes spe - ci - ó - sa:" is written above the staff.

Va - - - - le, o val - de de - có - ra,

et pro no - bis Christum ex - ó - ra.

Cuando algunas melodías gregorianas se suceden inmediatamente una después de otra, como acontece por ejemplo en las antifonas y salmos de las horas canónicas, es necesario mantener una altura de tono, en cuanto sea posible, uniforme, para que uniforme también sea el colorido de las voces. Por consiguiente, deberá ser el organista capaz de transportar al órgano la misma melodía á cualquier altura ó tonalidad. Para obtener esto, no hay otro medio que el de adiestrarse en la lectura expedita en todas las llaves, y con estudio constante, vencer todos los obstáculos y dificultades que hagan de alguna manera incierto ó inseguro á quien toca.

Para decirlo en breves palabras: las dotes de un verdadero organista son: conciencia, crítica severa y estudio teórico y práctico de las composiciones de los grandes maestros. Esta máxima no nos cansaremos nunca de repetirla.

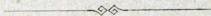
¿Qué decir, después, de aquel vicio deplorabilísimo, y sin embargo tan común, de improvisar en el órgano á capricho, tocando toda clase de acordes, mordentes (*gruppetti*), trinos y escalas; y todo careciendo no sólo de estética, sino de sentido común, porque se hace sin regla de arte, ni indicio alguno

de pensamiento musical y temático? ¿Quién dá este derecho al organista, mientras no lo tiene el cantor, que debe atenerse escrupulosamente á sus notas, y en general mientras ninguno se atreve nunca á presentarse en público sin la conveniente preparación? El Reglamento de la S. Congregación prohíbe este abuso;¹ y aun sin esta prohibición lo veda ya el respecto que siempre se debe á una reunión pública, y mucho más á aquella que se congrega en la Casa del Señor con el fin de orar. Si tales improvisaciones las pudiesen ver impresas ó escritas, seguramente que se avergonzarían y ruborizarían sus autores de ejecutarlas en la iglesia; y harían el serio propósito de estudiar y de seguir estudiando hasta ser capaces de tocar en el templo sus fantasías, como si verdaderamente estuviesen escritas ó impresas.

Concluyamos este breve apéndice con las hermosas palabras de Ambros:² «La fuerza interna y vital de estos cantos corales es tan grande, que se conservan en su pleno vigor aun sin acompañamiento de armonía, y no requieren otro adorno para aparecer en todo su significado absoluto. Por otra parte, estos ofrecen materia inagotable á los más ricos y artificiosos desenvolvimientos armónicos; baste decir que por siglos y siglos tales cantos formaron el tesoro de riquezas de que se nutría el arte. En efecto, por la admirable fuerza vital de las melodías gregorianas, se corroboró la música, y desde las primeras é imperfectas tentativas del *Organum*, de la diafonía y de los falsos bordones, pasó paulatinamente á la suma perfección que tiene el estilo polifónico de Palestrina.»

¹ Art. XV. Véanse también los artículos III y XI que tratan más particularmente del órgano en la iglesia.

² *Storia della musica*, Tom. II. p. 67.



PARTE TERCERA

DE LA EJECUCIÓN EN EL TEMPLO

CAPÍTULO I.

NORMAS GENERALES.

§. 40. *De los clérigos.*

Es verdaderamente admirable lo solícita que ha sido la Iglesia en todos los pasados siglos, á fin de cultivar con todo esmero y diligencia el canto coral. *Laudemus viros gloriosos et parentes nostros in generatione sua . . . in peritia sua requirentes modos musicos et narrantes carmina scripturarum.* Así se expresa el Eclesiástico¹, hablando de los Santos de la antigua alianza; y la Iglesia aplica estas mismas palabras á los Santos de la nueva en los oficios de los Pontífices. Toda la liturgia católica está adornada de melodias compuestas por inspirados y santos varones; obispos y sacerdotes, clérigos y monjes compitieron siempre, á fin de ejecutarlo del mejor modo; y los concilios celebrados en diversos siglos, á cada paso imponen, y con palabras graves recomiendan, particularmente á los ministros del altar¹, su práctica y estudio.

¹ XLIV, 1 y 5.

² *Laicus in ecclesiis non debet recitare, nec Alleluja dicere, sed psalmos tantum sine Alleluja* (TEODORO DE CANTERBURY según GERBERT, *De Cantu et Mus. Sacr.* Tom. I. p. 243). Conocemos ya el decreto del Concilio de Trento que impone á los clérigos el estudio del canto gregoriano (p. 12), y no será inútil añadir aquí algún otro que leemos en los concilios provinciales más recientes. *In grammatica et superioribus scientiis instruantur (clerici), non autem in cantu figurato, sed gregoriano* (Conc. Neap. 1699). — *Invigilent (Episcopi) diligenter ne cantus exponatur contemptui; modo quo executioni mandatur; . . . chorusque a peritis in cantu gregoriano regatur; quod vix obtinendum est, nisi studiosa juventus, præ mundana Ecclesiæ musicam addiscat. Dent igitur operam rectores collegiorum seminariorumque, qui tam admirabili zelo juventuti instituendæ se devovent, ut cantum gregorianum alumni apprime doceantur* (Conc. Quebec. 1851). — *Doctorum hominum investigationibus aucti excitatique*

A éstos, pues, ante todo, nos dirigimos, firmemente persuadidos que de ellos depende en gran parte el estudio del canto gregoriano y su recta ejecución. Es muy deplorable que no todos manifiesten aquella diligencia que ciertamente debieran; de donde se sigue que el canto eclesiástico pierda gradualmente su primitiva estima con grande deshonor del mismo clero. *Ut fatear quod res est*, dice el Cardenal Bona¹, *pudet me plerosque ecclesiasticos viros totius vitæ cursu in cantu versari, ipsum vero cantum — quod turpe est — ignorare*. Otro célebre autor, hablando de las obligaciones que tiene todo sacerdote en su iglesia, aun respecto del canto y de la música, recuerda que en los pasados tiempos el conocimiento de la música era una especial prerrogativa del clero; y que éste dejó de cultivarla precisamente, cuando principiaron á introducirse los abusos. «Si el clero no hubiese permanecido ocioso, dice el autor citado², la ignorancia del canto no hubiera sido ni tan grande, ni tan común³.» Después se ocupa en demostrar, cuán necesario

Clerici omnes cantum firmum seu planum . . . summo studio excolant, ac canora suavique voce promere sciant. Hujus cantus frequentes lectiones in majoribus et in minoribus nostris seminariis haberi, ac de eo bis in anno examen fieri volumus et mandamus (Conc. Burdigal. 1859). — *In seminariis lectionem cantus omnes frequenter adeant, ut clerici, cum ad sacerdotium fuerint erecti et ad regimen alicujus ecclesie vocati, scholas cantorum instituere valeant, eisque præesse exemplo sancti Gregorii Magni non dedignentur; et ita, vel per se vel per scholares, publicum officium faciant expleri* (Conc. Tolos. 1850). — *Cantus gregoriani schola in omnibus seminariis esse debet. Hanc Episcopi publicis experimentis, præmiis propositis et præsentia ipsa sua, Gregorii Magni exemplum imitantes, excitare ac decorare curent. Clerici omnes cantus ejusmodi scholam frequentent. Mansionarii, magistri chori et præcentores hanc cantus ecclesiastici peritiam legitimo comprobent experimento* (Conc. Urbinat. 1859). — *Curent Episcopi, ut in seminariis scholam cantus (gregor.) . . . omnes clerici tempestive frequentent, nec ex facili ad sacros ordines admittant, quos nulla excusante legitima causa eam neglexisse vel non satis profecisse compererit* (Conc. Ravenn. 1855). — Para estas y otras semejantes citas, véase la *Collectio Conc. Lacencis*, la de Labbé, el comentario al *Cærem. Episc. de Catalani*, etc.

¹ *De cantu eccles.* §. III, 1.

² STEIN, *La música sagrada considerada en su fin y en sus caracteres*. Colonia, Bachem.

³ BOLLENS (*Canto coral de la Iglesia católica en Alemania*); hace años deploraba el poco estudio que se hacía del canto llano en los seminarios. «La instrucción del canto gregoriano, decía, está confiada

sea que los jóvenes clérigos, desde los primeros años de la escuela, sean instruidos regularmente en la música y á ser posible en el piano y órgano; y continúa: «Si el futuro sacerdote en esta primera época de la educación no adquiere los necesarios conocimientos musicales, no podrá después aprovechar mucho durante los estudios teológicos. Será entonces demasiado tarde para principiar desde los principios la enseñanza del canto, ni se podrá fácilmente obtener que el joven ejecute en el debido modo las melodias gregorianas, por otra parte tan sencillas.» Proksch añade:¹ «El sacerdote en la iglesia, ó también sólo en el altar, debe presentarse en oficio de cantor; á él pues está encomendada la cura de la música eclesiástica, del canto popular y de la ejecución del órgano.» El no ser por naturaleza bien dispuesto para aprender la música, y por lo mismo no conocer los defectos que se pueden en aquella cometer, y el no saber el modo de enmendarlos, no puede ser válida excusa. «Porque, como dice Antony², el sacerdote en este caso debe recurrir al consejo y ayuda de otro, y por este modo cumplir su obligación; habiéndose escrito también sobre este particular: *Scienti igitur bonum facere, et non facienti, peccatum est illi*³.» «Y en verdad, observa Amberger⁴, cualquiera que éntre en el

por lo general á hombres que son incapaces; por este y otros motivos tampoco tienen nada de autoridad, y la hora del canto se cambia en hora de recreación y juego. Si los clérigos aprenden á lo más las entonaciones de las colectas, del prefacio, del *Gloria*, del *Ite Missa est*, etc., se cree haber hecho bastante, y muchos no llegan ni á tanto.» Por fortuna en Alemania se ha remediado en gran parte este inconveniente. ¿Puede decirse lo mismo de España y de Italia? Guido de Arezzo escribía ya en su tiempo: *Sunt etiam plerique clerici vel monachi, qui artem Musicæ jucundissimæ neque sciunt, neque scire volunt, et, quod gravius est, scientes refutant et abhorrent, et si aliquis musicus eos de cantu, quem vel non rite vel incomposite proferunt, compellat, impudenter irati obstrepunt, nec veritati adquiescere volunt, suumque errorem suo conamine defendunt.* (GERBERT, *Scriptores*, Tom. II., p. 51).

¹ *Aforismos respecto á la música de la Iglesia católica.* Praga, Bellman.

² *Manual arqueológico-litúrgico del canto gregoriano.*

³ Jac. IV. 17.

⁴ AMBERGER, *Teología Pastoral*, Tom. II. pp. 216—234. Estas páginas verdaderamente inspiradas contienen los más fuertes motivos propios para demostrar cuán necesario sea al sacerdote el estudio de las melodias

campo de la liturgia, está obligado á aprender y ejecutar en el mejor modo posible el canto litúrgico, como está obligado á observar con todo escrúpulo las rúbricas. Concedemos también que no todos sean capaces de penetrar ó reconocer aquel íntimo sentido que la Iglesia entiende dar á la admirable unidad de tono y á la dulzura del movimiento de sus melodías; sin embargo cada uno debe respetarla con santa alegría y no pasar por encima con indiferencia y desprecio; debe además esforzarse en encontrar la verdad, belleza y fuerza que en ellas se contienen, y no privarse á sí mismo de todo buen sentimiento al oírlas, sólo porque no las ha estudiado convenientemente, ó bien porque las oye ejecutar de un modo reprobable y falso... Ni se diga que el pueblo no las comprende gran cosa; nosotros cantamos en nombre de la Iglesia y para gloria de su celestial Esposo, y debemos, por tanto, tener presente que este canto ejecutado con la propia devoción, tiene una fuerza admirable atrayendo á sí los ánimos de los buenos fieles¹.»

Transcribamos por último algunos pasajes citados por el cardenal Bona², los cuales contienen excelentes normas para la recta ejecución del canto eclesiástico. Se pueden sin embargo compendiar todas en estas solas palabras: Quien canta en la iglesia debe ser hombre de oración; porque el canto en la iglesia no es ni puede ser otra cosa que una plegaria.

S. Bernardo: *Sunt quidam voce dissoluti, qui vocis suæ modulatione gloriantur, nec tantum gaudent de dono gratiæ,*

gregorianas; y esto por la íntima unión que tienen con la liturgia de la Iglesia católica. Meister lo compendia todo en la siguiente proposición: «El canto eclesiástico es parte esencial del culto; su historia es parte de la historia misma de la Iglesia; por tanto el conocer su importancia bajo el punto de vista histórico y litúrgico, es parte de la ciencia teológica.» Véase también DURANDUS, *Rationale div. off.* Lib. II. *De cantore et psalmista.*

¹ Conocidas son las palabras de Benedicto XIV en su Encíclica *Annus qui: Cantus iste ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pietatem excitat; denique ille est, qui si recte decenterque peragatur in Dei ecclesiis, a piis hominibus libentius auditur, et alteri, qui cantus harmonicus seu musicus dicitur, merito præfertur.*

² *De div. Psalm. C. XVII, §. 25.*

sed etiam alios spernunt. Tumentes elatione aliud cantant, quam libri habeant; tanta est levitas vocis, forsitan et mentis. Cantant, ut placeant populo magis quam Deo. Si sic cantas, ut ab aliis laudem quæras, vocem tuam vendis, et facis eam non tuam, sed suam. Viros decet virili voce cantare, et non more femineo tinnulis vel falsis vocibus velut histrionicam imitari lasciviam¹.

El libro *Instituta Patrum: Nec volubilitate nimia confundenda quæ dicimus, qua et distinctio perit et affectus . . . cui contrarium est vitium nimie tarditatis.*

Jerónimo de Moravia:² *Numquam cantus nimis basse incipiatur, quod est ululare; nec nimis alte, quod est clamare; sed mediate, quod est cantare.*

Y el Cardenal Bona termina: *Denique damnandi sunt illi, qui parcentes vocibus suis rapinam faciunt in holocaustis, qui vitulos scilicet labiorum suorum Domino reddere negligentes, vel dolorem capitis vel stomachi debilitatem, vel exilitatem vocis prætendunt ad excusandas excusationes in peccatis: cum revera totum in eis sibi vendicent mentis evagatio, distractio cordis, carnis inertia et propriæ salutis incuria. Non enim considerant, quod qui a communi labore se subtrahunt, communi etiam retributione carebunt, et qui Ecclesiam servitute, proximum ædificatione, Angelos lætitia, sanctos gloria, Deum cultu defraudant, ipsi quoque Dei gratia, sanctorum suffragiis, Angelorum custodia, proximi adjutorio, Ecclesiæ beneficiis se reddunt indignos. . . . Eis enim, qui legitime canunt, et sapienter psallunt (inquit Rupertus Abbas) remuneratio vel præmium erit carmen æternum.*

§. 41. De los maestros de coro.

El maestro ó director de coro tiene estricta obligación de instruir á sus cantores con la palabra y con el ejemplo en la recta ejecución del canto coral, y debe á este fin emplear

¹ La palabra *castigatio vocis* que se pronuncia al ordenar á los subdiáconos, puede ser tomada en el sentido aquí expuesto de S. Bernardo.

² COUSSEMACKER, *Script.*, Tom. I., p. 94.

toda su diligencia é industria. Debe ser el alma de su coro, y al mismo tiempo debe poseer un pleno conocimiento teórico y práctico de los antiguos modos gregorianos y de sus melodías. El obstáculo mayor que aquí se encuentra, consiste en que no pocos maestros tienen ciertamente suficientes conocimientos de la música moderna, pero están privados absolutamente de los del canto gregoriano, ó bien lo juzgan y tratan del mismo modo que tratan y juzgan los sistemas modernos; por lo cual, no correspondiendo el canto á aquel concepto que éstos se han formado, lo desprecian, encogiéndose de hombros. Y sin embargo, debieran considerar que con esto sólo se hacen compadecer de los hombres verdaderamente inteligentes, y que el verdadero defecto no está en la pobreza melódica ó artística de las melodías gregorianas, sino en su ignorancia.

