

MANUAL  
DE  
CANTO GREGORIANO  
POR  
JULIO BAS

EDICIÓN ESPAÑOLA NOTABLEMENTE  
AMPLIADA Y RETOCADA POR EL AUTOR  
Y ACOMODADA POR EL  
P. NEMESIO OTAÑO S. J.



LIBRERO-EDITOR, DÜSSELDORF (Alemania).  
**1909.**

*otaño*



MANUAL  
DE  
CANTO GREGORIANO  
POR  
JULIO BAS

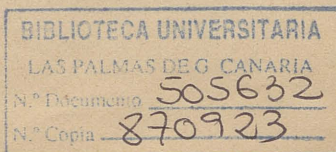
EDICIÓN ESPAÑOLA NOTABLEMENTE  
AMPLIADA Y RETOCADA POR EL AUTOR  
Y ACOMODADA POR EL

P. NEMESIO OTAÑO S. J.



L. SCHWANN, LIBRERO-EDITOR, DÜSSELDORF (Alemania).

1909.





## EL TRADUCTOR.

**E**l hacer un obsequio á un amigo muy íntimo y el poder dar á los españoles amantes del arte gregoriano un pequeño manual útil y práctico, es lo que me ha movido á poner la mano en este trabajo de interés en la hora presente, en que la Edición oficial Vaticana de Canto Gregoriano se impone de modo solemne á toda la Iglesia Católica. El autor es bien conocido y estimado entre los literatos gregorianos y compositores religiosos modernos de más sólida reputación. Con todo, no se vaya á creer que en esta obrita viene á sostener doctrinas y teorías, que en el campo de las discusiones rítmicas gregorianas ha defendido con notable discreción y saber. La tesis, que con toda energía mantuve en el primer Congreso de Valladolid sobre este punto, es la que al autor y traductor nos ha guiado constantemente en este trabajo. Queden para las revistas profesionales las disquisiciones difíciles y hondas, que todavía ejercitan el ingenio de los sabios en el concurso de opuestos ó diversos pareceres: las reglas sólidas y sencillas de este manual, que derechamente fluyen de principios universalmente ad-

IV

mitidos en el estado actual de la cuestión gregoriana, llevan sin duda ninguna á una práctica buena y segura, y de su aplicación á la Edición Vaticana podrá seguirse alguna buena parte de los frutos, que Su Santidad, el Papa Pío X, de esta restauración litúrgico-musical se promete.

A ruegos míos ha ampliado extraordinariamente el autor para los lectores españoles el reducidísimo compendio de sus *Nozioni di Canto Gregoriano*: así, sin abandonar la obra su carácter elemental, gana en claridad y en materiales y se hace más digna para que caiga con fruto en manos de los seminaristas españoles, á quienes va dedicada de modo especial.

Colegio de San Francisco Javier de Oña (Burgos), Noviembre de 1908.

Nemesio Otaño S. J.





## EL AUTOR.

Nadie piense que este pequeño manual tiene la pretensión de ser un libro para los doctos, ni un tratado en que se estudian todas las materias relacionadas con el canto gregoriano, y mucho menos todavía un método de solfeo, ó de lectura latina, ó de prosodia.

Nada más pretende el autor que exponer, de manera clara y breve, las normas generales, que es menester se tengan presentes en la ejecución de las melodías litúrgicas tradicionales. No pasa de ahí la modesta intención del que lo ha escrito.





## INDICE.

	Página
Prólogo del Traductor . . . . .	III
Prólogo del Autor . . . . .	V
Indice . . . . .	VII

### PARTE I.

§ 1. <b>Notación Gregoriana.</b> Elementos de que se compone . . . . .	3
§ 2. <b>La Pauta.</b> Tetragrama. Líneas adicionales . . . . .	3
§ 3. <b>Las Claves.</b> Claves de <i>Do</i> y <i>Fa</i> . Ejercicios de estas claves en diversos grados . . . . .	3
§ 4. <b>El Guión.</b> Al fin de la pauta y en medio de ella . . . . .	4
§ 5. <b>Los Accidentes.</b> Efecto del <i>bemol</i> y su destrucción por el becuadro . . . . .	5
§ 6. <b>Líneas ó Barras de División.</b> Qué son y para qué sirven. Varias clases de barras: su empleo y su influencia en la ejecución . . . . .	5
§ 7. <b>Las Notas.</b> <i>Notas simples.</i> <i>Grupos:</i> clasificación de los principales y modo de ejecutarlos. <i>Neumas compuestos</i> . . . . .	7
§ 8. <b>Notas semivocales ó licuescentes.</b> Qué son y cuándo tienen lugar. Licuescentes en grupos de tres notas . . . . .	10
§ 9. (Neumas especiales). <b>Quilisma.</b> Su significación y ejecución. Cómo se expresa en notación moderna. <i>Quilisma</i> precedido por un grupo de dos notas ó por grupos compuestos. En qué relaciones melódicas ó intervalos suele encontrarse . . . . .	11

## VIII

- § 10. **Pressus.** Cuándo se verifica: su efecto de fusión y acentuación . . . . . 14
- § 11. **Oriscus.** Qué es y cómo se ejecuta . . . . . 15
- § 12. **Strophicus.** Su origen y división en *distropha* y *tristropha*. Especial ejecución que requieren. Distinción de varios grupos de estróficos. Recurso de conveniencia ó facilidad en la fusión de cada grupo de estróficos. Estróficos precedidos ó seguidos de otros grupos. Idéntico caso en las notas que preceden al unísono á un *Strophicus*. La *virga* separada antes ó en medio de los estróficos (véase la nota) . . . . . 16
- § 13. **Mora vocis** (retardo de la voz). En qué notas ó grupos y cómo tiene lugar. Supuesta la *mora vocis* que señalan las pausas indicadas por las diversas líneas divisorias, cómo se distingue especialmente en medio de los grupos neumáticos. Qué exige la *regla de oro*. *Mora vocis* al fin de una pauta . . . . . 21

## PARTE II.

- Introducción** . . . . . 27
- § 14. **Tonalidad.** Carácter tonal. Tonalidades formadas por cada grupo de la escala. Nota principal ó *tónica* ó *final*; nota de importancia particular ó *dominante*. Modos *auténticos* y *plagales*; su constitución. Tabla de los ocho modos. Escalas sobre las notas *La, Si, Do*. En qué sentido se han compuesto las melodías litúrgicas sobre estas bases tonales . . . . . 29
- § 15. **Transposición de las melodías.** A qué ley obedece y por qué normas se ha de regular. Reglas que se han de observar en los cantos

## IX

- divididos en dos ó más partes y en los cantos que siendo breves, se suceden unos á otros. *Cuerda coral*; su elección, según los casos. Defectos de cantar en la región más grave. Regla para la transposición, ya sea subiendo, ya bajando . . . . . 34
- § 16. **El Ritmo.** Concepto general del ritmo. Elementos simples del ritmo: sus dos fases. Movimiento rítmico: su extinción después de un único impulso para formar un *ritmo simple*; su renovación dando lugar al *ritmo compuesto*. *Apoyo rítmico*. Imposibilidad de que se sucedan inmediatamente dos *apoyos*. Ritmo *isócrono*; ritmo *libre musical* . . . . . 39
- a) *Los grupos de notas y palabras determinando el ritmo.* Cómo se verifica el movimiento en el enlace de varios grupos simples ó de grupos mezclados con sílabas musicales. Lugar que en general ocupa el apoyo rítmico . . . . . 43
- b) *Subdivisiones secundarias en el ritmo.* Cuándo se hacen necesarias estas subdivisiones. Subdivisiones en grupos de cinco notas sin *mora vocis*; reglas que ofrecen la analogía y el principio tonal. Ejemplos de subdivisiones rítmicas. Modo con que se han de tratar y ejecutar. Casos más especiales . . . . . 46
- § 17. **Principales Factores del Ritmo.** Especiales consideraciones sobre la fuerza en el movimiento y reposo. El acento tónico cuando precede inmediatamente el principio de un neuma: manera de tratarlo en la ejecución. El acento tónico cuando coincide con la primera nota de los grupos. Diversa fuerza en los impulsos:



- importancia de los acentos. Manera de aplicar los apoyos en el *salicus* y en el *pressus* . . . 50
- § 18. **Cantos neumáticos y cantos silábicos con texto en prosa y en verso.** Cuándo determina la melodía la marcha del ritmo. Recíproca relación de los neumas entre sí y su enlace por medio de la *acentuación lógica* y de las mismas exigencias naturales de la melodía. Perfecta unión de las sílabas de una misma palabra. La intensidad graduada como lazo de unión de los grupos y de las frases: diversa importancia de los impulsos . . . . . 55
- El ritmo del texto regulador de los cantos silábicos.* Casos excepcionales en que la marcha del texto no coincida con las antiguas leyes rítmicas. Especiales consideraciones sobre las terminaciones espondeicas en frases silábicas, según que se ajusten ó no á las exigencias del texto ó del antiguo ritmo musical. Importancia de los grupos neumáticos colocados entre frases silábicas. Independencia que existe entre el ritmo y los acentos tónicos; importancia de estos. Consejos prácticos para el buen enlace del texto con la melodía . . . 58
- Reglas por que se guían los textos versificados.* Base rítmica de la poesía cristiana: cómo se considera un himno. Su ritmo si el canto es silábico ó neumático. Disposición típica de la primera estrofa de los himnos y carácter regulador de su melodía en los cantos floridos ó silábicos. Oportunidad de seguir las leyes rítmicas sin perjuicio de la recta acentuación.
- § 19. **Consejos prácticos para la ejecución.** Necesidad de evitar extremos viciosos sin perjuicio 64

## XI

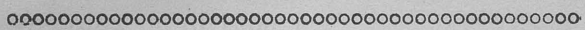
de una ejecución animada é interesante. Causas que determinan el aire ó movimiento. Gradaciones dinámicas significadas por la diversa clase de retardos en la voz. Defecto por exceso de retardos ó por precipitación en puntos de especial interés. Manera de empezar una ejecución y norma que ha de seguir el director. Conveniencia de fijar determinadamente los puntos más propios para la respiración. Ensayo que debe preceder á la aplicación de la letra. Defecto gravísimo de monotonía y recitación mecánica: interpretación artística. Cómo deben señalar los directores el compás . . . . . 68

- § 20. **La salmodia.** La salmodia germen de todo el canto litúrgico. Cómo se divide el texto de los salmos. Carácter de adaptación de su música. Fórmulas de los ocho modos con sus correspondientes cadencias finales. Qué hay que notar en cada versículo, en la *entonación* y en las *diferencias*. Signos que indican los modos, los *saeculorum* ó las cadencias finales. *Tono peregrino*. Especial dificultad de adaptación en las cadencias media y final. Reglas para la *entonación*. Cadencias de uno y dos acentos y adaptación del texto. Observaciones sobre la nota adicional ó epentética y sobre las combinaciones de sílabas acentuadas con acento principal ó secundario. Dos reglas sin excepción para las cadencias. El canto del *Magnificat*. Advertencias sobre el modo de cantar la salmodia. 74
- § 21. **Canto de los recitados litúrgicos.** Qué son y qué reglas principales hay que guardar en su ejecución. Defectos notables que han

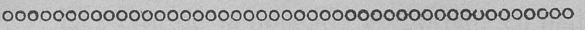


El calendario gregoriano

El calendario gregoriano es el sistema de medición del tiempo que se utiliza en la mayor parte del mundo. Fue instituido por el papa Gregorio XIII en 1582 para corregir los errores del calendario juliano, que acumulaba una diferencia de unos días con respecto al año solar real.



# PARTE I.



El calendario gregoriano se basa en el año solar, que es el tiempo que tarda la Tierra en dar una vuelta completa alrededor del Sol. Este año se divide en doce meses, que a su vez se dividen en días, horas, minutos y segundos.

## Los meses del año

Los meses del año gregoriano son: enero, febrero, marzo, abril, mayo, junio, julio, agosto, septiembre, octubre, noviembre y diciembre. Cada mes tiene un número específico de días, que varían entre 28 y 31.



## § 1. Notación gregoriana.



Los elementos de que se compone la escritura musical gregoriana de notas cuadradas son: la *pauta* (tetragrama), las *notas*, las *claves*, el *guión*, los *accidentales* y las *vírgulas* ó *líneas verticales* de división.

## § 2. La pauta.

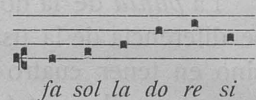
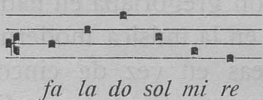
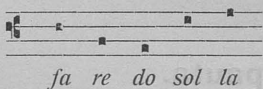
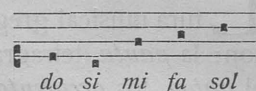
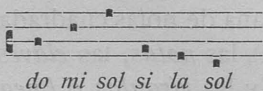
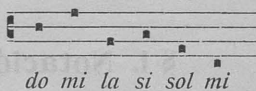
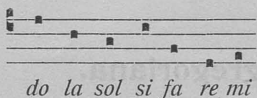
La *pauta* de la notación gregoriana en nada se diferencia de la usada en la música moderna sino en tener cuatro líneas en vez de cinco; por eso se llama *tetragrama*. Si no es suficiente la extensión comprendida en las cuatro líneas y sus correspondientes espacios, se añaden por arriba ó por debajo pequeñas líneas que reciben el nombre de *líneas adicionales*.



## § 3. Las claves.

Las *claves* son dos, la de *do*  y la de *fa*  é indican el nombre de la nota que se halla

sobre la línea donde se ponen las claves, determinando de este modo la posición en la pauta de toda la escala.<sup>1)</sup>



#### § 4. El guión.

Es el *guión* un signo que no se canta  $\sqcap$ , una nota diminuta con la cola ó prolongación vertical hacia arriba, que suele colocarse al fin de las pautas, para avisar al cantor la nota con

<sup>1)</sup> La clave de *Do* se usa de ordinario en la 4.<sup>a</sup> línea, con bastante frecuencia en la 3.<sup>a</sup> y pocas veces en la 2.<sup>a</sup> y 1.<sup>a</sup>. La clave de *Fa* se coloca generalmente en la 3.<sup>a</sup> línea, aunque algunas veces aparece en la 2.<sup>a</sup> y en la 4.<sup>a</sup>. En notación moderna siempre se usa la clave de *Sol*.

que empieza la pauta siguiente. También se usa para llamar la atención, cuando se cambia de clave dentro de una misma pieza, en cuyo caso sirve para indicar la nota siguiente.

Pueden verse algunos ejemplos en el *Gradual Vaticano (Dominica in Palmis)* pág. 147, Antiphona *Cum appropinquaret*, en las palabras *Opus Domino est. Solventes* etc. y en la misma página *et sedit super eum: alii*, etc.

### § 5. Los accidentes.

El canto gregoriano no admite más que una sola alteración en su escala diatónica, producida por el *bemol*  $\flat$ , cuyo objeto es aquí bajar medio tono la nota *si*.

Ordinariamente el  $\flat$  afecta á todo el grupo, ó á toda la palabra donde se emplea, pero á veces sirve también para una frase entera. Para los casos en que cesa el efecto del  $\flat$ , y puede haber duda en la lectura, se emplea el *becuadro*  $\boxminus$ , que sirve para destruir el efecto del  $\flat$ .

### § 6. Líneas ó barras de división.<sup>1)</sup>

Las *líneas ó barras de división* son trazos verticales que separan entre sí las diversas partes

<sup>1)</sup> Se suelen también llamar *vírgulas*: otros autores sólo usan el nombre de vírgula para designar *la coma de respiración* de las ediciones de Solesmes.

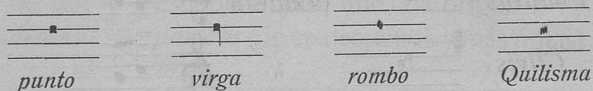
de los cantos, y al mismo tiempo sirven para determinar las pausas. Por consiguiente, según sea la importancia de las frases entre que se encuentran, y según sea la duración de la pausa que quieren determinar, tendremos barra *doble* (ó final)  $\overline{\overline{\overline{\text{||}}}}$ , *mayor* (entera)  $\overline{\overline{\text{||}}}$ , *menor* (media)  $\overline{\text{||}}$  y *mínima* (un cuarto)  $\overline{\text{||}}$ .

La *doble* se usa sólo al fin de los cantos ó partes de gran importancia; entonces el movimiento de la melodía va retardándose cada vez más, de manera que se vaya percibiendo bien la aproximación al fin ó límite: es muy recomendable que al mismo tiempo se consiga disminuir poco á poco la intensidad de la voz. La barra *mayor* ó entera, señala el término de los períodos principales, donde conviene marcar una pausa correspondiente y alentar sosegada y cómodamente. La *menor* ó media, indica el final de las frases que están separadas por una pausa relativamente menor, pero exige también aliento y respiración. La *mínima* ó cuarto de barra, separa los incisos y las pequeñas frases. Esta última división no requiere necesariamente un verdadero reposo, ni una renovación de aliento: es una señal que advierte que se *puede* (muchas veces *conviene*) respirar y retardar un tanto el movimiento del canto.



## § 7. Las notas.

*Notas simples.* Las notas pueden tener cuatro formas:

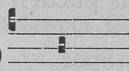
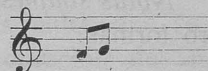


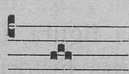

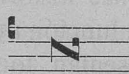

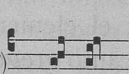






que, no obstante su diversa figura, (bien justificada, por cierto, por razones históricas y gráficas) y á pesar de la diversa función musical que á veces desempeñan, representan todas igualmente la unidad indivisible, el elemento fundamental de la escritura y del canto gregoriano: no tienen de suyo más valor que un tiempo simple.<sup>1)</sup>

*Grupos.* Las notas pueden unirse entre sí de varias maneras dando origen á los grupos ó *neumas*, que antiguamente eran conocidos con nombres propios, y aunque algunos de aquellos, usados todavía, no sean muy correctos (por ejemplo, el *porrectus*), ni sea indispensable en la práctica conocerlos de este modo, es con todo conveniente indicar aquí los neumas principales, porque se usan ordinariamente. Presentamos á continuación un breve catálogo,

<sup>1)</sup> «En presencia de los manuscritos, es preciso renunciar definitivamente á la idea de querer ver la *breve* en el *punctum*, la *longa* en la *virga*.» Don A. Mocquereau. *Le Nombre Musical Grégorien*, página 230, nº 250. (Tournai, Desclée & Cie.-1908.)

donde las fórmulas gregorianas tienen al lado su exacta traducción en notación moderna:

<i>Pes</i> ó <i>Podatus</i> <sup>1)</sup>		corres- ponde á	
<i>Clivis</i>		„	
<i>Torculus</i>		„	
<i>Porrectus</i>		„	
<i>Scandicus</i> <sup>2)</sup>		„	
<i>Salicus</i> <sup>3)</sup>		„	
<i>Climacus</i> <sup>4)</sup>		„	

Estas notas unidas entre sí en la escritura, deben cantarse ligadas, como las sílabas del lenguaje se escriben agrupándolas en palabras,

1) Primero se lee la nota inferior.

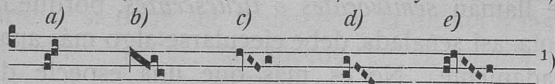
2) Cuando el *scandicus* acaba en *virga* de ordinario esta suele llevar *ictus* ó impulso rítmico.

3) Nótese la diferencia entre el *salicus* y el *scandicus*: en aquel la primera nota está separada del grupo. De su ejecución se hablará en la página 54.

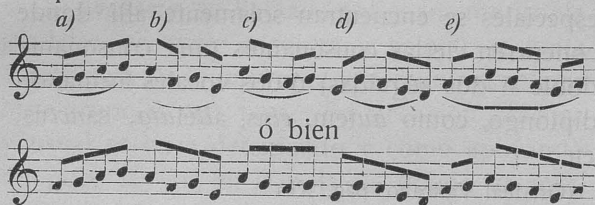
4) Aunque el *climacus* y lo mismo el *scandicus* sean de más de tres notas, no por eso cambian de nombre.

para que el que las lea, las pronuncie de la manera que están escritas.

