

MÉTODO COMPLETO
PARA
TRES CURSOS
DE
CANTO GREGORIANO
SEGÚN LA ESCUELA DE SOLESMES

POR EL
R. P. D. GREGORIO M.^o SUÑOL, O. S. B.
MONJE DE MONTSERRAT

SÉPTIMA EDICIÓN, NOTABLEMENTE REFORMADA



MONASTERIO
DE
MONTSERRAT

LUIS GILI
Librería Católica Internacional
Córcega, 415 · Barcelona

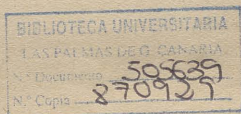
1931

+
Pax Christi

José Alonso Jiménez

Malaga 2 - II - 42

MÉTODO COMPLETO
PARA
TRES CURSOS
DE
CANTO GREGORIANO



MÉTODO COMPLETO

PARA

TRES CURSOS

DE

CANTO GREGORIANO

SEGÚN LA ESCUELA DE SOLESMES

POR EL

R. P. D. GREGORIO M.^a SUÑOL, O. S. B.
MONJE DE MONTSERRAT

—
SÉPTIMA EDICIÓN, NOTABLEMENTE REFORMADA



MONASTERIO
— DE —
MONTSERRAT

LUIS GILI
LIBRERÍA CATÓLICA INTERNACIONAL
CÓRCEGA, 415, BARCELONA

— 1931 —

SUPERIORUM PERMISSU

NIHIL OBSTAT

EL CENSOR

Dr. José M.^a Llovera Tomás, Canónigo

Presidente de la Comisión Diocesana de Música Sagrada

Barcelona, 5 de marzo de 1951

IMPRÍMASE

† MANUEL, Obispo de Barcelona

Por mandato de Su Sra. Ilma.,
Dr. Ramón Baucells Serra
Canciller-Secretario

A S. S. EL PAPA
PÍO XI
EN FILIAL HOMENAJE

PAX

PROEMIO

Este Método fué dividido, desde la cuarta edición, en tres cursos; el *primero* destinado a los alumnos de *Latinidad*; el *segundo* a los de *Filosofía*, y el *tercero* a los de *Teología*; pudiendo distribuirse en la siguiente forma: *lunes y jueves*, primer curso; *martes y viernes*, segundo curso; *miércoles y sábado*, tercer curso; para que respondiese mejor a lo determinado en el Tercer Congreso Nacional de Música Sagrada (1912) de que “los cursos empiecen el primer año de la carrera...”; “que, según el Reglamento de Roma, el *mínimum* de tiempo para las clases sea de dos horas semanales...”; “que haya un libro de texto...”; “que la enseñanza sea obligatoria y con sanción al final de curso”.

Para hacer todavía más eficaz este progresivo estudio del canto gregoriano, en la sexta edición, después de la *Semiografía Musical y Solfeo*, dimos mayor amplitud al ejercicio de la *emisión de la voz*, *vocalización* y práctica de la *lectura modulada y rítmica del latín* en el PRIMER CURSO; así como una más amplia exposición de la *Salmódia* y reglas prácticas de las Cadencias.

En esta séptima edición, para secundar más los deseos y mandatos de S. S. el Papa Pío XI manifestados en su Encíclica *Divini cultus sanctitatem*, del 20 de diciembre de 1928, hemos gregorianoizado más estrictamente todos los *Ejercicios de Solfeo*, dándoles, además, mucha mayor amplitud.

El SEGUNDO CURSO lo hemos destinado íntegra y exclusivamente a los dos elementos propios del Canto Gregoriano, *Modalidad y Ritmo*, más precisada la primera y, sobre todo, mucho más ampliado y detalladamente expuesto en todas sus partes el segundo; terminando, lógicamente, con las *Reglas Prácticas* y el tratado de *Quirotonimia*, o análisis rítmico de la frase, ambos notablemente reformados.

Por fin, el TERCER CURSO está destinado a la *práctica del Canto*, *himnos*, *recitados*, *interpretación*, seguidos del *resumen histórico del canto gregoriano*, *legislación y acompañamiento*.

Todas las reformas mencionadas, si no ha sido posible introducir las también en la traducción inglesa, por estar ya demasiado adelantada la impresión, lo serán en la nueva traducción alemana, que se está terminando, y en la próxima séptima edición francesa.

Queremos dirigir desde aquí un piadoso recuerdo a la memoria del venerable Maestro Dom Andrés Mocquereau, O. S. B., fallecido el 18 de enero del corriente año. Él fué el hombre que Dios suscitó en su Iglesia para completar la obra de la restauración gregoriana, y revelarnos los secretos estéticos y rítmicos de la interpretación tradicional de este Canto Sagrado.

La gratitud personal, además, nos obliga a elevar al Cielo una oración por su alma, puesto que él se dignó aprobar la primera edición española de este MÉTODO.

Que la Virgen de Montserrat, cuya bendición imploraba él sobre nuestra obra, le haya presentado al Justo Remunerador, su Divino Hijo, Cristo Jesús.

Montserrat, 12 de marzo de 1930.

GREGORIO M.^a SUÑOL, O. S. B.

PRÓLOGO DE LA PRIMERA EDICIÓN

Entusiasta como el que más por el verdadero canto de San Gregorio, me he decidido a publicar este Método para secundar, según mis pobres fuerzas, los deseos de los Sumos Pontífices León XIII y Pío X, y contribuir de este modo, aunque no sea más que con una pequeña piedrecita, a la reconstrucción del gran edificio del canto litúrgico.

Mi doctrina, puedo decir, no es mía. Mi único objetivo ha sido reproducir con claridad y exactitud las enseñanzas de la Escuela Solesmense, a la que cabe hoy la dicha de haber servido tan magníficamente a la Iglesia, restituyéndole su verdadero canto, hermoso, grave y adecuado a su santidad, cual brotara un día, por inspiración del Espíritu Santo, del corazón de los más esclarecidos de sus hijos.

No me cabe a mí otra recompensa mejor que la seguridad que me ha dado en mis estudios y en la redacción de esta obra el muy Reverendo P. Dom Andrés Mocquereau, Prior de Solesmes, persona la más competente hoy día en los estudios críticos gregorianos:

“Rdo. y carísimo Padre Suñol:

”Es para mí una grande alegría el poder dar a su Método mi más completa aprobación.

”Me era imposible obrar de otra manera, ya que V. R. reproduce con precisión, claridad y exactitud las enseñanzas de la Escuela de Solesmes.

”Nuestra Señora de Montserrat proteja el libro de V. R. No hay duda que, escrito a sus plantas con fe y amor, Ella lo difundirá por toda España, y enseñará, por medio de él, a cantar con arte y piedad las glorias de su Divino Hijo.

”Dígnese recibir, mi reverendo y carísimo Padre, la expresión de mi afecto en el Señor.

”FR. ANDRÉS MOCQUEREAU, O. S. B.

”*Prior de Solesmes*

”Appuldurcombe, 8 de julio de 1905.”

Poco o nada nos resta que añadir. Al estudioso lector toca ahora honrarnos con la lectura de este libro, y disimular benignamente las faltas que en él encontrare.

Monasterio de Montserrat, 15 de agosto de 1905.

EL AUTOR

PRIMER CURSO

CAPÍTULO I

Nociones generales. — Semiografía. — Intervalos de segunda

LECCIÓN I.^a

Qué es música. — Canto eclesiástico. — Canto gregoriano. — Las notas: sus nombres. — Nota ordinaria: modificaciones. — Tetragrama: líneas suplementarias. — La clave. — El guión. — La coma. — Líneas divisorias.

1. *Música*, en general, es el arte de bien combinar los sonidos y regular el valor de duración de los mismos.

2. *Canto eclesiástico* es, según Santo Tomás, «*Exsultatio mentis, de aeternis habita, prorumpens in vocem*».

3. *Canto gregoriano* es una música de género diatónico y ritmo libre, que la Iglesia ha adoptado para su liturgia.

Débase su paternidad al Papa San Gregorio el Magno, O. S. B.

Más adelante se aclararán los términos de la definición.

4. Los *sonidos musicales* se indican por medio de signos que se llaman *notas*.

Sus *nombres* son: *ut (do), re, mi, fa, sol, la, si*, que se repiten sucesivamente por el mismo orden.

5. Estos nombres, usados por Guido de Arezzo, O. S. B. († 1050), corresponden a las primeras sílabas de la siguiente estrofa del himno de San Juan Bautista. La melodía, que resulta como un ejercicio práctico, es de la Edición Vaticana.

Ut qué-ant lá-xis Re-so-ná-re fibrís Ml-ra gestó-
rum Fámu-li tu-ó-rum Sól-ve póllu-ti Lá-bi-i
re-á-tum Sáncte Io-á-nnes.

El año 1673 Bononcini cambió el nombre de *ut* por *do*.

El nombre de la nota *si* se escogió más tarde, y corresponde a las dos primeras letras de las dos últimas palabras del precedente himno: Sancte Ioannes.

6. Antes de Guido de Arezzo las notas se indicaban por medio de letras:

C D E F G A B
do re mi fa sol la si

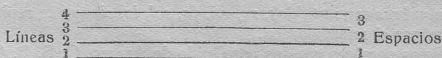
La letra *b*, cuadrada (becuadro), b o cursiva (bemol), \flat indicaba, respectivamente, diversa posición tonal del *si*.

7. La *nota ordinaria* en canto gregoriano se llama *punctum quadratum*, y gráficamente se escribe así:



8. Su valor se modifica con la adición del *puntillo de mora vocis* \bullet y el *episema de retardo* \blacksquare

9. Las notas se escriben en una pauta llamada *tetragrama*.



10. Cuando el tetragrama no es capaz de abarcar todo el ámbito o extensión de la melodía se usan otras *líneas* llamadas *suplementarias* para las notas que hayan de escribirse en grados fuera del mismo.