En particular las obligaciones de un buen maestro de coro se pueden reducir á las siguientes:

1) Debe conocer la lengua de la Iglesia, puesto que todos los textos litúrgicos están compuestos en latin. En caso contrario deberá recurrir á la traducción del texto ó á lo menos al sentido general de las palabras, é indicarlo á los cantores. Sin esto no le será jamás posible dar la debida expresión á la melodía, según las varias relaciones que tiene con la acción litúrgica. Debe además conocer y saber usar prácticamente el calendario eclesiástico, y el *Directorium chori*; de otro modo no sabrá hallar en los libros litúrgicos las melodías prescritas, y mucho menos ejecutarlas como se debe, y á su debido tiempo.

2) El fiel, tomando parte en la liturgia de todo el año, se acostumbra casi insensiblemente á aquel espíritu eclesiástico que aparece en las diversas solemnidades. Ahora bien, de este espíritu debe estar penetrado el maestro de coro; esto es, debe vivir de la vida misma litúrgica que tiene la Iglesia é infundirla en el canto, para que sea expresada variadamente según los tiempos.

3) Las diversas solemnidades¹ deben más ó menos influir sobre la ejecución del canto coral en cuanto mira á la entonación, al ritmo, á la fuerza expresiva; á su majestad, dignidad y gravedad. En las fiestas más solemnes el mismo canto de los salmos se aproxima más al melódico; mientras en las fiestas menores se recita algo más libre y en tono más bajo. También el canto melódico es ejecutado en estas fiestas con mayor prontitud. En los oficios fúnebres se cantará en tono más bajo y con voz más debil, de tal manera, sin embargo, que no se falte nunca á la claridad y se conserve siempre la expresión de la confianza.

4) El maestro deberá declarar á sus cantores el modo, el ámbito y la propiedad especial de la melodía gregoriana que debe ejecutarse, á fin de que se mantenga el verdadero carácter de cada uno de los modos, y puedan los cantores con toda destreza, y sin la menor duda tomar los intervalos aun menos frecuentes, y superar las dificultades melódicas ó rítmicas, que por ventura se encuentren.

5) Deberá además cuidar de fijar en el canto una tal altura de tono, que convenga á los cantores; particularmente si el coro se compone de voces mixtas. Por tanto la melodía deberá ser trasportada á tal posición, que todos puedan cómodamente ejecutarla con voz siempre uniforme y sin esfuerzo alguno. Si el canto coral se acompaña con el órgano², deberá el maestro convenir con el organista. Es sumamente recomendable el uso de dividir el coro en grupos; de modo que haya, por ejemplo, *cantores* propiamente dichos para las entonaciones, ó los *accentus*, el medio coro, voces de niños (sopranos y contraltos), y las de los hombres (tenores y bajos).

¹ Los *Instituta Patrum* distinguen tres diversas especies de fiestas. En las más solemnes prescriben se cante con grande ánimo, con voz abierta y con el mayor brío; en las dominicas y en las fiestas de los Santos de modo algo más suave; en los días comunes, por el contrario, deberá la ejecución ordenarse de manera que todos canten devotamente y con toda diligencia, sin demasiada fuerza de voz y siempre *cum affectu absque defectu*.

² Recuérdense las palabras de Jerónimo de Moravia citadas más arriba en la pág. 196.

De este modo no sólo se evitan muchas dificultades, que encuentran cuando todo el coro debe continuamente cantar, sino, lo que es más, se da vida y variedad á la ejecución, alternando las voces infantiles con las de los hombres, uniendo diversamente las voces de distinto metal, y dando mayor ó menor fuerza á la melodía, según que se ejecute por todo el coro ó parte de él.

Pasando de una á otra melodía, procúrese mantener siempre el mismo colorido de la voz; y la trasposición del tono (si debe hacerse) no desdiga de la melodía antecedente ya ejecutada.

6) El maestro deberá conocer la fuerza de la voz y la capacidad de los cantores, y no admitir en el coro sino á aquellos que conozcan suficientemente los principios del canto coral y el método de su ejecución, que tengan voz sana y entonada, buena y correcta pronunciación. El que no sepa cantar, no debe cantar. Frecuentemente se dice: *para el canto gregoriano cualquiera cosa es buena*. Pero esta sentencia es necia, ni otra cosa demuestra en quien la profiere, sino desprecio del arte, é impiedad imperdonable respecto de las melodías más sacrosantas de la Iglesia católica.

Nótese que los cantores jóvenes, si cantan con brío y con fuego, se inclinan por naturaleza á una posición de tono más aguda; la cual, cuando no sea en demasía, quita en gran parte el peligro de que se baje de tono. Si esto sucediese, deberá el maestro inmediatamente conducir de nuevo á los cantores al tono normal. Podrá hacerlo, por ejemplo, al principio de una nueva frase, ó esforzando ligeramente la voz, ó previniendo la nota; pero siempre de modo que no se produzca turbación alguna, ó se advierta desconcierto.

7) Es necesario tener cuidado en las sílabas largas y breves; ya que el ritmo variado del lenguaje y la amplia libertad de ejecución sin medida determinada, constituyen el ornato más precioso del canto coral. Por consiguiente no se deberán nunca medir las sílabas largas y las breves según una ley fija y mecánica, cual sería la del metrónomo. Mas, de

esto hemos discurrido ya otra vez¹. El mejor método será indicar á los cantores con algún claro y distinto movimiento de la mano todos los intervalos, las figuras melódicas, las palabras ó frases que deben ejecutarse más ó menos aceleradamente, ó con acento más ó menos fuerte; de tal manera que todo el coro se una en un todo perfecto, como si fuese una sola voz².

8) Muchas veces depende del director el dividir rectamente una melodía en sus miembros, frases y períodos. El tomar aliento determínese según las palabras, y háganse las pausas donde estén los signos comunes de la puntuación. Aunque, por lo general, todas las sílabas de una palabra deben ejecutarse con ligadura, esto es, sin abandonar la voz; sin embargo, si muchas notas cayeran sobre una sílaba, de modo que no pudieran ejecutarse todas con un solo respiro, deberá el director indicar un punto en que todo el coro respire. Procúrese además conservar un justo medio en el ritmo general del canto, de modo que no sea con exceso precipitado, ni tan lento que resulte fastidioso. Ordinariamente un pequeño número de cantores tiende á precipitarse; por el contrario un coro numeroso se inclina á una lentitud fatigosa. Uno y otro defecto debe evitarse á toda costa; puesto que de otra manera padece la buena pronunciación y la pureza de la entonación, con grave daño del canto coral, resultando objeto de risa y de desprecio. Por lo demás, es de desear, y conduce mejor al fin, que la ejecución sea de ordinario dulce y fresca, con frecuencia aun fogosa, pero siempre animada y con cierta desenvoltura.

9) Es necesario determinar el grado de fuerza que debe tener cada tono, y el *crescendo* ó *decrescendo* de la voz en cada una de las frases ó períodos musicales; así también el

¹ Véase el §. 8, pág. 25.

² Me ha enseñado la experiencia que quince ó veinte cantores ejecutan el canto gregoriano con mayor unidad, facilidad y energía, si se les hace leer en un solo libro coral en folio, que si cada uno tuviera en su mano una pequeña edición. Nuestros padres sabían ciertamente lo que les convenía, continuando en publicar los libros corales en folio máximo, aun después de la invención de la imprenta.

piano, el *forte* y los otros *efectos* del canto no se deben nunca olvidar. Sin embargo, no está bien hacer de esto una regla fija para los cantores, ó emplear signos en el texto. Toda cosa excesivamente estudiada perjudica lo natural y espontáneo, y pierde la elegancia y gracia. Es mejor atenerse á algunas normas generales y á aquellos *efectos* que la variedad del texto parece requerir cada vez. Así, por ejemplo, las notas breves descendentes cántense con mayor suavidad que las otras; en las ascendentes se aumente la fuerza; en los intervalos mayores atiéndase á la buena entonación; el unísono, la tercera mayor y la quinta exigen mayor fuerza de voz, que la tercera menor; el *Adoramus te*, el *Incarnatus* y otros semejantes pasos se ejecutan con mayor delicadeza en la expresión y algo más lentos, y así sucesivamente.

10) De lo dicho hasta aquí se deduce la obligación sacrosanta que tiene el director de instruir previamente y con toda diligencia á sus cantores. Las pruebas mantienen viva la atención; mientras que el abandonarse al acaso y á la fortuna, y el confiar demasiado en la práctica ya hecha, no trae nunca consigo la bendición de Dios y el buen éxito. Al contrario el canto coral, por las dificultades que presenta, debe ser estudiado más que todo otro canto: « porque, como demuestran las escuelas de los pasados siglos, y los ejemplos de hombres insignes, no basta para esto la habilidad ordinaria, sino que requiere serio y profundo estudio de mente y de corazón »¹.

Estas pruebas, sin embargo, deben repetirse con regularidad y constancia, y no con una sola parte de los cantores, sino con todos, especialmente si se trata de un coro numeroso y además de voces mixtas. Cada melodía debe repetirse con toda exactitud y muchas veces, para asegurar á aquellos que suelen de ordinario apoyarse en los más instruidos con grande molestia del director y de los mismos cantores.

En suma; la naturaleza, la vida, la dignidad del canto coral y la edificación que se procura á quien escucha, dependen únicamente de la instrucción seria y constante de sus cantores.

¹ AMBERGER, ob. cit. p. 232.

§. 42. *De los organistas.*

Cuanto hemos dicho en el precedente párrafo respecto á los maestros de coro, sirve también para los organistas, particularmente cuando estos dos oficios, como sucede con frecuencia, se hallan unidos en una misma persona. En cuanto al modo de acompañar el canto coral, hemos hablado ya más arriba¹. Ténganse, sin embargo, presentes dos cosas: *primera*, la gran diferencia que media entre un pianista y un organista; *segunda*, la no menos grande que existe entre un buen organista de profesión y otro que debe acompañar el canto coral ó ejecutar sus interludios.

Habiéndose reconocido el órgano como el instrumento eclesiástico por excelencia², los libros litúrgicos no sólo hacen mención de éste, sino que regulan su uso con oportunas advertencias y prescripciones³. Referiremos aquí tan sólo cuanto dice á este propósito el *Ceremoniale Episcoporum* en el Cap^o XXVIII del Lib. I.

¹ §. 39, pág. 173.

² *Organo tantum in ecclesia locus sit; tibiæ, cornua et reliqua musica instrumenta excludantur* (Conc. Mediol. I. Cfr. Bull. magnum Bened. XIV; véase también §. 39, p. 173).

³ He aquí algunas útiles respuestas de la S. Congregación de Ritos:

1) *Quoad organi sonitum strictim servanda est Cæremonialis dispositio non pulsandi organa in Dominicis sacri Adventus, et Quadragesimæ ad Missas solemnes, et Vesperas, non obstante consuetudine, et abusus est eliminandus* (11. Sept. 1847).

2) *Organa in Dominicis III. Adventus, et IV. Quadragesimæ pulsari debent in Missa, et in Vesperis tantum, non vero in aliis horis Canonicis.* (2. Apr. 1718).

3) *Organa non silent, quando Ministri Altaris, Diaconus scilicet et Subdiaconus, utuntur in Missa Dalmatica et Tunicella, licet color sit violaceus* (2. Sept. 1741). *Et potest servari consuetudo pulsandi organa in Missis Rogationum et tempore Quadragesimæ, Adventus, et Vigiliarum, in Missis votivis B. M. V., quæ in singulis Sabbatis solemniter celebrantur, et in ejusdem Litaniis, quæ post Vesperas decantantur* (14. Apr. 1753).

4) *Si partes divini Officii vel Missæ omittantur in choro ob sonitum organi, tum submissa voce dicenda, quæ omittuntur: quando vero non pulsatur, integre sunt cantanda* (22. Jul. 1848).

5) *Servari potest consuetudo pulsandi tantum organum ad respondendum, dum in Missa cantatur Ite Missa est* (11. Sept. 1847).

6) *Sonus organi toto rigore potest intermisceri cum cantu, quando in Missa solemnibus seu Pontificali integer Symbolus in notis, seu in cantu Gregoriano et firmo cantatur in choro* (22. Mart. 1862).

1) En todas las dominicas y fiestas del año, en las cuales el pueblo suele abstenerse de las obras serviles, puede en la iglesia usarse el órgano y el canto de los músicos.

2) Entre estas fiestas no se cuentan las dominicas de adviento y cuaresma, exceptuando, sin embargo, la dominica tercera de adviento, que se dice *Gaudete in Domino*, y la cuarta de cuaresma *Lætare Jerusalem*, y esto durante sola la misa; se exceptúan también las fiestas y las ferias que ocurran en adviento ó en cuaresma, las cuales se celebran por la Iglesia con más solemnidad, como el día de S. Mateo, de S. Tomás de Aquino, de S. Gregorio Magno, de S. José, de la Anunciación y otros días semejantes que ocurran en las épocas mencionadas. Así también es permitido el órgano el jueves y sábado Santo al *Gloria in excelsis Deo*, y cada vez que se celebra solemnemente y con gozo, por alguna grave circunstancia.

3) Cada vez que el obispo entra en la iglesia, para celebrar solemnemente ó para asistir, en las fiestas más principales, á la misa solemne celebrada por otro, ó cuando después de la función se retira, es conveniente que se toque el órgano.

4) Practíquese lo mismo al entrar en la iglesia un legado apostólico, un cardenal ó cualquier obispo á quien el ordinario diocesano desea honrar. Se continúa en tocar hasta que los predichos hayan concluido su oración y se dé principio á la sagrada función. Igualmente se toca al salir éstos de la iglesia.

5) Se puede tocar el órgano en los maitines que se celebran solemnemente en las fiestas mayores, como también al principiar las vísperas.

6) Es regla general que, en las vísperas, maitines y misa, el coro cante en tono inteligible, y no sea sólo suplido por el órgano, el primer verso de los cánticos y de los himnos, así como el verso de los himnos en que se prescribe la genuflexión, por ejemplo el *Te ergo quæsumus* etc., la estrofa *Tantum ergo Sacramentum*, cuando está expuesto el Santísimo, y otros semejantes. Lo mismo debe observarse en el

versículo *Gloria Patri* aun cuando el versículo antecedente haya sido cantado por el coro; obsérvese lo propio en la última estrofa de los himnos. Se advierte además que cada vez que se finge cantar alguna cosa por medio del órgano ó responder alternando de este modo con los versículos de los himnos y de los cánticos, lo que se omite con motivo del órgano, debe ser recitado por alguno del coro y en voz inteligible. Y sería cosa laudable si algún cantor cantase junto con el órgano y con voz clara.

7) Pero en las otras horas canónicas, que se recitan en coro, no es costumbre alternar con el órgano. Sin embargo si en algunos lugares fuese costumbre tocar el órgano también en las horas canónicas, ó en alguna solamente, por ejemplo, la tercia, especialmente cuando se canta mientras el obispo que ha de celebrar solemnemente, se pone los sagrados ornamentos, tal costumbre podrá ser conservada.

8) En las vísperas solemnes se suele tocar el órgano al fin de cada salmo, alternando con los versículos del himno y del cántico *Magnificat*, siempre que se observen las reglas arriba dichas.

9) En la misa solemne se toca el órgano alternando al principio de la misa con el *Kyrie eleison* y el *Gloria in excelsis*; así también terminada la epístola, al ofertorio, al *Sanctus* y después hasta el *Pater noster*. Pero durante la elevación del SS. Sacramento, se toca en tono más grave y más dulce; inmediatamente después de la misma se podrá cantar algún oportuno motete. Al *Agnus Dei* se toca igualmente el órgano alternando, y después hasta el *Postcommunio* y al final de la misa¹.

¹ Si bien aquí no existe prohibición alguna directa de acompañar con el órgano los *accentus* del sacerdote y de los ministros, ésta se deduce, sin embargo, indirectamente de las normas precisas que miran á las partes de la misa donde es lícito el órgano. Por consiguiente queda por sí mismo excluido el acompañamiento del canto del sacerdote, diciéndose que se toca el órgano *ad Sanctus* y después *usque ad Pater noster*. Por lo demás el abuso sería ciertamente condenado, si la S. Congregación de Ritos debiese ocuparse y responder á preguntas ó bien á dudas oficialmente propuestas.

10) Pero cuando se dice el Símbolo en la misa, no debe ser alternado con el órgano, sino proferido entero por el coro con canto inteligible y claro.

11) Procúrese sobre manera que lo que se toque en el órgano no sea lascivo é impuro; ni se ejecuten melodías, no ya profanas y de juego, pero ni aun aquellas que no tengan relación alguna con el oficio que se celebra; además no se usen otros instrumentos sin el consentimiento del obispo.