La unión de varios *neumas simples* (es decir, de dos ó tres notas cada uno) da origen á los *neumas compuestos* (de cuatro, cinco y más notas):





que se leen como otras tantas series de grupos simples:

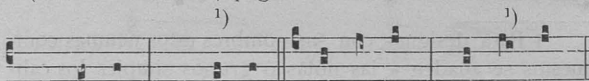


1) Para designar con sus nombres estos neumas compuestos se añaden á las notas ó grupos simples los calificativos de **flexus** (*bajar, inclinarse*), cuando al fin del neuma la voz baja; véase *b*), que es un *porrectus flexus*; **resupinus** (*volver para arriba*) es lo contrario del *flexus*, como puede verse en el *climacus resupinus* *c*). Cuando á los neumas *preceden* ó *subsiguen* uno, dos, tres etc. puntos, en figura de rombos por lo general, se califican por **praepunctis**, **praebipunctis**, **praetripunctis**, en el primer caso, y por **subpunctis**, **subbipunctis**, **subtripunctis** etc. en el segundo caso: así la figura *a*) puede decirse, *scandicus praepunctis*; la *d*), *podatus subtripunctis*; la *e*), *scandicus subtripunctis resupinus*. En la práctica basta conocer los grupos simples sin necesidad de acudir á estas clasificaciones.

## § 8. Notas semivocales ó licuescentes.

Hay algunos neumas especiales que, por parte de una ú otra nota de que se componen, indican alguna particularidad. Estos grupos   se llaman *semivocales ó licuescentes*, porque la nota así señalada, debe ejecutarse algo más apagadamente. No es más que una especie de aviso ortográfico del texto introducido en la notación del canto, y así se verá, que estas notas especiales se encuentran solamente allí donde concurren ciertas consonantes (una consonante doble ó dos seguidas) ó dos vocales formando diptongo, como *autem*, *eius*, *alleluia*, *sanctus*, etc.

(Gradual Vaticano, pág. XI.)



A summo. In so- le. Te lau-dat. Sol- vé- bant.

Pronúnciense bien las sílabas y se ejecutarán naturalmente las notas tal como se debe.


<sup>1)</sup> Cuando la naturaleza de las sílabas exige que no se haga licuescente el sonido, sino que se pronuncie *entero*, entonces el *podatus* licuescente (llamado también *epiphonus*), se convierte en *podatus* ordinario y la *clivis* licuescente (ó *cephalicus*) en *clivis* ordinaria: así acaece en *In sole* y *Solvebant*. En cambio la ley de las licuescentes tiene perfecto cumplimiento en *A sum-mo* y *Te lau-dat*: en la sílaba *sum-* hay un *epiphonus* y en la sílaba *lau-* un *cephalicus*.

Hay también grupos licuescentes de tres notas:



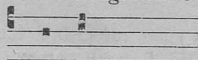
en que la notación se encarga de indicar con claridad si debe ser licuescente la última ó las dos notas finales: tal sucede en el *torculus*, *porrectus*, *scandicus*, *climacus licuescentes*.

### § 9. Quilisma.

El *quilisma*  llamado antiguamente «nota gradata» no suele encontrarse solo:<sup>2)</sup> se junta á una nota ó á un grupo para reunir ó enlazar otro grupo ú otra nota. Su ejecución práctica y usual se hace deteniendo y como apoyando un poco la voz en la nota de donde arranca, y pasándola suavemente sobre el quilisma. La *nota-quilisma* nunca lleva impulso rítmico y se considera como nota de paso, que vale un tiempo simple. En notación moderna se escribe de este modo:

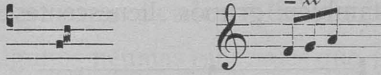
<sup>1)</sup> Los rombos descendentes del climacus semivocal (*ancus*) son de menor tamaño que los ordinarios.

<sup>2)</sup> En el Gradual Vaticano hay un ejemplo en contrario en la página 151 tetragrama 6:



qui in Dómini,

Es una excepción bien justificada por la elisión, que funde en una sola las sílabas *qui-in*, como si fuera *quín*.



(Gradual Vaticano, pág. [18].)

Lae-tá- mi- ni      Lae-tá- mi- ni

El mordente  $\sim$  se toma aquí como un signo convencional que recuerda la figura, pero la pequeña línea horizontal, puesta sobre la nota que precede al quilisma, viene á indicar ese ligero apoyo que debe en ella hacerse.

Con frecuencia viene el quilisma tras un grupo de dos notas; entonces la primera de éstas se prolonga casi hasta doblar su valor, y en la segunda se hace aquel apoyo, pero con menos prolongación que en la primera.

(Gradual Vaticano, pág. 375.)

su- as      su- as

Si el quilisma se enlaza con la nota final de un grupo compuesto, el apoyo se verifica sobre la última nota que precede al quilisma.

(Intr. *Gaudeamus*.)

Ange- li,      Ange- li,

(Gradual Vaticano, pág. 480.)

De-i. De-i.

(Gradual Vaticano, pág. [16].)

re-cti re-cti

(Gradual Vaticano, pág. [18].)

omnes omnes

Todo lo que se ha dicho hasta aquí del quilisma ha de entenderse igualmente, así se halle en un grado de la escala inmediatamente superior á la nota precedente (como en los ejemplos citados), como si se encuentra separado por un intervalo de tercera, por ejemplo:

(Gradual Vaticano, pág. 3.)

ir-rí-de-ant ir-rí-de-ant


(Gradual Vaticano, pág. 127.)

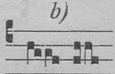
mór-tu-us mór-tu-us

Nunca se ve el quilisma, respecto á la nota que le precede, en relaciones melódicas diversas de las señaladas en estos casos.


### § 10. *Pressus*.<sup>1)</sup>

Cuando en una misma vocalización se encuentran dos notas consecutivas de igual grado, ora preceda una de ellas inmediatamente

el principio de un grupo  <sup>a)</sup> <sup>2)</sup> ora se junten

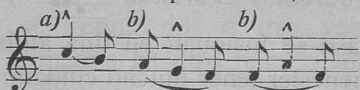
las notas extremas de dos neumas  <sup>b)</sup> tendremos entonces el *pressus* y estas notas unísonas, ó de igual grado, se funden en una

<sup>1)</sup> Aunque suelen distinguirse bien dos clases de *pressus*, *mayor* y *menor*; en la práctica no importa conocerlos distintamente. El *mayor* comprende tres notas, las dos primeras al unísono (véase *a*). El *menor*, considerado en sí, no tiene más que dos notas, (por ejemplo, la segunda *clivis* de *b*); pero desde el momento en que el *menor* se une á la nota precedente (la última del neuma anterior) no hay por qué hacer distinción alguna entre los dos *pressus*, porque su valor cuantitativo es el mismo, idéntico. (Consúltese para otros detalles D. Mocquereau, *Le Nombre Musical*, Tom. 1º pág. 300 y sigs). — Tampoco interesa hablar de la figura llamada *trigon*, pues tanto en los manuscritos neumáticos como en la notación guioniana se confunde con el *pressus*.

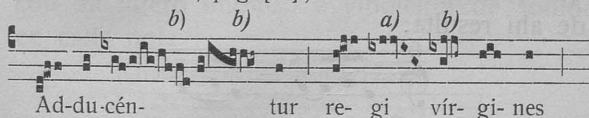
<sup>2)</sup> Esta otra combinación de notas  es una variedad del *salicus* y no un *pressus*.



sola, que se acentúa y prolonga sumando el valor de las dos componentes.<sup>1)</sup>




(Gradual Vaticano, pág. [46].)



## § II. Oriscus.

Si esa reunión de dos notas se verifica al fin de un grupo, al que se agrega otro sonido

<sup>1)</sup> En la ejecución gregoriana es grande la importancia del *pressus*, porque con sus apoyos rítmicos bien salientes determina con seguridad la marcha del ritmo. Así como el *quilisma* tiene una virtud *retroactiva*, el *pressus* la tiene *atractiva* salvo raras excepciones, que los mismos códices se encargan de señalar. Los *pressus* no deben considerarse como una figura *de adorno*; antes bien son como columnas que sostienen el edificio rítmico. (Obr. cit. pág. 332).

igual,<sup>1)</sup> tendremos el *oriscus*  y también en este caso se fusionan en una ambas notas; pero es menester tener mucho cuidado de evitar que se acentúe fuertemente la nota larga que de ahí resulta:



(Intr. *Gaudeamus.*)

di- em fe-stum ce- le- brán-tes

di- em fe- stum ce- le- brán-tes

## § 12. Strophicus.

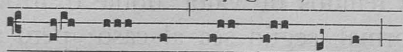
Los estróficos son neumas formados exclusivamente de la agrupación de varias notas de igual sonido, llamadas antiguamente *apostropha*.<sup>2)</sup> Así resulta la *distropha*

<sup>1)</sup> De hecho en los antiguos códices de S. Galo aparece el *oriscus* al fin de grupo medio tono más alto que la nota anterior, pero en la notación actual solo aparece al unísono con la nota precedente y de ordinario en las notas *fa* y *do*, aunque es frecuente que se halle en otros grados, sobre todo en *sol*, *la*, *re*.

<sup>2)</sup> La *apostropha* no se encuentra sola, si no es como en los casos antes citados del *pressus maior* y *oriscus*.

a) y la *tristropa* b) según que la *apostropha* se repita dos ó tres veces. Estos neumas llamados en otro tiempo «notas vibradas ó repercutidas» se ejecutan naturalmente con un ligero impulso ó vibración de sonido en cada nota.<sup>1)</sup>

(Gradual Vaticano, pág. 25.)



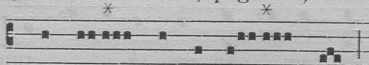
Dó- mi- nus di- xit ad me



Dó- mi- nus di- xit ad me

Si se suceden inmediatamente varios estró-  
ficos,

(Gradual Vaticano, pág. 212.)



pa-nem Ange-ló- rum



pa- nem An-ge- ló- rum

<sup>1)</sup> Muchos en la práctica aconsejan que se prolongue ó fusione el sonido según el número de notas, como más adelante se dice; entonces resulta lo siguiente:



pa- nem etc.

conviene distinguir la agregación del nuevo grupo, marcando la primera nota con un impulso más sensible.

Si resultara muy difícil hacer esa repercusión ó pequeña vibración de cada una de las notas de los estróficos, puédense cantar fusionando las notas de los grupos binarios ó ternarios en sonidos tenidos de valor doble ó triple de la nota normal, según sea al caso; pero siempre se han de hacer notar los impulsos de los diversos grupos:

Dó- mi- nus di- xit ad me

Pa- nem An- ge- ló- rum

Nótese, sin embargo, que esta ejecución condensada, por decirlo así, es sencillamente un recurso nada más, para salir bien del paso.

Cuando los estróficos están inmediatamente precedidōs a) ó seguidos b) por algún otro grupo, cuya última nota (ó respectivamente la primera) esté al unísono con las repercutidas, entonces se hace preciso indicar bien en ella su impulso propio.

(Gradual Vaticano, pág. [50].)

a)



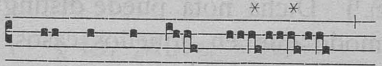
Flú- minis etc



Flú- minis etc.

(Gradual Vaticano, pág. 462.)

b)



ple- bem per-fé- ctam. etc.



ple-bem per- fé- ctam.

(Gradual Vaticano, pág. 472.)

b)



ve- nit



ve- nit



(Ibidem, pág. 472.)

b)

so- lum

so- lum

Esta regla ha de observarse también en los casos en que una nota sola (que generalmente es una *virga*) precede en unísono á un *strophicus* c).<sup>1)</sup> Dicha nota puede distinguirse del mismo modo que en aquellos casos, no muy frecuentes, en que las notas extremas de dos neumas (final la primera, inicial la segunda) se encuentran al unísono *sin formar pressus* d).

(Gradual Vaticano, pág. 390.)

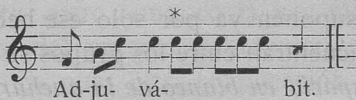
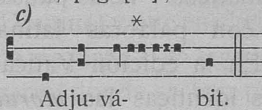
c) \*

Ju- rá- vit \*

Ju- rá- vit \*

<sup>1)</sup> Una virga sola delante de un *strophicus* generalmente se prolonga, viniendo á valer dos tiempos simples poco más ó menos, más bien algo menos que más: lo mismo sucede cuando viene en medio de los *strophicus*, como puede verse en el ofertorio de la Misa de los Santos Inocentes en las palabras *laqueus* y *liberati*. Esta


(Gradual Vaticano, pág. [50].)



(Gradual Vaticano, pág. [10].)



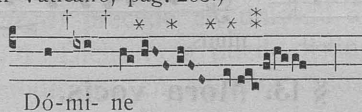
### § 13. Mora vocis.

La nota ó el grupo de dos notas  que se encuentre inmediatamente antes de la vírgula ó barra de división se debe, en general, prolongar (casi doblar), para que la marcha rítmica del canto tenga el conveniente y necesario reposo al fin de las frases. También se suelen prolongar algunas notas finales de los neumas, aunque se hallen en medio de los *melismas*

es la norma que señalan autores de gran nota. Es de notar, sin embargo, que en la Edición Vaticana, la *virga* delante de los estróficos se encuentra ya *separada*, ya *unida* á ellos, lo cual parece indicar, que en el primer caso se prolonga y no en el segundo. En el Gradual citado, *Juravit*, y en la fórmula final del *Christus factus*, común á los graduales del modo V; etc. puede observarse el caso de la unión.

ó grupos neumáticos. Estas pausas (ó reposo) son las que con palabras latinas se dicen *morae vocis*. En la edición Vaticana y en sus reproducciones idénticas las *morae* finales de frases se suponen ya por solo ese hecho;<sup>1)</sup> las que se encuentran entre los grupos se conocen *por un espacio en blanco de la anchura de una nota*, colocado á la derecha del sonido que debe prolongarse, es decir, que tiene *mora vocis*.

(Gradual Vaticano, pág. 263.)



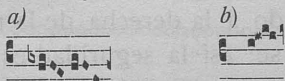
Según un principio elemental de buena declamación del texto, y por consiguiente del buen canto, no puede haber reposo y por lo tanto *mora vocis* en aquel crítico punto, en que se pasa inmediatamente de una sílaba á otra *de la misma palabra* (regla de oro). Y por eso el espacio que separa los grupos distribuidos *entre sílabas diversas*, no tiene para esta regla especial significación. Así es que el espacio

<sup>1)</sup> Recuérdese lo dicho en el § 5 acerca de las barras de división.






que se interpone entre las notas sobre la sílabas *do* y *mi* (de Domine) y que en el ejemplo se indica con una cruz pequeña + *no significa mora vocis*: por el contrario, donde se han puesto asteriscos hay *mora*; pero tampoco la hay más adelante, por falta del espacio debido, en el asterisco doble.<sup>1)</sup> Es, pues, clara la aplicación de la regla.

Si el espacio de la *mora* está al fin de una pauta, se distingue bien entre la última nota y el guión. En el siguiente ejemplo hay *mora* en (a) y no la hay en b)



Con todo, es necesario confesar, que tiene su dificultad conocer enseguida y con seguridad la pequeña diferencia que existe entre el espacio de la *mora vocis* y el hueco que necesariamente separa un neuma de otro; por eso es que los cantores en estos casos suelen vacilar no poco en la práctica. Además, tampoco es fácil decidir siempre, si se debe prolongar sólo la nota final de la frase, ó si esta prolongación afecta también á la penúltima. Cuando un grupo binario, como la *clivis la — sol* en la sílaba *ne* del ejemplo arriba citado, lleva un

<sup>1)</sup> No se han de tener como espacios de *mora* los que existen, por ejemplo, entre dos rombos de un grupo, separados á causa de la distancia ó intervalo.

espacio de *mora vocis*, ¿se debe prolongar sólo la nota final , ó prolongar entrambas hasta casi doblarlas ? ¿No sería acaso mejor, para no desfigurar el caracter del grupo y para no hacer demasiado pesado el caracter de reposo, limitar la prolongación á un pequeño retardando, que puede significarse así, ? Lo indicamos, porque es un problema no poco frecuente y cuya resolución no siempre es obvia. Varias de estas dificultades están aclaradas en las ediciones Solesmenses con signos rítmicos mediante un punto colocado á la derecha de la nota que ha de prolongarse: así la seguridad es mayor.<sup>1)</sup>

1) Ya se ha visto cómo las vírgulas indican las divisiones de las partes de los cantos, períodos, frases, incisos: pero hay otras subdivisiones que, si no tienen la importancia suficiente para interrumpir el ritmo, señalan no obstante ciertos pasos pequeñísimos á veces. Son subdivisiones que sirven para reconocer los elementos simples de que están constituidos los grupos y de ellas depende mucho la correcta ejecución rítmica de las melodías. En la Edición Vaticana la exacta interpretación de esas pequeñas subdivisiones se deja á la pericia de los cantores; las ediciones de Solesmes con signos rítmicos se sirven para estos casos del *episema*. Este signo aplicado *verticalmente* á la nota, indica subdivision rítmica: aplicado *horizontalmente* significa cierto pequeño y ligero retardo de la nota ó del grupo á que se aplica. Es lo mismo que ese trazo horizontal tan comunmente usado para este efecto en la escritura musical moderna. En la página 46 se hablará de intento de las subdivisiones rítmicas.





Expuestas ya en la primera parte las normas generales para la lectura de la notación gregoriana, en esta segunda parte se dirá con la misma concisión y claridad posible todo cuanto se refiera á la Tonalidad y principalmente al Ritmo.

Y como en este asunto no pueden ilustrarse las reglas sin sembrar aquí y allí no pocas disquisiciones teóricas, de ahí que esta parte se enderece más á los que deseen conocer lo especial de esta materia, dándose cuenta de las particularidades que en ella existen, que no siempre se aclaran debidamente aun en obras más voluminosas que ésta. Como complemento se expondrán las leyes que rigen la Salmodia y los Recitados Litúrgicos.





## § 14. Tonalidad.

Se llama *sentido ó carácter tonal* á ese vínculo musical que agrupa varios sonidos al rededor de uno de ellos bien determinado, con lo que las notas de las melodías, compuestas dentro de ese ámbito y en esa relación determinada, tienen una dependencia especialísima del sonido principal, el cual á su vez lleva el carácter de terminación ó finalidad.

Dejando intacta toda la serie diatónica de sonidos, pueden distinguirse tantos grupos tonales ó *Tonalidades*, cuantos son los grados de la escala. De esta suerte puede obtenerse toda una serie de escalas determinadas, conservando cada una especiales disposiciones de tonos y de semitonos.<sup>1)</sup>

Además de la nota principal de la tonalidad, llamada por eso mismo *tónica ó final*, hay otra de una importancia muy particular, que es

---


<sup>1)</sup> Ya se sabe que las series diatónicas de escalas gregorianas no se diferencian entre sí sino por la diversa posición en las diferentes escalas de los semitonos *mi-fa* y *si-do*.

como el centro alrededor del cual giran con más frecuencia las frases recitadas de los cantos y que de ordinario ejerce una verdadera preponderancia en el sentido tonal: esta nota se dice *Dominante*.

*Cada tonalidad da origen á dos modos, distintos* el uno del otro por la extensión de las escalas y de los cantos y por la relación de intervalo entre la tónica y dominante, relación que no es fija ni estable en la música gregoriana como lo es en la moderna. De aquí se siguen dos categorías de modos: *auténticos* (ó verdaderos) y *plagales* (anejos). Los primeros se extienden desde la tónica á su octava superior, los segundos van desde la quinta superior á la cuarta inferior de la tónica.