11. Para conocer en el tetragrama el nombre de las notas se emplea el signo llamado *clave*, que deriva de las antiguas letras musicales. Actualmente, en el canto gregoriano sólo se usan las claves de

do C (do) y de fa F (fa).

Habíanse usado también, como claves, las otras letras: *a* (la), *b* (si), *d* (re), *e* (mi), *g* (sol).

Todas las notas que están en la línea de la clave tienen el mismo nombre que ella. Una vez sabidas aquéllas, se puede conocer fácilmente, subiendo o bajando, el nombre de las otras notas.

Véanse varios ejemplos con las claves en diversas líneas.

do re mi fa

do re mi fa sol la

do si la sol fa mi ré do

do si la sol fa mi ré do

do si la sol fa mi

fa sol la si

fa sol la si do re

fa mi re do si la sol fa

fa mi re do si la

Detailed description: The image contains eight musical staves, each with a different clef position (C1 to C6). Above each staff is a sequence of notes represented by small squares. Below each staff is a sequence of solfège syllables in italics. The sequences are: 1) do re mi fa; 2) do re mi fa sol la; 3) do si la sol fa mi ré do; 4) do si la sol fa mi ré do; 5) do si la sol fa mi; 6) fa sol la si; 7) fa sol la si do re; 8) fa mi re do si la. The notes are placed on the lines and spaces of the staves to illustrate the relationship between the clef and the note names.

El maestro debe escribir en la pizarra algunas notas, ya seguidas, ya saltadas, y preguntar a los discípulos el nombre de ellas. También preguntará qué nota se escribe en tal parte, si la clave está en tal otra, etc.

12. El *quión* es un signo que se coloca al final del tetragrama para indicar la primera nota del siguiente.

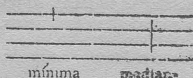
También se usa *en medio* del tetragrama cuando, por la extensión de la melodía, hay que cambiar de lugar la clave, sin que esto indique cambio de tono, más alto o más bajo, en la nota siguiente.

do Láu-dem

Detailed description: A musical staff with a clef. A quion symbol (a diagonal line with a hook) is placed at the end of a tetragram. Below the staff, the text 'do Láu-dem' is written, with a bracket under 'do' indicating the starting note of the next tetragram.

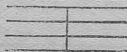
13. La *coma* (') o *vírgula* indica que se debe respirar, *tomando*, para ello, *parte del tiempo de la nota anterior*.

14. La *línea mínima* y la *mediana*



corresponden, rítmicamente, a la *coma* y *punto y coma*, respectivamente, del discurso. Señalan los lugares donde puede tomarse aliento, verificándolo a la manera indicada en el número anterior. No importan, necesariamente, *pausa*; como tampoco la requieren la *coma* y *punto y coma* en el discurso literario.

15. La *línea mayor*



denota que debe suspenderse el canto por el tiempo que duraría una nota. Corresponde al *punto de frase* en el discurso.

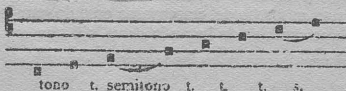
LECCIÓN 2.^a

Escala diatónica. — Tonos y semitonos. — El bemol. — El becuadro
Escala cromática

16. Se dice en la definición del canto gregoriano que es una música de género diatónico.

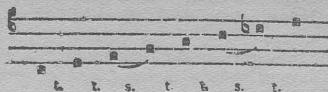
Para comprender esta primera parte de la definición hay que saber que *escala diatónica* es una serie de siete sonidos, que proceden por distancias naturales, que se llaman tonos y semitonos.

17. Entre todas las notas de esta escala hay la distancia de un tono, menos de *mi a fa* y de *si a do*, que es de un semitono.



18. Una sola alteración se permite, y consiste en trasladar el semitono del último grado, *si-do* (becuadro), al penúltimo, *la-si* (bemol),

Esto se indica por medio del signo llamado *bemol*.



19. En las *Ediciones Vaticanas* del canto gregoriano el efecto del *bemol* dura tan sólo: 1.º, para una palabra, y 2.º, hasta que se encuentra una línea divisoria, en los llamados «*iubilus*», «*melismas*» o *vocalizaciones*.

Si antes de nueva palabra o línea divisoria el *si* debe recobrar su estado natural se usa el *becuadro*.

20. Diferénciase la escala diatónica, única empleada por el canto gregoriano, de la llamada *cromática* de la música moderna en que ésta puede alterar las distancias de los tonos, introduciendo semitonos entre cada una de las notas, lo cual se indica con el signo llamado *sostenido*.

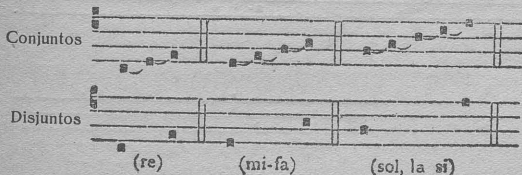


LECCIÓN 3.ª

Intervalo. — *Intervalos conjuntos y disjuntos.* — *Intervalo de segunda: mayor y menor.* — *Ejercicios*

21. La distancia entre dos sonidos cualesquiera de la escala diatónica se llama *intervalo musical*.

22. Los intervallos son *conjuntos* cuando se pasa de uno a otro sin dejar notas intermedias, y *disjuntos*, cuando se omiten.



23. En canto gregoriano los intervallos pueden comprender hasta ocho notas, llamándose intervallos de *segunda*, *tercera*, *cuarta*, *quinta*, *sexta*, *séptima* y *octava*.

Las notas que se suceden en el mismo grado de la escala (*do-do-do*, *re-re-re*, etc.), llámense *notas al unísono*. No es propiamente intervalo: sería la *distancia primera*.

24. Se entiende por *intervallo de segunda* la distancia de un tono o de un semitono.

25. El intervalo de segunda puede ser *mayor* o *menor*.

26. Será *mayor* cuando la distancia es de un tono; y *menor*, cuando es de un semitono.

El maestro mande indicar cuáles son en la escala diatónica, aun cuando el si es bemol, las segundas mayores y cuáles las menores.

Hágase cantar lentamente las siguientes lecciones hasta que el discípulo se dé cuenta por sí mismo de la perfecta emisión de cada una de las notas. El maestro indicará con el gesto rítmico de la mano la duración de cada nota.

27
A

a t a t a t

La misma cambiando de lugar la clave.

27
B

a t a t

28, A. Emitáanse las notas, de tres en tres, en estilo completamente ligado, pero sin arrastrar la voz.

28
A

La misma cambiando de lugar la clave.

28
B

Luego pásese a cantar la octava, agrupando ligadamente todas las notas. El maestro advierta al discípulo que siga el gesto de su mano, y que dé mayor o menor impulso a la emisión de la voz, según la importancia rítmica que él le indicará. La curva punteada marca el silencio de un tiempo.

28
C

Cambiando la clave.

28
D a a a t a... t t t t

28
E t... a a a t t t t t

28
F t... t a t a... t t t t

LECCIÓN 4.^a*Ejercicios de solfeo con solos intervalos de segunda*

29. Procúrese que el ataque de cada nota se haga sin vacilación, directamente y sin portamento de voz. Será perfecto cuando sin esfuerzo alguno, aparente, se emite cada sonido con vigor, aunque sin rudeza.

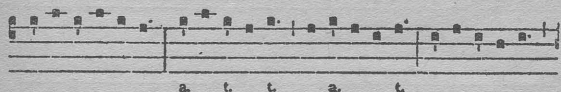
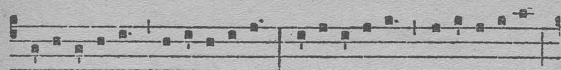
El maestro acompañará siempre el canto con el gesto rítmico de la mano, según se expone en el Tercer Curso.

Advierta a sus discípulos que las notas que traen episema vertical (ictus rítmico) deben coincidir con el bajar de la mano (I).

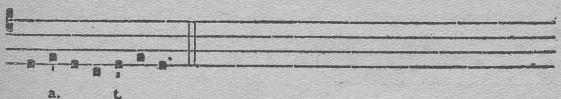
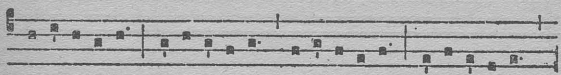
30.

a. a. t a. t

(1) Procure el maestro que los discípulos sigan ya desde ahora todos los ejemplos con el gesto de arsis o de tesis, según encuentren la *a* o la *t*.

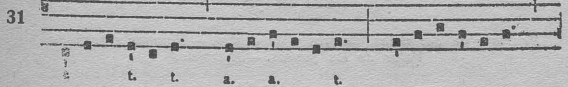


a. t. t. a. t.



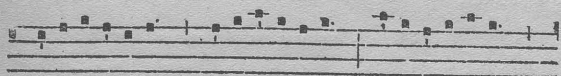
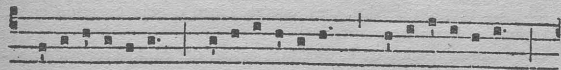
a. t.

(Ejercicio de D. Mocquereau).

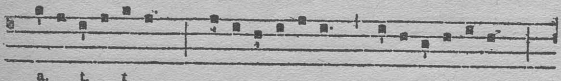


31

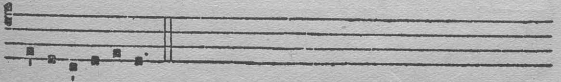
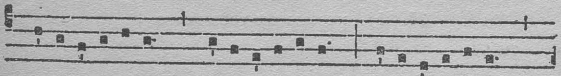
t. t. a. a. t.



a. t. t.



a. t. t.