12) Lo mismo observen los cantores y músicos, á fin de que la armonía de las voces, que está ordenada para promover la piedad, no contenga nada de ligero ó lascivo, que retraiga los ánimos de los oyentes de la contemplación de las cosas divinas, sino que sea devota, distinta é inteligible.

13) En los oficios de difuntos no se toca el órgano; pero cuando las misas sean cantadas, el órgano calla cuando termina el canto, lo cual se puede también observar en los días feriales durante el tiempo de adviento y de cuaresma¹.

Hasta aquí el *Cæremoniale*. Como complemento de estas prescripciones litúrgicas notaremos alguna cosa respecto á la parte estética y técnica del instrumento.

1) El organista deberá combinar con variedad los registros según el caso, y atender con toda diligencia á que el canto coral reciba la gracia de un claro oscuro, propio y bien conducido. Se engaña grandemente quien crea que el buen efecto depende de un fuerte empaste de melodías y armonías. Todo lo contrario. El órgano debe simplemente servir al canto y guiarlo; de otro modo, con tal exagerado trabajo, resulta imposible del todo ó en parte, la inteligencia del texto. «Un organista que sabe qué cosa sea el canto

¹ Aquí naturalmente se supone el canto coral; ya que por la palabra *musica* (*si musica adhibeatur*, y más arriba *musicorum cantus*) debe entenderse el canto figurado ó polifónico con ó sin órgano. Se hace, sin embargo, distinción entre misa y oficio. En el oficio no se hace uso del órgano, en la misa se permite como simple acompañamiento del canto; no puede por tanto emplearse para los preludios ó para las sonatas intermedias, ó al fin de la misa. La misma indulgencia se parece extenderse también á las misas feriales de adviento y cuaresma.

coral, lo sostiene ora con un ligerísimo aliento de voz y lo embellece de suaves notas, ora lo lleva al sonido lleno y grave y lo desenvuelve serio y solemne en bien compuestas armonías que refuerzan cada vez más, hasta que las alabanzas del Señor, semejantes á majestuoso río, arrebatan al cristiano que ruega y lo eleven á Dios.»

No se puede decir determinadamente, si el canto coral debe ser acompañado con tres ó cuatro partes, con armonía conjunta ó disjunta. Esto depende del coro de cantores, de la variedad que puede prescribir el maestro, de las diversas fiestas que ocurran, de las palabras que se acompañan y de la altura del tono elegido. Por lo general se remite esto á la elección y disposición del inteligente organista.

2) La recta entonación depende en gran parte del organista. Cuando el sacerdote entona, se desea que su canto corresponda en la misma altura de tono al del coro; á fin de que el sacerdote y los fieles, el pastor y la grey concuerden lo más perfectamente posible en las alabanzas de Dios. Por consiguiente el organista procurará dar fin al prelude, en aquel tono mismo por el cual el sacerdote deberá después principiar su melodía. En caso diverso, podrá indicar á los cantores el justo tono por medio de una conveniente modulaci6n, hecha con registros algo delicados y partiendo siempre de la entonaci6n del sacerdote.

3) Aun cuando el *Ceremoniale Episcoporum* conceda facultad para tocar el 6rgano durante la elevaci6n *graviori et dulciori sono*¹, sin embargo, no queda por esto prohibida la costumbre que subsiste en algunas iglesias de conservar en aquellos momentos solemne silencio.

4) El acento de la lengua no corresponde á la naturaleza de los instrumentos de percusi6n, aunque el arte se fatigue en secundarlo; y 6sta es una raz6n poderosísima de las tantas opiniones diferentes entre los maestros de m6sica, respecto á la cuesti6n de acompañamiento del canto coral.

¹ Lib. I. Cap. 28. §. 9. En otra parte, Lib. II. Cap. 8. §. 70, dicese: *Tunc silet chorus et cum aliis adorat. Organum vero, si habetur, cum omni tunc melodia et gravitate pulsandum est.*

Con todo esto, el verdadero amigo de la música sagrada no debe desmayar; antes las dificultades que encuentra, deben estimularle cada día más al estudio profundo del antiguo sistema de armonía, procurando conocer siempre mejor la naturaleza y la suma diferencia que media entre éste y los sistemas modernos.

Pueden los fieles en todas las iglesias del mundo afirmar con el Cardenal Bona:¹ *Lætificat organorum concentus tristes hominum mentes et supernæ civitatis insinuat jucunditatem; sollicitat pigros, recreat diligentes; provocat justos ad amorem, peccatores ad compunctionem.* De todos modos el organista tenga siempre presente la amonestación del mismo Cardenal:² *Talis enim debet esse sonus (organi), tam gravis, tam moderatus, ut non totum animum ad sui rapiat oblectationem; sed eorum quæ cantantur sensui et pietatis affectui majorem relinquat portionem.*

OBSERVACIÓN.

La buena música de órgano no escasea. Mucho ya ha publicado y va publicando cada mes, la dirección del periódico *Musica Sacra* de Milán (Via Cappuccio, 18). Existen numerosas colecciones de preludios, versículos, cadencias, ofertorios, entradas y finales de toda forma; y todo en estilo antiguo ó moderno, según los deseos y la capacidad de cada uno. El célebre M^o Felipe Capocci de Roma ha publicado una gran colección de *Trozos originales para el órgano* dados á luz hasta aquí en ocho libros por Augener de Londres; además dos *Sonatas* impresas por Kistner de Leipsique y una tercera por Augener; finalmente la *Fantasia (in c) composed for the Inauguration of two grand Organs of St. John Lateran, Rome* publicada por Weekes de Londres. Son también dignas de recomendación las siguientes colecciones: *Cecilia, a collection of organ pieces in diverse styles, edited by W. T. Best*, Londres, Augener; — LEFEBVRE WELY, *La sainte Chapelle. Vademecum de l'Organiste*; Maguncia y Bruselas, Schott frères; — Del mismo, *The modern organist*, Londres, Novello; TROPPMANN, *Tesoro del órgano*, Augsburgo, Böhm; — HANISCH, *81 cadencias en todos los tonos mayores y menores*, Einsiedeln, Benziger; — Del mismo, *Versículos y Preludios*, Düsseldorf, Schwann; — KEWITSCH, *Vademecum*, Oberglogau, Handl; — COMMER, *Colecciones de las principales obras de los organistas antiguos*, Berlin, Trautwein; — RIEGEL, *Praxis*

¹ *De div. psalmodia.* C. 17. §. 2. ad finem.

² Lugar cit.

organoedi in Ecclesia secundum modos antiquos, Brixen, Weger; — SCHMIDT, *Colecciones de preludios en los modos antiguos*, Münster, Theising; — BERNARD, *50 Preludios para órgano*, Aquisgrán, Jacobi. — Kothe de Leobschütz ha publicado las siguientes collecciones: BERNARD, *Modulaciones en los 24 tonos*, op. 22; *54 Preludios y Postludios*, op. 24; — FILITZ, *Concentos del órgano*. — Leuckart de Leipsique: BROSIG, *un libro para el órgano*, op. 32; — KOTHE, *Manual de los organistas*, tres partes; HESSE, *Album para órgano*, Volum. 1º. — Pustet de Ratisbona: ETT, *Cadencias, Versículos y Preludios*; — KOTHE, *Trozos para órgano en los antiguos tonos eclesiásticos*. — Recomendamos por último las diversas obras de Rink, publicadas por Schott de Maguncia, por André de Offenbach, y Augener de Londres; y su *Método de órgano* dado á luz por Peters de Leipsique.

§. 43. De los cantores de canto gregoriano.

La instrucción en el canto gregoriano difiere en muchos puntos de la del canto armónico ó figurado. Porque se requiere en quien canta, no sólo la recta pronunciación latina y la plena posesión del ritmo libre é independiente, sino también un sentido estético muy delicado á fin de recoger la frase musical y volverla á dar en su justo concepto melódico. Ahora bien, el conocimiento de la música moderna no da para esto ayuda alguna; y por valiente que el cantor sea en su arte, no podrá nunca ejecutar una melodía gregoriana sin su previo estudio particular, ni será nunca capaz de interpretarla por sí, como conviene, sin conocer los modos antiguos y el sistema antiguo musical. Se requiere, pues, especial preparación, y dirigida á este único fin. Una buena escuela de canto gregoriano no debe considerarse como cosa imposible, si en los seminarios y en las escuelas de las iglesias catedrales se entiende cumplir con su deber, siguiendo escrupulosamente las prescripciones del Concilio de Trento y de otros muchos concilios provinciales, como hemos visto más arriba. Quien después sepa ejecutar el canto coral debidamente y sin defecto, será, por esto solo, diestro en la ejecución de la polifonía clásica, y de todo otro canto eclesiástico; y podrá además, después de breve ejercicio, ejecutar con toda franqueza cualquiera composición de estilo moderno, aunque sea difícil y complicada.

Las obligaciones del cantor de coro se pueden reducir á esta sola sentencia: Obedezca con toda exactitud, y con todo cuidado á los signos, á las palabras, á las órdenes del maestro, aunque hubiese diversidad de opinión. Esta obediencia ciega no es nunca difícil á un verdadero músico; pero no debe tenerse por el solo amor del orden, sino, y antes de toda otra cosa, por sentimiento de humildad. *In ipso canendi genere*, dice S. Ambrosio ¹, *prima disciplina verecundia est, ut sensim quis aut psallere, aut canere incipiat, ut verecunda principia commendent processum.*

Además el verdadero celo por la casa del Señor, hace que el cantor no se limite solamente á ejecutar con toda diligencia cuanto se ha propuesto, sino que se esfuerce también en penetrar el sentido de cada una de sus partes y comprender su relación con el resto del canto y con la acción litúrgica que acompaña. «¿Quién podrá nunca cantar, dice Amberger ², el cántico de la Iglesia, sin estar penetrado de su espíritu? Es pues necesario que el cantor eclesiástico aprenda siempre más á conocer por la propia experiencia, cuales son los afectos que en cada una de las solemnidades deben pasar del corazón de la Iglesia, por medio del canto, al corazón de los fieles, á fin de excitar en todos las mismas llamas de caridad; de este modo solamente podrá ejecutar el canto coral con aquel verdadero sentimiento que se requiere.»

Corazón lleno de fé, ánimo santamente alegre ³, pero al mismo tiempo recogido ⁴, devoto y dedicado á la oración; ⁵

¹ De Offic. ministr. Lib. I. Cap. 18.

² Obra cit. p. 231.

³ *Præcipuum impedimentum faciendi pulchras notas est cordis tristitia; eo quod nulla nota valet nec valere potest, quæ non procedit ex cordis hilaritate. Propter quod melancholici pulchras quidem voces habere possunt, pulchre vero cantare non possunt.* Así Jerónimo de Moravia. (COUSSE-MACKER, *Scriptores*, Tom. I. p. 94.)

⁴ S. Bernardo: «Mientras cantes, no pienses en otra cosa que en lo que cantas.»

⁵ En un *Psalterium* escrito con todo lujo sobre pergamino en el monasterio de Secon, propiedad ahora de una biblioteca de Pasavia, leemos en su principio la siguiente oración: *Oratio super psalterium in die Parasceve. — Deus omnipotens, redemptor mundi, qui, pro salute humani generis, in hunc mundum venisti peccatores redimere pretioso sanguine tuo; exaudi orationem meam, per quam ego indignus peccator te*

buena voluntad de obrar todas las cosas para mayor gloria de Dios; he aquí los mejores medios para obtener el fin indicado¹.

Quiere la Iglesia que el sacerdote recite su breviario *digne, attente ac devote*, aun cuando esté solo; pues, estas tres cualidades debe tener también la plegaria que, para honor de Dios y edificación de los fieles, se canta en las funciones públicas del culto.

«La Iglesia se queja justamente de aquellos que con ligereza imperdonable, no cuidándose de las reglas del canto, alteran á capricho los tonos, ó se los hacen más fáciles, mudando la gravedad y la fuerza del tono entero con la suavidad y comodidad del semitono; no observan el movimiento de las notas largas y breves; no procuran ennoblecer la voz con aquella devoción que penetra los corazones; olvidan la dignidad de todo el canto, ya arrastrando las notas, ya precipitándolas con extraordinaria presteza, ya envileciendo la melodía, hasta hacerla trivial, con gritos confusos, con falsa pronunciación de las vocales ó con modales amanerados y llenos de afectación².»

«Los discursos fúnebres de Bossuet mueven el corazón y subyugan, si son declamados por un buen orador; por el contrario, quedan fríos y privados de efecto en boca de un mal lector. Lo mismo sucede á nuestras melodías litúrgicas³.»

Implemini Spiritu Sancto, dice S. Pablo, *loquentes vobismetipsis in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino*⁴.

deprecor, ut psalmi, quos cantabo, digne intercedant apud te pro peccatis meis. Creator mundi, cunctipotens Deus, spes ardentibus, gloria resurgentibus, suppliciter per hos psalmos clementiam tuam imploro, quos pro salute vivorum sive defunctorum decantabo, ut per eos a perpetuis eripias tormentis et præmium æternæ beatitudinis concedas. Per Christum Dominum nostrum. Amen.

¹ S. Buenaventura dice: «Si en el canto buscas la edificación de los fieles, darás tanta mayor edificación, cuanto más huyas la vanidad.»

² AMBERGER, Ob. cit. p. 243.

³ CLOET, *Recueil de mélodies liturgiques*; Paris, Lecoffre, 1864; Tom. II. p. 38^o.

⁴ *Ephes.* V, 18, 18.

CAPÍTULO II.
NORMAS ESPECIALES.

ARTÍCULO I.
DEL CANTO CORAL RECITATIVO¹.

§. 44. *Del canto de los salmos y de las lecciones.*

Es necesario recordar ante todo lo que hemos demostrado en su lugar, al principio de la obra;² esto es, que quien habla bien, no sólo se esfuerza en pronunciar con toda exactitud las palabras según que son compuestas de vocales y consonantes, sino también en unir las al mismo tiempo, de tal manera que den un sentido completo, y lo que antecede sea claramente distinto de lo que sigue. Esto supuesto vengamos á nuestro argumento.

I. En las sublimes poesías de los salmos yace escondida una verdadera riqueza de los más variados argumentos, expresada con admirable brevedad, y en conceptos siempre nobles y grandiosos. En cuanto á la composición musical, será bien difícil hallar frases melódicas más propias que aquellas que la Iglesia nos ofrece en sus ocho tonos con sus finales. Es verdad, usando de las palabras de Mendelssohn³, que deberá resultar *fastidioso y monótono* el canto de los salmos, cuando *se cantan ruda y maquinalmente, ó bien cuando se ejecutan de modo que parece que varios hombres disputan entre sí y se echan en cara unos á otros obstinadamente y con ira las mismas palabras*. Pero por la gracia de Dios no es éste el canto exigido según el espíritu de la Iglesia. El abuso se deriva únicamente de no atender al canto como se debe, de no conocer la lengua eclesiástica, de no cultivar la recta pronunciación de ésta, de hacer en suma las cosas con extrema ligereza, y lo que

¹ Tomamos esta división de la obra citada de Cloët (Tom. I. p. 47*) observando, sin embargo, que tanto para el canto coral recitativo cuanto para el modulado, no se pueden designar confines determinados y que ambos caen bajo la regla general del ritmo.

² Véanse los §§. 8, 9, 10.

³ *Cartas de viaje*, Tom. I. p. 181.

es peor, con deplorable indiferencia y poca devoción. «La voz del salmista, dice Isidoro de Sevilla¹, no debe ser ruda y desentonada, sino clara, amable y suave; el tono y la melodía deben corresponder al oficio divino, y en la modulación debe manifestarse la simplicidad cristiana, no el arte del teatro.» Si quien salmodia pudiese siempre repetir las palabras de David: *In conspectu Angelorum psallam tibi*², y meditase, y en la práctica observase aquellas otras: *Psallite sapienter*³, se podrían, sin duda, y con toda razón, aplicar á nuestra salmodia las numerosas alabanzas que le tributan los SS. Padres y la Iglesia⁴, y el consejo del Apóstol Santiago sería seguido en todas partes: *Tristatur aliquis vestrum? oret: Aequo animo est? psallat*⁵.