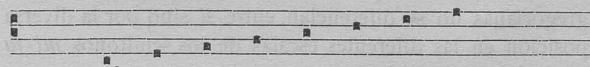
Así, empezando por las notas *re, mi, fa, sol*, se construyen otras tantas series de escalas diatónicas, caracterizadas por una especial disposición de tonos y semitonos.

*Re*



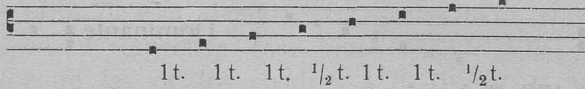
1 tono  $\frac{1}{2}$ t. 1 t. 1 t. 1 t.  $\frac{1}{2}$ t. 1 t.

*Mi*

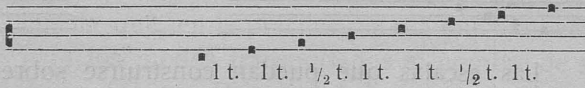


$\frac{1}{2}$ t. 1 t. 1 t. 1 t.  $\frac{1}{2}$ t. 1 t. 1 t.

*Fa*



*Sol*



Distinguiendo en cada una de estas el modo auténtico del plagal, tendremos los ocho modos siguientes:

I. Modo (auténtico). Dominante

II. Modo (plagal). "

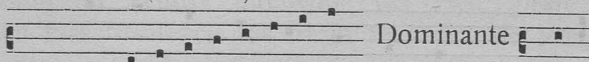
III. Modo (auténtico). "

IV. Modo (plagal). "

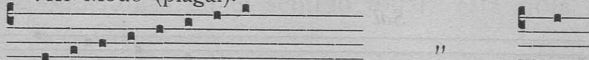
V. Modo (auténtico). "

VI. Modo (plagal). "

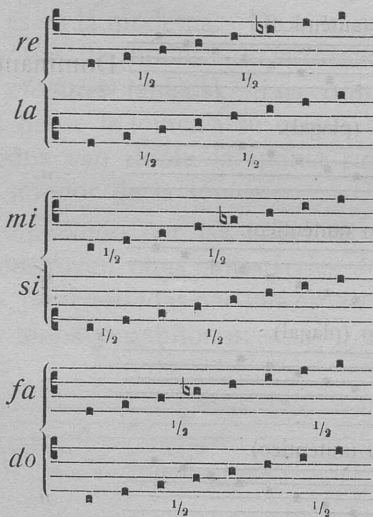
VII. Modo (auténtico).



VIII. Modo (plagal).



Las escalas que puedan construirse sobre *la*, *si*, *do*, resultan idénticas á las de los modos I., II., III., IV., V., VI., haciendo para ello uso del *bemol*. Así resulta:



Como salta á la vista, la escala de *re* con el *bemol* es idéntica á la de *la*: la de *mi*, á la correspondiente de *si* y por fin, la de *fa* á



nuestra escala moderna de modo mayor. Por razón de esta identidad, las escalas de *la, si, do* en su respectiva base tonal están clasificadas entre las de los cuadros I, II, III, IV, V, VI. Para que esto se entienda bien, téngase en cuenta que, en la práctica, se usa muchas veces para los modos transportados el nombre de su nueva tónica. Por ejemplo, el ofertorio *Justus ut palma* del "Commune Sanctorum" suele decirse por eso que es del I. modo en *la*.

La teoría hasta aquí expuesta es la que ha venido usándose en muchos siglos y en ella se fundan las indicaciones de los libros litúrgicos en uso, en los cuales se encuentra, al principio de cada melodía, un *número* correspondiente al *modo* del canto.<sup>1)</sup>

Con todo, bueno es advertir, que la tonalidad gregoriana es uno de los campos de estudio menos explorados todavía; por eso, después de haber declarado las teorías generalmente recibidas, hemos de notar que las melodías litúrgicas están compuestas sobre estas bases tonales en un sentido latísimo. No son pocas las piezas de tonalidad irregular é incierta: lo indudable es que todas son exclusivamente diatónicas.

---

<sup>1)</sup> Este número aparece en cifra romana en la edición típica y en arábica en otras ediciones; v. g. *Grad. II.* quiere decir que ese gradual pertenece al modo II.

## § 15. Transposición de las melodías.

Con muchísima frecuencia encontramos las melodías litúrgicas escritas en un ámbito ó muy agudo, ó muy grave, según sean los modos á que pertenezcan. En la práctica se ha de cantar naturalmente dentro de los límites de extensión donde pueda moverse cada coro ó cada cantor. Por lo mismo que la transposición de las melodías gregorianas sirve para acomodarlas á las diversas condiciones de extensión, que pueden tener los coros ó cantores particulares, es bien manifiesta la imposibilidad de dar en esto una regla fija y constante. Las leyes de transposición usadas en un coro donde predominan los tenores, no pueden ser útiles para otro en que haya una mayoría respetable de bajos profundos.

El maestro ó director de coro ha de saber por experiencia, á punto fijo, cuál es la nota más aguda que sus cantores pueden atacar sin desbaratar la bondad de la ejecución: por lo tanto, antes de entonar la melodía, el maestro se percatará bien de la nota más aguda de la pieza en cuestión y calculará la entonación, de manera que el sonido más alto de la pieza corresponda á la nota más aguda, que pueda alcanzar fácilmente su coro. Si se trata de un canto dividido en dos ó más partes, v. gr. un

gradual, un tracto, etc., si la extensión de la melodía es grande (como con frecuencia acaece), hágase ejecutar la parte más aguda (casi siempre es el versículo de los graduales, los alleluia etc.) por las voces más agudas y ágiles, reservando al coro general, ó á las voces bajas, solamente las partes de más grave extensión.

En las partes del divino oficio en que se suceden uno tras otro cantos bastante breves, como en las Vísperas, Completas, Horas, será muy conveniente adoptar una sola *cuerda coral*, es decir, una misma dominante para todos los cantos (salmos y otros recitados litúrgicos).<sup>1)</sup> En la práctica raras veces sucede que todas las melodías de unas mismas vísperas se ajusten á esta unidad de dominante; y si de hecho no faltan razones para persuadirnos que se canten todos los salmos sucesivos en una dominante única, la extensión de las antífonas viene á perturbar esta deseada unidad. De todos modos,

<sup>1)</sup> El procedimiento de pasar de una melodía á otra bajo una misma cuerda ó dominante, se llama *pasa-cuerda*. La manera más sencilla es que coincidan con la dominante escogida todas las demás dominantes en cuanto á la elevación de sonido; de modo que, acabada una melodía, se busca la dominante de la siguiente, para hacerla sonar al unísono de la dominante precedente: buscada así la entonación de la dominante, fácilmente se da con la nota con que empieza la melodía.

allí donde haya costumbre de cantar con la *dominante única*, el maestro deberá considerar la extensión de las diversas antífonas en relación con las fórmulas salmódicas, y escojer así la *cuerda coral* preferentemente más aguda. Dado caso que se encuentren notables variaciones en las diversas antífonas, el maestro que conoce los recursos vocales de sus cantores, confiará ora á unos, ora á otros los cantos ó algunas partes de ellos, á veces hasta una frase, cuando no pueden ejecutarse bien por toda la masa de los coristas.

Generalmente la cuerda coral es *la* ó *la bemol* y con frecuencia *sol*; pero, como arriba se dijo, esto depende, sobre todo, de los medios vocales que tengan los cantores y así la cuerda cambia según los diferentes países y elementos de que dispone el coro.<sup>1)</sup>

En algunas iglesias es costumbre levantar la cuerda medio tono en las festividades principales y lo mismo en los cánticos que pertenecen á la parte más solemne del oficio,

<sup>1)</sup> Es necesario desterrar el uso desgraciadamente frecuente de cantar en cuerdas más bajas, y á esto contribuye sin duda el escoger voces demasiado graves y el exigir en oposiciones para sochantres y salmistas voces profundas y opacas en vez de abaritonadas ó atenoradas. ¡Cuánto ganaría con estas la ejecución gregoriana!

como el *Magnificat*, el *Benedictus* etc. Así por ejemplo, en las Vísperas, las antífonas del *Magnificat* son con frecuencia del modo I y su ámbito es bastante limitado; entonces, si la *cuerda coral* de todo el conjunto es *la*, será bueno transportarla un tono más alto para dicho Cántico.

Se han dado consejos prácticos á los maestros para evitar ciertos tropiezos en las notas más agudas de las diversas melodías; pero nada absolutamente se ha dicho sobre el vicio de ir al extremo opuesto de cantar muy bajo. Es verdad, que el exceso de ir por lo agudo tiene inconvenientes más sensibles que el otro extremo; pero, hay que confesar que nada favorece tanto una ejecución incolora, pesada y soñolienta como ese afán de cantar, ó mejor dicho, murmurar en la región grave. Si se debe, pues, procurar no proparar los límites de las notas agudas para huir de una ejecución chillona y fatigosa, no es menos necesario evitar el peligro contrario; por lo que nunca se recomendará bastante cantar el conjunto de las melodías en la región media del ámbito de las voces, en esa región en que se canta con verdadera agilidad, naturalidad y expresión.

Si se une al canto el acompañamiento del órgano, es indispensable que haya acuerdo de ante

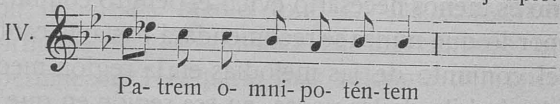
mano entre el director y el organista, á fin de que se evite hasta la posibilidad de una mala inteligencia en el momento preciso de la ejecución.

Para transportar una melodía gregoriana, sea cualquiera el modo á que pertenezca, basta tener en cuenta siempre la transposición solamente de la escala de *do mayor*, es decir, de sola la serie diatónica de sonidos, de los cuales las escalas modales gregorianas no son más que porciones especiales. Con todo, aquí se ponen los accidentes que se deben usar en las transposiciones más frecuentes.

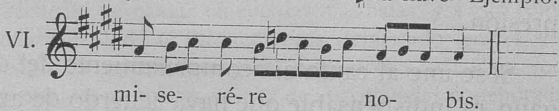
1 tono alto se arma con 2  $\sharp$  la clave. Ejemplo:



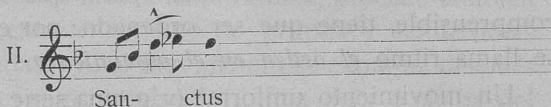
una tercera menor alta se arma con 3  $\flat$  la clave. Ejemplo:



una tercera mayor alta se arma con 4  $\sharp$  la clave. Ejemplo:



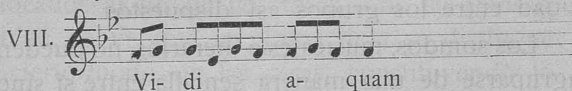
una cuarta alta se arma con 1  $\flat$  la clave. Ejemplo:



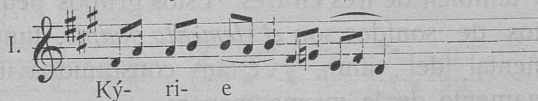
una quinta alta se arma con 1  $\sharp$  la clave. Ejemplo:



1 tono bajo se arma con 2  $\flat$  la clave. Ejemplo:



una tercera menor baja se arma con 3  $\sharp$  la clave. Ejemplo:



una tercera mayor baja se arma con 4  $\flat$  la clave. Ejemplo:



## § 16. El Ritmo.

La música, como la palabra, está animada de movimiento, sin el cual los sonidos no pueden producir esas relaciones recíprocas, que sirven para determinar el significado musical

ó literario. Este movimiento, para que sea comprensible, tiene que ser ordenado: por eso se llama ritmo *el orden en el movimiento*.

Un movimiento uniforme (v. g. una serie de sonidos iguales todos bajo todos sus aspectos) no puede dar lugar al ritmo. Es necesario que haya una variedad donde se introduzca ese elemento de orden, agrupando los sonidos menos importantes en torno á los principales y estableciendo relaciones de oportuna reciprocidad entre los grupos así dispuestos.

Los sonidos, musicales ó literarios, no pueden agruparse de una manera sencilla entre sí sino de dos modos: reuniéndolos de dos en dos, ó también de tres en tres. Estos grupos pequeños de sonidos son *el elemento simple*, fundamental del ritmo, y están constituídos íntimamente de la misma manera.

Como todo movimiento, cada uno de esos grupos comprende dos fases: el *principio* y el *fin*, el *arranque ó impulsión inicial* y la *caída ó reposo*, fases cuyos límites extremos son el punto de partida y el punto de llegada. La única diferencia, que existe entre los elementos binarios y ternarios (de dos ó tres notas), consiste solamente en su diversa amplitud.

A la manera que el lenguaje literario procede por palabras y no por sílabas separadas, la música,



merced al movimiento rítmico, procede también por encadenamiento de grupos y no de notas aisladas. Si el movimiento se extingue después de un solo impulso, la última nota ó sílaba del elemento binario ó ternario lleva el reposo ó fin de movimiento y se prolonga para distinguirla especialmente.

Esto sucede en los grupos neumáticos de dos ó tres notas, tomados separadamente, ó colocados al fin de las frases ó de las pausas, y bien se ve que la última nota se distingue en cierto modo de las otras, constituyendo lo que antiguamente se llamaba "*mora vocis*", esto es, la nota de reposo.



Pero si el movimiento rítmico no se detiene en su punto de reposo, sino que renovándose, se repite todavía algunas veces más, da lugar á lo que se llama *ritmo compuesto*, el cual, como por lo dicho se deduce, está constituido por la trabazón de varios elementos simples. El punto en que el movimiento, sin reposar, recibe nueva energía por medio de un impulso sucesivo, se llama *apoyo rítmico* ó *ictus*, y es naturalmente el punto de más importancia: la

sucesión de estos apoyos viene á indicar los pasos del ritmo.

El modo con que alternan las fases de los movimientos rítmicos, excluye en absoluto toda posibilidad de que se den *dos apoyos inmediatamente*, sin que se interponga el tiempo necesario para completar el movimiento intermedio.

Si los elementos simples, que se enlazan unos con otros para dar lugar al ritmo compuesto son todos iguales entre sí, (quiere decirse, todos de dos notas ó todos de tres notas), tendremos el ritmo *isócrono* como el de la música figurada: en este caso el elemento fundamental es el compás, el cual puede ser también un tipo rítmico compuesto (como los compases de  $\frac{4}{4}$ , de  $\frac{6}{8}$  etc.); entonces la isocronía es producida por la repetición del tipo ó modelo propuesto. Esto mismo sucede, aunque no de manera tan rigurosa, en la poesía, donde el verso determina la medida ó metro.

Si por el contrario, los elementos simples, que se enlazan para formar un ritmo compuesto, son tan pronto de dos como de tres sonidos, diversamente dispuestos y alternando con variedad, la marcha ó movimiento que de ahí resulta no

es ya isócrono; por lo que el orden se manifiesta entonces de modo menos riguroso, aunque no deja por eso de ejercer su acción é influencia. Verifícase esto en la prosa literaria y en el canto gregoriano; y esta forma rítmica es lo que suele llamarse *ritmo libre musical*.<sup>1)</sup> Sin embargo, es evidente que, tanto en el ritmo isócrono, como en el libre, cada uno de los elementos (llamados con otro nombre *pies*, porque su amplitud sirve de metro en la rítmica literaria), son de idéntica naturaleza.

#### **a) Los grupos de notas y palabras determinando el ritmo.**

En el canto gregoriano, el movimiento rítmico de los cantos está determinado por los grupos ó neumas, *en las melodías adornadas*; á su vez, *en los cantos silábicos* (en que á cada sílaba del texto corresponde generalmente una sola nota de la melodía) dicho movimiento se determina por el ritmo de las palabras, correspondientemente á las leyes rítmicas propias de la música en general, y en particular á cuanto puede conocerse de las leyes y costumbres especiales de la época antigua gregoriana.

---

<sup>1)</sup> A nuestro modo de ver es bastante impropia la denominación tan corriente y popular de «ritmo oratorio» que suele dar lugar á muchas malas inteligencias.

Se ha hablado ya en la primera parte, de los neumas de dos y tres notas considerados en sí, y acabamos de hablar de los mismos colocados al fin de las frases, cuando la última nota lleva la pausa ó carácter de conclusión: pues bien; cuando varios grupos simples se reúnen para formar un grupo compuesto, sucede lo mismo precisamente que en el enlace ó reunión de los elementos simples del ritmo: el movimiento pasa de grupo en grupo, pero sin detenerse; el reposo ó parada se deja siempre para el fin.

(Gradual Vaticano, pág. 14.)

Dó- mi-ne      Dó- mi-ne

Aquí el movimiento se apoya sobre las notas primeras de los grupos, buscando la pausa sólo en su última sílaba. Otro tanto sucedería si cada sílaba del texto llevase su grupo correspondiente:

(Gradual Vaticano, pág. 15.)

Et lau-dá-bi-lis et glo-ri-ó-sus in saé-cu-la.

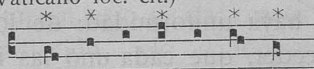
Et lau-dá-bi-lis et glo-ri-ó-

sus in saé-cu-la.

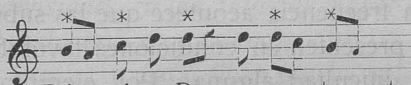
También aquí el impulso rítmico se apoya en la primera nota de cada grupo y, sin dejar de haber cierto relativo reposo al fin de las frases, el absoluto, el conclusivo no se significa hasta la terminación del versículo.

Si los grupos vienen mezclados con sílabas á las que corresponde una nota de la melodía, el ritmo de estas sílabas depende del de los grupos á que van unidos: así, en el ejemplo, se considera como un grupo de tres notas *Deus*; las sílabas *mi ne* de *Domine* forman un grupo de dos notas:

(Gradual Vaticano loc. cit.)



Dó-mi-ne De-us pa-trem



Dó-mi-ne De-us pa-trem etc.

Estos ejemplos ponen de manifiesto la clara aplicación del principio que regula normalmente la lectura de la notación musical, lo mismo antigua que moderna; por lo que podemos establecer ya una regla fija, que ha de tenerse siempre presente en toda ejecución: *En general, el apoyo rítmico, ó sea el ictus ó impulso, se coloca en la primera nota de los grupos ó neumas.*

### b) Subdivisiones secundarias en el ritmo.

Pero, es de advertir que, habiendo grupos ó series de más de dos ó tres notas y siendo necesario en tal caso, por lo dicho anteriormente, otro *apoyo secundario*, para hacer coincidir los impulsos de dos en dos, ó de tres en tres notas, en la ejecución se hace necesario tener en cuenta dónde deben estar colocados estos apoyos secundarios del ritmo, ó con otras palabras; es preciso conocer claramente cómo se deben *subdividir* los grupos que exceden de tres notas.

Si en el canto toman parte varias personas, es preciso que al hacer estas subdivisiones de los grupos haya uniformidad: de lo contrario pudiera suceder, que cada uno las interpretase á su manera con notable perjuicio del conjunto.

Con frecuencia acontece que las subdivisiones se presenten en condiciones favorables sin ofrecer dificultad alguna. Por ejemplo en el Kyrie "Fons bonitatis" (n. II del Kyriale):

The image displays three staves of musical notation for the Kyrie "Fons bonitatis". The first staff is a vocal line with square notes and a dotted line indicating a rhythmic pattern. The lyrics "Ký-ri- e" and "e- lé- i- son." are written below. The second staff is a vocal line with eighth notes, with labels 'c)', 'a)', and 'd)' above specific groups of notes. The lyrics "Ký-ri- e" and "e- lé- i- son." are written below. The third staff is a vocal line with eighth notes, with label 'b)' above a group of notes. The lyrics "e- lé- i- son." are written below.

en *c* y en *d* todo es obvio y lo mismo en *a*, donde el *pressus* ha prolongado la nota inicial, sin cambiar la natural subdivisión del grupo. De la combinación *b* se hablará más adelante.

Pero si un grupo de cinco notas no acaba con una *mora vocis*, tenemos ya planteado el problema de la dificultad de las subdivisiones.