32

LECCIÓN 5.^a

*Neumas: de dos notas, de tres y de cuatro. — Neumas especiales
Valor de las pausas. — Ejercicios*

33. La reunión de dos, tres, cuatro, cinco o más *punctum* en un solo grupo se llama *neuma*.

Los neumas usados en la escritura actual del canto gregoriano son los siguientes:

34. a) NEUMAS DE DOS NOTAS

Pes o Podatus

fa sol fa la sol do

Clivis

la sol do sol la re

Bivirga

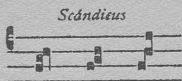
35. b) NEUMAS DE TRES NOTAS

Tórculus

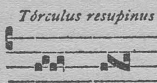
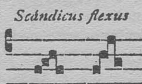
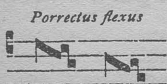
Porrectus

do la si la sol la la re sol

Climacus



36. c) NEUMAS DE CUATRO NOTAS

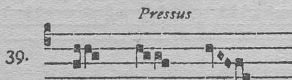
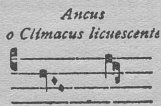
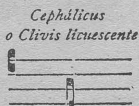
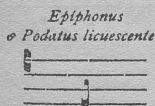


El scándicus y el climacus pueden constar, sin cambiar de nombre, de cuatro, cinco o más notas.

37. d) NEUMAS ESPECIALES



38. SEMIVOCALES O LICUESCENTES



(1) Retardo de la segunda nota en los dos primeros ejemplos de *sálicus*. El tercer ejemplo es considerado también, prácticamente, como *pressus*.

INTERPRETACIÓN DE LOS NEUMAS ESPECIALES

40. El apóstrofa (◄—■), cuyo nombre genérico es *stróphicus*, no se usa nunca hoy día como nota única para una sola sílaba. Si se juntan dos o tres, toman el nombre de *dístropha* o *trístropha*, respectivamente, y en estos casos abundan más en el *do* y en el *fa* y en el *si bemol* que en las demás notas.

41. ¿Cómo debe ejecutarse este neuma?

— Los antiguos están conformes en llamar *notae repercussae* a los sonidos que lo componen; y así Aureliano de Réomé, en el siglo IX, hablando de la trístrofa al final de los versículos en los introitos de primer modo, dice: *terna gratulabitur vocis percussione*; y al hablar de la trístrofa en los versículos de tercer modo y séptimo de los introitos añade más claramente: *Sagax cantor sagaciter intende ut... trinnum, ad instar manus verberantis, facias celerem ictum* (Gerbert, Script. I, págs. 56 y 57).

No se nos oculta que esta delicadeza de ejecución, este vibrato, es difícil en la práctica para los coros muy numerosos o poco instruídos, aunque con repetidos ensayos puédesse interpretar debidamente, a lo menos por la *Schola*.

42. El siguiente ejercicio podrá facilitar la interpretación tradicional (repercusión) del *stróphicus*, a fin de evitar que resulte demasiado compacto. El desplazamiento, *do*, *si*, facilitará la emisión *do*, *do*.



Cántense primero con la nota, y aplíqueseles luego diversas vocales.



43. Quizás importe mayor dificultad la *trístropha* que la *dístropha*. Por esto prácticamente puede permitirse el que se emitan como un solo sonido de doble valor las dos primeras notas, y se repercuta la última solamente.

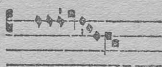
Ejemplo :



Así se facilita también el paso a la sílaba siguiente, evitando el que parezca separada de su anterior.

44. Cuando a la tercera nota de la trístrofa le corresponde apoyo rítmico, entonces debe repetirse con suavidad la emisión de la nota.

Por ejemplo :



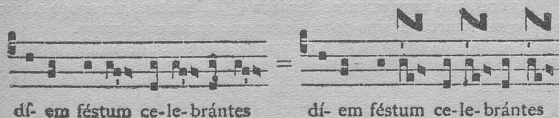
45. El *pressus* representa un sonido de doble valor compacto, sólido, sin repercusión.

El apoyo rítmico se coloca siempre en la primera de las dos notas que forman el *pressus*. Tales se consideran, según la Edición Vaticana, los siguientes casos :



46. El *oriscus* es una nota suave, ligera, fácilmente repercutida. A veces está un punto más alto que la última nota del grupo antecedente, y otras se escribe al unísono de la nota que le precede.

En este último caso, si está en *do*, *fa*, o *si bemol*, y viene después de clivis o tórculus, prácticamente puede bajarse medio tono la nota precedente al mismo ; v. gr. :



En la Edición Vaticana no siempre es fácil saber si corresponde exactamente este caso al *oriscus* de los manuscritos.

En todos los casos se puede repercutir como el *stróphicus*.

47. El apoyo rítmico se coloca en la nota precedente al *oriscus*, si éste se ejecuta al unísono ; y puede colocarse sobre la penúltima antes

del mismo en casos como el *diem festum*, si se ejecuta de la segunda manera; y en otros semejantes a éste:



48. El *sálicus*, como hemos dicho, trae el apoyo en la segunda nota; la cual, además, tiene alguna mayor duración.

49. El *epiphonus* y el *cephálicus* tiene su segunda nota licuescente, más obscura, casi como si emitiera la segunda consonante, o diptongo; así se facilita el paso a otra sílaba en los diptongos, doble consonante, etc., sin que por esto pierda aquella nota nada de su duración. Dígase lo mismo referente a la tercera nota del *ancus*.

50. El *quilisma* obtiene prácticamente su efecto: a) retardando la nota precedente; o bien, si le precede un *podatus* o *clivis*, b) doblando la primera nota y retardando la segunda de estos neumas; y aun a veces c) retardando los tres sonidos precedentes si éstos componen un neuma de solas tres notas, o una *clivis* antes de un *punctum quadratum* inmediato al *quilisma*.

Ejemplos:



VALOR DE LAS PAUSAS

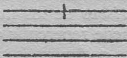
51. Por regla general, antes de toda pausa la *última nota* corresponde con un apoyo rítmico, por cuanto, ordinariamente, *debe doblarse* su valor.

A veces, aun simplemente retardada (■), tiene también apoyo o *ictus*, no por ser retardada, sino por el lugar que ocupa en el ritmo.

Si al final de pausa hay un *neuma de dos notas*, de ordinario las dos tienen apoyo, porque *se acostumbra doblar el valor de cada una de ellas*. Si no se doblan, el apoyo sólo afecta a la primera.

La regla práctica para las pausas es la siguiente:

52. *Pausa mínima* o de inciso.

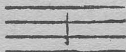


Se practica doblando o tan sólo retardando el valor de la última nota.

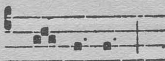
En muchos casos, que por una regla general no pueden precisarse, el signo de pausa mínima indica simplemente la división rítmica de inciso, sin que sea obligatoria la pausa para respirar.

Si hay necesidad de tomar aliento, quítese parte del valor de la última nota.

53. *Pausa mediana o de miembro.*



En ésta no se dobla, de ordinario, la nota anterior; a no ser que al acento le preceda un *tórculus*, pues en este caso la voz tiende a descansar sobre el acento, y por esta razón puede doblarse.

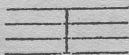


fu- dé- runt

54. En todos los demás casos, *a)* tanto si las dos sílabas están en el mismo grado, pero el giro melódico es ascendente, *b)* como si la sílaba acentuada está en un grado diverso de la final, de ordinario es mejor no doblar el valor de la penúltima nota, y, en consecuencia, ésta no traerá apoyo rítmico.

Las más de las veces convendrá, quizás, tomar aliento en ella, y entonces practíquese a la manera indicada en la pausa mínima.

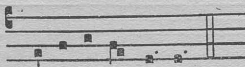
55. *Pausa mayor o de frase.*



Trae consigo, por regla general, retardo de la voz desde el penúltimo o antepenúltimo apoyo rítmico; se dobla, además, a manera de prolongación, el valor de la nota final, y se suspende luego el canto por el tiempo que duraría una nota en el movimiento retardado.

Cuando en esta pausa las dos sílabas finales corresponden a palabra llana, en el mismo grado, y con movimiento anterior descendente, se doblan las dos, y, por lo tanto, la penúltima trae también apoyo rítmico.

Ejemplo:



co-ro-ná-vit é- um.

56. Es de advertir que el dar, de ordinario, a las pausas más valor que el indicado destruiría la unidad de la frase y aun el mismo sentido musical de la pieza.

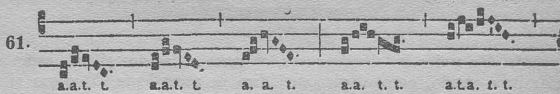
57. Al principio de la frase siguiente se vuelve al movimiento anterior a la pausa.

58. En la pausa final el retardo debe ser, frecuentemente, más pronunciado y la última nota más prolongada.

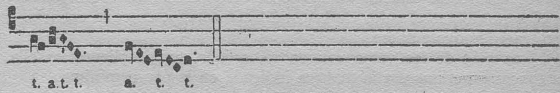
59. La *simple mora vocis* □, □. =  no indica de por sí ninguna pausa de respiración.

60. Para este caso, y siempre que sea necesario tomar aliento, debe tenerse en cuenta la *Regula aurea*: «*Non debet fieri pausa, quando debet exprimi nova syllaba inchoatae dictionis*»; no parar inmediatamente antes de emitir una nueva sílaba de la misma palabra.

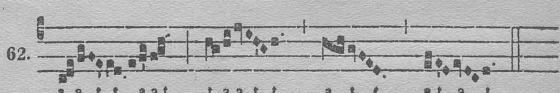
LECTURA MUSICAL DE LOS NEUMAS

61. 


a.a.t.t. a.a.t.t. a.a.t. a.a.t.t. a.t.a.t.t.



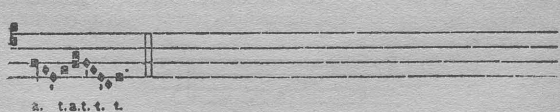
t.a.t.t. a.t.t.t.