Baini en el prefacio de su *Tentamen*⁶ da óptimos consejos para la recitación devota y edificante de los salmos. «La perfección de este canto, dice, depende de todos los cantores, especialmente de los bajos, los cuales deben pronunciar las palabras ligeramente pero teniendo siempre en cuenta la acentuación y cantidad de las sílabas y el sentido de las frases. Los otros deben seguir cuidadosamente al hebdomadario y á los cantores que dirigen; de esta manera el canto según su naturaleza edificará é inspirará devoción en sus oyentes.»

El *Initium* debe ser siempre solemne y algo despacio; la *Mediatio* se ejecutará claramente y con la debida división de las sílabas sobre cada nota; al *Finalis* désele un acento más saliente con voz más robusta, pero sin alterar el texto ni prolongar las palabras. El salmodiar bien, decorosamente, con seguridad y sonoridad es cosa de arte; por tanto se

¹ De eccles. off.² Ps. 137, 1.³ Ps. 45, 8.

⁴ En el *Pontificale Romanum* se lee una bendición particular para el oficio del salmista. *Psalmista, id est cantor, potest sola jussione Presbyteri officium suscipere cantandi, dicente sibi Presbytero: Vide ut quod ore cantas, corde credas, et quod corde credis, operibus comprobas. Et si Episcopus Clericum ordinans hæc faciat, bene facit.* Véase también la fórmula para la degradación del mismo salmista.

⁵ Jac. 5, 13.

⁶ Se conserva manuscrito y se encuentra en la biblioteca casanatense de Roma.

requiere diligencia y estudio; son necesarias las pruebas á fin de adiestrar á los cantores para la recitación en común y prever ciertas dificultades, las cuales, cuando se presentan de improviso durante la salmodia, pueden perjudicar á la buena ejecución y producir inconvenientes.

En las fiestas solemnes y en las dobles dos cantores entonan todo el primer verso, un solo cantor en las semidobles y fiestas menores. Los otros versículos principian siempre después del *Initium* y se ejecutan, alternados por los dos coros, de modo que el uno responda al otro sin dilación, pero que el primero haya terminado nunca antes completamente su verso. Evitese tanto la precipitación cuanto la excesiva lentitud; y si cualquier verso se prolonga más, el maestro de coro indique alguna pausa intermedia, que todos ejecuten concordes y en un mismo tiempo.

El órgano puede suplir, alternando un versículo con el canto; el primer verso, sin embargo, debe ser siempre cantado, como también el *Gloria Patri*.

Cuanto se ha observado hasta aquí, vale también para los cánticos *Benedictus* y *Magnificat*; salvo que cada uno de sus versículos se ejecuta con mayor solemnidad y más lentamente (*tractius*)¹.

II. Las entonaciones prescritas por el ritual romano para las oraciones, lecciones, evangelios y cosas semejantes, se han de enumerar entre las melodías más ricas de expresión que nos haya dado el canto coral, y entre aquellas que son capaces de mejor variedad. Los antiguos llamaban á este modo de canto *choraliter legere*, y en sus libros teóricos indican las reglas para su buena y conveniente ejecución. Mas como no se encuentra aquí verdadera dificultad en coger las notas, que son pocas y facilísimas de tomar², todo se re-

¹ Respecto al *Initium* que debe repetirse en cada versículo, véase §. 31, pág. 127.

² *De æqualibus quidem vocibus nihil aliud dicendum, nisi quod communi vocis impetu proferantur, in modum soluta oratione legentis* (GERBERT, *Script.*, Tom. I. p. 104). — *Accentu regulantur quæcumque simplici littera hoc est sine nota describuntur, ut sunt Lectiones, etc.* (USUARDUS, *Martryologium*; ed. 1490 ad calcem). — Véase también BOHN, *El recitativo*

duce á estudiar la buena pronunciación, la recta colocación del acento y la verdadera expresión que debe darse al texto, según el sentido que encierre. Además, la voz del cantor debe variar según las fiestas: será solemne y majestuosa en las fiestas mayores, grave y triste en los oficios de difuntos, más débil en los días comunes.

El recitativo es para todo cantor la verdadera piedra de toque: así solemos decir, hablando de las muchas dificultades que encuentra el recitativo en la música moderna. Lo mismo puede repetirse del canto coral de que tratamos; antes, sus dificultades son todavía mayores, considerando la santidad del lugar donde se ejecuta, y las muchas cosas que se requieren para bien ejecutarlo.

El arrastrar las notas ó el adornarlas de trinos y mordentes sin sentido, el emitir las palabras con fuerza y casi con repetidos golpes, el confundir el tono común de la lengua con el más elevado del canto; la expresión lamentable y amanerada de la voz, el hacer resaltar demasiado y sin necesidad las sílabas ó suprimir las finales, el adoptar antecedentes y retardos á capricho, el usar con afectación el *portamento* de voz en los breves grupos melódicos y cosas semejantes sin parecer dar fin: son defectos gravísimos del canto recitativo y del *choraliter legere*. Pero se llegará hasta el escándalo y á la misma profanación, si el cantor no entiende su texto, si lo pronuncia mal y en modo confuso, si en suma, no parece cuidarse de otra cosa que de llegar pronto al fin, reduciendo así la bella y sonora lengua latina á un verdadero é ininteligible aullido.

Cuando todo el coro de cantores toma parte en un *Responsorium*, acompáñese con el órgano si es permitido por razón del tiempo eclesiástico; los registros sean entonces algo robustos de tal modo que respondan á la fuerza de las voces que cantan.

litúrgico y su indicación en los libros litúrgicos de la Edad Media; artículo inserto en los cuadernos mensuales de EITNER (Leipsique, 1887; año XIX, nº. 3 y siguientes).

ARTÍCULO II.
DEL CANTO CORAL MODULADO.

Con este nombre designamos aquel canto, en el cual se observa variación de notas sobre todo el texto. Por lo común cada sílaba no tiene más que una sola nota; raramente tiene más de tres. Por esta razón el canto coral modulado, si se exceptúan los *accentus* ó aquellas partes que ejecuta sólo el sacerdote, puede con todo derecho llamarse el verdadero canto popular de la Iglesia; y en los países, donde la lengua latina no es del todo extranjera por la semejanza que tiene con la vulgar, como en España, Francia é Italia, el pueblo aun en nuestros días desea asociarse al coro, y responder á los himnos, á las letanias y secuencias, á los salmos y á otros semejantes cantos.

Los himnos están compuestos parte en prosa y parte en verso. La melodía de estos últimos y su ejecución se regulan según la naturaleza del verso poético; conservando, sin embargo, siempre las reglas de la lengua y del acento. En los primeros, por el contrario, la melodía se apropia á los varios miembros del período, y hace menos difícil la ejecución.

De los unos y de los otros trataremos en los dos siguientes párrafos.

§. 45. *De los himnos métricos y de las secuencias.*

1. « Cuando quien ora siente la voz de Dios que le habla por boca de la Iglesia, siente al mismo tiempo nacer en su corazón el amor de sacrificio; el himno es su expresión. Entonces el ánimo del fiel lleno de alegría, se dispone á celebrar, en el amor santo de Dios, el oficio divino y á vivir de la vida litúrgica. » Así dice Amberger¹. Y en verdad, los afectos penetran con mayor fuerza en el ánimo del fiel por medio de la poesía, y se imprimen indeleblemente; y el fiel al mismo tiempo saca no poco amor espiritual de la continua variedad de los ritmos, y de las formas melódicas, bellas y sublimes, que siempre en nueva forma acompañan al metro de la poesía.

¹ Ob. cit. Tom. II. p. 440.

2. Recuérdese lo que hemos dicho respecto de la gran diferencia que media entre el ritmo y el metro¹. Aun en el discurso familiar acostumbramos elevar y bajar la voz con verdadero ritmo, pero no lo hacemos con intervalos medidos y distancias fijas, lo cual propiamente constituye el metro. Obsérvese además que el acento métrico (*ictus*) es absolutamente independiente del acento lingüístico; más en la declamación, y en el canto, conviene esforzarse en combinar el uno con el otro, de modo que se haga sentir el acento métrico sin sofocar el lingüístico.

3. Como es sabido, las palabras de la lengua latina se componen de sílabas largas y breves; el tiempo que se emplea para pronunciar la breve se llama *mora*, y por lo común la sílaba larga corresponde poco más ó menos á dos *moræ*. Combinando variadamente las sílabas largas y breves, se obtienen las medidas del verso, llamadas piés (*pedes*); son éstos de varias especies, esto es, cuatro bisílabos, ocho trisílabos, diez y seis de cuatro sílabas, treinta y dos de cinco y otros más².

El pié del verso no puede tener menos de cuatro *moræ* (*metrum*); se requieren al menos ocho *moræ* para obtener un verso, y al menos dos versos para formar una estrofa.

Los himnos métricos de la Iglesia están compuestos especialmente en los cuatro metros siguientes:

a) *Metros yámbicos* de cuatro piés (yambo dímetro)³ ó de seis piés (yambos trímetros);⁴ cada estrofa consta de cuatro ó cinco versos.

¹ Véase §. 8.

² Los piés más importantes son los bisílabos y trisílabos; esto es, el *pirrhichius* (— —), el *spondeus* (— —), el *jambus* (— —), el *trochæus* ó bien *choreus* (— —), el *tribrachys* (— — —), el *molossus* (— — —), el *dactylus* (— — —), el *amphibrachys* (— — —), el *anapæstus* (— — —), el *bacchius* (— — —), el *amphimacer* ó *creticus* (— — —) y el *palimbacchius* ó bien *antibacchius* (— — —).

³ Ejemplos: *Jam lucis orto sidere, — Nunc sancte nobis Spiritus, — Rector potens verax Deus, — Rerum Deus tenax vigor, — Te lucis ante terminum, — Jam sol recedit igneus, — Jesu corona Virginum, — Æterna Christi munera, etc.*

⁴ Ejemplos: *Beate Pastor Petre, clemens accipe; Egregie Doctor Paule, mores instrue; Decora lux æternitatis auream.*

b) *Metros troqueos*, con seis versos por cada estrofa; el primero, tercero y quinto con cuatro piés, el segundo, cuarto y sexto con tres piés y medio¹. La secuencia *Stabat mater* tiene dos versos de cuatro piés, y uno de tres piés y medio; además los dos primeros versos de cada estrofa forman consonancia. El himno *Ave maris stella* está compuesto de estrofas de cuatro versos, cada uno de los cuales consta de tres troqueos.

c) *Metros sáficos* con tres versos de once sílabas² y con un cuarto, llamado *adónico*, de cinco sílabas.

d) *Metros asclepiadeos* con tres versos de doce sílabas, á los cuales se añade el *glicónico*, de ocho sílabas³.

En los textos litúrgicos del *Graduale* y del *Antiphonarium* se encuentran también dísticos y hexámetros. Por ejemplo son dísticos las antifonas *Hic vir despiciens mundum* y *O magnum pietatis opus*, el versículo *Virgo Dei Genitrix* con su responsorio *In tua se clausit*, el *Gloria laus* de la dominica de las palmas y otros semejantes. Son hexámetros la antifona mariana *Alma Redemptoris mater*, el introito *Salve sancta parens*, la antifona *Solve jubente Deo*. Obsérvese que la melodía gregoriana de estos metros está compuesta en el ritmo común de la prosa y en la ejecución no hay vestigio alguno de verso.

4. Las notas melódicas de los himnos, por regla general, siguen el número de las sílabas; una que otra sílaba solamente tiene neumas de dos ó tres notas. Por tanto la melodía corresponde á la medida del verso, y ésta en la ejecución deberá hacerse oír unida al acento de la palabra. Pero obsérvese que no pocas veces el acento de la melodía, indicada por la primera estrofa, cambia en las subsiguientes, por cambiar el acento de las palabras. En las primeras ediciones de los libros corales generalmente no se miró más

¹ Ejemplos: *Lustra* | *sex qui* | *jam per-* | *egit* | *Tempus* | *implens* | *córp-* | *ris etc.*; *Pange lingua gloriosi*, *Ira justí Conditoris etc.*

² Ejemplos: *Iste Confessor*, — *Ut queant laxis*, — *Sæpe dum Christe populus*, — *Jam faces lictor ferat, etc.*

³ Ejemplos: *Te Joseph celebrent*, — *Custodes hominum*, — *Sanctorum meritis*. Si el último verso es sólo de siete sílabas, se le da el nombre de *pherecrateus*. En los dos himnos *Regali solio* y *Nullis te genitor* se encuentran combinados tres metros; el asclepiadeo para los primeros dos versos, el ferecracio para el tercer verso, y el glicónico para el cuarto.

que al texto de la primera estrofa y según él se dispusieron las tres notas corales (■ ♦ ■); pero en las ediciones posteriores se adoptó la semibreve ■ para todas las sílabas que en el curso del himno ora reciben el acento, ora lo dejan; y se retuvo la longa ■ para las sílabas que en cada estrofa aparecen acentuadas. Por consiguiente el himno *Deus tuorum militum* recibe en la primera estrofa el siguiente ritmo:



De - us tu - ó - rum mí - li - tum sors, et co - ró - na, etc.

Las otras, por el contrario, se ejecutarán como si fuesen escritas de este modo:



2. Hic nempe mun-di gáudi-a et blan-da frau-dum etc.

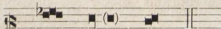


3. Pœ-nas cu - cûr-rit fôr-ti - ter, et sú-s-tu - lit etc.

En las ediciones típicas más recientes, cada estrofa tiene su melodía *in extenso* con todas las variaciones de la nota semibreve ó longa exigidas por la regla arriba indicada.


5. Con el fin de evitar el hiato¹ entre la última sílaba de una palabra y la primera de la siguiente, se usa en poesía de la elisión. En el canto, sin embargo, esta sílaba se ha de ejecutar con la nota de la antecedente. Por ejemplo

Himno
Jesu Redemptor:




sa - cráta ab etc.

Himno
Crudélis Heródes:



unda o - ri - gi - nem etc.

Himno
Veni Creator:



teque u - tri - ús - que etc.

¹ Véase §. 10. pág. 40.

Himno
•*Decóra lux:*

re - ísque in a - stra etc.

Himno
O sola:

O so - la ma - gnárum úr - bí - um etc.

En las antiguas ediciones se solían indicar con una ligadura las sílabas, sobre las cuales cae la elisión poética; por ejemplo *sacrata[^]ab alvo*. Pero este signo se abandonó en las ediciones típicas recientes, para que no se creyese que se debía suprimir la primera sílaba ó contraerla con la siguiente. El movimiento rítmico del verso no será turbado por nada, si se saben ejecutar las dos sílabas con arte y con prontitud; y el director hará bien en instruir á los cantores durante las pruebas, y en la ejecución indicar el paso, si ocurre, para evitar todo desconcierto¹.

§. 46. De los himnos que no tienen metro, de los prefacios etc.

I. A los himnos que no tienen metro pertenecen especialmente el *Gloria in excelsis* y el *Te Deum*.

El *Gloria* que se canta con la melodía correspondiente á la entonación del sacerdote², puede ejecutarse alternando los dos coros, ó el coro con el órgano; ó entre el coro y los cantores de la capilla, ó finalmente entre los dos coros juntos en forma de *Tutti* y los cantores divididos en *Soli* y en varios grupos, por ejemplo, de tenor y bajo, soprano y alto, tenor y alto, bajo ó soprano solo, y así sucesivamente.

¹ En el himno *A solis ortus cárdine* el tercer verso de la sexta estrofa se debe medir de este modo: *Et la | cte mó | dico pa | stus est*. Análogamente á las reglas aquí expuestas, la sílaba *di* de la palabra *módico* deberá distribuirse como sigue:

et la - cte mó - di - co pa - stus est.

² «Cuando se ha terminado el seráfico enlace de voces de un *Kyrie* de Palestrina, el sencillo *Gloria in excelsis Deo*, saliendo de la boca del sacerdote en tono de majestuosa grandeza, y al mismo tiempo lleno de vida y de júbilo, anuncia dignamente las glorias del Altísimo.» AMBROS, *Historia de la música*. Vol. II. pág. 68.

«El *Te Deum laudamus*, como dice Baini en el *Tentamen*, se ejecuta en la iglesia de dos modos: alternando los versículos el coro y los cantores, ó bien los cantores y el pueblo.» Ninguna disposición prohíbe que se ejecute también alternando los dos coros, ó que el órgano supla á uno de los coros, siempre que el texto se recite de un modo inteligible. A las palabras *Pleni sunt cœli*, y *Te ergo quæsumus*, se unen todas las voces y cantan el *Pleni* con fuerza y majestad y el *Te ergo* con mayor quietud, más lento y en modo suplicante. En el último verso: *In te Domine speravi* se unen nuevamente todas las voces y cierran el himno del modo correspondiente á su particular grandiosidad.