A veces se ofrecen casos de muy claras relaciones por analogía; por ejemplo, una misma frase se encuentra, ora repartida en las varias sílabas del texto, ora reunida en una sola agrupación ó figuración. Entonces la analogía nos ofrece muy buena norma para guiarnos por ella, pero aun en esto se dan casos de manifiesta contradicción. No dándonos, pues, el canto normas y leyes fijas, *es preferible hacer las subdivisiones en las notas de mayor importancia tonal*: esta es una regla que, si no es siempre precisa y clara, tiene mucha aplicación en la práctica. De hecho, sucede en estos casos, que las soluciones más frecuentes son propias del buen gusto del que canta ó del que dirige una ejecución;<sup>1)</sup> es que en este género de problemas, se ofrecen dos ó más soluciones igualmente buenas, igualmente aceptables, de las

<sup>1)</sup> En las ediciones de Solesmes con signos rítmicos las subdivisiones se fundan en su mayor parte en los signos y letras suplementarias de las notaciones neumáticas más antiguas.

cuales cada cual viene á escoger la que sea más conforme á su propio sentimiento musical.

Así, pueden darse las siguientes subdivisiones de grupos (bien indicadas en la notación moderna) y otras muchas análogas, según la diversa combinación de las fórmulas neumáticas.



De cualquier manera que se hagan estas subdivisiones de grupos largos, ha de procurarse siempre, que los apoyos secundarios, que se determinan dentro de las fórmulas, se traten en la ejecución *con la mayor delicadeza posible*: la existencia de estas subdivisiones no debe bajo pretexto alguno romper ó perturbar la unidad de los neumas. En la práctica, después de haber hecho penetrar bien en el sentimiento

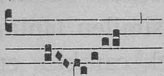


rítmico de los cantores las deseadas subdivisiones, conviene que éstos las asimilen tanto, que al punto noten su falta ó el cambio en su manera determinada de ser: cuando el cantor sabe perfectamente cómo se ha de distribuir un grupo, hace de suyo las subdivisiones casi inadvertidamente. Así se obtiene la ejecución de estos apoyos rítmicos, que deben salir como «presuponiéndolos», sin preocupación alguna.

En el ejemplo más arriba citado, tenemos en *b* una subdivisión en un grupo de tres notas: es un caso bastante frecuente y que merece especial mención. Entre la primera nota del *torculus* sobre la sílaba *lé* de *eléison* y la *mora* final, hay cuatro notas comprendidas en dos apoyos rítmicos; por lo dicho en la regla general, debe haber aquí necesariamente una subdivisión. No siendo posibles, según quedó asentado, dos apoyos consecutivos, no hay ya lugar á opción; el impulso secundario debe hacerse en la última nota del *torculus*. La sílaba *i* de *eléison* ha convertido en ritmo binario el *torculus* que aparentemente era ternario.

Es evidente que este caso se verifica siempre que á un grupo ternario sigue una nota sin apoyo rítmico. Semejante subdivisión cabe en un grupo binario, como se verá en este ejemplo:

(Gradual Vaticano, pág. [38], pauta 9.)



Allelúia.



Allelúia.

Aquí las dos notas *do mi* están encerradas entre dos impulsos bien notables (*re* y *sol*) y se hace preciso el apoyo secundario en *do*.

Son, como se ve, de tal naturaleza estos impulsos secundarios que, ciertamente, exigen una ejecución muy delicada, pues se trata de menudencias y particularidades de interés: mas no por tratarse de detalles pueden ignorar los cantores su posición precisa.

¿Acaso en achaques de música moderna se tolera legítimamente que cante ó toque el que no conoce bien las divisiones del tiempo?

## § 17. Principales factores del ritmo.

El ritmo puede determinarse y hacerse sensible con muchos medios, de los cuales los principales son: la fuerza, la duración de los sonidos, la diversa altura ó posición melódica y la inflexión de la voz, es decir, el modo de emitirla.

Una ú otra de las dos fases<sup>1)</sup> de que se compone cada elemento rítmico, debe mani-

<sup>1)</sup> La primera fase, (punto de partida del movimiento), llamado también, *sublatio*, *elevatio*, *intentio*, *arsis*: la segunda fase, (el fin ó reposo), *positio*, *depositio*, *remissio*, *thesis*.

festar, mediante la fuerza dinámica, la energía que produce el movimiento: es á saber, el arranque inicial y la caída de todo movimiento debe ser *fuerte*. Como el que juega á la pelota puede, según le plazca, ó echarla al aire, para ver como cae al suelo, cuando pierde la pelota la fuerza y movimiento recibido, ó rebotarla en el suelo, para que suba arriba según la fuerza del bote, del mismo modo puede ser fuerte el impulso inicial (llamémosle arranque) y el reposo final del ritmo.

Cuando es fuerte el *reposo*, es también en el ritmo compuesto fuerte el apoyo, y entonces, como con frecuencia sucede (aunque no siempre) en la música moderna, el tiempo correspondiente al *dar* es también fuerte. Si el *arranque* es fuerte, se convierte en débil el tiempo correspondiente al *dar* (apoyo rítmico de suyo) haciéndose fuerte el que corresponde al *alzar*.

Esto se observa con frecuencia en la polifonía vocal clásica donde son ordinarias frases como ésta:

G. P. L. de Palestrina. *Pulchra es.* (op. omnia. vol. IV, pág. 63—64).

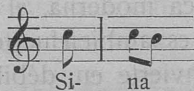


En el canto gregoriano son innumerables los pasajes en que el acento *tónico* ó propio

de la palabra, (que es por exigencia un tiempo fuerte), precede inmediatamente al principio de un neuma.<sup>1)</sup> Por ejemplo:



El estudio de la polifonía vocal clásica, relacionado con el modo de tratar el acento tónico en las melodías gregorianas tradicionales, ha demostrado que en estos casos el acento no debe cambiar el impulso ó apoyo colocado en la primera nota del neuma; por lo tanto nuestro ejemplo debe ejecutarse como si, puesto en compás, estuviera escrito así:



<sup>1)</sup> El acento es el factor que señala con más fuerza ó intensidad la sílaba tónica ó acentuada de una palabra, por eso este acento se llama *tónico* ó *gramatical*. En latín todas las palabras que de por sí tienen sentido llevan este acento, bien sea en la penúltima en palabras bisílabas, bien en la antepenúltima ó penúltima en palabras de más sílabas. Las palabras de muchas sílabas llevan además del acento tónico ó principal otro *secundario*. — El *acento lógico* es á una frase lo que el tónico es á una palabra; por eso se le llama también *fraseológico*, porque pone de relieve las palabras más salientes de una frase. — El acento *patético* ó *expresivo* es el que da á una pieza el sentimiento, la vida, la expresión que le son propias.

en la inteligencia de que se cantará *Sína* y no *Siná*.

Los inexhaustos recursos de la inflexión de la voz vienen en estos casos á prestar señalado servicio, para que el acento tónico no pierda su propia fuerza, ni el impulso el carácter de movimiento que le pertenece y que representa la acentuación puramente musical de la melodía. La dificultad que en esto ven algunos, no pasa de ser aparente y el contraste que se nota entre nuestras ya habituadas percepciones rítmicas y las de los antiguos, fácilmente desaparece en la práctica, haciendo *resaltar bien el acento de las palabras* y cantando naturalmente, con voz un poco apagada, los neumas del modo que están escritos.

Si el acento tónico coincide con el impulso, como sucede en la primera nota de los grupos que al mismo tiempo llevan una sílaba acentuada,

(Gradual Vaticano, pág. 244.)



quae- sí- vi vul- tum tu- um,



quae- sí- vi vul- tum tu- um,

tendremos el mismo caso de un grupo, colocado al principio de un compás ordinario, advirtiéndose solamente, que es necesario equilibrar

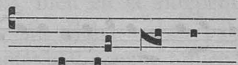
cuidadosamente la fuerza y la relativa importancia de los impulsos, de manera que el apoyo colocado en un acento sobresalga bastante de los demás, que corresponden á sílabas átonas; sin esto el acento perdería naturalmente toda la importancia que tiene en la palabra.

Se ha dicho que *en general* el apoyo ó impulso se coloca en la primera nota de los grupos, pero hay razones plausibles que pueden trasladar ese apoyo á otra nota y en determinados casos ese cambio es regular y necesario.

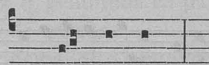
Hay un neuma llamado *salicus*



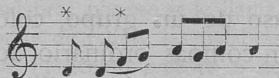
en el que la escritura indica claramente que el impulso ha de colocarse en la primera nota del grupo ascendente, con lo que el *punctum* separado depende del movimiento precedente, si se da este caso en el decurso de una melodía, ó se considera como nota *al aire*, al *alzar* del compás, si se encuentra al principio de un canto.



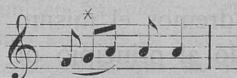
re- trí- bu- e



pó- pu- li



re- trí- bu- e



pó- pu- li

En el *pressus*, el apoyo cae en la primera nota de las dos que se fusionan,<sup>1)</sup> con lo que el sonido que le precede inmediatamente queda *al aire, al alzar*:

(Gradual Vaticano, pág. [18].) (Ibid. [19].)

The image shows two musical examples. The first example, labeled 'mors', consists of two staves. The top staff is a square clef (C-clef) with a single note on the first line. The bottom staff is a square clef with a sequence of notes: a quarter note on the first line, a quarter note on the second line, and a quarter note on the second space. The second example, labeled 'al-le-lú-ia', also consists of two staves. The top staff is a square clef with a sequence of notes: a quarter note on the first line, a quarter note on the second line, a quarter note on the second space, and a quarter note on the third line. The bottom staff is a treble clef with a sequence of notes: a quarter note on the first line, a quarter note on the second line, a quarter note on the second space, and a quarter note on the third line. An asterisk is placed above the first note of the treble staff. A slur is placed over the last two notes of the treble staff.

Como otras veces, el asterisco señala los apoyos del ritmo.

## § 18. Cantos neumáticos y cantos silábicos con texto en prosa y en verso.

Cuando las melodías se presentan ricamente adornadas de neumas, como de ordinario sucede en los graduales, en los alleluia, en los responsorios; los mismos neumas ó grupos son los que determinan la marcha del ritmo, lo mismo en prosa, que en verso; la melodía es la que entonces da la ley al texto, que, algunas veces, aun estando sujeta á la métrica del verso suele considerarse como si fuera prosa: baste citar como ejemplo el Introito *Salve Sancta*

<sup>1)</sup> El diligente estudio de los códices ha demostrado que es equivocada la ejecución del *pressus* con el apoyo ó impulso en la segunda nota, como si fuera una síncopa.

*Parens.* Cuando las sílabas llevan menos abundancia de melismas, (como cuando á cada sílaba corresponde un grupo), ya se ha visto que la fisonomía de cada grupo queda determinada por la forma del neuma; pero todavía no se ha puesto en evidencia la recíproca relación de los neumas entre sí: quiere decirse, que están ya especificados los elementos simples del ritmo, mas faltan aún las necesarias indicaciones que concretan cuáles de ellos han de aparecer como principales, cuáles, por el contrario, como secundarios.

Los elementos simples se agrupan entre sí de un modo completamente análogo al que se tiene en la formación de los pies ó combinaciones binarias y ternarias. *La acentuación lógica* <sup>1)</sup> es ciertamente en estos casos una de las mejores normas, aunque no siempre puede determinar el movimiento musical de la melodía. No pocas veces se nos presenta por otra parte el canto con una claridad tal y con unas exigencias musicales tan obvias, que huelgan entonces otras leyes.

Una de las primeras observaciones, que es menester tener presente, se refiere á no separar en modo alguno las sílabas de una misma palabra, cosa que puede ocurrir fácilmente si

<sup>1)</sup> Véase la nota de la pág. 52.

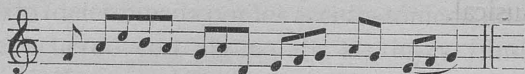


se ofrecen muchas sílabas cada una con su grupo correspondiente, por ejemplo:

(Grad. Vat., p. 72\*.)



Glo-ri- fi- cá- mus te.



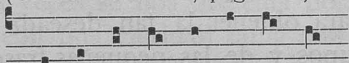
Glo-ri- fi- cá- mus te.

En estos casos, además de tener muy en cuenta que no se interrumpa el movimiento rítmico, parándose ó apoyándose inoportunamente al fin de cualquiera de los grupos, es preciso indicar un ligero “crescendo” hasta llegar á la sílaba que lleva acento tónico, para desde aquí ir disminuyendo la intensidad con suavidad y dulzura. Puede decirse en general, que el aumento y disminución graduales en la intensidad, constituyen uno de los medios más eficaces para obtener la tan deseada trabazón de los grupos y de las pequeñas frases, con lo que se engendran maravillosamente esas grandes líneas de un ritmo bello; cuando, empero, esos aumentos y esas disminuciones van dirigidos por un gusto y por una delicadeza suficientes. A la verdad, sin estas gradaciones complectivas de frases enteras y períodos, hay evidente peligro de romper la melodía en pequeños grupos,

no sin notable daño del valor estético de la ejecución. A este propósito no dejaremos de repetir, que uno de los peores defectos de la ejecución gregoriana es marcar y señalar *con igual importancia* todos los impulsos del ritmo; no hay cosa que produzca un efecto más antimusical.

En los cantos silábicos falta una norma precisa que no puede darnos la notación; hay pues, que recurrir al texto y á los conocimientos que por otra parte tenemos de las antiguas leyes rítmicas musicales. El mismo texto nos da ya un ritmo bien definido, es decir, el que tienen las palabras, y si no presenta inconveniente alguno en sus relaciones con la música, nos viene á indicar el camino más seguro. Por ejemplo:

(Gradual Vaticano, pág. 187.)



Cruz fi-dé-lis in-ter o-mnes



Cruz fi-dé-lis in-ter o-mnes

No puede dudarse aquí del movimiento binario que determinan claramente de consuno texto y música.

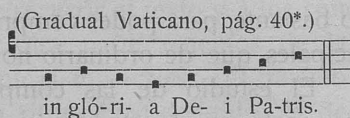
Pero no siempre es así: de hecho ya en los *Instituta Patrum* (siglo VII) se lee: «Depositio tenorum . . . non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam . . . Musica . . . accentus sophisticat». <sup>1)</sup> La verdad de esta doctrina se hace evidente siempre que la marcha del texto (determinada por los acentos tónicos) no esté de acuerdo con alguna de las leyes rítmicas musicales propias de la antigüedad. Desde luego, aunque no se ha explorado suficientemente el campo de estos estudios, no por eso dejamos de saber lo bastante, para poder comprender los casos principales que de ordinario nos salen al encuentro. El estudio de las composiciones polifónicas vocales confrontadas con el canto gregoriano ha venido á demostrar, que los antiguos jamás acababan una frase, un período, sin que la última nota coincidiera en el ritmo en la parte correspondiente al *dar*: esto es muy natural, porque en esa parte es donde se halla la pausa que determina el sentido de una conclusión más ó menos eficaz; y no sólo las frases y los períodos, mas también cada una de las mismas palabras del texto tenían frecuentemente colo-

---

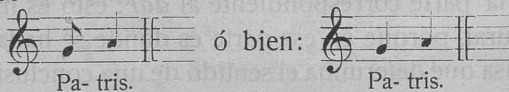
<sup>1)</sup> «Las pausas ó tenores . . . vienen á caer no conforme al acento de la palabra, mas según las exigencias de la melodía. . . . La Música . . . suele sofisticar (falsificar) los acentos.»

cada la sílaba final al *dar*. Por otro lado, el acento tónico podía venir en el movimiento rítmico tanto al *dar* como al *alzar*; lo mismo podía desenvolverse melódicamente con amplitud, como contentarse con una sola sílaba, en tanto que las sílabas átonas llevaban bien abundantes y desarrolladas vocalizaciones: basta abrir un códice, un libro de canto, para convencerse de esta verdad.

Si se encuentran frases como ésta (muy frecuentes por cierto):



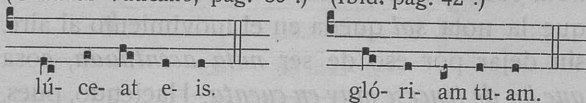
ante todo conviene fijar de una vez, si ha de prolongarse *sólo* la última nota, ó todo el pie espondaico (la bisílaba llana *Patris*): es decir, si se ha de cantar:



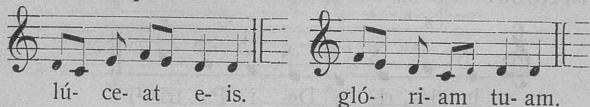
Existe aquí una dificultad considerable formulada en estos términos: ¿cómo nos guiaremos de una manera segura y constante cuando una frase silábica acaba con pie espondaico? — Imposible dar una regla precisa; pero en general puede valer esta norma, pendiente siempre del movimiento melódico de la frase: si la melodía

viene á parar ó acabar sobre dos notas unísonas,  
v. gr.

(Gradual Vaticano, pág. 89\*.) (Ibid. pág. 42\*.)



se prolongan entonces las dos notas, independientemente de la importancia que tenga la cadencia que vienen á formar:



Pero si la melodía viene á descansar en la última nota, ordinariamente se prolonga solamente ésta:



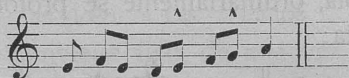
Téngase presente que estas reglas no son con mucho absolutas y que pueden ofrecerse no pocas razones de analogía y de circunstancias particulares que impidan su aplicación: sirven, sí, para dar una idea general de todo lo que se viene diciendo en esta materia.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> En general, para evitar confusiones, prolónguense las dos notas del pie espondeico final, cuando la melodía viene á parar en dos notas unísonas: sería imprudente formular una regla para los demás casos, pues aun los indicados ofrecen no pocas excepciones.

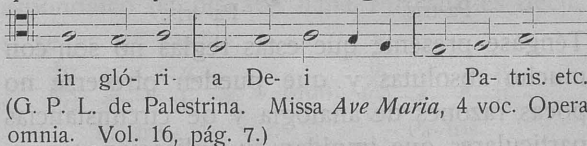
En el caso que tratamos, si se prolonga únicamente la nota final de la frase dada, dicha nota recibe una pausa, una *mora vocis*, con la que la nota *sol* queda en el movimiento al aire, sin dejar por eso de ser *nota acentuada*, cosa que ha de tenerse muy en cuenta. Haciendo, pues, coincidir (según el antiguo sistema) la sílaba final de las palabras con el apoyo rítmico, tendremos:



Esto es, un movimiento rítmico de esta naturaleza:



que es completamente análogo á este:



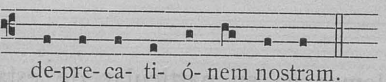
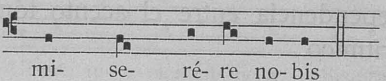
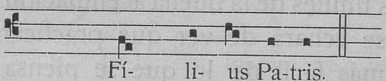
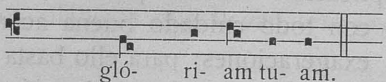
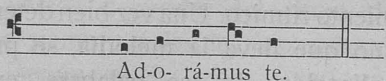
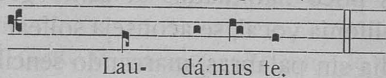
(G. P. L. de Palestrina. Missa *Ave Maria*, 4 voc. Opera omnia. Vol. 16, pág. 7.)

Cuando se encuentran algunos neumas mezclados entre las frases silábicas, el impulso debe afectar las primeras notas de los grupos. La tabla comparativa siguiente enseñará mejor

<sup>1)</sup> Señálense *bien* los acentos de las palabras y no habrá peligro de caer en la *acentuación francesa*, que temen tanto los que confunden unas cosas con otras.

que muchos discursos cuán oportuna es la regla que acaba de darse.

(Gradual Vaticano, pág. 36\*.)