62. 

a.a.t.t. a.a.t. t.a.a.t.t. a.t.t.t. a.t.a.t.

63. 

a.t.a.t. a.a.t.a.a.t. a.a.f.a.t. t.a.t.t.a.t.



a.t.a.t.t.t.

CAPÍTULO II

Emisión del sonido. — Vocalización

LECCIÓN 6.^a

Educación de la voz: reglas. — Vocalización: reglas: ejercicios

64. Adquirida ya la conveniente seguridad en la emisión sucesiva y conjunta de los sonidos de la escala diatónica, conviene mucho, antes de pasar adelante, fijarse en la perfecta emisión de la voz; no sea que, familiarizados desde un principio con defectos contrarios a ella, la inutilicemos para las hermosísimas combinaciones melódicas del canto gregoriano.

La voz es, sin duda, el medio más adecuado de que nos ha dotado la Divina Providencia para expresar nuestros pensamientos y afectos; jamás la industria humana llegará a inventar otro instrumento tan perfecto. De su educación proviene, no obstante, en gran parte, el hacerla apta para cantar con gracia y expresión la misma palabra divina. Para esto es necesario observar con escrúpulo las reglas siguientes:

65. 1.^a Preferentemente, débese estar de pie para cantar, manteniendo una posición digna, pero no rígida.

2.^a Jamás con la cabeza baja, sino más bien ligeramente inclinada hacia atrás y el pecho algún tanto hacia delante.

3.^a Los brazos nunca cruzados ante el pecho, y si se tiene el libro en las manos, procúrese tenerlo a una distancia moderada, sin que los brazos opriman los costados del cuerpo, y formando con éste ángulo recto.

4.^a Débese aspirar por la nariz, no por la boca. Así el aire no daña a la laringe. La aspiración, antes de comenzar, debe ser total, poniendo en juego todo el pulmón.

5.^a Que el aire suba holgadamente desde los pulmones, pasando por la laringe, órgano que da el timbre de la voz, y se dirija y llegue hasta el resonador, partes superiores de la boca y cerebro.

6.^a Procúrese aguantar el aire luego de aspirado, para no verse en la precisión de tomar aliento a cada instante, lo cual resulta muy fatigoso y a los oyentes nada agradable.

Para acostumbrarse a la voluntaria retención del aire, y aumentar la misma capacidad de los pulmones, es muy conveniente, una vez obtenida la total inspiración en los mismos, retener absolutamente el aire algunos instantes y luego expelerlo suavemente, pausadamente por la boca.

7.^a La boca abierta modestamente, adoptando los labios la forma en que acostumbramos sonreírnos, es decir, más bien redonda que ovalada.

8.^a Su posición, no obstante, debe modificarse según lo exija la recta articulación de cada vocal.

9.^a La voz clara, sin gangosidades, procurando no contraer los músculos de la laringe.

El maestro debe explicar prácticamente todas estas reglas y hacer ver los defectos contrarios a ellas. — Hecho esto se pasará a vocalizar.

66. *Vocalizar* es emitir las vocales sucesivamente, ya todas en el mismo grado de la escala, ya en diferente.

67. Téngase en cuenta que las cinco vocales latinas A E I O U exige cada una de ellas una posición especial del organismo productor.

Para emitir la A es necesario que las *mandíbulas* se abran modestamente a una proporción de dos centímetros y medio; los *labios* queden adheridos suavemente a los dientes, y la *lengua* permanezca quieta en la parte baja de la boca. — Así se evita el sonido estridente e ingrato. — Ésta es la vocal central.

Las otras vocales se dividen en dos direcciones extremas y contrarias.

En la E y la I basta levantar un poco la parte central de la lengua en la primera, y levantarla todavía más, apoyando el extremo anterior en los dientes inferiores, en la segunda, sin cambiar de posición los labios en uno y otro caso.

Para la O y la U son los *labios* que cambian de posición, replegándose un poco en la primera de las dos, y llegando a un cuarto de la posición que tenían en la a para la segunda.

Da muy buen resultado en la vocalización y en el ejercicio preparatorio, para la lectura sobre todo, emitir primeramente cada vocal según acabamos de exponer, pero sin emplear la laringe; es decir, emitirlas y seguir la lectura con la sola espiración del aire, con el solo hálito, sin el timbre propio.

También se recomienda, en el ejercicio de vocalización, cantar comenzando por expeler el aire por la boca, sin pronunciar inmediatamente la vocal, luego emitirla, y después cesar, acabando por expeler silenciosamente el aire que restaba.

Procúrese no golpear las notas dando a cada una un impulso, sino emitirlas ligadas; para lo cual ayuda muchísimo no cambiar de posición los labios ni la lengua mientras dura la emisión de la misma vocal.

Despacio.

68.

a e i o u. a e i o u.

a. a. t.

a. t.

a. t. t.

La siguiente lección cántese primero muy despacio, y luego dese al movimiento algo más de animación, marcando el profesor el ritmo, como va ya indicado, hasta conseguir una ejecución viva y ligada. — Puede variar también la interpretación rítmica, para acostumbrar a los discípulos a los diversos matices del ritmo.

Primero cántese con una misma vocal, y luego vayan emitiéndose sucesivamente las cinco vocales, o de otro modo, según pareciere al profesor.

69.

a. a. t. a. t. a. t. t.

A
E
I
O
U

a. t. t.

Antes de pasar adelante, repásense todas las lecciones precedentes, aplicándoles las vocales por el método que acabamos de indicar.

LECCIÓN 7.^a*Estilo ligado. — Advertencias. — Reglas. — Ejercicios*

70. Importa muchísimo que la ejecución del canto gregoriano sea en estilo perfectamente ligado.

El estilo ligado constituye para el canto una de sus más apreciables bellezas, y le proporciona una gracia y equilibrio encantadores.

71. Para obtener este estilo es necesario, primero, agrupar las notas de dos en dos, o de tres en tres, como va ya indicado en todos los ejercicios precedentes; y en segundo lugar, pasar de unos grupos a otros, más aún en los mismos grupos, de unas notas a otras distintamente, pero ligándolas entre sí de una manera tan perfecta que, sin arrastrar la voz, sean todas emitidas de un solo aliento.

72. Para adquirir esta práctica proponemos los siguientes ejercicios, que deben cantarse conforme a las indicaciones que vamos a hacer:

1.^a Aspírese ampliamente y con libertad, y luego gradúese la respiración con cuidado, para no perder todo el aliento de un solo instante.

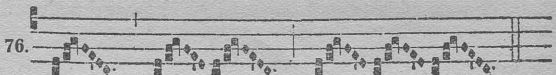
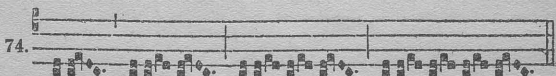
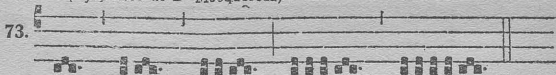
2.^a Cada ejercicio debe cantarse por entero con cada una de las cinco vocales, pero conservando la misma en todo su curso.

3.^a Cántese primero muy *piano*, luego más *fuerte*, pero *nunca a gritos*.

4.^a Al principio debe llevarse un movimiento lento, y luego más vivo, procurando conservar el mismo valor para todas las notas.

Dejamos al talento y buen gusto del profesor todas las combinaciones rítmicas posibles en la distribución de los arsis y tesis.

(Ejercicios de D Mocquercau)



77.

78.

79.

CAPÍTULO III

Intervalos de tercera hasta la octava

LECCIÓN 8.^a

Intervalos de tercera: mayor y menor. — Ejercicios

80. Se llama intervalo de *tercera* el que comprende tres grados inmediatos de la escala.

Si en estos tres grados no se halla comprendido algún semitono, el intervalo recibe el nombre de *tercera mayor*.

Ejemplo:

TERCERA MAYOR

81.

tono tono tono tono tono tono

Si entra algún semitono, se llama *tercera menor*. Ejemplo :

TERCERA MENOR

82.

tono semit. semit. tono tono semit. semit. tono

Todos los ejercicios de intervalos, después de solfeados, deben vocalizarse a la manera indicada en lecciones precedentes.

83.

a at a t aat at at at

att tat att tat att tat

84.

aat att aat ata att aatt

attt atta atat att attt

85.

a.t.

86

87

LECCIÓN 9.^a

Intervalo de cuarta: justa y de tritono. — Ejercicios

88. El intervalo de *cuarta* es el que comprende cuatro grados inmediatos de la escala.

89. Se llama *cuarta justa* cuando comprende dos tonos y un semitono, sea que los *dos tonos* se encuentren al principio o al fin del intervalo, o bien que se interponga entre ellos el *semitono*.

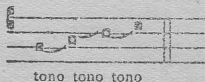
CUARTA JUSTA

Semit. en tercer grado *En segundo grado* *En primer grado*

tono tono semit. tono semit. tono semit. tono tono

90. Si el intervalo de cuarta abarca *tres tonos*, recibe el nombre de *triton* o *cuarta aumentada*.

CUARTA DE TRITONO



Después de solfeados los siguientes ejercicios hágase con ellos práctica de vocalización.

91

a a t | a a t | a t | a a t | t a a t | a a t

a t a t t a | t t a t t t | a t t t a t

92.

a. t.

a. t. t.

93.

a. a. a. t. | a. t. t. t.

$\frac{3}{4}$

LECCIÓN 10.^a

Intervalo de quinta: justa y disminuída. — Ejercicios

96. El intervalo de *quinta* es el que se forma con cinco grados consecutivos de la escala.

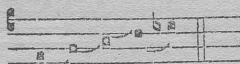
97. En la formación de este intervalo entran tres tonos y un semitono.