II. Después de la entonación del *Credo*, la cual es muy propia para indicar la firmeza de la fé, siguen las frases melódicas del texto, simplicísimas y muy fáciles de aprenderse por el pueblo. El *Credo* podría por consiguiente ejecutarse de este modo en cualquiera fiesta, aunque fuera solemnísimas; y se obtendrían efectos tan grandiosos, que aventajarían á los de toda otra composición artística musical. Puede también cantarse todo entero por el coro ó bien alternando del modo ya indicado para el *Gloria*. No es aquí lícito alternar con el órgano, si bien todo el *Credo* puede ser acompañado por éste. Nosotros, sin embargo, lo preferimos sin acompañamiento; y en este caso la ejecución deberá ser más fluida, bien acentuada y llena de vida y de sacro entusiasmo.

III. Las melodías del prefacio son con mucha razón reputadas como unas de las más bellas de nuestros libros corales. *Cedería toda mi gloria, si pudiese tener el orgullo de haber compuesto un prefacio*, decía, como es sabido, el célebre Mozart. Y Mettenleiter en sus *Aforismos sobre el canto gregoriano* escribe del prefacio y del *Pater noster* las siguientes palabras:¹ «Las melodías del prefacio y del *Pater* contienen cuanto de más grandioso se haya creado jamás ó pueda crearse en la lengua de los sonidos. Mil veces las hemos cantado ú

¹ Véase *Pastor bonus*. Apéndice á la *Revista Suiza de artes y ciencias*. Agosto de 1861.

oído cantar, y todavía, oyéndolas de nuevo y volviéndolas á cantar mil veces, no nos sentimos cansados; antes bien nos conmueven cada vez más, nos revelan alguna cosa no oída antes, nos enseñan siempre algo de nuevo; el sentimiento de la presencia divina por estas melodías se nos hace más íntimo, y el soplo del Espíritu Santo aletea en derredor nuestro siempre más sensible y manifiesto . . . Y para obtener todo esto, no se emplean más que apenas cuatro intervalos de notas.»

Es, pues, muy importante usar suma diligencia en la ejecución de estas melodías desde los versículos que preceden al prefacio. El coro debe aquí responder con seguridad y creciendo gradualmente de voz, según el texto y la melodía. El órgano acompaña los responsorios del coro, pero nunca el canto del sacerdote.

Semejantes á las descritas, pero más bellas y más ricas, son las fórmulas melódicas del *Exsultet* del sábado Santo, las cuales dan á este himno tal carácter de triunfo y de júbilo que, como observa el Cardenal Wiseman, no se podrá quizás nunca alcanzar algo parecido con otra composición musical'.

IV. No es necesario insistir nuevamente sobre las otras partes de la liturgia privadas de metro, como el *Agnus Dei*, las letanías, las antífonas y semejantes, habiendo ya discurrido sobre ellas extensamente en los párrafos antecedentes. Más bien añadiremos aquí algunas óptimas observaciones, que á este propósito hace el autor del libro *Coral y Liturgia*² ya citado algunas veces, para que, en cuanto al menos puede hacerse con las solas teorías, se vean mejor los principios sobre los cuales se basa el canto gregoriano recitativo y modulado.

«El efecto de una sílaba prolongada es esencialmente diverso del de la sílaba sobre la cual cae el acento. Esta última desenvuelve su fuerza en el oído del que escucha, más que sobre los labios del cantor; la primera al contrario. La sílaba acentuada se refiere más bien á la inteligencia que al oído; la prolongada más bien al oído que á la inteligencia.»

¹ Véanse las *Conferencias sobre la liturgia de la semana Santa*.

² p. 102 y sig.

«La nota coral no debe influir lo más mínimo en la longitud ó brevedad, ó en la mayor ó menor fuerza de la sílaba puesta debajo; más bien debe recibir de ésta su duración y cuanto mejor pueda, determinarla. El texto es aquí el señor, y la nota debe obedecerle, no viceversa . . . »

La pausa¹ no debe nunca alterar el sentido del texto, ó interrumpir y dividir sin propiedad el periodo ó las palabras. Debe ser siempre preparada por un prolongamiento de la nota antecedente, el cual ha de ser mayor ó menor, según la duración que tenga la pausa misma; de manera que unas veces no sufrirá interrupción alguna el canto, aunque sí un ligero *smorzando* en el paso inmediato á la nota siguiente; otras con el perderse la voz, se interrumpirá también el canto. . . . A fin de preparar el oído á la pausa próxima (cuando se concluye el pensamiento musical), la sílaba con el acento precedente, debe resaltar con un impulso mayor de voz² . . . por ejemplo: *Dominus vobiscu* - - *m* y nunca *Dóminus vobiscu* - - *m*. »

Pero estas normas generales basadas sobre la naturaleza, no bastan. No debe nunca faltar aquel principio sobrenatural, que influye tan poderosamente en la debida ejecución del canto coral. Este es el acento del Espíritu Santo que con lamentos inenarrables intercede por nosotros; el acento de la fé, que da á nuestra lengua la fuerza de hacer sentir al corazón del hombre, por medio del oído y con imperio irresistible, los misterios de la verdad; el acento de la propia conciencia que se siente culpable ante Dios, y que, sin embargo, descansa en Él con humilde confianza; el acento por último del consolador abandono en Dios y de la gratitud, el cual embellece las sagradas melodías de tan celeste y misteriosa unción que les quita todo elemento terreno, y las devuelve transfiguradas. El hombre pasa de este modo de lo sensible á lo supra-

¹ *Moderatores chori, qui chorodidascali vocari solent, constituent pausatores, qui signo aliquo pausas faciant vel indicent, versusque precipitantes (y especialmente en la salmodia) cohíbeant.* BONARTIUS, *De horis canonicis.* L. III.

² *Pœnultima acuitur, ultima protenditur.*

sensible, y se prepara á cantar un día entre aquel coro de Angeles y Santos, el cual allá arriba en la

. . . . primavera sempiterna
 Che notturno Ariete non dispoglia
 Perpetualmente Osanna sverna¹.

ARTÍCULO III.
 DEL CANTO CORAL NEUMÁTICO.

§. 47. *De las partes variables de la misa, antifonas y responsorios etc.*

El principio expuesto en el párrafo antecedente: *Potius considerandus est sensus quam modulatio* (esto es, que se debe atender con mayor solicitud al sentido de las palabras que á la melodía), se aplica también á aquellos cantos que son más ricos de notas y de neumas y que por esto mismo se pueden llamar neumáticos. Aquí guiados por el autor ya citado², responderemos á las cuestiones importantes sobre el modo con que deben ejecutarse los grupos de notas, y las fórmulas musicales prolongadas, y sobre la manera de unir-las y aplicarlas á las palabras, á fin de que quede salvo el carácter del canto recitativo, y no se turbe el sentido y la inteligencia del sagrado texto.

I. Los llamados *júbilos* (*jubilaciones*) y en general los grupos más ó menos ricos de notas sobre una misma vocal, no deben nunca concebirse como adornos musicales separados de la parte melódica que contiene el texto; sino como adornos que nacen de los acentos melódicos, y que deben subordinarse á éstos bajo todos aspectos. Por esto mismo el *júbilo* no se emplea nunca sin razón; pero se encuentra en las melodías suplicativas del *Kyrie*, en las del *Sanctus* y particularmente en las sílabas de la *alleluja*, lleno siempre de alegría y triunfo.

¹ DANTE; *Paraíso*, XXVIII, 16.



² *Coral y Liturgia*; pág. 121 y sig. Véase también POTHIER: *Les mélodies grégoriennes*, y mejor todavía KIENLE: *Escuela del canto coral*, obra traducida recientemente en francés por JANSSENS, (*Théorie et Pratique du Chant grégorien*, Tournay, Desclée, 1888).

II. El cantor en la ejecución de los *júbilos* debe siempre tener de guía el texto, y tenerlo siempre presente, aunque la fórmula neumática se prolongue y vista formas diversas. Por tanto las palabras del texto, á las cuales se unen figuras de notas más ó menos largas, deben tener un acento de tal modo sensible y una expresión de gravedad tan marcada, que todas las notas siguientes parezcan brotar del texto y dilatarse ligeramente sobre aquél.



III. Los elementos del período neumático, esto es, cada una de las fórmulas que lo componen, deben ejecutarse distintamente la una de la otra, según el peculiar carácter de éstas; y no obstante deben formar todas juntas un concepto único melódico, como forman una cosa sola las sílabas, las palabras, los miembros y los periodos de un discurso.


IV. Las notas no tienen medida ó valor determinado en estos *júbilos* y no sirven más que para dirigir la modulación de la voz.

La simple nota ■ responde por entero á la vocal de la lengua; pues se conforma estrictamente, en cuanto á su duración, á aquella que tiene la vocal de la sílaba puesta debajo. La longa ■ expresa el acento de la vocal, y crece ó disminuye de grado y de fuerza, según la posición y la importancia que tiene la palabra en el período ó en la frase;¹ pero su valor indeterminado no debe reducirse á un monótono y maquinales retorno del mismo acento. Así, por ejemplo, la palabra *Dominus*, por razón del puesto que ocupa, tiene siempre diverso acento en las frases siguientes: *Dixit Dóminus Dómino meo* — *vocávit me Dóminus nómine meo* — *quóniam tu Dómine*, etc.

Los grupos ascendentes, como el *Podatus* , el *Scandicus*  y otros exigen un *crescendo* de voz, hasta que toque la última nota. También aquí se debe evitar toda afectación, y sobre todo el hábito de ejecutar siempre en la misma é idéntica manera el movimiento de la figura y el *crescendo* de la voz.

¹ Véase §. 10.

Los grupos descendentes, como el *Clivis* , el *Climacus*  requieren un *decrecendo*, esto es, un ligero bajar de la voz, y una leve disminución de fuerza. Se deben aquí evitar no sólo los choques y las durezas, sino también las notas exageradamente blandas, y ciertos *morendo* demasiado afectados y sentimentales.

La reunión de un grupo ascendente con un descendente, por ejemplo, el *Torculus* , participa tanto del *podatus* cuanto del *clivis*. Adviértase, sin embargo, que los acentos no deben aquí resaltar como en el *podatus* y en el *clivis* por razón del choque de dos fuerzas opuestas; el impulso de la voz más bien debe distribuirse entre ambas partes sobre cada una de las notas, de tal manera que todas reciban poco más ó menos el mismo acento.

Si el acento de la nota principal es demasiado fuerte, el canto recibe una impresión afectada que desdice; si al contrario, el acento es demasiado débil, la melodía pierde su fuerza, se enerva el ritmo de la lengua y todo el canto resulta pesado, porque se arrastran igualmente las notas, y porque la ejecución se asemeja á un monótono y fastidioso columpio. Sobre todo atiéndase á la contextura y al carácter de la composición que se ha de ejecutar, como también á la fuerza de la voz de que puede disponer quien canta. Porque de estos elementos depende en su mayor parte el grado de fuerza que debe darse á la nota más alta, á fin de moderarlo todo, evitar los defectos, endulzar ó dar mayor realce á la melodía, y obtener así un equilibrio de fuerza y ritmo lleno de dignidad y correspondiente á la verdadera naturaleza del canto.

Con el debido acento y con tal unción en el ejecutar, y seguridad¹ en comprender el verdadero sentido de la me-

¹ Cicerón la llama: *aurium quoddam admirabile iudicium, quo indicantur in vocis cantibus varietas sonorum, intervalla, distinctio et vocis genera multa.*

lodia, se obtiene en el canto gran economía de voz y se da al texto mayor eficacia; sobre todo, procúrese aquel obrar natural que imprime á la ejecución de las palabras y de las melodias litúrgicas un carácter de devoción y modestia. De este modo el canto será verdaderamente eclesiástico, y obtendrá la plenitud de expresión que de él se requiere.

Como conclusión de nuestro trabajo, queremos aquí presentar una *alleluja* con la notación moderna embellecida con los signos de expresión usuales ahora; no ya para que por nosotros se promueva este modo de escribir, sino para que se vea cómo deben poco más ó menos aplicarse en práctica las teorías expuestas.

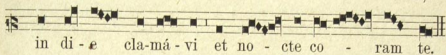
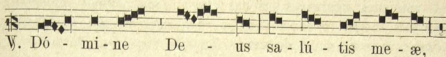
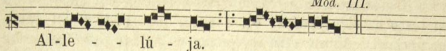
Elijamos la *Alleluja* y el versículo que ocurren en la dominica duodécima después, de Pentecostés. El concepto general de la liturgia de este día, es la plegaria del alma afligida, que se dirige á Dios para obtener auxilio contra sus enemigos. *Deus in adiutorium meum intende*; así principia el introito. El gradual expresa el consuelo del alma que confía en el auxilio divino y cuya confianza se consigue con la continua oración: *Benedicam Dominum in omni tempore: semper laus ejus in ore meo. In Domino laudabitur anima mea: audiant mansueti et lætentur*. Sigue luego la *Alleluja* y el versículo: *Domine Deus salutis meæ, in die clamavi et nocte coram te*.

Con el fin de expresar mejor esta confianza fué elegido el modo III¹. Si el gradual del modo VII, que precede, se ejecuta trasportado á la tercera menor baja, de modo que principie con *mi fa*♯ y termine con *fa mi*, se obtendrá la misma altura de tono para la final del gradual y para el principio de la *Alleluja* (*mi, sol, fa*), y así esta última ganará en colorido, y parecerá moverse con mayor eficacia que la melodía ejecutada.

He aquí por tanto la notación auténtica de la *Alleluja*:

¹ Véase cuanto se dijo del carácter de este modo en la pág. 59.

Mod. III.



Allelúja. ut supra.

La transcripción moderna es la siguiente:



Esta frase se ejecuta por dos cantores; después el coro la repite, añadiendo el siguiente neuma:



Hemos procurado exponer en este libro, del mejor modo que nos ha sido posible, la teoría y la práctica del canto gregoriano. Ahora otra cosa no nos resta que expresar el voto del piísimo Cardenal Bona: *Nos autem generibus musicæ jugiter exerceamus, in concordia vocum et morum laudes divinas in hoc exilio decantantes, donec mereamur divinæ musicæ consortes fieri, et ad consummatissimos cum sanctis Angelis hymnos elevari*¹. Pues como dice la Iglesia², allá arriba

. . . . illa sedes Cœlitum
Semper resultat laudibus,
Deumque Trinum et Unicum
Jugi canore prædicat;
Illi canentes jungimur
Almæ Sionis æmuli.

¹ *De divina Psalmodia*; C. XVII, §. V, 5.

² Hymn. ad *Laudes* in Dedicacione Ecclesiæ.



APÉNDICE I.

De las tablas neumáticas.

Cuarenta años hace que los doctos principiaron á dedicarse con todo ardor al estudio de la escritura neumática á fin de determinar sus formas, muy semejantes á nuestros signos estenográficos, y volver á darles el verdadero significado. Entre muchos nombraré tan sólo al jesuita P. Luis Lambillote, al benedictino P. Anselmo Schubiger, los eruditos escritores franceses E. Coussemacker, F. Danjou, F. I. Fétis, Teod. Nisard (pseudónimo de Teod. Normand) y F. Raillard. Más recientemente se ocuparon de los mismos estudios Hermesdorff, el P. Utto Kornmüller, R. Schlecht, el P. Pothier, el P. Ambrosio Kienle, el Abate Chaminade, el D. Hugo Riemann y otros¹.

El autor de estas páginas, habiendo tenido ocasión de recorrer los inmensos tesoros que poseen en esta parte las bibliotecas romanas², hubo de persuadirse de que el sistemático intento de la comparación de los códices posteriores al siglo X. y los de los siglos más antiguos, no dará resultado verdaderamente histórico, ni propondrá á los estudiosos un cuadro completo de la notación neumática, hasta que con grandes sacrificios materiales y de mucho tiempo no se tengan á la vista copiosas muestras fotográficas sacadas de los códices de los varios países y pertenecientes á épocas diversas.

Con el fin, sin embargo, de dar alguna idea del estado en que se halla actualmente tan importante cuestión, dedicamos este breve apéndice á los amantes de la arqueología, que deseen tener presentes las varias fases por que ha pasado la notación del canto llano hasta los tiempos modernos³.