Con el examen comparativo de estas frases se pone en evidencia la independendencia que tienen entre sí el acento tónico y el ritmo musical; éste va señalando sus pasos conforme á exigencias propias, mientras que los acentos atraen á sí la intensidad dinámica ó fuerza indispensable, para que la pronunciación de las palabras y la declamación del texto sean rectas cual conviene. Es precisamente la aplicación de los principios citados más arriba en los *Instituta Patrum*.

En la práctica, para conseguir en frases de este género una ejecución correcta, disponiendo de coros poco habituados al canto gregoriano y á la polifonía vocal, se aconseja solfear primero la melodía sin palabras, marcando sencillamente el movimiento rítmico. Una vez bien determinado el camino que lleva la melodía, se procederá á la aplicación de las palabras, exigiendo entonces con todo cuidado buena acentuación, pero sin exageraciones; para ello basta no traspasar los límites de la buena acentuación hablada.

Así se echará de ver que prácticamente es mucho más fácil de lo que se piensa obtener esa independencia entre el acento tónico y el apoyo rítmico.

Hablemos ya en particular de estas reglas aplicadas especialmente á los himnos ó textos versificados.

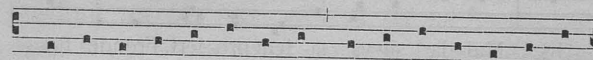
Estos, es decir, los himnos, secuencias, etc. pueden también ser silábicos, floridos ó adornados. Sabido es que la base constitutiva del verso en la poesía cristiana es generalmente rítmica y no métrica: es decir, que el ritmo se engendra por la distribución ordenada de los acentos tónicos en las palabras y no por la distribución de las sílabas en largas y breves.



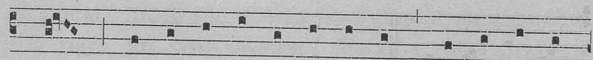
De aquí se deduce que una estrofa de un himno, por ejemplo, se considera musicalmente como un período compuesto de frases de igual número de sílabas.

Si el canto es silábico, el ritmo de cada uno de los versos depende del ritmo del texto, conforme siempre á las leyes propias del ritmo antiguo, según se ha visto anteriormente en los cantos silábicos que llevan texto en prosa.

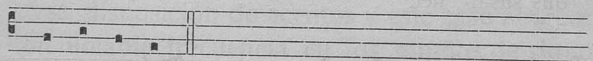
VIII.



Te lu-cis an-te tér-minum, Re-rum Cre-á-tor pó-sci-



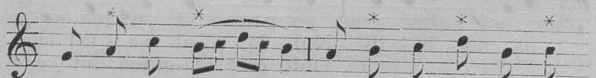
mus, Ut pro tu- a clemén-ti- a Sis praesul et



cu-stó-di- a.



Te lu- cis an- te tér- mi- num, Re- rum Cre- á-



tor pó-sci- mus, Ut pro tu- a cle- mén-

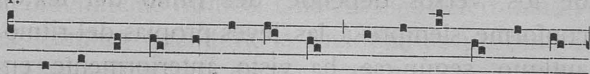


ti- a Sis prae-sul et cu- stó- di- a.

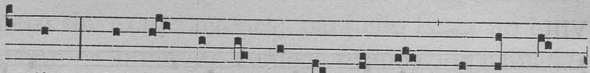
Si el canto es rico en neumas, éstos son los que regulan con su forma y disposición el ritmo de la melodía, del mismo modo que en los cantos en prosa abundantes en neumas.

(Gradual Vaticano, pág. 187.)

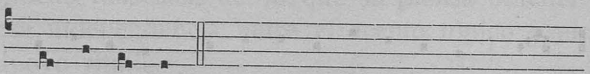
I.



Cru-x fi-dé-lis, in-ter omnes Ar-bor u-na nó-bi-



lis: Nul-la sil-va ta-lem pro-fert, Fron-de, flo-  
Dul-ce li-gnum, dulces cla-vos, Dul-ce pon-



re, gé-rmi-ne: \*  
dus sús-ti-net.



Cru-x fi-dé-lis, in-ter o-mnes Ar-bor u-



na nó-bi-lis: Nul-la sil-va ta-lem  
Dul-ce li-gnum, dul-ces



pro-fert, Fron-de, flo-re, gé-rmi-ne: \*  
cla-vos, Dul-ce pon-dus sús-ti-net.

La forma musical del himno está constituida y fijada por el desenvolvimiento melódico de una estrofa del texto, sobre la cual se cantan las estrofas siguientes, repitiendo siempre la misma melodía. Con muchísima frecuencia veremos en los libros litúrgicos anotada en música sólo la primera estrofa, colocándose las demás debajo sin esa aplicación. Téngase presente que, conforme á las antiguas leyes rítmicas, se podía en determinadas circunstancias sustituir un pie (una palabra de tal forma) por otro, sin desnaturalizar por eso la cualidad del verso: á cada paso se encuentran también en la poesía moderna varias combinaciones de acentos para un solo metro. Esta es la causa de encontrarse en un mismo canto versos con diversa disposición de acentos y este caso aparece con notable frecuencia en los himnos de ritmo yámbico (pie de una sílaba breve y otra larga), tan numerosos en la himnodia cristiana.

De ningún modo se debiera pensar en acomodar entonces el ritmo de la melodía, que debe servir, tal como es, para todas las estrofas, según la variada acentuación de cada uno de los versos: modificar el ritmo de un canto sería destruir su naturaleza.

Si la melodía es florida, ya se sabe que los neumas determinan el ritmo, cualquiera que

sea la combinación de los acentos; pero si es silábica, el canto se fija sobre el ritmo típico del verso, para el que se ha compuesto, observando siempre las exigencias propias de la rítmica musical antigua.

En el ejemplo antes citado, *Te lucis*, en las palabras **Rerum Creator** no se hace el apoyo en la sílaba acentuada: lo mismo ocurre en *Ut pro tua clementia*. Buena prueba es ésta para demostrar la independencia entre el acento tónico y el apoyo rítmico. En los himnos, con preferencia á otros cantos, es donde deben proceder las melodías conforme á las antiguas leyes musicales, procurando notar bien el acento tónico de las palabras, así se halle en el ritmo colocado al *dar* como al *alzar*. Ténganse presentes las palabras de los *Instituta Patrum* más arriba citadas.

### § 19. Consejos prácticos para la ejecución.

Sucede muy de ordinario que, por huir del extremo de ejecutar el canto gregoriano gritando, ó con esfuerzos molestos, suele irse al lado contrario de cantarlo tímida y soñolientamente; ¡buen medio para obtener un resultado *estético*, que equivale á despojar de toda vida las melodías, convirtiéndolas en inexpresivas é

insensibles! Es preciso evitar ambos excesos, interpretando los cantos litúrgicos como una melodía antigua de cualquier género, pero de estilo dulce y elevado: la serenidad y suavidad no excluyen la intensidad y calor del sentimiento.

La mayor ó menor rapidez en el movimiento en un género cualquiera de música, depende de una porción de condiciones, que debe tener presentes un buen director: una de las principales es la magnitud de la masa sonora de que se dispone.

Un coro poco numeroso debe ordinariamente cantar más á prisa que otro nutrido, para conseguir buen efecto con el mismo movimiento. Además, si las voces de un coro son agradables, suelen escucharse los cantos con mucho mayor gusto que cuando proceden de gargantas roncas ó mal templadas. Los coros bien amaestrados y acostumbrados á sostener *largamente* el sonido, pueden servirse de un movimiento más lento, que los que dejan apagar pronto las notas á poco que se prolonguen.

Del carácter de los mismos cantos es de donde primera y principalmente se desprenden las reglas que determinan su movimiento propio, y así, una melodía muy florida, que ha de cantarse por pocos cantores ó acaso por uno solo, requiere mayor agilidad que un canto de

carácter amplio, destinado para todo el coro ó comunidad entera. Y bueno es notar á este propósito, que se equivoca no poco el que se empeña en tratar con cierta rapidez las melodías silábicas de carácter casi popular, (Gloria, Credo, &ª).

Son acaso tan importantes para la expresión en la ejecución las gradaciones del movimiento, como las gradaciones dinámicas: por eso obsérvense estas normas: Hacia el fin de las canciones y de sus partes más salientes un *retardando poco á poco* sube de punto la eficacia y el sentimiento de aproximación hacia las cadencias concluyentes: lo mismo, aunque en proporciones relativamente menores, se verifica en todas las grandes divisiones. Claro es que se haría insoportable retardar todo el movimiento en toda frase, en todo período; pero es de buen efecto expresivo y recomendable el ir deteniéndose un poco en alguna nota ó notas antes de las divisiones más importantes. No menos inoportuno es por el contrario, acelerar las notas inmediatamente anteriores á una pausa ó un fuerte impulso rítmico, v. gr. la doble nota de un *pressus*; porque este defecto priva de la necesaria tranquilidad á la ejecución y es exactamente igual al vicio, muy corriente por cierto en algunos

malos aficionados de música, que suelen abreviar el último tiempo de los compases, ó sea, el tiempo que está inmediatamente antes de un apoyo rítmico.

Antes de principiar una ejecución y para que todos los cantores entren á una, se hace necesario señalar una parte ó tiempo antes del que corresponde al comienzo. El maestro ó director debe por lo tanto fijarse bien, si la pieza principia en la parte correspondiente al *dar* ó *alzar* de un compás (habituando á los cantores á esta práctica), y mucho le ayudará significar de palabra ó con gesto ese tiempo que precede la parte inicial del canto. ¿No vemos que todos los directores de coros ú orquestas señalan siempre una parte al aire, si los ejecutantes han de empezar enseguida al *dar*, ó hacen lo contrario en caso opuesto? Es que es imposible conseguir una buena entrada y ataque inicial unánime, si no se tiene en cuenta este principio.

Otra advertencia importante. En el canto gregoriano, particularmente en las melodías más adornadas, se hace algo difícil buscar el momento oportuno para respirar: deber es entonces del director señalar con todo cuidado los puntos en que sus cantores han de alentar, bien convencido de que de esto depende en gran parte la seguridad y sostenimiento de la buena

entonación; puede observarse, que el cantor que no respire en el momento preciso, indudablemente bajará de tono. Recuérdese aquí la regla de no respirar inmediatamente antes de pronunciar la sílaba de una misma palabra.

Para preparar debidamente las melodías litúrgicas, mayormente las silábicas, con un coro no muy hábil, vendrá bien solfear antes el canto sin palabras, pero señalando con diligencia el movimiento rítmico que se quiere producir: una vez obtenido este primer resultado y sólo entonces es cuando ha de seguirse la aplicación del texto, exigiendo ya una acentuación conveniente y bella.

No faltan algunos que, puesta la mira solamente en obtener esa igualdad que atribuyen á las melodías gregorianas, llegan á una especie de recitación mecánica, á un ridículo silabeo del texto: medio más insoportable con dificultad puede escogerse. También en la música moderna se encuentran á menudo frases melódicas con notas de igual duración: ¿quién no conoce el tema del final de la IX Sinfonía de Beethoven? A nadie se le pasará por la cabeza ejecutar ese tema, que tan pronto va en las voces como en la orquesta, con una igualdad mecánica. El guardar con precisión la medida del ritmo no dice necesariamente rigidez, no implica ni seque-



dad, ni igualdad matemática; por eso, ya que se ha conseguido toda la precisión en la medida y duración de las notas, ha de pensarse en la interpretación artística, que imprime al movimiento rítmico una buena y conveniente elasticidad, parecida al habla natural del lenguaje, á una declamación elegante, flexible, *intencionada* de las melodías. En el canto gregoriano cae muy bien esta elasticidad y flexibilidad, pero á condición de que el director sepa servirse de ella con delicadeza y gusto.

El que dirige el canto, puede indicar al principio con la mano ó con la batuta cada una de las notas; en el ensayo, sobre todo, se hace casi necesario precisar la duración de cada una: pero en otros casos, este modo de dirigir sería una continua tentación para caer en ese detestable martilleo de las notas, que es una de las maneras más eficaces de maltratar sin compasión las melodías litúrgicas. Buena es la costumbre de que el director indique con la mano y con giros suaves los apoyos rítmicos de dos en dos ó de tres en tres notas: en los ensayos generales y en las ejecuciones el director debe contentarse con indicar los impulsos principales, haciendo sensible con gestos oportunos el movimiento que va por frases amplias, movimiento que debe seguirse en toda buena ejecución.

## § 20. La Salmodia.

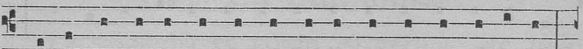
La salmodia es como el germen de todo el canto litúrgico. Aun las formas de mayor riqueza del repertorio gregoriano y musicalmente más desarrolladas, los graduales, no son sino desenvolvimientos salmódicos más ó menos profusamente adornados, más ó menos profundamente modificados; así como, bajo otro aspecto, los salmos son los que forman el principal fundamento de todo el conjunto y compuesto de los textos sagrados.

El texto de los salmos suele dividirse en versículos, que se recitan alternativamente á dos coros, si la comunidad es numerosa, ó entre un corto número de coristas y el grupo restante, cuando para el oficio divino no se dispone de muchas personas.

La música de la salmodia, aunque aplicada sólo al primer versículo, tiene la suficiente flexibilidad para adaptarse á todas las combinaciones rítmicas posibles, con el fin de poder aplicar la misma fórmula típica á cualquier texto. Cualquiera de los salmos puede cantarse en uno de los ocho modos ó tonos ya antes determinados, pero cada uno de estos tiene su fórmula salmódica propia, que conviene tener á la vista y mejor aún en la memoria, si posible fuese; para ello ayudarán no poco los cuadros siguientes:

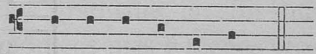


II. Tono.



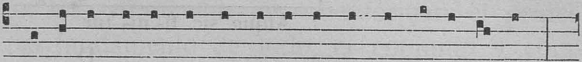
Secundus Tonus sic in-cí-pi-tur, et sic me-di-á-tur: \*

Final única. D

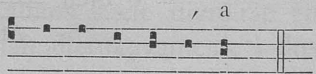


Atque sic fi-ní-tur.

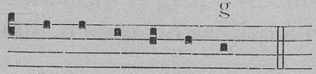
III. Tono.



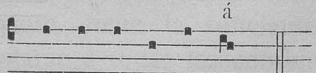
Tér-ti-us Tonus sic in-cí-pi-tur, et sic medi-á-tur: \*



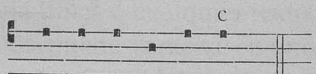
Atque sic fi-ní-tur.



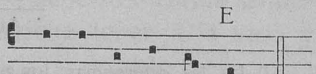
Atque sic fi-ní-tur.



Atque sic fi-ní-tur.



Atque sic fi-ní-tur.



Atque sic fi-ní-tur.

IV. Tono.



Quar-tus To-nus sic in-cí- pi- tur, et sic me-di- á- tur: \*

*E*

Atque sic fi- ní- tur.

1)

Atque sic fi- ní- tur.

*E*

ó bien

Atque sic fi- ní- tur.

*a*

”

Atque sic fi- ní- tur.

*g*

”

Atque sic fi- ní- tur.

V. Tono.



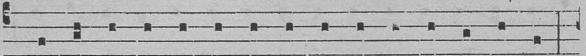
Quintus To-nus sic in-cí- pi- tur, et sic me-di- á- tur: \*

Final única.

Atque sic fi- ní- tur.

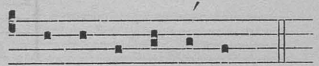
1) Más conforme con la versión tradicional.

VI. Tono.



Sextus To-nus sic in-cí-pi-tur, et sic me-di-á-tur: \*

Final única.

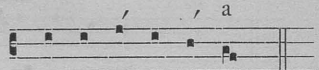


Atque sic fi-ní-tur.

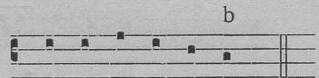
VII. Tono.



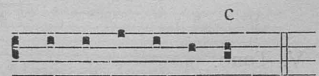
Sé-ptimus Tonus sic in-cí-pi-tur, et sic me-di-á-tur: \*



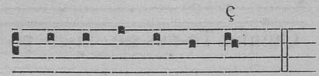
Atque sic fi-ní-tur.



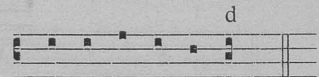
Atque sic fi-ní-tur.



Atque sic fi-ní-tur.

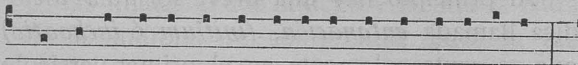


Atque sic fi-ní-tur.

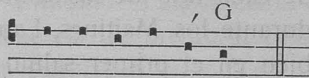


Atque sic fi-ní-tur.

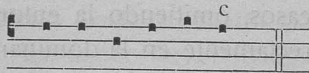
VIII. Tono.



O-ctávus Tonus sic in-cí-pi-tur, et sic medi-á-tur: \*

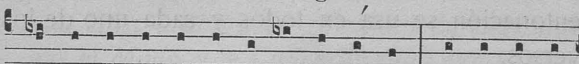


Atque sic fi-ní-tur.



Atque sic fi-ní-tur.

Tono "Peregrino."



In é-x-i-tu Is-ra-el de Ae-gýpto, \* domus Ja-cob



de pó-pu-lo bárba-ro. Fa-cta est Ju-daé-a etc.

A la vista de estas fórmulas, desde luego se observa, que el texto de los salmos se canta en *recto tono* sobre la dominante del modo (tenor), distinguiendo en el medio y fin del versículo dos cadencias<sup>1)</sup> que respectivamente se llaman **cadencia media** (ó mediante, ó mediación) y **cadencia final** (final, terminación).<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> El versículo consta de dos partes que se llaman distinciones ó hemistiquios, separados por un asterisco(\*) en los libros litúrgicos.

<sup>2)</sup> Cada tono tiene su cadencia *media*, por lo tanto, contando el *tono peregrino*, son nueve estas cadencias. Las

Al principio hay una breve fórmula melódica llamada *entonación*, (*initium* ó *inchoatio*) que se canta solamente en el primer versículo de cada uno de los salmos (*entonación festiva*) durante los Maitines, Laudes y Vísperas, y también en el primer salmo de las Completas en festividades de I y II clase. En todos los demás casos, omitiendo la entonación, se empieza directamente en la dominante ó *tenor* (*entonación ferial*), que suele también conocerse con el nombre de cuerda coral.<sup>1)</sup> En los *Cánticos* la entonación se usa en todos y cada uno de los versos.

Se habrá notado que algunos tonos llevan *diversas fórmulas finales*, llamadas por otro nombre *diferencias*, en vez de una sola que tienen otros. La razón es clara: el canto del salmo está íntimamente unido con el de la antífona, que precede y sigue siempre al salmo: la melodía de la antífona es la que determina el tono del salmo, y de esa suerte, la variedad

---

finales son mucho más numerosas, 26; que se distribuyen así, empezando desde el primer modo hasta el *peregrino* inclusive: 6 - 1 - 5 - 4 - 1 - 1 - 5 - 2 - 1.

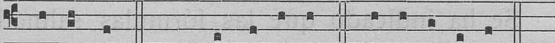
1º 2º 3º 4º 5º 6º 7º 8º Peregrino.

<sup>1)</sup> Solamente el *Tono Peregrino* tiene la cuerda ó *tenor* en *la* en la 1ª. distinción y en *sol* la 2ª: todos los demás modos mantienen la cuerda en la dominante tanto en la primera como en la segunda distinción.



en las finales ayuda mucho y facilita la entrada en la antífona; se comprende, pues, la razón de que la elección de las finales dependa del principio de la antífona. Esta elección solía en otro tiempo hacerla de memoria el cantor ó sochantre y la seguridad en ella era una de sus mejores alabanzas; hoy todo está muy indicado en los libros y basta tener un poco de atención, para guardar la necesaria correspondencia del salmo con la antífona.