QUINTA JUSTA

tono tono semit. tono tono semit. tono tono

98. En el canto gregoriano no se usó otra quinta que la anterior; mas como alguna vez se ha introducido lo que se llama *quinta disminuída*, diremos que ésta se compone de dos tonos y dos semitonos.

QUINTA DISMINUÍDA



semit. tono tono semit.

99 t.. aat aat aat aat aat

a t a t t a t t a t t a t t t a t

100 t.. att aa t a t t aa t t a a t

a a t t a t a t a t t a t t

101. a. t. a. t.

LECCIÓN II.^a

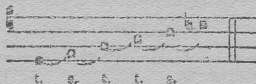
Intervalos de sexta, de séptima y octava

102. El intervalo de *sexta*, de uso muy raro en el canto gregoriano, se compone de seis grados de la escala.

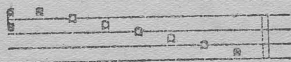
Puede ser *mayor*, si contiene cuatro tonos y un semitono,



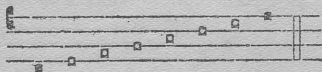
o *menor*, si tres tonos y dos semitonos.



103. El intervalo de *séptima*, no usado en el verdadero canto gregoriano, abarca siete grados.



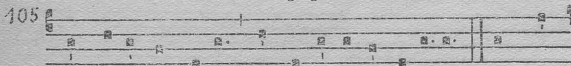
104. La *octava* comprende ocho grados.



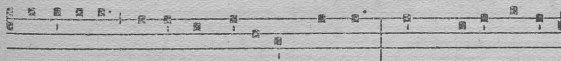
Estos ejercicios de solfeo no son más que una iniciación. Deben practicarse ejercicios más amplios y con las claves en diferentes líneas, tomados del «Liber Usualis» o «Graduale», que no deben faltar en los Seminarios y Escuelas de Canto.

LECCIÓN 12.^a

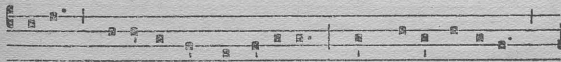
Ejercicio atribuido a Hermann Contracto, resumen de los intervalos usados en canto gregoriano



Ter tri-a iunctó-rum sunt intervál-la sonó-rum. Nam nunc



u-ní-sonos exaequat vó-cu-la phtongos : Nunc prope consí-



mi-lem discérnit limma canó-rem : Nunc tonus af-fi-ni

trí-bu- it discrími-na vo-ci : Nec non assi-du-e coniúncti
limma tonusque : Et du- o saepe to-ni pá-ri-ter si-bi
 conti-nu- á-ti : Saepeque dulcí-sonas móde-rans di- a-téssa-
ron odas : Et crebro gra-te mulcens au-res di- apén-
te : Interdumque to-ni , bi-no cum limma-te , ter-ni :
 Ac quandóque to-nis , connéxum limma , qua-ter-nis : Haec
 si vo-ce no-tísque simul discérne-ré no-ris : quamvis dis-
tinctum po-tes his mox pánge-re cantum , discernéndo
the-sin , si-ne praecentó-re , vel ar-sin .

Nueve (ter tria) son los intervalos de los sonidos combinados.

Unas veces la voz los emite al *unisono*;

otras, son separados en el canto con el *medio tono (limna)*;
o bien los distingue por *un tono*.

También se juntan frecuentemente el *medio tono* y el *tono* (tercera menor).

Muchas veces se siguen *dos tonos enteros*;

y otras tantas el *diatessaron* (la cuarta) ofrece dulce cadencia.

Con insistencia el *diapente* (la quinta) deleita nuestros oídos;
y alguna vez nos sorprenden *tres tonos* y *dos semitonos* (sexta disminu-
nuida);

o *cuatro tonos* y *un semitono* (sexta justa).

Si tal el discípulo llega a apreciar de oídas y con la voz, aunque la melodía sea distinta, la podrá cantar perfectamente, juzgando, sin maestro, del subir y bajar de la melodía.

CAPÍTULO IV

El Texto

LECCIÓN 13.^a

*Importancia de la buena lectura. — Puntos que abarca
Pronunciación: vocales, consonantes, sílabas*

106. Antes de pasar al segundo curso conviene poseer algunas reglas prácticas para la buena lectura de la lengua latina, que es la única empleada en la sagrada Liturgia.

El que sabe leer perfectamente y con sentido dará al canto toda la importancia y expresión que le corresponde por el puesto de honor que ocupa en las funciones del culto.

Reducimos a los tres puntos siguientes cuanto acerca del particular puede decirse:

- 1.º Pronunciación correcta de las palabras;
- 2.º Acentuación;
- 3.º Fraseo.

107. *Pronunciación.*

Las letras se dividen en vocales y consonantes.

Siendo las *vocales* el alma de las palabras, se ha de procurar pronunciarlas con toda pureza y claridad, dando a cada una su timbre propio, y conservándolo durante *toda* su emisión, para lo cual ayudará mucho observar lo que llevamos dicho anteriormente.

Las *consonantes* (I), como su mismo nombre lo indica, necesitan

(1) Para los que, secundando los deseos de la Santa Sede, deseen conocer y practicar la *Pronunciación romana del latín*, recomendada por el Sumo Pontífice Pío X, y, según palabras suyas en la carta al arzobispo de Bourges, 10 de julio de 1912, «*íntimamente ligada con la restauración gregoriana, por cuanto conviene interpretar este canto de la misma manera como fué artísticamente concebido y en él tuvieron precisamente gran influencia el acento y pronunciación del latín*», recopilamos algunas particularidades de dicha pronunciación, que tanto ha recomendado también Benedicto XV, y que, en las cartas dirigidas al Rdm. P. Abad de Montserrat, dice ser sus deseos «*renazca en toda la católica España una santa emulación en secundar la oportuna reforma*». Pío XI, en carta al Emmo. Sr. Cardenal Dubois, 30 de noviembre de 1928, manifestó los mismos deseos, recomendando a todos los Obispos de cualquier nación introduzcan la *pronunciación romana del latín*.

La C delante de e y de i se pronuncia como la *ch* castellana y la *x* catalana.

Si, además, viene después de vocal, suena como *dch* o *dx*: *dícere* = *dídxere* y *dídxere*.

del contacto de otro elemento para ser pronunciadas. Han de emitirse distintamente y sin flojedad; de lo contrario resulta una lectura sin vigor, e ininteligibles las palabras.

108. Las letras se unen para formar *silabas*. En la emisión de éstas procúrese no separar parte de ellas para juntarla con otra a quien no le corresponda, haciendo, por ejemplo, *iubilatio* por *iubilá-ti-o* (1).

109. Para la pronunciación de las palabras debe tenerse presente la *regla* llamada *de oro*: *Non debet fieri pausa, quando debet exprimi syllaba inchoatae dictionis* (2).

LECCIÓN 14.^a

Acentuación. — Acento tónico. — Acento principal y secundario

110. *Acentuación.*

Ni la debida pronunciación de las sílabas ni la continuada emisión de las mismas bastan para dar a la palabra la unidad requerida.

La G delante de *e* y de *i* suena como la *j* catalana. Si, además, viene después de vocal, le precede también una *d*: *vigére* = *vidgére*.

La gn equivale a la ñ castellana o la ny catalana.

La H en *nihil*, *mihí* y sus compuestos o similares se pronuncia *k*: *nihil* = *nikil*.

La J se pronuncia siempre como *i*.

La S sencilla entre dos vocales suena como *s* catalana de *casa*. Es fuerte si viene después de consonante, y equivale a la *s* castellana, o a la *ç* o doble *ss* catalana.

La *ss* es siempre fuerte.

La T delante de *i*, y no precediéndole *s* o *x*, suena como *s* castellana o *ç* catalana. Si, además, viene después de vocal, suena *ds*: *grátia* = *gradsia*.

La U suena siempre, aun después de *g* o de *q*: *sanguis*, *qui* = *sangiüis*, *qüi*.

La *x* después de vocal, excepto *e*, es fuerte. Después de *e* es suave; verbigracia: *exalta*, como *examen* en catalán. Antes de *s*, empero, es fuerte; verbigracia: *exsulta*, como *fixar* en catalán.

La Z tiene el mismo sonido que la *tz* catalana.

(1) Podrá ser útil añadir aquí, aunque no sea más que como simple nota, algunas reglas para la *unión* y *división* de las letras en la *escritura del latín*, pues esto mismo servirá no poco *para pronunciarlas en su debido lugar*.

REGLA 1.^a — No puede doblarse una misma consonante en principio y fin de dicción; y si se dobla en medio, será entre dos vocales, como *Annus*, *intelligo*; menos cuando le sigue líquida, como *Affligo*, *attribuo*.

REGLA 2.^a — Cuando una consonante se halla entre dos vocales en dicciones simples va con la segunda, como *A-mor*, *Le-por*.

REGLA 3.^a — Cuando entre dos vocales hay dos consonantes se han de dividir, como *Ec-ce*, *Car-nem*.

REGLA 4.^a — Todas las consonantes que se pueden hallar juntas en principio de dicción no se deben dividir, como en *O-mnis*, *A-gnus*, *Pa-stor*, etc.; y son las siguientes: B*d*, B*l*, B*r*, C*l*, C*m*, C*n*, C*r*, C*t*, D*m*, D*n*, D*r*, F*l*, F*r*, G*l*, G*n*, G*r*, M*n*, P*h*, P*h*l, P*h*n, P*h*r, P*h*th, P*l*, P*n*, P*r*, P*s*, P*t*, S*h*, S*c*, S*c*r, S*ph*, S*p*, S*gn*, S*t*, S*th*, S*tr*, T*h*, T*h*n, T*l*, T*m* y T*r*.

REGLA 5.^a — En los compuestos las consonantes se juntan con aquella vocal con la cual se juntaban antes de la composición, como *Ab-eo*, *ad-oro*, *con-scientia* y *Distin-ctis*.