¹ Consúltese sobre esta materia AMBROS, *Historia de la música*, Vol. II.

² Tienen especial importancia para estos estudios: 1) un códice del archivo de S. Pedro; 2) un *Gradual* de la Biblioteca Angélica; 3) otro códice semejante en pergamino con apéndice de muchas secuencias en la Biblioteca Casanatense; 4) una gran cantidad de fragmentos y manuscritos de los siglos IX, X y XI que se encuentran esparcidos en las cinco secciones de la Biblioteca Vaticana.

³ No se olvide el hermoso pasaje del Decreto de 26 de Abril de 1883 de la S. Congregación de Ritos: *Quamvis ecclesiastici cantus cul-*

Las tablas siguientes, parte presentan la historia de la notación gregoriana en los siglos que precedieron á la invención de la imprenta, y parte demuestran los elementos materiales de que se componen las melodías eclesiásticas. La escritura es diferente según los tiempos y las naciones; pero no presenta importancia sino en el siglo XI; esto es, cuando por la invención del pentagrama principiaron á determinarse los intervalos, y con éstos el significado de los neumas, que antes no podían obtenerse sino por simple tradición oral. La escritura neumática se divide en latina y gótica;¹ los neumas, unos son simples, otros compuestos; ni faltan signos que servían para el solo adorno.

Tabla I.²

Eptaphonus Strophicus. Punctus Porrectus. Oriscus.

Virgula. Cephalicus. Clivis. Quilisma. Podatus.

Scandicus. et Salicus Climacus. Torculus. Ancus

Depressus minor atque major · Nec pluribus utor
Neumarum signis erras qui plura relingis.

toribus integrum liberumque semper fuerit, ac deinceps futurum sit, eruditionis gratia, disquirere quænam vetus fuerit ipsius ecclesiastici cantus forma, variæque ejusdem phases, quemadmodum de antiquis Ecclesiæ ritibus ac reliquis Sacræ Liturgiæ partibus eruditissimi viri cum plurima commendatione disputare et inquirere consueverunt; nihilominus etc.

¹ «En Francia desde el siglo XI la escritura neumática en forma de líneas principió á hacerse cuadrada. En Alemania se engrosaron poco á poco las líneas y sus extremidades; así se pasó á la llamada escritura en forma de herradura (claviforme) ó gótica.» KIENLE, *Escuela del canto coral*; p. 14.

² COUSSEMACKER, *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*; Tab. 38, n.º 5. Esta tabla está tomada de un códice del siglo XV que se encuentra en la biblioteca de S. Marcos de Venecia. Las tablas siguientes son copias de la obra de POTHIER, *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*; n. 54 y siguientes.

Tabla II.
Neumas comunes de la escritura latina.

a) *Punctum.* b) *Virga.* c) *Podatus.* d) *Clivis.* e) *Torculus.* f) *Porrectus.*

























Siglo 8 y 9.	•	/	∩ ∪	∩	∩	N
Siglo 10 y 11.	•	/	∩ ∪	∩	∩	N
Siglo 12 y 13.	▪	∩	∩	∩	∩	N
Siglo 14 y 15.	▪	∩	∩	∩	∩	N

g) *Scandicus.* h) *Salicus.* i) *Climacus.* k) *Pes subpunctis.* l) *Climacus resupinus.*

Siglo 8 y 9.	∩	∩ ∪	∩ ∪	∩	∩
Siglo 10 y 11.	∩	∩ ∪	∩ ∪	∩	∩
Siglo 12 y 13.	∩	∩ ∪	∩ ∪	∩	∩
Siglo 14 y 15.	∩	∩ ∪	∩ ∪	∩	∩

Tabla III. Neumas comunes de la escritura gótica.

a) *Punctum*. b) *Virga*. c) *Podatus*. d) *Clivis*. e) *Torculus*. f) *Porrectus*.

Siglo 8 y 9.						
Siglo 10 y 11.						
Siglo 12 y 13.						
Siglo 14 y 15.						

g) *Scandicus*.h) *Salicus*.i) *Climacus*.k) *Pes subpunctis*.l) *Climacus
resupinus*.





















Siglo 8 y 9.					
Siglo 10 y 11.					
Siglo 12 y 13.					
Siglo 14 y 15.					

Tabla IV. Escritura latina para los adornos musicales.

a) *Strophicus*. b) *Epiphonus*. c) *Cephalicus*. d) *Ancus*. e) *Quilisma*. f) *Pressus*.

Siglo 8 y 9.	, ,, '''	u	p	β ρ	ω	ρ ρ
Siglo 10 y 11.	'''''	u	p	β ρ	ω	ρ ρ
Siglo 12 y 13.	γ '''''	u	p	β ρ	ω	ρ ρ
Siglo 14 y 15.	•••••	u	p	β ρ	ω	ρ ρ

Tabla V. Escritura gótica para los adornos musicales.

a) *Strophicus*. b) *Epiphonus*. c) *Cephalicus*. d) *Ancus*. e) *Quilisma*. f) *Pressus*.

Siglo 8 y 9.	, ,, '''	u	p	ρ	ω	ρ ρ
Siglo 10 y 11.	'''''	u	p	ρ ρ	ω	ρ ρ
Siglo 12 y 13.	γ '''''	u	p	ρ β	ω	ρ ρ
Siglo 14 y 15.	•••••	u	p	β ρ	ω	ρ ρ

Tabla VI.

Escritura de los neumas comunes desde la invención del pentagrama.

Coussemaker ha dado á estos neumas el nombre de *puncta superposita* (*points superposés*), porque hallándose uno sobre otro, determinan al mismo tiempo el intervalo exigido; parece que fueron usados preferentemente en la Francia meridional.

a) *Punctum.* b) *Podatus.* c) *Clivis.* d) *Torculus.* e) *Porrectus.*

Siglo 11 y 12.					
Siglo 13.					
Siglo 14.					

f) *Scandicus.* g) *Salicus.* h) *Climacus.* i) *Climacus præpunctis.* k) *Climacus resupinus.* l) *Porrectus præpunctis.*

Siglo 11 y 12.						
Siglo 13.						
Siglo 14.						

Tabla VII.


Formas de las llaves y de los signos \flat y \natural según el orden cronológico de los tiempos¹.

a) Escritura latina.

Siglo 11.	c	f	G	b	b
Siglo 12 y 13.	C	f f	G	b	h
Siglo 14 y 15.	C	f f	G	b	h

b) Escritura gótica.

Siglo 11.	c	f f f	G	b	b
Siglo 12 y 13.	C	B	G	b	h
Siglo 14 y 15.	C	3	G	b	h

¹ Las formas de las llaves modernas *do*, *fa* y *sol* son conocidas. La llave de *do* se forma frecuentemente de la de *fa* de esta manera: . La posición de la llave de *fa* sobre el pentagrama se determina por dos puntos que comprenden la línea.

APÉNDICE II.

DECRETUM.

Romanorum Pontificum sollicitudo, quemadmodum in reliquis quæ ad Sacram Liturgiam pertinent, in eo etiam excelluit, quod ecclesiasticorum concentuum, maxime vero Gregoriani cantus, decori atque uniformitati semper consuluerit. Quocirca, cum juxta vota Sanctæ Tridentinæ Synodi, Pius IV Pontifex Maximus aliquot S. R. E. Cardinales reformationi liturgici cantus præfecisset, omnem hi curam adhibuere, ut cantus ejusmodi ad aptiorem simplicioreque formam reduceretur, et ita ab omnibus divinæ psalmodiæ operam dantibus recipi adoptarique facile posset. Qua in re perficienda plurimum illos juvit solers industria atque eximia peritia Magistri Joannis Petri-Aloysii Prænestini, qui, juxta recensitas prudentissimas normas, ita Romani Gradualis emendationem perfecit, ut simul proprios, ac genuinos Gregoriani cantus characteres in eo conservaret. Graduale Romanum ita emendatum atque reductum deinceps Paulus V Pontifex Maximus typis Mediceis Romæ imprimi jussit, et Apostolicis Litteris in forma Brevis approbavit. Quo ex tempore in Pontificia Cappella, atque in Patriarchalibus aliisque insignioribus Urbis Ecclesiis adhiberi illud cœpit. Petri-Aloysii

La solicitud de los Romanos Pontífices se ha manifestado claramente, así en lo que pertenece á la Sagrada Liturgia, como en el empeño con que ha procurado la uniformidad y decoro de la Música eclesiástica y principalmente del Canto Gregoriano. Y en efecto, secundando los deseos del Santo Concilio de Trento, el Sumo Pontífice Pío IV deputó algunos Cardenales de la Santa Iglesia Romana para reformar el canto litúrgico, quienes procuraron reducir dicho canto á la forma más apta y sencilla, de modo que pudiese ser adoptada fácilmente por todos aquellos que se dedican á la Divina Salmodia. Para llevar á cabo esta obra se ayudaron en gran parte con la solícita industria y exquisita pericia del maestro Juan Pedro Luis Prenestino, quien según las prudentísimas reglas que formuló, de tal manera concluyó la enmienda del Gradual Romano que impidió se perdiesen los caracteres propios y originales del Canto Gregoriano. Poco tiempo después, el Sumo Pontífice Paulo V mandó imprimir en Roma en la imprenta de los Médicis, el Gradual Romano ya enmendado y reducido, y lo aprobó en sus Letras Apostólicas en forma de Breve, y desde entonces comenzó

Prænestini aliquot discipuli ceptum ab eo opus, jubentibus Romanis Pontificibus, prosecuti erant. Ætate vero nostra, cum sa. me. Pius IX Pontifex Maximus Romanam liturgiam in omnibus fere Ecclesiis feliciter adoptatam cerneret, etiam in votis habuit quoad tantum liturgicum uniformitatem inducere. Idcirco per Sacram Rituum Congregationem peculiarem instituit Commissionem virorum ecclesiastici cantus apprime peritorum, qui sub ejusdem ductu, auspiciis et auctoritate Graduale Editionis Mediceæ Pauli V iterum evulgarent, ceterasque partes, quæ deerant ejusdem cantus, ad normam Gradualis perficerent. Huic voluntati obsecuta Sacra Rituum Congregatio, editis per præfatam Commissionem circularibus litteris die 2 Januarii anni 1868, nomine Summi Pontificis invitavit typographos librorum liturgicorum editores tam nostrates, quam externos, qui vellent perhonorifico atque saluberrimo huic operi, sub directione Commissionis et auspiciis Sacræ Congregationis, manus admovere. At cum illud gravissimum esse omnes agnoscerent, magnasque expensas, diligentiamque plurimam requirere, unus Eques Fridericus Pustet Ratisbonensis, Summi Pontificis atque Sacrorum Rituum Congregationis Typographus, arduo se huic operi accinxit, ac feliciter, Graduale quod attinet, illud absolvit. Perfecta itaque fuit Romani Gradualis Pauli V Editio maturo studio et cura prædictæ Commissionis, ab eaque diligenter

á usarse en la Capilla Pontificia, en las Basílicas Patriarcales y en las más insignes iglesias de la Ciudad. En nuestros tiempos, viendo el Sumo Pontífice Pío IX, de santa memoria, adoptada felizmente la Liturgia Romana en casi todas las iglesias, deseó también vehementemente introducir la uniformidad en lo relativo al canto litúrgico, y á ese efecto instituyó por medio de la Sagrada Congregación de Ritos, una Comisión de peritos en el canto eclesiástico, que bajo su dirección, auspicios y autoridad, publicasen de nuevo el Gradual de la edición de Médicis hecha por mandato de Paulo V, y completasen las partes del mismo canto que faltaban según la norma del Gradual. Obsequiando este mandato, la Sagrada Congregación de Ritos invitó en nombre del Sumo Pontífice y por medio de las cartas circulares dadas por la mencionada Comisión el día 2 de Enero de 1868, á todos los tipógrafos editores de libros litúrgicos, tanto italianos como extranjeros que quisiesen dedicarse á esta honrosa cuanto saludable obra, bajo la dirección de la Comisión y los auspicios de la Sagrada Congregación. Pero conociendo todos lo difícil de la empresa, las grandes expensas y no menor diligencia que deberían emplear, sólo el Caballero Federico Pustet Ratisbonense, tipógrafo del Sumo Pontífice de la Sagrada Congregación, se dedicó á tan ardua empresa, y en lo que toca al Gradual la llevó á cabo felizmente. Así pues, concluida la edición del Gradual Romano de Paulo V por el maduro estudio y diligencia de

revisa, et tamquam authentica declarata, adeo ut merito Romana, et a Sacra Congregatione concinnata dici valeat. Eam Summus Pontifex Pius IX suis Brevibus litteris datis die 3 Maji anni 1873, plurimum laudavit, atque ad unitatem cantus ecclesiastici induendam Reverendissimis locorum Ordinariis, iisque omnibus, quibus Musices Sacrae cura est, magnopere commendavit: addita hortatione ipsi Editori, ut quæ adhuc edendæ supererant de Gregoriano cantu volumina, quibus inchoata olim a Paulo V perficitur editio, tandem in lucem proferret. Cum itaque deinceps idem Typographus, pari studio ac diligentia, et juxta prædictas normas, eam partem edidisset Antiphonarii atque Psalterii quæ Horas diurnas complectitur, Sanctissimus Dominus Noster Leo XIII alias edidit Apostolicas Litteras in forma Brevis die 15 Novembris anni 1878, quibus Prædecessoris sui decreta confirmans, eam Editionem a Viris ecclesiastici cantus apprime peritis, ad id a Sacra Rituum Congregatione deputatis, revisam approbavit atque authenticam declaravit; adjecta, iisdem verbis, quibus sa. me. Pius IX usus fuerat pro edito Graduali, vehementi Editionis ejusdem commendatione ad Reverendissimos Ordinarios omnesque Musices sacrae cultores, *ut sic cunctis in locis ac diocesis, cum in ceteris quæ ad Sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in cantu, una eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia.*

la mencionada Comisión, y revisada cuidadosamente por ella fué declarada como auténtica, de manera que con justa razón puede llamarse Romana y formada por la Sagrada Congregación. El Sumo Pontífice Pío IX en su Breve del 3 de Mayo de 1873 la encomió en gran manera y la recomendó á los Reverendísimos Ordinarios de los diversos lugares del mundo católico, y á todos aquellos que tienen á su cargo la Música Sagrada, exhortando al mismo Editor á que diese á luz los volúmenes del canto Gregoriano que aun faltaban y con los cuales se completa la edición comenzada en otro tiempo por Paulo V. Posteriormente, habiendo publicado el mismo tipógrafo con igual cuidado y diligencia la parte del Antifonario y del Salterio que comprende las horas diurnas, Nuestro Santísimo Padre el Señor León XIII dió otras Letras Apostólicas en forma de Breve el día 15 de Noviembre de 1878, en las que confirmando los decretos de su Predecesor, aprobó y declaró auténtica dicha edición revisada por varones muy peritos en el canto eclesiástico y deputados para este fin por la misma Sagrada Congregación, añadiendo las mismas palabras de que usó Pío IX, de santa memoria, para recomendar con instancia el Gradual publicado ya, á los Reverendísimos Ordinarios y á todos los que cultivan la Música Sagrada, *para que de esta manera en todos los lugares y Diócesis, tanto en el canto como en las demás cosas que pertenecen á la Sagrada Liturgia, se observe el mismo orden que usa la Iglesia Romana.*

Interea temporis plures ecclesiasticæ Musices cultores subtilius inquirere cœperunt, quænam esset primigenia Gregoriana cantus ratio, quæque fuerint per subsequentes ætates variæ ejusdem phases. Verumtamen plus æquo hujus investigationis limites prætergressi, ac nimio antiquitatis amore fortasse abrepti, negligere visi sunt recentes Sedis Apostolicæ ordinationes, ejusque desideria pluries manifestata pro introducenda uniformitate Gregoriana cantus, juxta modum prudentissimo Romanæ Ecclesiæ usu comprobatum. Scilicet, posthabito hoc jam sapienter constituto tramite, adhuc sibi integrum esse putarunt contendere, ut ad eam, quam ipsi putant, primævam concentuum formam Gregorianus cantus reducat, eo etiam sub obtentu, quod Apostolica Sedes cantum Editionis ab se nuper approbatæ authenticum quidem declaraverit, et magnopere commendaverit, at minime singulis Ecclesiis imposuerit; quin adverterent, uti oportebat, constantem esse Summorum Pontificum praxim ad nonnullos abusos tollendos persuasione magis quam imperatis uti voluisse; eo vel maxime scientes quod Rōmæ locorum Ordinarii, eorumque Cleri verba exhortationis Summi Pontificis loco mandati pie et religiose interpretari solent. Quæ quidem arbitrandi rationes cum per ephemerides, ac varia edita opuscula vulgarentur, ipsaque Editionis præfata approbatio in dubium vocaretur, Sacra Congregatio sui officii

Entre tanto muchos de los que cultivan la Música eclesiástica empezaron á inquirir sutilmente cuál fuese la primitiva manera del Canto Gregoriano y cuáles sus fases según la diversidad de los tiempos; mas pasando en esta investigación más allá de los límites debidos, é impulsados quizá por un amor excesivo á la antigüedad, parecían despreciar las últimas prescripciones de la Sede Apostólica y sus deseos muchas veces manifestados de introducir la uniformidad en el Canto Gregoriano según el modo autorizado por el uso prudentísimo de la Iglesia Romana. Es decir, que haciendo á un lado este trámite tan sabiamente establecido, se creyeron aun con la libertad de reducir el canto Gregoriano á esa forma musical que ellos juzgan ser la primitiva, fundándose en que la Sede Apostólica declaró auténtico el canto de la edición que acababa de aprobar, pero no lo impuso á cada una de las iglesias, sin advertir, como convenia que advirtiesen, que ha sido constante la práctica de los Sumos Pontífices para extirpar algunos abusos, servirse de la persuasión más bien que del imperio, tanto más cuanto que los Ordinarios de los lugares y su respectivo Clero, suelen interpretar piadosa y religiosamente las palabras exhortatorias del Sumo Pontífice como si fuesen verdaderos mandatos. Habiéndose divulgado este modo de pensar, por los periódicos y varios opúsculos publicados á este fin, y poniéndose en duda la misma aprobación de la dicha edición, la Sagrada Congregación juzgó ser de su oficio de-

esse duxerat Apostolicas Litteras sa. me. Pii IX jam editas, authenticas deáclarare, et ejusdem editio- nis approbationem iterum confir- mare, decreto edito die 14 Aprilis anni 1877.