En estos libros, además de indicarse con una *cifra arábica* (al principio de cada antífona) el *Modo*, y la *Cadencia final* por medio de una *letra*, (si hay lugar á elección) suele todavía especificarse la fórmula final con las vocales E u o u a e, que corresponden á las últimas sílabas de la Doxología: *Saeculorum. Amen*; así como en las antífonas que preceden á los salmos de difuntos se colocan con el mismo fin las letras U e a e i, vocales de las palabras *Luceat ei* (ó *eis*):

II. 

E-go sum. *Cant.* Be-ne-díctus. U e a e i.

En los cuadros anteriores se verá cada final señalada con la *letra* indicadora de la cadencia del *saeculorum*, según la antiquísima notación alfabética que todavía es corriente en algunas naciones, especialmente en Alemania.

Si la última nota de la fórmula de la cadencia final es igual á la final del modo, se usan las letras *mayúsculas* y en caso contrario las *minúsculas*. Si un tono tiene diversas terminaciones con una misma nota, se cambian un poco las mismas letras: la *a* en *á*, la *c* en *ç* (cedilla); la *E* vertical en *E* inclinada ó itálica. En el primer tono se señala con *J* la cadencia que en el cuadro lleva esa letra.

He aquí en resumen estas advertencias:

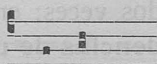
Notas:	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>
Letras Mayúsculas:	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>
Letras Minúsculas:	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>
Letras Modificadas:	<i>á</i>		<i>ç</i>		<i>E</i>		

Además de los ocho modos, existe como se ha visto, una fórmula para el tono llamado «Peregrino», fórmula relacionada con una categoría especial de antífonas, y que no se usa generalmente sino en el salmo «In exitu Israel de Ægypto», que también suele cantarse con otros tonos.

Se ha indicado que las fórmulas salmódicas se aplican á los distintos versos con reglas sencillas y constantes, pero no deja de presentar su dificultad la disposición de las dos cadencias en los diferentes textos, dadas las variadas combinaciones rítmicas que pueden ofrecerse.

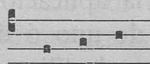
**La entonación** de todas las fórmulas se

adapta á tantas sílabas cuantas son las notas ó los grupos que la componen, sin tener para ello en cuenta la acentuación de las palabras, así:



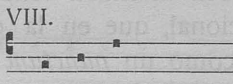
Di- xit  
Lau-dá-te etc.

En ningún caso y bajo ningún pretexto pueden romperse los pequeños neumas que se presenten en las fórmulas salmódicas, por lo cual no se separarán las notas unidas: no se cante, pues, el ejemplo anterior:

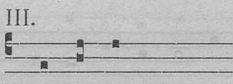


Cré-di-di  
Laudá-te

Obsérvese que no ha de confundirse la entonación del tercer tono con la del octavo:



Lau-dá-te

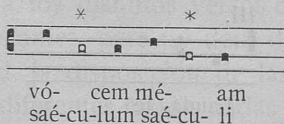


Laudá-te

Las cadencias salmódicas (mediantes y finales) están todas modeladas en el tipo disilá-

bico ó pie espondaico tónico (compuesto de una sílaba acentuada y otra átona) como *Déus*. Este tipo disilábico puede encontrarse en la cadencia una ó dos veces: en el primer caso tendremos las **cadencias de un acento**, en el segundo las **cadencias de dos acentos**. En realidad la cadencia de dos acentos (tipo de *dispondeo* tónico) no es más que la repetición de la cadencia de un acento: *córde méo*.

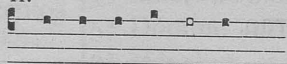
Con frecuencia, al acento tónico de una palabra pueden seguir dos sílabas débiles ó átonas (tipo *dactílico*) como *Dóminus, dilúculo, saéculum*: en la aplicación del texto á los tipos cadenciales de uno ó dos acentos puede sustituirse la forma dactílica por la espondaica. En este caso, en que una palabra esdrújula ó dactílica sustituye á la llana ó espondaica, la melodía necesita aumentar una nota débil, en la que se coloca la sílaba central del dácilo. Esta nota adicional, que en la escritura suele representarse como un *punctum agujereado* (\*) suele llamarse nota *adventicia, adicional* ó *epen-tética*.



Esta nota adicional es del mismo grado que la nota correspondiente á la tercera sílaba

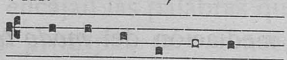
de la palabra dactílica: es decir, después del acento baja, si la nota siguiente baja; y sube, si la nota siguiente sube.

II.



pú- e- ri Dó-mi-num.

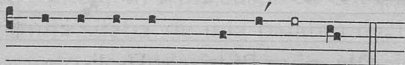
VIII.



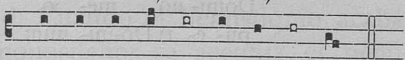
saé-cu-lum saécu- li.

Esta regla tiene sus excepciones: 1<sup>a</sup> — Cuando la cadencia termina por una *clivis*, la nota adventicia es del mismo grado que la precedente, como sucede en los casos siguientes:

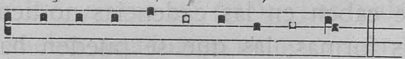
III à.



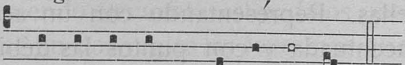
VII à.



VII ç.

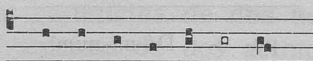


Peregrino.



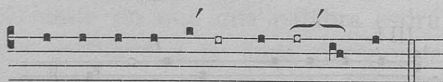
Dó-mi- ni.

2.<sup>a</sup>- Mas si á las *clivis* precede un *podatus*, la nota adventicia es del mismo grado que la primera nota del *podatus*: la razón es porque la segunda nota del *podatus* se considera como nota de adorno.



in saé-cu-lum saécu- li.

3.<sup>a</sup>- En la mediación del *modo tercero*, cuando la última palabra lleva acento en la antepenúltima, la nota adventicia se coloca antes de la *clivis* del último acento: en ese *do* que se añade se carga el acento y con eso la *clivis* viene á ser débil:



Gló- ri- a Pá-tri, et Fí- li- o  
et nunc et sémpet  
Dómi- no mé- o  
pú- e- ri Dó-mi- num

Tenemos, pues, que las únicas combinaciones que caben en las cadencias no tienen más que seis formas; las que se pueden hacer con las palabras disílabas ó trisílabas ó equivalentes á ellas. Representando con un acento la sílaba acentuada y con puntos las débiles tendremos:

De un acento	{ 1. <sup>a</sup>	Déus	/ .
	{ 2. <sup>a</sup>	Dóminus	/ ..
De dos acentos	{ 3. <sup>a</sup>	vócem méam	/ . / .
	{ 4. <sup>a</sup>	tímor Dómini	/ . / ..
	{ 5. <sup>a</sup>	Dómino méo	/ .. / .
	{ 6. <sup>a</sup>	saéculum saéculi	/ .. / ..

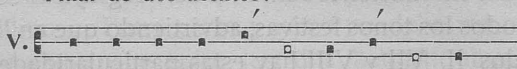
Conviene saber que en estos moldes no solamente encajan las palabras que llevan acento tónico ó principal, mas también las que tienen acento secundario, como son, a) las *preposiciones* y *conjunciones* cuando la sílaba susceptible de acento cae en el tiempo fuerte del ritmo (*atque, inter, secúndum*); b) las palabras de varias sílabas que además del acento principal llevan otro secundario (dos puestos antes del tónico, in-i-mí-cus, red-ém-pti-ó-nem); c) la última sílaba de una palabra dactílica, que lleva acento secundario cuando coincide con el tiempo fuerte del ritmo (*genuí te, corré-pi-ás me*. d) Cuando el hemistiquio acaba con varios monosílabos se acentua el penúltimo, es decir, el correspondiente á un tiempo fuerte (*in mé est, pacem dé te*)<sup>1</sup>). Las palabras hebreas suelen acentuarse como si fueran latinas: *Dávid, Melchisedech, Sión*.

Teniendo en cuenta estos datos pueden establecerse en dos reglas las leyes por que se rigen las mediantes y finales de uno y dos acentos.





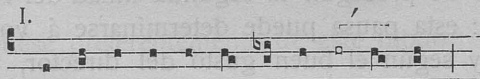
Final de dos acentos:



O- reb et Zeb  
 su- per Is- ra- el  
 ju- sti- fi- ca- ti- ó- ni- bus  
 sus- ti- nu- i te Dó- mi- ne  
 et é- ri- pe me  
 á- mo- ve a me

En el canto del *Magnificat* y *Benedictus* la entonación de la fórmula salmódica no solo se repite en cada uno de los versículos, sino que se modifica algo en ciertos tonos: así en los modos I, II y VIII, puede usarse en las fiestas más solemnes una fórmula más florida, llamada por eso “tono solemne”: naturalmente sólo se usa en la mediación y en los tres casos las cadencias son de un acento.

Tono solemne.



Et ex-sul-tá-vit spí- ri- tus me- us:  
 po- tens est:

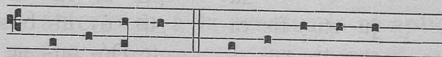
II y VIII.



Et ex-sul-tá-vit spí- ri- tus mé- us:  
 pó- tens est:

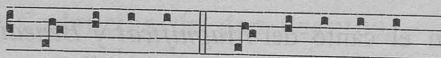
Las entonaciones comunes del *Magnificat* son en todos los tonos festivos, advirtiéndose que en los modos II, VII y VIII hay estas particularidades:

II.



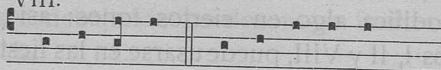
Magní- fi- cat. Et ex-sul- tá- vit.

VII.



Ma-gní- fi- cat. Et ex-sul- tá- vit.

VIII.



Magní- fi- cat. Et exsul- tá- vit.

Acerca del modo de cantar la salmodia, se tengan presentes estas advertencias. Después de la cadencia de la mediante se hace una pausa antes de proseguir la segunda mitad del versículo: esta pausa puede determinarse á voluntad y según el buen gusto del director, para que, sin ser excesivamente prolongada, tenga la suficiente amplitud. Es muy buena regla igualar la duración del silencio á la duración del último pie rítmico: quiere decirse, que si el último pie es v. gr. *meus, Dóminus, pótens est*, la pausa dura tanto como se emplearía en repetir *mentalmente*, con el mismo movimiento,

esas palabras ó pies ya espondáicos ya dactílicos. Entre verso y verso no debe ser menor la pausa que entre los dos hemistiquios y lo mismo se diga entre el último verso y la antífona.

Las dos notas del pie espondáico final de las cadencias silábicas pueden prolongarse ambas, v. gr.:



ó bien, se puede prolongar solamente la última nota: esto depende mucho del gusto y de las costumbres de los coros. No se debe prolongar la sílaba final acentuada de las fórmulas con neumas, v. gr.:

IIIa.



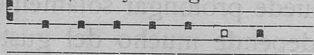
cántese preferentemente de este modo:



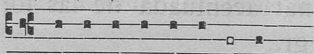
En algunos coros se observa la costumbre (que no puede reprobarse) de hacer una cadencia, llamada *flexa* ó *flexión*, antes de la mediente, cuando el primer hemistiquio es algo largo,

v. gr.: *Cadent a latere tuo mille, † et decem millia a dextris tuis (\*) ad te autem non appropinquabit.* La flexion va señalada por una cruz † y se prolonga sencillamente la nota que está antes de la cruz, (*flexa romana*), ó bien se hace una verdadera cadencia suplementaria (*flexa monástica*): en este último caso se baja la final de frase *un tono* de la dominante en los modos I, IV, VI, VII y en el *Peregrino*, y una *tercera menor* en los modos II, III, V y VIII.

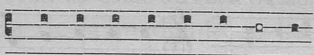
I, IV, VI y Peregr.



II, III, V, VIII.



VII.



Dé- us

Dó-mi- nus

Fuera de estos casos no debe hacerse parada ni detención alguna dentro del hemistiquio: si los cantores tuviesen dificultad para ejecutar de un solo aliento alguno que otro medio versículo, podrán respirar rapidísimamente en el sitio más oportuno, pero sin retardar en modo alguno el movimiento de la recitación

salmódica, que debe ser regular, clara, pero no mecánica y mucho menos monótona: el ideal debe ser conseguir una buena lectura cantada, con carácter algo más musical en las cadencias. Donde más, donde menos es necesario procurar que las notas finales salgan dulces<sup>1)</sup>, que la terminación de las cadencias se haga con la mayor naturalidad, sin el menor sacudimiento, con un ligero “diminuendo”, que tanta gracia presta al diálogo sublime de la salmodia.

## § 21. Canto de los Recitados Litúrgicos.

Se llaman *Recitados litúrgicos* las melodías que se cantan por los sacerdotes y ministros del altar y por aquellos que en alguna manera toman directamente parte activa en la acción y desenvolvimiento de la liturgia. En concreto, son recitados el canto de la *Epístola*, *Evangelio*, *Prefacio*, *Pater Noster*, *Oraciones*, *Lecciones*, *Profecías* etc.

Dáseles este nombre, porque estos cantos se componen, como los salmos, de simples fór-

<sup>1)</sup> Nada más ridículo que ese martilleo fiero con que muchos coros señalan las cadencias: Cór- dé mé- ó: pú-é-rí Dó-mi-núm. Es también frecuente en la salmodia semitonada cargar toda la fuerza y velocidad del hemistiquio en la última sílaba de la mediante ó final: De-ús.

mulas melódicas con su correspondiente *cuerda recitativa y cadencias*, á las que se aplican los diversos textos, según determinadas leyes de acentuación.

Las prensas vaticanas han dado ya los cantos pertenecientes al Misal: en él están bien fijados los tonos del *Prefacio, Pater Noster* y otros recitados, que deben sustituir á esos cantos arbitrarios y caprichosos, cuando no abiertamente indignos de la casa de Dios: por esto los ministros del Señor deberían consagrar una pequeña parte de su atención al estudio de estas plegarias sencillas y majestuosas, que tanto realzan la acción litúrgica y la sublimidad del rito.

La manera de cantar los recitados es sencilla, si se recuerdan varias reglas que hemos examinado en la *Salmodia* sobre el *tenor* ó *cuerda recitativa* y la aplicación de los acentos de las palabras finales á las *fórmulas cadenciales*. El recitado *de la cuerda* debe ajustarse á las más perfectas reglas de buena lectura, sin lentitud ni precipitación, con inteligencia y sentido, agrupando las palabras en oraciones y frases y las sílabas en torno del acento, pero sin dar á éste *duración*, sino la necesaria *intensidad*, para que resalte suficientemente. Nada más ingrato que ese aumento de duración, que tan frecuentemente se da á las notas acentua-

das y á las finales: he aquí una transcripción fiel tomada de la realidad:

Per o-mni- a saé- cu- la sae- cu- ló- rum.

Fra- trés: De- bi- tó- res su-mus non car- ní

Nada más duro que esta precipitación tan de ordinario usada en la parta recitativa y esa calma, pesadez y martilleo en las cadencias.

Ve- re di-gnum et ju-stum est aequum et sa-

lu- tá- re.

Ni es de mejor efecto juntar como diptongos sílabas que deben estar separadas: *qui-a*, *ó-mni-a*, *tentati-ónem*, *quotidi-ánnum*, que suelen por lo general decirse *quia*, *omnia*, *tentationem*, *quotidianum* ...

Así mismo, el arrastrar la voz entre notas de diverso intervalo, haciendo lo que se llama *portamento*, el añadir algunas notas de floreo, apoyaturas, mordentes, *gorjeítos* en una palabra,

ajenos á la notación propuesta, son faltas que, por lo mismo que son muy corrientes, deben evitarse con más cuidado.

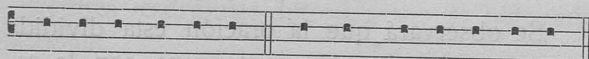
Todas estas faltas, demasiado ordinarias por desgracia, irán desapareciendo á medida que todos vayan sujetándose á las melodías prescritas, cantándolas no solo con fidelidad, sino con inteligente declamación, como una lectura elevada, atenta, lo suficientemente movida, para que no caiga ni en la monotonía del silabeo, ni vaya al extremo contrario de una pronunciación dislocada y atropellada.

Alguien ha dicho, y no creemos que se haya apartado mucho de la verdad, que la disciplina y bondad de un coro se miden por el modo que guarda en las respuestas al celebrante. Efectivamente, si entre el sacerdote y el coro ó el pueblo se establecen debidamente los sencillos, pero sublimes diálogos de los recitados; si los Ministros del Señor elevan su voz para hacer resaltar dignamente la suavidad y dulzura que encierran estas plegarias, el culto ganará en majestad y esplendor y se entenderá una vez para siempre, que no es menos necesario, para conservar la dignidad de la liturgia católica solemne, estar tan enterado de las ceremonias sagradas, como de los cantos que las realzan con sencillas y elocuentes melodías.

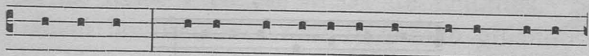


## Canto de las Oraciones.

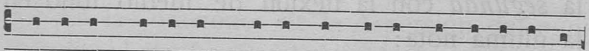
Las oraciones se cantan de dos maneras: en *Tono festivo* y *Tono ferial*. El *festivo* se usa cuando el oficio es *doble* ó *semidoble* ó de *Dominica*.



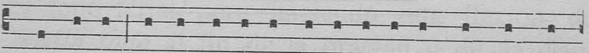
Dó-mi-nus vo-bíscum. V̇. Et cum spí-ri-tu tu-o.



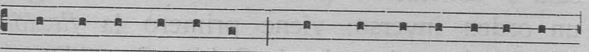
O-ré-mus. De-us, qui ho-di-ér-nam di-em A-po-



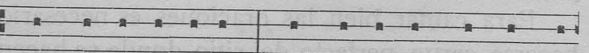
sto-lórum tu-ó-rum Pe-tri et Pauli mar-tý-ri-o con-



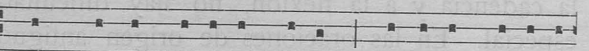
se-crá-sti: da Ecclé-si-ae tu-ae e-ó-rum in ó-mni-



bus sequi prae-céptum, per quos re-li-gi-ó-nis



sumpsit ex-ór-di-um. Per Dó-mi-num nostrum Je-



sum Chri-stum Fí-li-um tu-um: qui te-cum vi-vit et

regnat in u-ni-tá-te Spí-ri-tus Sancti De-us, per

ómni- a saé-cu-la saecu-ló-rum. R. A-men.

Se observará que la oración esta dividida en tres partes: la *primera* termina con la cadencia:

la *segunda* con la flexión de medio tono en la última nota:

La *tercera* se canta en *recto tono*. La cláusula ó conclusión (Per Dominum etc.) sigue un orden inverso: viene primero la *flexión* (tú-um), luego la *cadencia* (Spíritus Sancti Deus), y por fin el *tono recto*.

Para cantar bien las oraciones es necesario hacerse cargo perfecto del sitio donde se hacen esas divisiones, en las que, por lo que hace á la cadencia y á la flexión, no hay dificultad especial. En las oraciones de origen antiguo se observa casi constantemente esa forma de

tres períodos; no siempre puede decirse lo mismo de las oraciones más modernas.

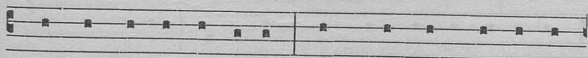
Como en la Salmodia, tenemos también aquí una cadencia, pero de un solo acento: obsérvense, pues, las mismas reglas y cuando en las dos últimas notas caiga una palabra dactílica (esdrújula) introdúzcase la nota adicional.

El *tono ferial* se usa en las fiestas simples, en las ferias y en las Misas de Difuntos. Se cantan las oraciones *todo recto tono* guiándose por la puntuación y sentido del texto, para hacer las debidas pausas y respiraciones.