(2) Elfas Salomón, *Scientia artis musicae*, cap. XI.

Para que aquellos elementos constituyan una palabra falta la fuerza de un principio vital y factor íntimo, que es el *acento*.

La sílaba acentuada es como un punto luminoso que despide luz sobre las otras sílabas, o como la clave que une y sostiene diversos arcos de un puente. Es, por decirlo de una sola vez, el alma que informa la palabra.

111. Por acento entendemos aquí el *acento tónico*, o sea la mayor energía e intensidad que damos a una sílaba determinada.

112. El acento debe ser enérgico, proporcionalmente, de manera que la sílaba acentuada resalte sobre todas las demás por medio de un impulso que parezca como si quisiera levantarla de tono, no como aplastándola o cayendo con fuerza sobre ella.

El acento tónico hace que cada palabra de por sí tenga su melodía propia, cuyo punto culminante lo constituye él mismo; así como es también el punto más sonoro, más vibrante, más ágil, vivificando, de esta manera, la unidad rítmica de la palabra.

Las tres series de palabras que ofrecemos aclaran el valor melódico e intensivo del acento tónico.

113
A

DÉ- us. DÓ- mi- nus. Red- émptor.

113
B

DÉ- us.

DÓ- mi- nus.

Re- démptor

113
C

á- mor
a- má- sti
a- ma- vé- runt
a- ma- ve- rá- mus

Procúrese ilustrar este punto con alguno de los ejercicios de palabras aisladas que proponemos en la lección siguiente, y con lo que demostraremos al tratar del ritmo de la palabra en la SEGUNDA PARTE de este Método.

114. Lo que decíamos en lecciones anteriores acerca del estilo ligado, a saber, que la emisión de cada grupo de notas fuese de un solo aliento y con un solo impulso, aplíquese ahora a la recta pronunciación de la palabra.

115. Ya se sabe, por las reglas gramaticales, cuáles son las palabras que traen acento y cuál es en cada una la sílaba acentuada. Recuérdese que las palabras de más de tres sílabas admiten otros acentos secundarios, por ejemplo: *dóminátionem, inimicus*. Así como las esdrújulas pueden recibir otro, secundario también, en su última sílaba cuando les sigue sílaba átona. Por ejemplo: *vivificá-me; ordiném-Melchisedech*.

La acentuación bien practicada hace de la simple lectura una especie de canto que se escucha con gusto y placer.

LECCIÓN 15.^a

Fraseo. — Unión y distinción. — Palabras: incisos: miembros frase. — Acentos fraseológicos. — Ejercicios

116. Fraseo.

Como la frase literaria no la constituyen las palabras aisladas y cada una de por sí, sino la unión y enlace íntimo de las mismas, según que el pensamiento expresado lo requiera, podemos ahora decir que ellas representan, en este sentido, un papel parecido al de las sílabas en la formación de las palabras.

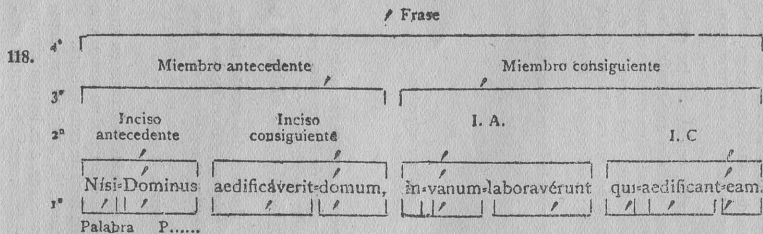
La reunión de varias sílabas, bajo la influencia del acento tónico, constituye una palabra; la reunión de varias palabras, subordinadas a un acento de orden superior o fraseológico, constituye un miembro o una frase literaria.

Para ello es necesario saber *distinguir y unir* a la vez.

117. Unión y distinción.

Se comprenderá fácilmente con algunos ejemplos prácticos en qué consiste este secreto, en el cual lleva tanta parte el acento, no menos que el mayor o menor reposo que se da a la sílaba final de cada palabra.

Mucho sería de recomendar a los profesores de latinidad que acostumbraesen a los discípulos, ya desde los comienzos, a la lectura rítmica del latín, a saber agrupar debidamente las palabras, según su sentido gramatical e ideológico; con lo cual obtendrían que los discípulos diesen a la lectura la expresión propia y adecuada.



A simple vista es ya cosa fácil descubrir el secreto del fraseo, o sea la acertada unión y distinción de las palabras. Analicemos este ejemplo.

- 1.^a Línea: *Acento tónico igualmente intensivo para cada palabra*, cuyas sílabas une; por lo mismo, y por la prolongación en toda última sílaba, *todas las palabras quedan aisladas unas de otras*.
- 2.^a Línea: *Cuatro acentos (Dóminus, dómum, vánum, éam) se destacan ligeramente* sobre los otros; son más intensos; la última sílaba de las otras palabras no marcan tanto su retardo y se unen más entre sí. *Las palabras forman pequeños incisos*, primera agrupación fraseológica.
- 3.^a Línea: *Dos acentos solamente (dómum, vánum) dominan* sobre los otros; las palabras más unidas aun entre sí en el interior de los incisos; ligeramente retardan la última sílaba de éstos para relacionarse con las otras agrupaciones. *Los incisos forman dos miembros*, segunda agrupación fraseológica.
- 4.^a Línea: *Un solo acento domina (dómum)* sobre todas las otras palabras, y aproxima entre sí no solamente los incisos, sino los dos miembros de frase, distinguiéndose solamente por un pequeño retardo al final del primero, que no quita la unión con el segundo. *Los miembros constituyendo una sola frase*.

119. Vamos a explicar prácticamente este mismo principio, esta misma fraseología que acabamos de formular en el precedente ejemplo, por la unión y distinción de las palabras.

Sirvan primero los ejercicios siguientes, y luego hágase aplicación a los otros textos litúrgicos que ofrecemos ya ritmados, con el lazo de unión entre las palabras. — Después será utilísimo continuarlos y ampliarlos con otros textos tomados del *Misal* y del *Breviario*. — Adviértase que la distribución de los acentos fraseológicos viene determinada aquí por el sentido textual; pero en algunos casos, que pueden presentar diversa expresión oratoria, depende de la palabra a la cual se quiera dar más relieve. — Se evitará ya desde ahora acentuar los monosílabos finales; el acento, en estos casos, carga sobre la palabra anterior.

120. Siendo el canto gregoriano eminentemente vocal, no viviendo, podemos decir, sino para el texto sagrado, a cuyo ritmo, fraseo y expresión sirve en absoluto, recomendamos muy mucho que se insista en la buena dicción, gramatical y expresiva, del texto.

Para esto proponemos los siguientes ejercicios de lectura y fraseo.

1.º Ante todo *cúidese* de la buena dicción de las letras, sílabas y acento *de cada palabra aislada*, con su melodía propia. Corresponde al número 1 del primer ejercicio. Acento, aun el secundario, bien marcado, breve y enérgico; pero flexible; última sílaba bien dejada en su propio apoyo y descanso.

2.º *Procúrese* reunir algunas palabras entre sí, como lo indica el guión, y *obtener incisos*. La intensidad del acento en cada palabra no desaparece, pero solamente se marcará con la elevación tonal el de la palabra más importante que debe dominar en cada inciso; el doble valor de la última sílaba de la primera palabra desaparece para aproximarse así mejor a la segunda, quedando un simple retardo, punto de apoyo central en cada inciso, que favorece el emitir con más soltura el acento siguiente.

3.º Aproximándonos más hacia la lectura ordinaria y solemne de los recitados litúrgicos, como son los salmos, lecciones, etc., y tendiendo a la unidad fraseológica *se formará un solo miembro* en cada parte de la frase propuesta. Se marcará, por lo tanto, melódicamente un solo acento en cada parte, conservando la intensidad en las demás palabras acentuadas; se aproximan todavía más unas palabras a otras, y solamente se conserva un ligero apoyo retardado en el centro de cada miembro. Hágase sentir cierta tendencia al reposo donde están los otros apoyos, o ictus, que en los ejercicios anteriores eran retardados.

4.º En este ejercicio *se obtendrá la unidad de la frase*, marcando un solo acento melódico en toda ella.

En todos estos ejercicios, por más que hemos dicho que el acento tónico de cada palabra no se perdía, habrása, sin embargo, comprendido que no todos debían tener la misma intensidad; reservando la mayor

para el que conserva su elevación de tono; y, por lo tanto, marchando hacia él con un discreto *crescendo*.

5.º Llegamos a la simple recitación, en la cual las divisiones rítmicas no son tan marcadas, y se pone solamente más en relieve la última de cada parte o hemistiquio. No se dejen de agrupar las palabras entre sí, según el sentido de las mismas, y graduar también la intensidad de los acentos, que no deben perder nada de su agilidad y soltura.

Hágase sentir bien la unión fraseológica, primero parcial y luego total, de la frase, sin que ésta haga desaparecer totalmente la unidad de las agrupaciones primeras, pero sí subordinándolas entre sí.

El profesor esmérese en hacer comprender y practicar esto a los discípulos, pues es de los puntos más importantes para la interpretación del canto.

Después de bien leídos en recto tono por los discípulos los siguientes ejemplos, sírvase del Breviario y demás libros litúrgicos, insistiendo mucho en este ejercicio.

Van indicadas las palabras que deben estar más unidas en la dicción fraseológica por medio de un guión; y marcado el acento de la principal en cada agrupación.

Sería de desear la lectura rítmica y bien fraseada de trozos eclesiásticos escogidos, tales como los sermones de San León el Grande, y aun las oraciones del «Proprium de Tempore» del Breviario o Misal.

121.

5^o. Dó nec— pónam inimicos— tú- os: scabéllum pedum— tu- ó- rum.