Nihilominus neque eo decreto, neque subsequentibus Apostolicis litteris Sanctissimi Domini Nostri superius memoratis, illi acquiescere visi sunt: quin imo suas opinatio- nes adhuc validius inculcare per- rexere in eo conventu cultorum ecclesiastici cantus, qui, ut Guidoni Monacho solemnnes deferrentur ho- nores, superiore anno Aretii habi- tus est; non sine illorum offensione, qui Apostolicæ Sedis auctoritatem, non minus quam in reliquis ad Sacram Liturgiam pertinentibus, in cantus etiam ratione et unifor- mitate, unice sequendam esse jure merito existimant. Sed, quidquid hac in re improbandum irrepserit, quoniam ii, qui Aretii hac de causa convenerant, nonnulla eadem de re vota, seu postulata Sanctissimo Domino Nostro Leoni XIII humi- liter porrexerunt, ejusdem oracu- lum exquirentes; idem Sanctissi- mus Dominus Noster, attenta ne- gotii gravitate, peculiari Sacræ Rituum Congregationis Cœtui ab se delecto quorundam S. R. E. Car- dinalium Sacris tuendis Ritibus præpositorum, atque aliquot Præ- sulum Officialium ejusdem Sacræ Congregationis illud expendendum commisit. Quæ peculiaris Congre- gatio ad Vaticanum infrascripta

clarar auténticas las Letras Apos- tólicas dadas por Pío IX, de santa memoria, y confirmar de nuevo la aprobación de dicha edición por medio de un decreto dado el día 14 de Abril de 1877.

Sin embargo, no parecieron a- quietarse ni por este decreto, ni por los siguientes de Nuestro Santísimo Padre de que arriba hemos hecho mención, sino que se atre- vieron á defender con más calor sus opiniones en el congreso de cultivadores del canto eclesiástico, que tuvo lugar el año pasado en Arezzo, con motivo de tributar solemnnes honores al Monje Guido, ofendiendo á todos aquellos que con mucha razón creen que debe seguirse únicamente la autoridad de la Sede Apostólica no menos en el modo y uniformidad del canto que en lo demás que pertenece á la Sagrada Liturgia. Pero sea cual fuere lo que en este negocio hay digno de reprobar, habiendo ofrecido humildemente á Nuestro Santísimo Padre el Señor León XIII los que con este motivo se habían reunido en Arezzo, sus deseos ó preces, pidiendo conocer su voluntad, Nuestro Santísimo Padre, atendiendo á la gravedad del caso, sometió su estudio á una Comisión especial de la Sagrada Congregación de Ritos elegida por él y formada de algunos Carde- nales de la Santa Iglesia Romana, establecidos para conservar los Sagrados Ritos, y de algunos Pre- lados Oficiales de la misma Sagrada Congregación.

La Congregación especial para este negocio, reunida en el Palacio Vaticano el día infrascrito, ha-

die adunata, re mature accurate- que perpensa, ac resumptis omnibus ad rem pertinentibus, exquisitisque etiam peritissimorum virorum sententiis, ita, si Sanctissimo placuerit, decernendum censuit:

Vota seu Postulata ab Aretino Conventu superiore anno emissa, ac Sedi Apostolicæ ab eodem oblata pro liturgico cantu Gregoriano ad vetustam traditionem redigendo, accepta uti sonant, recipi proba- rique non posse. Quamvis enim ecclesiastici cantus cultoribus integrum liberumque semper fuerit, ac deinceps futurum sit, eruditionis gratia, disquirere quænam vetus fuerit ipsius ecclesiastici cantus forma, variæque ejusdem phases, quemadmodum de antiquis Eccle- siæ ritibus, ac reliquis Sacræ Li- turgiæ partibus eruditissimi viri cum plurima commendatione dis- putare et inquirere consueverunt; nihilominus eam tantum uti authen- ticam Gregoriani cantus formam atque legitimam hodie habendam esse, quæ juxta Tridentinas san- ctiones a Paulo V, Pio IX sa. me. et Sanctissimo Domino Nostro Leone XIII, atque a Sacra Rituum Congregatione juxta editionem Ra- tisbonæ adornatam, rata habita est et confirmata, utpote quæ unice eam cantus rationem contineat, qua Romana utitur Ecclesia. Quocirca de hac authenticitate et legitimi- tate inter eos, qui Sedis Aposto- licæ auctoritati sincere obsequun- tur, nec dubitandum, neque amplius disquirendum esse. Ut vero cantus,

biendo considerado el asunto con exactitud y madurez, atendiendo á todas las circunstancias y reca- bado el parecer de los peritos más instruidos, ha determinado decre- tar lo siguiente, si así le agradare al Santo Padre: No pueden reci- birse ni aprobarse, tal como están redactados, los votos y postulados emitidos en el Congreso de Arezzo y elevados á la Silla Apostólica, sobre reducir el Canto Litúrgico Gregoriano á la tradición antigua. Porque si bien los amantes al canto eclesiástico han tenido y tendrán también en lo sucesivo, entera libertad para investigar por motivo de erudición, cual haya sido la forma antigua y las diversas fases de dicho canto; así como han acostumbrado con mucha recomen- dación los eruditos disputar y hacer investigaciones sobre los antiguos ritos de la Iglesia; sin embargo, hoy no se ha de tener por forma auténtica y legítima del canto Gre- goriano, sino aquella que según la sanción tridentina ha sido apro- bada y confirmada por Paulo V, Pio IX, y Nuestro Santísimo Padre el Señor León XIII, y que ha eje- cutado la Sagrada Congregación de Ritos en la edición de Ratis- bona; por ser la que únicamente contiene el canto que usa la Igle- sia Romana. Por consiguiente, nada tienen que dudar ni investi- gar acerca de esta autenticidad, los que se sujetan sinceramente á la autoridad de la Silla Apostólica. Y para que el canto que se usa en la Sagrada Liturgia, tomada en su sentido estricto, sea uniforme en todas partes, se exigirá en las nuevas ediciones de Misales, Ri-

qui in Sacra Liturgia, stricto sensu accepta, adhibetur, uniformis ubique existat, in novis editionibus Missalium, Ritualium ac Pontificalium, eæ partes, quæ musicis notis designantur, ad normam Editionis prædictæ a S. Sede approbatæ, utpote continentis cantum liturgicum proprium Ecclesiæ Romanæ (ut præfert ipse titulus in fronte cujusque libri appositus), exigantur, ita ut illius textui sint omnino conformes. De cetero quamvis, juxta prudentissimam Sedis Apostolicæ agendi rationem cum de uniformitate in ecclesiastica liturgia inducenda actum est, præfatam editionem singulis Ecclesiis non imponat, nihilominus iterum plurimum hortatur omnes Reverendissimos locorum Ordinarios aliosque ecclesiastici cantus cultores, ut illam in Sacra Liturgia, ad cantus uniformitatem servandam, adoptare curent, quemadmodum plures jam Ecclesiæ laudabiliter amplexæ sunt. — Et ita decrevit die 10 Aprilis 1883.

Facta autem de his omnibus per infrascriptum Secretarium Sanctissimo Domino nostro Leoni Papæ XIII fidei relatione, Sanctitas Sua Decretum Sacræ Congregationis ratum habuit, confirmavit, et publici juris fieri mandavit die 26 ejusdem mensis et anni.

tuales y Pontificales, que aquellas partes que se designan con notas musicales, estén según la norma de la mencionada edición aprobada por la Santa Sede, por contener el canto litúrgico propio de la Iglesia Romana, como lo dice el título puesto en la portada de cada libro; de tal manera que esas entonaciones estén enteramente conformes con dicho texto. Por lo demás, aunque según la conducta prudentísima de la Sede Apostólica, cuando se trata de introducir la uniformidad en la liturgia eclesiástica, no imponga á cada una de las Iglesias la mencionada edición; sin embargo, exhorta de nuevo muy eficazmente á todos los Reverendísimos Ordinarios del mundo católico, y á los que cultivan el canto eclesiástico, que adopten dicha edición en la Sagrada Liturgia para conseguir la uniformidad del canto, como laudablemente la han adoptado ya muchas iglesias. Así lo decretó el 10 de Abril de 1883.

Hecha una relación exacta de todo á Nuestro Santísimo Padre el Señor León XIII por el Secretario infrascrito, Su Santidad ratificó y confirmó el Decreto de la Sagrada Congregación, y mandó que se publicara, el día 26 del mismo mes y año.

L. † S.

D. Cardinalis Bartolinus S. R. C. Præfectus.

Laurentius Salvati S. R. C. Secretarius.

APÉNDICE III.

REGLAMENTO DE MÚSICA SACRADA,
 FORMADO POR LA SOCIEDAD DE STA CECILIA
 Y COMUNICADO Á LOS PRELADOS DE ITALIA
 POR EL S. SECRETARIO DE LA SAGRADA CONGREGACIÓN DE RITOS,
 TRADUCIDO DEL ORIGINAL LATINO,
 QUE SE HALLA EN LA COMPILACIÓN DENOMINADA
ACTA SANCTÆ SEDIS,

tomo XVII. pág. 340.

SAGRADA CONGREGACIÓN DE RITOS
DISPOSICIÓN SOBRE MÚSICA VOCAL.

Ilmo. y Rmo. Señor:

Con el fin de remediar los graves abusos que se han introducido en la música sagrada de varias iglesias de Italia, se ha hecho el reglamento adjunto á esta carta circular: Reglamento, que, por empeño de la Sociedad de Sta Cecilia, ha comenzado á observarse en las Metrópolis de Nápoles y Milán, por disposición de la autoridad eclesiástica; pues dicho Reglamento ha obtenido plena aprobación del Soberano Pontífice reinante.

El infrascrito, al dar noticia de esto á V. S. I. y Rma, tiene el honor de invitarle á que en las iglesias de su respectiva Diócesis se observen las reglas contenidas en dicho Reglamento, como que esto servirá para mantener la majestad y santidad en esa parte tan importante de la Liturgia sagrada, excluyendo completamente las melodías indecorosas y profanas.

Confiado en que V. S. I. con su prudencia y celo pastoral hará que en la Diócesis encomendada á su cuidado se ponga en práctica el mencionado Reglamento, me honro en suscribirme con la más grande estimación y obsequio,

de V. S. I. y Rma.

humilde y adicto servidor

Lorenzo Salvati

Secr. de la S. C. de Ritos.

Secretaría de la S. C. de R. 24 de Septiembre de 1884.

REGLAMENTO DE MÚSICA SAGRADA.

§. I. Reglas generales, sobre la música sagrada figurada, vocal é instrumental, permitida ó prohibida en la iglesia.

Artº 1. La música vocal figurada que la Iglesia permite, es sólo aquella, cuyos cantos, graves y piadosos, sean a propósito para la Casa del Señor y para las divinas alabanzas: que fijándose en el sentido de la palabra sagrada, sirva para excitar más y más en los fieles la verdadera piedad. Este es el fin que debe proponerse toda música vocal y figurada, aun cuando sea acompañada con el órgano ú otros instrumentos.

Artº 2. La música figurada de órgano debe tener el estilo y carácter ligado, armonioso y grave que corresponde al dicho instrumento. La música instrumental en general debe sostener decorosamente el canto, y nunca sufocarlo con ruidos inconvenientes: los interludios ó sinfonías de órgano, originales, deben corresponder á la gravedad de la sagrada Liturgia.

Artº 3. Como la lengua latina es la de nuestra Iglesia, esta lengua deberá usarse únicamente en toda composición figurada de música sagrada. Los textos se formarán de pasajes de la Sagrada Escritura, del Breviario y Misal romanos, de los himnos de Santo Tomás de Aquino ú otro Sto Doctor, y de otros himnos y oraciones aprobadas y usadas por la Santa Iglesia.

Artº 4. La música vocal é instrumental prohibida en la iglesia, es aquella que por el tipo ó forma

original de que esté revestida, tienda á distraer los ánimos de los fieles, de la casa de oración.

§. II. Prohibiciones especiales, respecto de la música vocal en el templo.

Artº 5. Queda severamente prohibida en la iglesia toda música compuesta sobre temas ó reminiscencias teatrales ó profanas, así como aquella que tenga una forma ligera ó afeminada, como las Gavaletas y Cavatinas, los Recitados exagerados en estilo teatral; pero se permiten los solos, duos, tercetos etc. con tal que tengan el estilo de melodía sagrada y estén conexos con el todo de la composición.

Artº 6. Queda prohibida toda música en que las palabras del texto, aunque sea una mínima parte, estén omitidas, trasportadas, entrecortadas, demasiadamente repetidas ú obscuramente pronunciadas.

Artº 7. Queda también prohibido dividir en fragmentos enteramente separados el *Kyrie, Gloria, Credo* etc. ú otras oraciones de la Sagrada Liturgia, con perjuicio de la unidad del conjunto, así como precipitar ó, lo que sería peor, omitir el canto de alguna cosa de la Sagrada Liturgia, como el *Introito, Sequentia, Sanctus* y *Benedictus* en la Misa, los *salmos, antífonas, himno, Magnificat* en las Vísperas.

Artº 8. Queda también prohibido mezclar desordenadamente el canto figurado, con el canto ritual; así es que deben evitarse los llamados puntos musicales en el canto de la

Pasión, pues al cantarse deberá seguirse escrupulosamente el *Directorium Chori*; permitiendo solamente que las respuestas de la Turba estén en música polifona, siguiendo en ellas el estilo de la música romana, principalmente del Maestro Palestrina.

Arto 9. Queda prohibido todo canto, cuya grande duración prolongue los divinos oficios más allá de los límites prescritos, *Medio-día* para la Sta Misa, y *Oración de la noche* para las Vísperas; excepto aquellas iglesias que tengan privilegio ó costumbre no reprobada, para que el oficio pase de las horas señaladas, dejando esto al arbitrio del Rmo Ordinario.

Arto 10. Se prohíbe el uso de ciertas inflexiones de voz demasiado afectadas; el hacer ruido al marcar el compas, ó al dar órdenes á los ejecutantes; dar la espalda al altar; platicar ó ejecutar cualquier acto inconveniente en el lugar santo. Sería conveniente que los coros no estuvieran á la vista del pueblo, sino donde los ejecutantes quedaran invisibles á la multitud de los fieles, que concurre al templo, según lo dispusiere prudentemente el respectivo Ordinario.