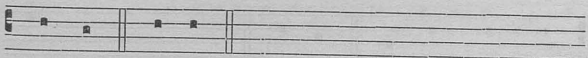
En las oraciones de la Aspersión del agua bendita, Letanías, Bendición de la ceniza, Candelas, Ramos y Olivas etc. se usa igualmente el tono ferial, pero haciendo una flexión de *medio tono* al fin de la oración y de la cláusula correspondiente:



O-rémus. Ex-áu-di nos, Dó-mi-ne sancte, etc.

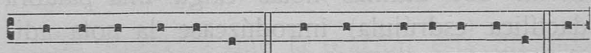


in hoc ha-bi-tá-cu-lo. Per Chri-stum Dó-mi-num

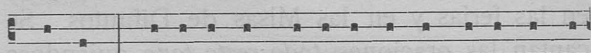


nostrum. R. Amen.

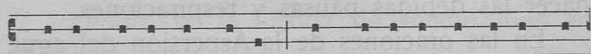
Además de estos modos hay en el apéndice del Gradual Vaticano otros dos que pueden usarse *ad libitum*. El segundo de ellos puede usarse para las Bendiciones, Letanías etc. Es como sigue:



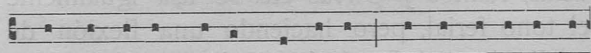
Dó-mi-nus vo-bíscum. **R.** Et cum spí-ri-tu tu-o. O-



rémus. Exáudi nos, Dómi-ne sancte, Pa-ter omní-



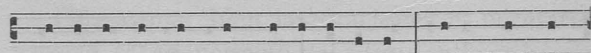
potens, ae-tér-ne De-us: et mít-te-re digné-ris san-



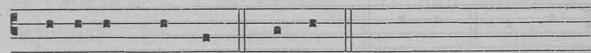
ctum Ange-lum tu-um de coelis: qui cu-stó-di-at, fó-



ve-at, pró-tegat, ví-si-tet atque de-fén-dat o-mnes



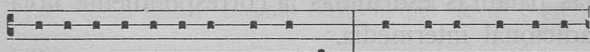
ha-bi-tántes in hoc ha-bi-tá-cu-lo. Per Chri-stum



Dóminum nostrum. **R.** A-men.

## Lecciones y Profecías.

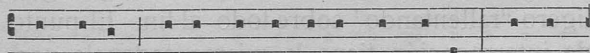
Las profecías se cantan lo mismo que las Lecciones, excepto el último punto en el que no se hace, como en las Lecciones, el salto de quinta descendente, sino que se usa la flexión que se indica en el ejemplo. Todavía se omite esta flexión al fin de las profecías ó Lecciones, á las que siga un cántico relativo á ellas (como el Cántico de Moisés después de la Profecía IV de Sábado Santo y el Cántico de los Tres Niños, después de la Lección V, en el Sábado de las Cuatro Témperas) y se acaba en *recto tono*, retardando un poco las últimas notas.



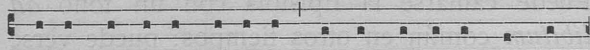
Lé-cti- o I-sa- í- ae prophé-tae. Haec di-cit Dó-minus



De- us: Dí-ci-te fí-li- ae Si- on: Ecce Sal-vá-tor tu-



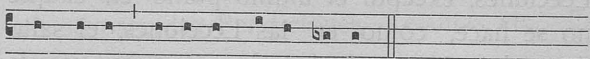
us ve-nit: ecce mer-ces e-jus cum e- o. Quis est



i-ste, qui ve-nit de Edom, tinctis vé-sti-bus de Bos-



ra?... laudem Dómi-ni super ómnibus quae réddi-



dit no-bis Dóminus De-us noster.

También aquí está formada la fórmula melódica de una cadencia para el punto, de una pequeña flexión y de una cadencia final definitiva, la cual se usa para las profecías y no para las demás lecciones. El punto interrogativo tiene su cadencia especial, que es común á todos los recitados. Cada una de estas cadencias es de un solo acento y admite para las palabras esdrújulas la correspondiente nota adicional intermedia.

### Tono de la Epístola.

La Epístola se canta *recto tono*, haciendo notar bien la puntuación del texto con las correspondientes pausas, respiración, y algún ligero "rallentando" sobre todo al fin. El punto de interrogación tiene la misma cadencia particular que hemos visto en el ejemplo anterior. Puede cantarse la Epístola con un tono *ad libitum* común en otros tiempos: puede verse en el apéndice del Gradual típico.

## Tono del Evangelio.



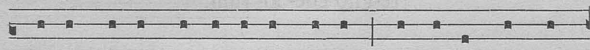
Dóminus vo-bíscum.  $\text{R}$ . Et cum spí-ri-tu tu-o. Se-



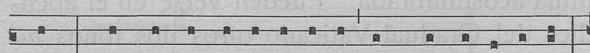
quén-ti-a sancti Evan-gé-li-i secúndum Mat-thaé-



um.  $\text{R}$ . Gló-ri-a ti-bi Dómi-ne. In il-lo témpo-re:



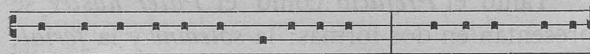
Di-xit Je-sus di-scí-pu-lis su-is: Vos e-stis sal ter-



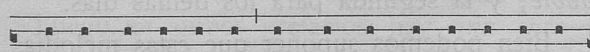
rae. Quod si sal e-vanú-e-rit, in quo sa-li-é-tur?



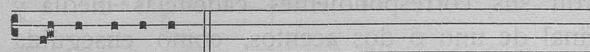
Ad ní-hi-lum va-let ul-tra, ni-si ut mit-tá-tur fo-ras,



et concul-cé-tur ab homí-ni-bus ... qui au-tem fé-ce-



rit et do-cú-e-rit, hic magnus vo-cá-bi-tur in



regno coe-lórum.

El Evangelio sólo tiene una fórmula particular: el punto. Consiste en una flexión de tercera menor baja, practicada siempre en la cuarta sílaba antes del punto, independientemente del acento. En la cadencia definitiva del final se encuentra esta fórmula sencilla que va en la quinta sílaba antes del fin.



re-gno coe-ló-rum.

El punto interrogativo se hace con la fórmula acostumbrada. Pueden verse en el apéndice del Gradual Vaticano otros dos tonos *ad libitum* aplicables al evangelio.

### Canto del Prefacio y del Pater Noster.

Tanto el *Prefacio* como el *Pater noster* se presentan en dos formas: la *solemne* y la *ferial*; la primera para los días de rito *doble* ó *semi-doble*; y la segunda para los demás días.

Bien podemos suponer que estas melodías están construidas sobre la base de los salmos con sus correspondientes cadencias media y final de uno ó dos acentos, como enseguida se verá. En efecto, consideremos las dos frases:



*Solemne*  
*Cadencia media*  
*Ferial*

Ve-re ... justum est, aequum et  
Ve-re ... ju-stum est, aequum et

Detailed description: This block shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Solemne' and contains a series of square notes on a five-line staff. The middle staff is labeled 'Cadencia media' and contains the lyrics 'Ve-re ... justum est, aequum et'. The bottom staff is labeled 'Ferial' and contains a series of square notes on a five-line staff. The lyrics 'Ve-re ... ju-stum est, aequum et' are written below the bottom staff.

sa-lu-tá-re  
sa-lu-tá-re

1ª Frase.

Detailed description: This block shows two staves of musical notation. The top staff contains the lyrics 'sa-lu-tá-re' and a series of square notes. The bottom staff contains the lyrics 'sa-lu-tá-re' and a series of square notes. A large right-facing curly bracket groups both staves and is labeled '1ª Frase.'

*Solemne*  
*Cadencia final*  
*Ferial*

si-ne fi-ne di-cén-tes  
si-ne fi-ne di-cén-tes

2ª Frase.

Detailed description: This block shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Solemne' and contains a series of square notes. The middle staff is labeled 'Cadencia final' and contains the lyrics 'si-ne fi-ne di-cén-tes'. The bottom staff is labeled 'Ferial' and contains a series of square notes. The lyrics 'si-ne fi-ne di-cén-tes' are written below the bottom staff. A large right-facing curly bracket groups all three staves and is labeled '2ª Frase.'

Analizando ahora en particular cada melodía, se nos presenta primero en todas el canto dialogado entre el sacerdote y el coro.

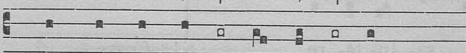
Luego en ambos prefacios hay *una entonación* común á las dos formas:

Ve-re dignum

Detailed description: This block shows a single staff of musical notation with the lyrics 'Ve-re dignum' written below it. The staff contains a series of square notes.

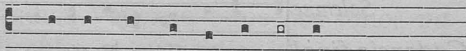
una *cadencia media* de dos acentos (1—2) en el *solemne* y de un acento con dos notas preparatorias (*a b*) en el *ferial*; en estos acentos se admite para la sílaba central de los pies dactílicos una nota *adventicia* (†) del mismo grado que la tercera sílaba de dicho pie:

2 / +      1 / +

*Solemne* 

ae-quum et sa- lu- tá- re:  
 mo- ri- én-do de-strú- xit:  
 u- bí-que grá- ti- as á- ge- re:  
 ve-rus est A- gnus:

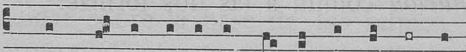
*b a* ,

*Ferial* 

aequum et sa- lu- tá- re  
 grá- ti- as á- ge- re

y una *cadencia final* de un acento con tres sílabas musicales *clivis*, *c) podatus*, *b) punctum*, *a)* de preparación en el *solemne* y de un acento también, pero dos notas preparatorias (*a b*) para el *ferial*.


*c b a* , †

*Solemne* 

per Christum      Dómi-num no- strum  
 si- ne      fi- ne di- cén- tes  
 et vi- tam resurgén-do re- pa- rá- vit

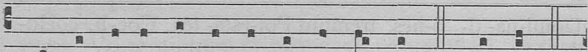
*b a ,*

*Ferial*




per Chri-stum Dómi-num no- strum  
ad- o- ré- tur aequá- li- tas  
re- surgén- do re- pa- rá- vit

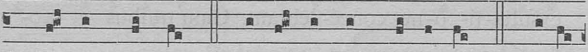
## Prefacio Común en Tono solemne.



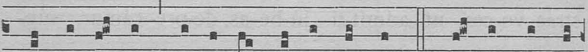
Per ómni- a saé- cu- la sae- cu- ló- rum. *℞.* Amen.



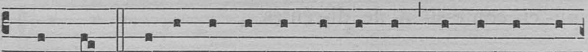
*℥.* Dó- mi- nus vo- bís- cum. *℞.* Et cum spí- ri- tu tu- o.




*℥.* Sur- sum cor- da. *℞.* Ha- bémus ad Dóminum. *℥.* Gráti-



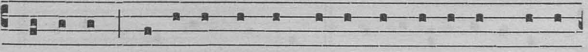
as a- gámus Dómi- no De- o nostro. *℞.* Dignum et ju-



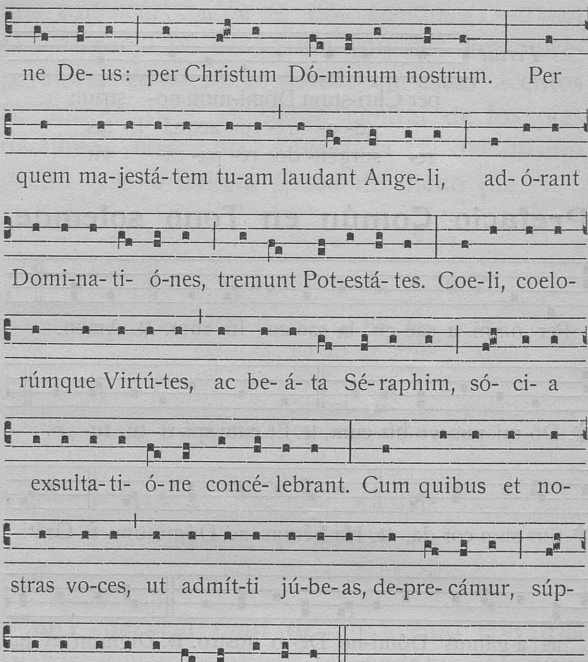
stum est. Ve- re dignum et justum est, aequum et sa-



lu- tá- re, nos ti- bi semper, et u- bíque grá- ti- as

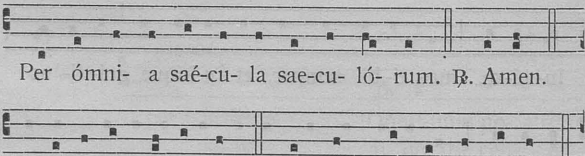


á- ge- re: Dómi- ne sancte, Pa- ter omni- po- tens, aetér-

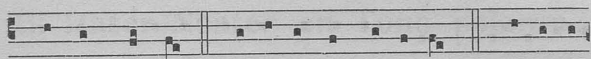


ne De- us: per Christum Dó-minum nostrum. Per  
quem ma-jestá-tem tu-am laudant Ange-li, ad-ó-rant  
Domi-na-ti- ó-nes, tremunt Pot-está-tes. Coe-li, coelo-  
rúmque Virtú-tes, ac be-á-ta Sé-raphim, só-ci-a  
exsulta-ti- ó-ne concé-lebrant. Cum quibus et no-  
stras vo-ces, ut admít-ti jú-be-as, de-pre-cámur, súp-  
pli-ci confessi- ó-ne di-céntes.

### Prefacio Común en Tono ferial.



Per ómni- a saé-cu- la sae-cu- ló- rum. *R.* Amen.  
*V.* Dómi-nus vo-bís-cum. *R.* Et cum spí- ri- tu tu- o.



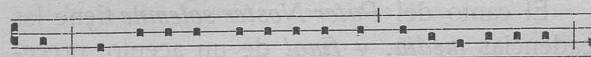
Ÿ. Sursum cor-da. R. Habémus ad Dóminum. Ÿ. Gráti- as



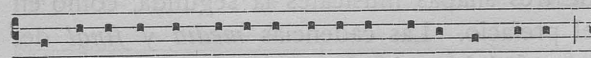
a-gámus Dó-mi-no De- o no-stro. R. Dignum et justum



est. Ve-re dignum et justum est, aequum et sa-lu-tá-



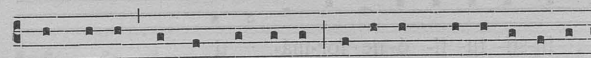
re, nos ti-bi semper, et u-bí-que grá- ti- as á-ge-re :



Dó-mi-ne sancte, Pa-ter omní-potens ae-tér-ne De- us :



per Christum Dóminum nostrum. Per quem ma-je-stá-



tem tu-am laudant Ange-li, ad-ó-rant Domi-na-ti-ó-



nes, tremunt Pot-está-tes. Coe-li, coelorúmque Virtú-tes,



ac be-á-ta Sé-raphim, só-ci- a exulta-ti-ó-ne con-

cé-le-brant. Cum quibus et nostras vo-ces, ut admít-ti júbe-as, de-pre-cámur, súppli-ci confes-si-ó-ne di-cén-tes.

El canto del *Pater Noster solemne* tiene las cadencias *media*, y *final* de un acento, precedido de dos notas preparatorias la primera, y de tres sílabas musicales la segunda, como en el prefacio. Las cadencias *media* y *final* del tono *ferial* son de un acento y dos notas preparatorias.

*Cadencia media* (igual en el *solemne* y *ferial*)  
*b a ,*

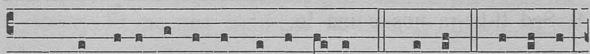
in-sti-tu-ti-ó-ne for-má-ti  
 da no-bis hó-di-e

*Cadencia final*

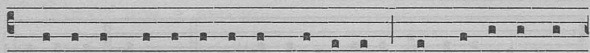
*Solemne* *c b a ,*  
 au-démus dí-ce-re  
 sanctificétur nomen tu-um

*Ferial*

## El Pater Noster en Tono solemne.



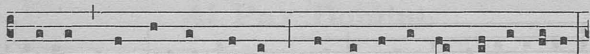
Per ómni-a saecu-la saecu-lórum. R. Amen. O-rémus.



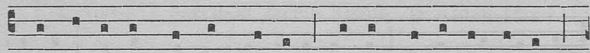
Praecéptis sa-lu-tá-ri-bus mó-ni-ti, et di-ví-na in-



sti-tu-ti-óne formá-ti, audémus dí-ce-re: Pa-ter



noster, qui es' in coelis; Sancti-fi-cé-tur nomen tuum:



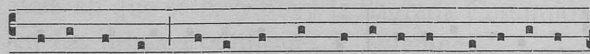
Advé-ni-at regnum tu-um: Fi-at vo-lúntas tu-a,



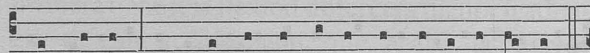
sic-ut in coe-lo, et in terra. Panem nostrum quoti-



di-ánium da nobis hó-di-e: Et di-mít-te nobis dé-



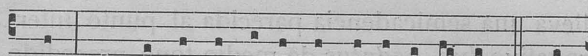
bi-ta nostra, sic-ut et nos dimít-timus de-bi-tó-ri-



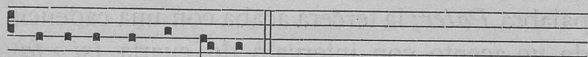
bus nostris. Et ne nos indú-cas in tenta-ti-ó-nem.







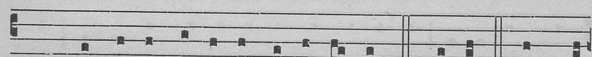
stris. Et ne nos indú-cas in tenta-ti- ó-nem. R. Sed




lí-be-ra nos a ma-lo.

En los “Cantus Missalis Romani” de la Edición Vaticana puede verse otro Prefacio *más* solemne “solemnior” que en las grandes festividades se puede cantar *ad libitum*.

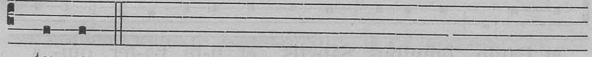
### Al Pax Domini.



Per ómni-a saecu-la saecu-lórum. R. Amen. Pax † Dó-



mi-ni sit † semper vo-bís-†cum. R. Et cum spí- ri- tu



tu- o.

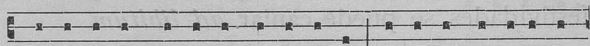
### Tono del “Confiteor”.

El *Confiteor* se canta de esta manera los días en que se distribuye la Sagrada Comunión en las misas Pontificales y Solemnes.

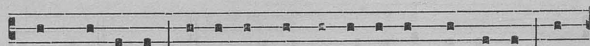
La melodía se divide en tres partes; la primera tiene una flexión de tercera menor (cadenacia de un acento) con que acaba la mayor parte de las frases ó partes de frase; la segunda

lleva una semicadencia parecida al punto interrogativo (un *podatus* de medio tono precedido de un *punctum*), que aparece dos veces en la palabra *Pater*; la tercera acaba con una cadencia de un acento con intervalo de cuarta (*si*  $\vee$  *fa*), precedido de dos notas preparatorias (*si*  $\vee$  *la*).

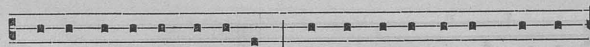
**Tonus "Confiteor"**  
**pro Missis Pontificalibus.**



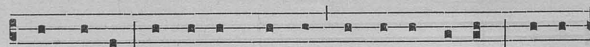
Confí-te-or De-o omni-potén-ti, be-á-tae Ma-rí-ae sem-



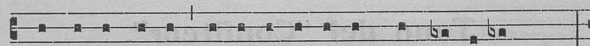
per Vír-gi-ni, be-á-to Micha-é-li Archánge-lo, be-



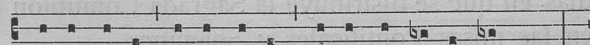
á-to Jo-á-nni Baptístae, sanctis Apó-sto-lis Pe-tro



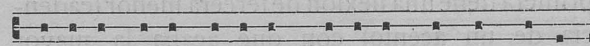
et Paulo, ómnibus Sanctis et ti-bi pa-ter, qui-a



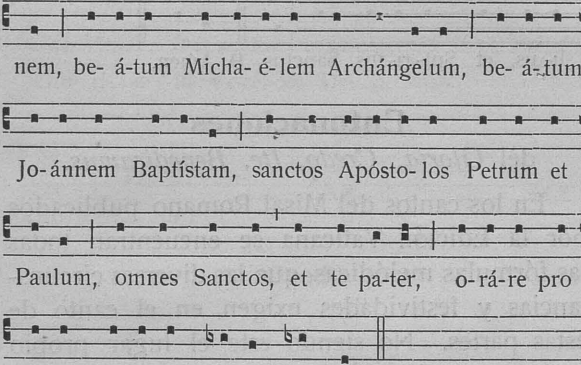
pec-cá-vi nimis, co-gi-ta-ti-ó-ne, ver-bo et ó-pe-re:



me-a culpa, me-a culpa, me-a má-xima cul-pa.