4^o. Dó nec— pónam— inimicos— tú- os: scabéllum— pédum— tu- ó- rum.

3^o. Dó nec— pónam— inimicos— tú- os: scabéllum— pédum— tu- ó- rum.

2^o. Dó nec— pónam inimicos— tú- os: scabéllum pédum— tu- ó- rum.

1^o. Dó nec, pónam, inimicos, tú- os: scabéllum, pédum, tu- ó- rum.

122.

Salmo 107

Dixit-Dóminus Domino-méo : * Séde a-dextris-méis :
 Donec-pónam inimicos-túos, * scabéllum pedum-tuórum.
 Virgam-virtutis-túae emittet-Dominus-ex-Síon : * domináre in-mé-
 dio-inimicorum-tuorum.
 Técum-principium in-díe-virtutis-tuae in-splendoribus-sanctorum : *
 ex útero ante-luciferum genui-te.
 Iuravit-Dóminus et-nón-poenitebit-eum : * Tu-es-sacerdos-in-aetér-
 num secundum-ordinem-Melchisedech.
 Dóminus a-dextris-túis, * confrégit in-die-irae-súae réges.
 Iudicabit-in-naciónibus, implebit-ruínas : * conquassabit-cápita in-
 terra multórum.
 De-torrénte in via-bibet : * proptérea exaltabit-cápum.
 Gloria-Pátri, et Fílio, * et-Spiritui-Sáncto.
 Sicut-erat-in-principio, et-núnc, et-sémper, * et-in-saecula-saeculó-
 rum. Amen.

123.

Salmo 110

Confitebor-tibi-Dómine in-tóto-corde-meo : * in-consilio-iustórum et-
 congregatióne.
 Mágna opera-Dómini : * exquisíta in-omnes-voluntates-éius.
 Confessio-et-magnificéntia opus-éius : * et-iustitia-éius mánet-in-sae-
 culum-saeculi.
 Memoriam-fécit mirabilium-suórum, † misericors-et-miserator-Dó-
 minus : * escam-dédit timéntibus-se.
 Memor-erit-in-saeculum testamenti-súii : * virtutem-operum-suórum
 annuntiábit-populo-suo.
 Ut-det-íllis haereditatem-géntium : * opera-manuum-éius veritas-et-
 iudíciium.
 Fidélia omnia-mandata-éius : † confirmáta in-saeculum-saeculi : * fá-
 cta in veritate-et-aequitáte.
 Redemptionem-mísit populo-súo : * mandavit-in-aetérnum testamen-
 tum súum.
 Sánctum-et-terribile nomen-éius : * initium-sapiéntiae timor-Dómini.
 Intellectus-bónus omnibus-facientibus-éum : * laudatio-éius mánet-
 in-saeculum-saeculi.

124.

Canticum B. Mariae Virginis. *Luc., I*

Magnificat * anima-méa Dóminum.
 Et-exsultávit spiritus-méus * in-Déo salutari-méo.
 Quia-respexit-humilitátem ancillae-súae : * ecce-enim-ex-hoc beatam-
 me-dícet ómnes-generationes.
 Quia-fecit-mihi-mágna, qui-pótens-est : * et-sánctum nomen-éius,

Et misericordia-éius a-progenie-in-progénies * timentibus-éum.
Fecit-poténtiam in-brachio-súo: * dispersit-supérbos mente-cor-
dis-sui.

Deposuit-poténtes de-séde, * et-exaltavit-húmiles.

Esuriéntes implevit-bónis: * et-dívites dimisit-inánes.

Suscepit-Israel puerum-súum, * recordátus misericordiae-súae.

Sicut-locútus-est ad-patres nóstros, * Abraham et-semi-éius in-
saécula.

CAPÍTULO V

Canto de los salmos

Salmodia. — Partes de que puede constar un verso. — Cuadro completo de los ocho tonos. — Tonus Peregrinus. — Mediaciones especiales. — Tonus «in directum». — La dominante y la final. — Método de adaptación del texto. — Tenor. — Cadencias fijas: Entonación. — Cadencias variables: cadencias de un acento: cadencias de dos acentos. — Flexa: Mediación: Terminación.

Para completar cuanto llevamos dicho con referencia a la lectura y fraseo del texto creemos oportuno proponer aquí el tratado de salmodia.

125. *Salmodia* es el canto de los salmos y cánticos de la Iglesia.

126. Los salmos se dividen en versículos, que a su vez comprenden dos partes o hemistiquios, indicados en los libros litúrgicos por un asterisco (*); por ejemplo:

1. Dixit Dominus Domino meo: *
2. Sede a dextris meis.

127. En algunos versículos hay otro hemistiquio o distinción, indicada por una †.

128. En toda fórmula salmódica completa hay que distinguir: a) la entonación (*initium, inchoatio*); b) el tenor o dominante, y c) las cadencias, que son dos: la primera se encuentra a mitad del versículo, y se llama *mediación* o cadencia media (*mediatio*); y la segunda, al final del versículo, y recibe el nombre de *terminación*, final o cadencia final. Entre el tenor y la *mediación* puede darse otra cadencia llamada *flexa*, que tiene lugar en los versos de mayor extensión cuando el sentido del texto lo permite.

He aquí las fórmulas salmódicas completas, tomadas de la Edición Vaticana.

129. Primer modo

Tenor Final

Ent. Tenor

Prímus Tó-nus sic incí-pi-tur,

Flexa Mediación

sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur: *

Tenor Final

D

D

D

f

g

g²

g³

a

a²

a³

Atque sic fi-ní-tur.

130. Segundo modo

Ent. Tenor

Se-cúndus Tó-nus sic inci-pi-tur,

Flexa Mediación

Atque sic fi-ni-tur.

sic flecti-tur, † et sic me-di-á-tur: *

Tenor Final D

131. Tercer modo

Ent. Tenor

Tér-ti-us Tó-nus sic inci-pi-tur,

Flexa Mediación

sic flecti-tur, † et sic me-di-á-tur: *

Tenor Final b a a² a³ a⁴ a⁵

Atque sic fi-ni-tur.

132. Cuarto modo

Ent. Tenor

Quártus Tó-nus sic incl-pi-tur,

Flexa Mediación

sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur: *

Tenor Final

Atque sic fi-ní-tur.

133. Cuarto modo, dominante re

Ent. Tenor

Quártus Tó-nus sic incl-pi-tur,

Flexa Mediación

sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur: *

Tenor Final

Atque sic fi-ní-tur.

134. Quinto modo

Ent. Tenor

Quíntus Tó-nus sic incl-pi-tur,

Flexa Mediación

sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur: *

Tenor Final

Atque sic fi-ní-tur.

135. Sexto modo

Ent. Tenor

Séxtus Tó-nus sic inci-pi-tur,

Flexa Mediación

sic flecti-tur, † et sic me-di-á-tur: *

o et sic me-di-á-tur: *

Tenor Final

Atque sic fi-ni-tur.

136. Séptimo modo

Ent. Tenor

Sé-ptimus Tó-nus sic inci-pi-tur,

Flexa Mediación

sic flecti-tur, † et sic me-di-á-tur: *

Tenor Final

Atque sic fi-ni-tur.

137. Octavo modo

Ent. Tenor Tenor Final

Octa-vus Tó-nus sic incl-pi-tur,
Flexa Mediación

sic flécti-tur, † et sic me-di-á-tur * Atque sic fi-ni-tur.

G
C
G*

138. En algunos casos, para el salmo *In exitu Israel*, para el *Laudate pueri* de Vísperas y para el *Benedicite* de Laudes se usa un tono especial llamado *Peregrinus*.

Primer verso

In éx-i-tu Isra-el de Aegýpto, * dómus Já-cob de p'p'u-lo bárba-ro. Má-re ví-dit et fú-git * Jordá-nis, etc.

En los otros

Se ha obtenido permiso de Roma para practicar la siguiente *auténtica mediación* en el tono *Peregrinus*. (V. *Liber Usualis*, pág. XV.)


Isra-el de Aegýpto. Má-re ví-dit et fú-git

En ambos casos, tanto la mediación como la final es cadencia de un solo acento con tres notas preparatorias.

139. *Mediaciones especiales.*


En los días solemnes se puede usar en todos los versos del *Magnificat* la siguiente modulación:

1.º y 6.º



Et exsultá-vit spí- ri- tus mé- us *
míhi má-gna qui pót-ens est: *

2.º y 8.º



Et exsultá-vit spí- ri- tus mé- us *
má-gna qui pót-ens est: *

3.º



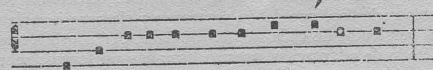
Et exsultá-vit spí- ri- tus me- us *
má-gna qui pót-ens est *

4.º



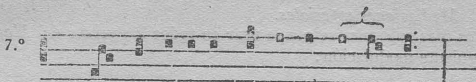
Et exsultá-vit spí- ri- tus mé- us *
má-gna qui pót-ens est: *

5.º



Et exsultá-vit spí- ri- tus mé- us *
má-gna qui pót-ens est: *

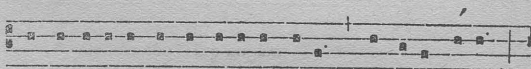
(1) Acentos anticipados.



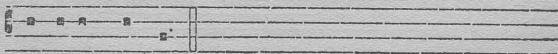
Ma-gní- fi-cat *

Et exsultá-vit spí- ri- tus mé- us *
má-gna qui pót- ens est *

140. Para los salmos a los cuales no precede o sigue antífona, como es en las preces por los difuntos, letanías, etc., se usa el tono siguiente, llamado *In directum*.



Sic inci-pi- es et sic fá-ci- es fléxam, sic ve-ro métrum *



sic autem púntum.