§. III. Prohibiciones especiales para la música de órgano é instrumental, en la iglesia.

Arto 11. Se prohíbe severamente ejecutar en la iglesia, aunque sea una mínima parte de óperas teatrales, de piezas propias de baile de cualquier género, como Polkas, Walces, Mazurcas, Rondós, Schottisch, Varsovianas, Cuadrillas, Galopas, Contradanzas, Lituanas, etc.

etc. de cosas profanas, como himnos nacionales, canciones populares, amatorias, burlescas, Romanzas etc. etc.

Arto 12. Se prohíben los instrumentos musicales demasiado estrépitosos, como el tambor, la tambora, los platillos y otros semejantes; así como los instrumentos que usan los juglares ó farzantes, y el piano-forte. Se permiten las trompas, las flautas y otros instrumentos de semejante especie, que usó el pueblo Hebreo para acompañar las alabanzas divinas y los salmos de David, con tal que sean usados con pericia y moderación.

Arto 13. Se prohíben las improvisaciones en el órgano, á todos aquellos que no sepan hacerlo convenientemente, atendidas, no sólo las reglas musicales, sino también la piedad y recogimiento de los fieles en la iglesia.

Arto 14. En las composiciones se observarán las reglas siguientes: El *Gloria in excelsis*, no se divida en partes separadas, con solos de estilo teatral: El *Credo* debe componerse, para cantarlo todo seguido; pero si ha de ser acompañado con instrumentos, la armonía debe formar un todo bien unido.

§. IV. Determinaciones para impedir los abusos de la música en la iglesia.

Arto 15. Toda iglesia debe estar provista, en cuanto sea posible, de un Repertorio propio de música vocal y de órgano, adaptada á las exigencias de las sagradas funciones y á la capacidad de la respectiva Capilla musical. Por ejemplo: el «*Repertorio parroquial del*

organista» ó el «*Repertorio económico de música sagrada*», publicaciones de la «Asociación de Sta Cecilia», en Milán¹. Estas y otras publicaciones son solamente recomendadas, pero no impuestas con exclusión de otras que se publiquen con el consentimiento de los Rños Ordinarios, según las reglas propuestas en este Reglamento.

Artº 16. La iglesia que quiera hacer una colección conveniente entre las diversas publicaciones que se hacen ó harán de música sagrada, podrá hacer uso del Catálogo general de música sagrada, que publicará la mencionada Asociación de Sta Cecilia, conforme á los Estatutos aprobados por la Sta Sede, ó de otros catálogos que se publiquen, obsequiando las reglas señaladas á este objeto.

Artº 17. Además del Repertorio de música sagrada impresa, se podrá tener otro de música manuscrita, como lo tienen las diversas iglesias, capillas é institutos Eclesiásticos, con tal que se haga la debida separación y elección por la Comisión de Sta Cecilia, que se undará en cada Diócesis con un Inspector diocesano de música sagrada á su cabeza, bajo la inmediata dependencia de los respectivos Ordinarios.

Artº 18. Sólo será permitido ejecutar en las iglesias aquellas piezas, que impresas ó manuscritas, estén en el Índice-Repertorio diocesano, y que tengan el *Visto-*

Bueno con el sello de la Comisión de Sta Cecilia. Esta misma Comisión, dirigida por el Inspector, y siempre bajo la dependencia del Ordinario, podrá, sin perjuicio de los superiores locales, vigilar en las mismas iglesias, la ejecución de este Reglamento; réclamar en la Sacristía lo que se ha ejecutado ó va á ejecutarse, é informarse si las composiciones son conformes á las reglas prescritas y tienen el *visto-bueno* de la Comisión de Sta Cecilia; avisando al Ordinario, cuando haya que tomar alguna determinación enérgica contra los transgresores.

Artº 19. Los organistas y Maestros de Capilla cuidarán con todo empeño que las piezas de su respectivo Repertorio sean ejecutadas con la mayor perfección posible por los músicos, sus dependientes. Podrán también ellos aumentar el Repertorio con las composiciones que les inspire su talento, con tal que se sujeten á las reglas establecidas; pues aun los mismos miembros de la Comisión de Sta Cecilia, quedan obligados á sujetar sus composiciones á la revisión antes dicha.

Artº 20. A los Párrocos y Rectores de las iglesias, se encarga la ejecución del Índice Repertorio de la música sagrada, hecho por la Comisión de Sta Cecilia y aprobado por el Rño Ordinario, con aplicación de las penas que impusiere á los transgresores.

Artº 21. Las Comisiones de Sta Cecilia se formarán de eclesiásticos

¹ Via de Santa Sofia n° 1. — (Ahora la dirección de esta Casa editorial es Via Cappuccio, n° 18.)

y seglares peritos en la música, y animados de un espíritu profundamente católico. El Inspector será siempre un Eclesiástico, cuyo nombramiento, así como el de todos los miembros, pertenece de derecho á los Ordinarios diocesanos.

§. V. Disposiciones para mejorar en el porvenir la música sagrada y sus escuelas.

Artº 22. Para mejorar en el porvenir la música sagrada, sería conveniente que los Rños Ordinarios fundasen ó perfeccionasen en los institutos Eclesiásticos, principalmente en los seminarios, las escuelas de música figurada, según los métodos más perfectos y acer-

tados. Para conseguir este objeto sería oportuno además, que en los principales centros de la Península, se abriesen escuelas especiales de música sagrada, para formar buenos cantores, organistas y maestros de capilla, á la manera de lo que ya se practica en Milán.

Artº 23. El presente Reglamento se remitirá á todos los Rños Ordinarios y éstos lo notificarán al Clero, á los organistas y Maestros de Capilla de sus respectivas Diócesis; y comenzará á obligar al mes de publicado por el Ordinario. Además se fijará en una tabla puesta junto al atril del organista, con el fin de que se tenga siempre presente y nunca se infrinja.



ÍNDICE ALFABÉTICO

DE LAS PRINCIPALES MELODÍAS GREGORIANAS QUE CONTIENE LA OBRA.

Absolutio in officio Matut. p. 144	Orationum Tonus festivus p. 86
Æterne Rex altissime (Hymnus) 169	" " simplex ferialis 88
Alleluja in Missa Sabbati sancti 167	" " in Parasceve 90
Alma Redemptoris Mater (Antiphona) 137	O Redemptor 165
Asperges me 152	Pange lingua (Hymnus) 169
Ave Regina (Antiphona) 138	Pater noster, Tonus ferialis 110
Ave sanctum Chrisma 165	Pater noster, Tonus festivus 109
Ave sanctum Oleum 165	Pax Domini 111
Benedicamus in Missa 113	PRÆFATIONUM CANTUS FERIALIS 106
Benedicamus in officio divino 135 sig.	Præfatio ferialis communis 107
Benedictio candelarum, cinerum, Palmarum, cerei Paschalis, fontis Baptismalis 159 sig.	Præfatio ferialis de Nativ. Dñi 106
Benedictio Hebdomadarii in Matutino 144	PRÆFATIONUM CANTUS FESTIVUS 97
Benedictio Pontificalis 169	Præf. Ton. solemn. de Apostolis 105
Canticorum toni 126	" " " de Ascensione 102
Capitulum in Officio 131	" " " communis 105
Confiteor 112	" " " de Cruce 100
Credo in unum Deum 96	" " " de Epiphania 99
Deus in adjutorium 128	" " " de B. Maria V. 104
Domine labia mea 140	" " " de Nativitate 98
Dominus vobiscum 87	" " " in die Paschæ 101
Ecce lignum crucis 166	" " " in die Pentec. 102
Ego sum (Antiph. ad Bened.) 172	" " " in Quadrages. 99
Epistola 91	" " " de Ss. Trinit. 103
Evangelium 93	Procedamus in pace 159
Exsultabunt (Ant. in exsequiis) 171	Psalmorum Toni feriales 127
Exsultet jam Angelica turba 161	Psalmorum Toni festivi 124
Flectamus genua 89	Regina cœli (Antiphona) 138
Gloria, Intonationes 85	Requiescant in pace 116
Gloria, laus et honor 161	Respons. br. (in horis canonicis) 149
Humiliate capita vestra 90	Sacris solemniiis (Hymnus) 169
Ite missa est, Toni 113 sig.	Salutis humanæ Sator (Hymnus) 169
Jube domne benedicere 143	Salve Regina (Antiphona) 138
Lamentationis Tonus 145	Si iniquitates (Ant. in exsequiis) 171
Lectionis Tonus 144	Sit nomen Dñi (Ant. in exsequ.) 172
Libri liturgici 71	Te Deum laudamus 146 y 170
Litanie de B. M. V. 156	Tonus peregrinus 126
Litanie de omnibus Sanctis 153 y 154	Veni Creator Spiritus (Hymnus) 169
Litanie de Ss. Nomine Jesu 158	Veni sancte Spiritus (Antiph.) 169
Lumen Christi 161	Verbum supernum (Hymnus) 169
Martyrologium 151	Vers. Toni in Officio divino 133
Orationum Tonus ferialis 88	" " in Commemoratione 134
	" " in hebdomada sancta 134
	" " in Officio Defunct. 134
	Vespere autem Sabbati 168
	Vidi aquam 152

ÍNDICE GENERAL.

Prefacio del Autor á esta nueva edición	pág. IV—XI
---	---------------

§§.	INTRODUCCIÓN.	
1.	Definición del Canto Coral	1
2.	Compendio histórico del Canto Coral.	4
3.	Importancia del Canto Coral	11
4.	División de la obra	14

PARTE PRIMERA.

TEORÍA DEL CANTO LLANO.

CAPÍTULO I. TEORÍAS PRELIMINARES.

5.	Nombres de los tonos y formación de las escalas	16
6.	Unión de los tonos y de los intervalos	22
7.	Sistema de anotación y llaves	23
8.	Ritmo y pausas	30
9.	Voz y pronunciación	33
10.	Lectura y acento	39
11.	Ejercicios de solfeo	42

CAPÍTULO II. TEORÍAS ESPECIALES.

12.	Origen y formación de los modos	48
13.	Nombre y diferencia de los modos	52
14.	Caracteres de los modos eclesiásticos	55
15.	Naturaleza y propiedad de los primeros cuatro modos	57
16.	Naturaleza y propiedad de los cuatro últimos modos	59
17.	Trasposición	63
18.	Del sostenido en las melodías gregorianas	67

PARTE SEGUNDA.

DE LA PRÁCTICA.

CAPÍTULO I. DE LOS LIBROS LITÚRGICOS Y SU USO.

19.	Enumeración de los libros corales litúrgicos	71
20.	Del año y del calendario eclesiástico	75
21.	Del Misal y Breviario	80

CAPÍTULO II. DEL SANTO SACRIFICIO DE LA MISA.

22.	Del Introito, Kyrie y Gloria	82
23.	De las oraciones	85
24.	Desde la Epístola hasta el Prefacio	91
25.	De los Prefacios solemnes	97

26.	De los Prefacios feriales	pág. 106
27.	Del Pater noster y del Communio	109
28.	Del Ite Missa est y del Benedicamus Domino	113

CAPÍTULO III. DE LAS HORAS CANÓNICAS.

29.	La salmodia eclesiástica	117
30.	Del canto de los salmos en tono doble y semidoble	123
31.	Del canto ferial de los salmos y de los cánticos	126
32.	De las Vísperas y Completas	128
33.	De los Maitines y Laudes	140
34.	De las horas menores	147

CAPÍTULO IV. DE LAS CEREMONIAS EXTRAORDINARIAS DEL AÑO ECLESIAÍSTICO.

35.	Del Asperges y las letanías	152
36.	De las bendiciones de los cirios, de la ceniza, de las palmas, del cirio pascual y de la pila bautismal	159
37.	De la misa del jueves, viernes y sábado Santo	164
38.	De otras ceremonias que deben observarse durante el año	168

APÉNDICE.

39.	Del canto coral gregoriano acompañado del órgano	173
	I. Reglas generales	175
	II. Reglas especiales	178
	Ejemplos de acompañamiento en los ocho modos	181—191

PARTE TERCERA.

DE LA EJECUCIÓN EN EL TEMPLO.

CAPÍTULO I. NORMAS GENERALES.

40.	De los clérigos	192
41.	De los maestros de coro	196
42.	De los organistas	202
43.	De los cantores del canto gregoriano	208

CAPÍTULO II. NORMAS ESPECIALES.

	Artículo I. <i>Del canto coral recitativo.</i>	
44.	Del canto de los salmos y de las lecciones	211
	Artículo II. <i>Del canto coral modulado.</i>	
45.	De los himnos métricos y de las secuencias	215
46.	De los himnos que no tienen metro, de los prefacios etc.	219
	Artículo III. <i>Del canto coral neumático.</i>	
47.	De las partes variables de la misa, antifonas y responsorios etc.	223

APÉNDICES.

I.	De las tablas neumáticas	229
II.	Decretum	236
III.	Reglamento para la música sacra	243
	Indice alfabético etc.	248

FE DE ERRATAS.

Pág. 9, lin. 5 léase: grande; puesto que cada hoja de prueba del canto coral auténtico se mandaba primeramente á Roma á la Comisión establecida por la Santa Sede, la cual, examinado cada punto y hechas las debidas correcciones, la pasaba á la S. Congregación para que ésta pusiese su sello y con su beneplácito definitivamente se imprimiese. Por esta razón el Santo Padre, etc.

Pág. 9, lin. 14 léase: y en todas las diócesis se conserve en el canto, así como en todo lo perteneciente á la sagrada liturgia, la misma costumbre etc.

DICE:

LÉASE:

Pág. 10,	lin. 12	recogidas	acogidas
" "	" "	de	por
" 11,	" 3	es el mejor etc.	es un espléndido testimonio de su unidad.
" 34,	" 5	delante	adelante
" 37,	" 30	de que	que
" 38,	" 18	cabidad	cavidad

Pág. 55, lin. 4 léase: El modo se denomina *perfecto común* (*communis perfectus*), cuando el auténtico desciende hasta la cuarta inferior de la tónica, esto es, hasta los límites del modo plagal; ó cuando el plagal asciende á la octava de la tónica, esto es, hasta los límites del auténtico. En este caso etc.

DICE:

LÉASE:

Pág. 55,	lin. 11	carácteres	caracteres
" "	" 35	recorrer	recurrir á
" 56,	" 17	recorre	ocurre
" 57,	" 4	de que	que
" 59,	" 32	se une de grado al <i>fa</i> y debe cambiarse en bemol	debe cambiarse en bemol cuando se une de grado al <i>fa</i>
" 60,	" 1	cuarto	quinto
" "	" 9	adopta	admite
" "	" 10	por	de
" "	" 24	llave	la llave

DICE:

LÉASE:

Pág. 61, lin. 26	<i>si</i> puestos etc.	<i>si</i> ? puestos casi como de regla,
" 62, " 12	recorriendo, no obstante	traspasando
" " " 13 y 22	bemol regular	bemol de regla
" " " 24	resultando que	mientras
" " " 36	Ni es motivo, por lo que parece	Motivo de ello parece ser
" 65, " 27	llave	la llave
" 68, " 12 y 14	sexacordo	hexacordo
" 69, " 10	de la propuesta	del modelo
" 71, " 9	proveyó	proveyó
" 73, " 1	consagración	ordenación
" " " "	la de	la consagración de
" 74, " 16	sinó	si no
" 75, " 15	los capítulos	las capítulas
" " " 26	corresponden	ocurren
" 77, " 10	Trinidad	la Trinidad
" 79, " 19	<i>off. prop.</i> ,	<i>off. prop.</i> ;
" " " 24	fiesta	la fiesta
" 86, " 7	los	las
" 87, " 8	semi-punto principal	semi-punto, sino sólo punto principal
" 88, " 2	<i>protraendo la voce</i>	<i>prolongando la voz</i>
" 90, " 1	finales	feriales
" 93, " 9	cantaban	contaban
" " " 25	imputan	atribuyen
" 94, " 19	refiere	canta
" 111, " 17	consumación	sunción
" 122, " 19	recorriendo	por haber
" 127, " 18	segundo	segundo y siguientes
" 131, " 7	Colegiales	Colegias
" " " 11	el capítulo	la capítula.



CANTO

GREGORIANO