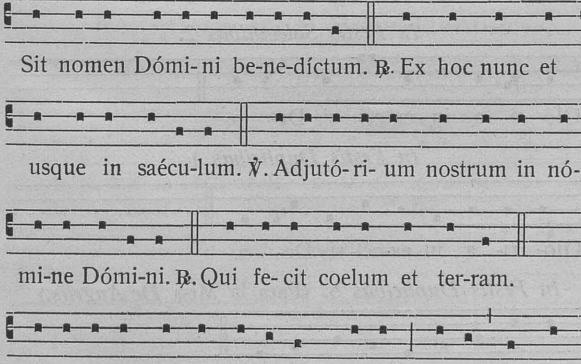
Id-e-o pre-cor be-á-tam Ma-rí-am semper Vír-gi-



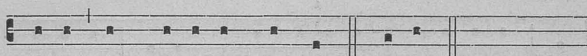
nem, be- á-tum Micha- é-lem Archángelum, be- á-tum  
 Jo-ánnem Baptístam, sanctos Apósto- los Petrum et  
 Paulum, omnes Sanctos, et te pa-ter, o-rá-re pro  
 me ad Dóminum De-um no-strum.

### Bendición Pontifical.

En las bendiciones Pontificales se usa la fórmula siguiente:



Sit nomen Dómi-ni be-ne-díctum. *R.* Ex hoc nunc et  
 usque in saécu-lum. *V.* Adjutó-ri- um nostrum in nó-  
 mi-ne Dómi-ni. *R.* Qui fe- cit coelum et ter-ram.  
 Bene-dí-cat vos omní-po-tens De- us: Pa-ter, et Fí-



li-us, et Spí-ri-tus Sanctus. R. Amen.

## Entonaciones

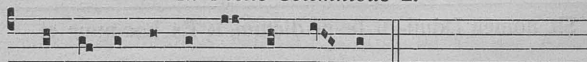
del *Gloria, Credo, Ite, Benedicamus.*

En los cantos del Misal Romano publicados por la Edición Vaticana se encuentran todas las fórmulas melódicas, que las diversas circunstancias y festividades exigen en el canto de estas partes. No siendo este el lugar propio para reproducirlos, nos contentaremos con transcribir las melodías de uso más corriente.

En su ejecución se han de guardar exactamente las leyes rítmicas y de declamación en otra parte establecidas.

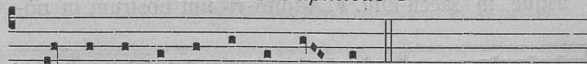
### Gloria in excelsis Deo.

*In Festis Solemnibus 2.*



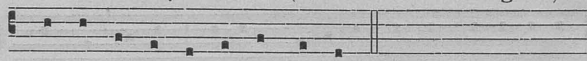
Gló-ri-a in ex-cél-sis De-o.

*In Festis Duplicibus 1.*

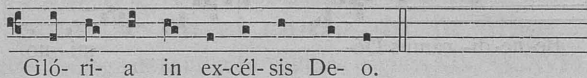
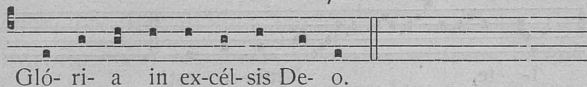


Gló-ri-a in ex-cél-sis De-o.

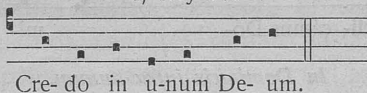
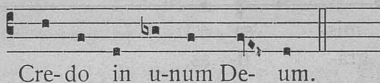
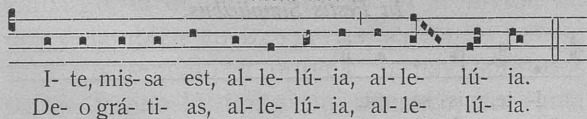
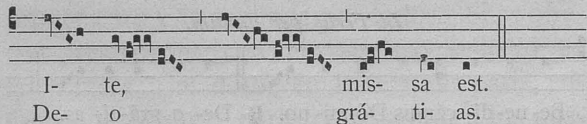
*In Festis Duplicibus 5. (Para la Misa De Angelis.)*



Gló-ri-a in ex-cél-sis De-o.

*In Dominicis infra annum.**In Festis Simplicibus.***Credo.**

I, II y IV.

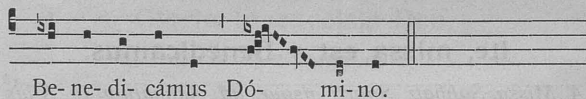
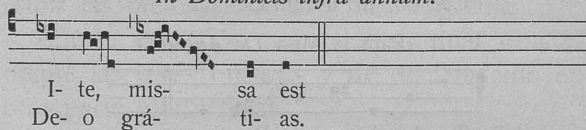
III. (Para la Misa *De Angelis.*)**Ite, missa est y Benedicamus.***A Missa Sabbati Sancti usque ad Sabbatum in Albis inclusive.**In Festis Solemnibus.*



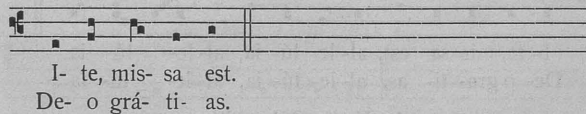
*In Festis Duplicibus 5. (Para la Misa De Angelis.)*



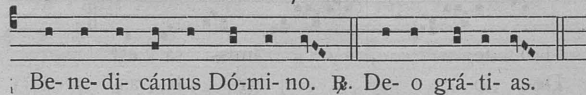
*In Dominicis infra annum.*



*In Festis Simplicibus.*



*In Feriis per annum.*



## § 22. De los ritos que se han de guardar en el canto de la Misa.

(Del Prólogo de la Edición Vaticana páginas XIV, XV, XVI.)

I. Mientras va acercándose el Sacerdote al altar, comienzan los cantores la antífona del Introito. En las ferias y fiestas simples la entonará hasta el signo ó asterisco \* un solo cantor; dos en las demás fiestas y domingos y donde hay abundancia de cantores la entonarán en días solemnes cuatro. El coro prosigue hasta el salmo. Los cantores cantan hasta el asterisco la primera parte del verso del salmo y lo mismo del *Gloria Patri*, entrando para terminarlos el coro. Después se repite por todos el Introito hasta el Salmo.

II. Terminada la antífona, el coro, alternando con los cantores ó con el segundo coro, canta tres veces *Kyrie eleison*, tres veces *Christe eleison*, y tres veces también *Kyrie eleison*. Sin embargo, el último *Kyrie eleison* se divide en dos ó también en tres partes separadas por un asterisco sencillo ó doble. Si hay sólo dos partes, y por lo tanto un asterisco, se canta la primera parte por los mismos cantores ó el primer coro y la segunda por todos. Si se ofrecen tres partes con el asterisco sencillo en la primera y el doble en la segunda parte, entonces la primera parte corresponde á los mis-

mos arriba señalados, la segunda, que repite la melodía de la primera parte, se canta por el segundo coro y la tercera por fin la acaban todas las voces juntas. Alguna vez se encuentran hasta cinco divisiones: en ese caso la manera de alternar en el canto se indica por el signo de división una, dos ó varias veces interpuesto, y por lo dicho antes se comprenderá bien todo.

III. Empieza el Sacerdote sólo con voz clara *Gloria in excelsis Deo*: el coro prosigue después, *Et in terra pax hominibus*, etc. dividido, bien en dos partes, que mutuamente se respondan, ó bien alternando con los cantores. Sigue la respuesta del coro al *Dominus vobiscum*.

IV. Acabada la Epístola ó Lección, uno ó dos cantores entonan el Responsorio, conocido con el nombre de Gradual, hasta el signo \* y todos, ó al menos los cantores designados, lo prosiguen con la debida atención. Dos dicen el verso del Gradual, que termina el coro desde el asterisco hasta el fin; cuando así pareciere más oportuno, conforme al rito responsorial, después que terminan el verso el cantor ó los cantores, repiten todos la primera parte del Responsorio hasta el verso.

Si hay que decir *Alleluia*, *alleluia* con su verso, el primer *Alleluia* lo cantan dos canto-



res hasta el signo \* y el coro repite *Alleluia* y sigue con el neuma ó *jubilum*, que se desenvuelve sobre la sílaba *a*. Dicen los cantores el verso que, como antes, termina todo el coro desde el asterisco. Acabado el verso, el cantor ó los cantores repiten *Alleluia* y entra el coro para acabar el neuma.

Después de Septuagésima, omitidos el *Alleluia* y verso siguiente, se dice el tracto, cuyos versículos se cantan alternando, ó por las dos partes del coro, ó bien por los cantores y el coro entero.

En el tiempo Pascual se omite el Gradual y en su lugar se dice *Alleluia*, *alleluia* con el verso, igual que arriba. Sigue inmediatamente un *Alleluia* que, empezado por uno ó dos hasta el neuma, sin repetirlo, lo acaban todos los cantores. El verso y un *Alleluia* se cantan al fin, al modo arriba indicado.

Las secuencias se cantan alternativamente entre los Cantores y el coro ó entre dos partes del coro.

V. Acabado el Evangelio, el Sacerdote entona, si hay que decirlo, *Credo in unum Deum*, siguiendo el Coro *Patrem omnipotentem* y demás, bien todos á una ó bien alternando, según el uso de cada lugar.

VI. El Ofertorio se entona por uno, dos ó cuatro Cantores, como el Introito, y lo acaban todos.

VII. Acabado el Prefacio, el Coro prosigue con el *Sanctus* etc. Mientras la Elevación del Sacramento, el Coro guarda silencio y adora con los demás.

VIII. Dicha la respuesta al *Pax Domini*, se canta tres veces *Agnus Dei*, ó por todo el Coro, incoándolo cada vez uno, dos ó cuatro Cantores, ó alternándose, de manera que todos digan al fin *Dona nobis pacem*; en la Misa de Difuntos solo dicen juntos *sempiternam*.

IX. Acabada la sumpción del Santísimo Sacramento, canta el Coro la antífona llamada *Communio*, que han de entonarla uno, dos ó cuatro Cantores, como se dijo cuando el Introito.

El Sacerdote ó Diácono dice *Ite Missa est*, ó *Benedicamus Domino* y el Coro responde en el mismo tono *Deo gratias*.

Al *Requiescant in pace* de la Misa de Difuntos se responde *Amen*.

Fin

A. M. D. G.





L. SCHWANN, LIBRERO=EDITOR,  
DÜSSELDORF (Alemania).

Nuevas Obras de Canto gregoriano.

## Editio Schwann

Ediciones en notación gregoriana:

**Editio Schwann A:** KYRIALE. En 8<sup>o</sup>. menor.

*Encuad. en tela, cortes rojos, pts. 1.50.*

**Editio Schwann B:** KYRIALE. Edición de lujo, papel grueso y ligero, con iniciales rojas. En 8<sup>o</sup>. menor.

*Encuad. en tela, cortes rojos, pts. 2.25.*

**Editio Schwann D:** KYRIALE, MISSA PRO DEFUNCTIS, TONI COMMUNES, GLORIA AD INTR., ALLELUIA T. P., TE DEUM, VENI CREATOR, PANGE LINGUA etc. En 8<sup>o</sup>. mayor. *Encuad. en tela, cortes rojos, pts. 1.95.*

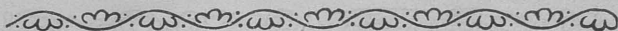
**Editio Schwann E:** MISSA PRO DEFUNCTIS. En 8<sup>o</sup>. menor.

*Encuad. en tela, cortes rojos, pts. —.55.*

**Editio Schwann L:** TONI COMMUNES MISSAE, GLORIA AD INTR., ALLELUIA T. P. En 8<sup>o</sup>. menor.

*Encuad. en tela, cortes rojos, pts. —.60.*





**Editio Schwann P:** GRADUALE, Un volumen en 8<sup>o</sup>. grande. Iniciales y encabezamientos en estilo romano.

*Encuad. en media pasta, cortes rojos, pts. 10.50.*

**Editio Schwann R:** GRADUALE, Dos volúmenes en 8<sup>o</sup>. grande, papel fuerte y consistente, iniciales, encabezamientos y encuadernaciones en estilo romano.

(Vol. I: Proprium de tempore, Ordinarium Missae, Missa pro defunctis, Toni communes, Appendix, Excerpta e parte II., Indices. — Vol. II: Proprium Sanctorum, Commune Sanctorum, Missae votivae, Missae pro aliqu. locis, Ordinarium Missae, Missa pro defunctis, Toni communes, Appendix, Excerpta e parte I., Indices.)

*Dos vol. media pasta, cortes rojos, pts. 15.—.*

Los dos volúmenes de esta edición R están arreglados de manera que cada uno de ellos pueda aprovecharse independientemente.

**Editio Schwann T:** EPITOME E GRADUALI. En 8<sup>o</sup>. mayor.

*Encuad. en media pasta, cortes rojos, pts. 8.40.*

**Editio Schwann U:** EPITOME E GRADUALI. En 8<sup>o</sup>. menor.

*Encuad. en media pasta, cortes rojos, pts. 7.—.*

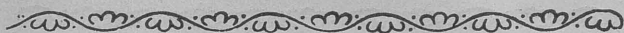
Las notas de esta edición son algo menores que las de la edición T, sin embargo no sobresalen menos por la claridad y distinción que son propiedad especial de las ediciones Schwann. —

Los extractos (Epitome) del GRADUALE contienen todo lo que es necesario para el uso de las iglesias parroquiales y conventuales.

**Editio Schwann Z:** INTONATIONES ET TONI COMMUNES MISSAE, ed. Prof. Dr. P. Wagner. En 8<sup>o</sup>. menor.

*Encuad. en tela, cortes rojos pts. —.90.*





Ediciones en notación moderna:

**Editio Schwann O:** KYRIALE, MISSA PRO DEFUNCTIS, TONI COMMUNES MISSAE, TONI GLORIA, TE DEUM etc. En 8<sup>o</sup>. menor. *Encuad. en tela, cortes rojos, pts. 1.50.*

**Editio Schwann F:** KYRIALE. En 8<sup>o</sup>. menor,  
*Encuad. en tela, cortes rojos, pts. 1.20.*

**Editio Schwann I:** MISSA PRO DEFUNCTIS. En 8<sup>o</sup>. menor.  
*Encuad. en tela, cortes rojos, pts. —.55.*

**Editio Schwann K:** TONI COMMUNES MISSAE, GLORIA AD INTR., ALLELUIA T. P. En 8<sup>o</sup>. menor.  
*Encuad. en tela, cortes rojos, pts. —.60.*

**Editio Schwann S:** EPITOME E GRADUALI. En 8<sup>o</sup>. menor.  
*Encuad. en media pasta, cortes rojos.*

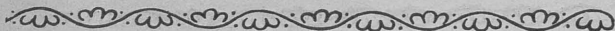
Acompañamientos de órgano:

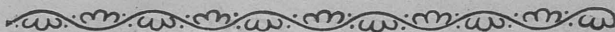
**Editio Schwann M:** Acompañamiento de órgano de la MISSA PRO DEFUNCTIS, por Mgr. F. Nokes, op. 46a. En 4<sup>o</sup>. apaisado.  
*En rústica, pts. 1.85.*

**Editio Schwann N:** Acompañamiento de órgano de los KYRIALE, MISSA PRO DEFUNCTIS, TONI COMMUNES, TE DEUM etc., por Mgr. F. Nokes, op. 46. En 4<sup>o</sup>. apaisado.  
*En rústica pts. 9.—; encuad. en tela, cortes rojos, pts. 10.50.*

A petición, los *Proprios de las diócesis etc.* serán incluidos en los volúmenes encuadernados.

*Appendix ad Ordinarium Missae para España pts. —.25*  
*Proprium ad Graduale para España. (En prensa.)*





## Algunas críticas de la prensa.

“Como la notación es más gruesa, resulta perfectamente legible y sumamente cómoda para la vista y para el manejo diario. Tipos muy esbeltos y comodísimos para la lectura, buen papel y tinta. Total, una hermosa edición.”

*El P. L. Villalba O. S. A. en la Ciudad de Dios, 1909.*

“La ya célebre casa editora L Schwann ha adquirido la primacia en la reproducción de las ediciones de canto gregoriano . . . . Tenemos á la vista dos ediciones, P y R, é imposible nos parece pueda superarse este lujo editorial y tipográfico que no descuida ni un leve detalle y observa en todo la mayor perfección posible.”

*Musica Sacro-Hispana.*

“L' edició del Kyrial del Schwann es de las més bonicas que per ara hem vist. D' un format gros en 8<sup>va</sup>, en paper excelent, enquadernació flexible y ben presentada, notació grossa y molt clara, inicial y vinyetas d' estil bisantí, es una edició soperba. El mateix editor anuncia la Edició B, exactament igual a la Edició A, però ab inicials vermellas, la Edició O, transcripció en notació moderna, y una edició ab acompanyament d' orga per F. Nekes.”

*Revista Musical Catalana (Barcelona).*



  
**L. SCHWANN, LIBRERO=EDITOR,**  
**DÜSSELDORF (Alemania).**

---

**Nuevos volúmenes de Canto gregoriano.**

## **Editio Schwann**

**Editio Schwann A1:** KYRIALE, MISSA PRO-DEFUNCTIS, TONI COMMUNES MISSAE, GLORIA AD INTR., ALLELUIA T. P., TE DEUM, VENI CREATOR, PANGE LINGUA etc. Notación gregoriana. En 8<sup>o</sup>. menor.

*Encuad. en tela, cortes rojos, pts. 1.20.*

**Editio Schwann D:** KYRIALE, MISSA PRO DEFUNCTIS, TONI COMMUNES, GLORIA AD INTR., ALLELUIA T. P., TE DEUM, VENI CREATOR, PANGE LINGUA etc. Notación gregoriana. En 8<sup>o</sup>. mayor.

*Encuad. en tela, cortes rojos, pts. 1.95.*

**Editio Schwann O:** KYRIALE, MISSA PRO DEFUNCTIS, TONI COMMUNES MISSAE, TONI GLORIA, TE DEUM etc. Notación moderna. En 8<sup>o</sup>. menor.

*Encuad. en tela, cortes rojos, pts. 1.50.*

**Editio Schwann U:** EPITOME E GRADUALI. Notación gregoriana. En 8<sup>o</sup>. menor.

*Encuad. en media pasta, cortes rojos, pts. 7.—.*

Este extracto (Epitome) del GRADUALE contiene todo lo que es necesario para el uso de las iglesias parroquiales y conventuales.

**Editio Schwann Z:** INTONATIONES ET TONI COMMUNES MISSAE, ed. Prof. Dr. P. Wagner. Notación gregoriana. En 8<sup>o</sup>. menor.

*Encuad. en tela, cortes rojos, pts. —.90.*

Continet ea omnia, quae a Missam celebrante canenda aut alta voce legenda sunt; intonationum toni musici integri traduntur, orationum autem, lectionum etc. indoles ita exponitur et exemplum stratur, ut quemvis textum Missalis secundum has notationes tractare facile sit. (Ex Prooemio.)

*De venta en todas las librerías.*