141. En cada tono de los salmos la *dominante* es siempre la misma.

142. La *final* varía, según exija la introducción de la antífona a que debe acomodarse; ya que ésta ha de repetirse luego de terminado el salmo, y dar la conclusión propia del modo. Para ello se elige la final del tono que más ayude el paso a la antífona.

143. Toda la dificultad de la salmodia consiste en saber acomodar estas melodías, que deben permanecer siempre invariables, a los diferentes versículos de cada salmo. Se hace, por consiguiente, necesario un método de adaptación, preciso, simple y uniforme; sobre todo si se tiene en cuenta que todo el pueblo está llamado a tomar parte en el canto de los salmos.

Para encontrar, pues, este método basta remontarnos a través de los siglos en busca de la pura tradición gregoriana, y ella misma nos lo enseñará tal cual es, sencillo y práctico, y al mismo tiempo el más racional y conforme con los principios que regulan en el canto las relaciones que deben mediar entre las palabras y la música.

144. Esta regla es sencillísima, y sirve no sólo para el canto de los salmos, sino también para todos los otros recitados, oraciones, epístolas, evangelios, profecías, lecciones, etc.

145. Hay que señalar aparte y hacer una excepción para aquellas cadencias que, según voluntad del compositor, no admiten alteración alguna, cualquiera que sea el carácter de las sílabas que a ellas deben acomodarse. Tal es, por ejemplo, la *Entonación* o *initium* de los salmos.

La entonación es un inciso o fórmula melódica puesta al comienzo del salmo, que une el final de la antífona con la dominante del mismo salmo.

Se compone de dos o tres notas, o grupos de notas, a que deben adaptarse otras tantas sílabas.

Véase a continuación la fórmula propia de cada tono.

Ent. de 2 sílabas		Ent. de 3 sílabas	
Modo: 1.º y 6.º		Modo: 2.º	
3.º		5.º	
4.º		8.º	
7.º			
	Dí- xit Dó-mi-nus Cré- di- di pro-pter Be- á- tus vir qui Con- fi- té-bor ti-bi		Dí- xit Dó- mi-nus Cré- di- di pro-pter Be- á- tus vir qui Con- fi- té- bor ti-bi In con-ver- tén-do

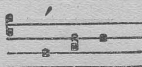
Como se ve, a las entonaciones que constan de dos notas, o una nota y un grupo, o bien dos grupos, deben adaptarse las dos primeras sílabas del versículo; y a las de tres notas, las tres primeras sílabas.

Esta regla no sufre nunca excepción alguna.

Sin embargo, téngase presente que la melodía sólo exige que *se res-*

pete la disposición material de las notas y grupos, y no influye en manera alguna en la acentuación de la palabra.

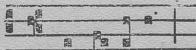
Por lo tanto, se cantará :



Cré- di- di

y no *Credidi*; procurando, a fin de evitar este defecto, que las dos notas colocadas sobre una sílaba átona sean emitidas con dulzura y agilidad, aunque sin perder nada de su duración.

146. La misma entonación se usa en los cánticos evangélicos, *Benedictus*, *Magnificat* y *Nunc dimittis*. Para la palabra *Magnificat* en los tonos 2.º y 8.º se usa la fórmula siguiente :



Magní- fi-cat *

147. La entonación se usa al principio del primer salmo en todas las Horas, aun en el oficio de feria y de difuntos.

Según la Edición Vaticana, se usa también al principio de cada salmo, aunque se digan varios seguidos con una sola antífona, con tal que al final de cada uno de ellos se haya de decir *Gloria Patri*.

Todos los otros versos empiezan *recto tono*, o sea por la cuerda dominante o *tenor*.

148. Adviértase, sin embargo, que en los cánticos evangélicos, *Benedictus*, *Magnificat* y *Nunc dimittis*, cada verso comienza con la entonación propia del tono.

149. El *tenor*, o cuerda de recitación, lo forman las notas que median entre la entonación y la mediación, y entre la mediación y la terminación.

El *tenor* corresponde en ambas partes del versículo a la dominante del modo, excepto en el tono *Peregrinus*.

Para practicar debidamente el *tenor* es preciso tener presente todas las leyes de la buena lectura, y, sobre todo, de la acentuación, así como también la unión y separación de las palabras en virtud de las reglas del fraseo; pues mientras dura el *tenor*, tanto el valor como la intensidad de las notas dependen absolutamente del texto, del cual reciben toda su vida y energía, y, por lo tanto, su ritmo oratorio.

Debe procurarse, además, que el curso del tenor sea vivo, pero sin precipitación, a fin de que nunca se eche de menos la serenidad de ánimo de que debe ir acompañada la plegaria litúrgica; continuo y sin interrupción alguna, a fin de poder llegar con un solo aliento hasta la mediación, y de ésta hasta el final.

150. En llegando a las cadencias *se debe moderar ligeramente el movimiento*, de manera que puede considerarse que sobre el *tenor* se ha escrito «*recitando*», y sobre las *cadencias* «*cantando*».

Este ligero cambio de movimiento, practicado con discreción, da a la salmodia un encanto especial, una variedad agradable, muy a propósito para despertar en nosotros el santo fervor de la devoción, llegando así el canto sencillo y modesto de los salmos a absorber de tal manera nuestros sentidos, hasta elevarnos, casi sin darnos cuenta, a una dulce, suave y tranquila meditación de la palabra sagrada.

Siguen luego la *Flexa*, *Mediación* y *Final*, que tienen notas fijas de acento.

151. *Cadencias de acento*. — Adviértase que tanto en los salmos como en los otros recitados, tales como *oraciones*, *epístolas*, *lecciones*, *evangelios*, etc., se llama *cadencia de acento* aquella división en la que se pone de relieve melódicamente un acento del texto; sea elevándolo de tono, sea modificando la elevación de la sílaba que le sigue.

El origen de estas cadencias no es otro que el conservar en algunas palabras el acento melódico que es propio de todas aisladamente, según se habrá visto y practicado en el ejercicio «*Donec ponam*» del capítulo anterior.

152. Es *cadencia de un acento* si pone de relieve un solo acento; *de dos acentos* si pone de relieve dos.

REGLAS: CADENCIA DE UN ACENTO

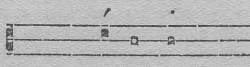
A la nota melódicamente puesta de relieve en las cadencias le debe corresponder el último acento tónico, primario o secundario del texto.

153. Recuérdese que la *palabra llana* tiene el acento en la penúltima sílaba, como *Déus*; la *palabra esdrújula*, en la antepenúltima, *Dóminus*; que los *monosílabos en número par* se juntan dando un acento al primero de cada dos de ellos, *és tu*; que un *monosílabo solo* nunca tiene acento tónico, sino que debe juntarse con la palabra anterior; por lo tanto, *palabra llana* y *monosílabo* forman un grupo esdrújulo; v. gr.: *sú-per-nos*; *vivificávit-me*; que en *palabra esdrújula* y *monosílabo*, éste, juntamente con el acento secundario de la última sílaba del esdrújulo, forman un grupo llano; v. gr.: *vivificá-me*; que los *monosílabos en número impar*, solamente los dos últimos van unidos, juntándose el primero con la sílaba que le preceda; v. gr.: *iniquitátis-in mé-est*; que una *palabra esdrújula a la que no sigue sílaba acentuada*, primariamente o secun-

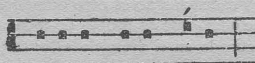
dariamente, recibe un acento secundario en la última sílaba, *Ordiném Melchisedech*.

Nunca en latín se dan palabras agudas; por lo tanto, las palabras extranjeras deben acomodarse a la acentuación latina, a cuyo ritmo sirve el canto gregoriano.

154. Ejemplos de cadencia de un acento.



Dé- us
Dó-mi- nus
es tu
su-per nos
vivificá- vit me
vivífica me
Sí- on
Jerú- sa- lem



Dómi-nus Dé us mé- us

155. Se cuenta como cadencia de un acento la *Flexa* de los salmos, inflexión que corresponde al primer hemistiquio cuando es algo extenso y el sentido permite esta pequeña cadencia.

Tenor Flexa

Modo 1.º, 4.º, 6.º

Modo 2.º, 3.º, 5.º y 8.º

Modo 7.º

Dé- us, †
Dó-mí-nus
su-per te
in- te
Is-ra- el

Después de la inflexión, si se necesita tomar aliento, se practica quitando del tiempo de la última nota de la cadencia.

156. En la *cadencia de dos acentos* basta dar la regla en plural y decir: *a las notas melódicamente puestas de relieve en las cadencias les deben corresponder los dos últimos acentos tónicos, primarios o secundarios, del texto.*

Dómi-nus Dé-us mé-us

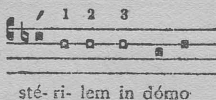
Cadencias de dos acentos, con dos grupos espondeos o llanos.

in- i- mí- cos tú- os
Dó- mí- nus ex Sí- on
Dé- us mé- us
vi- ví- fi- ca me
pá- cem de te

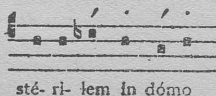
Cadencias de dos acentos, con grupos espondeos y dáctilos o esdrújulos.

Dó- mi- no mé- o
plé- bit ru- í- nas
pú- e- ri Dó- mi- num
ví- vi- fi- cá- bit me

Así, en consecuencia, en los casos en que, después del acento de la palabra, debieran sobrar más de dos sílabas débiles, verbigracia :



se aprovechará como acento de cadencia el acento secundario que admite todo esdrújulo en su última sílaba. Cantaremos, pues :



157. NOTAS DE PREPARACIÓN

Tanto las cadencias de un acento como las de dos pueden tener una o varias notas de preparación que dan más relieve a la primera nota acentuada. Aquellas notas anteriores se adaptan indistintamente a las notas precedentes, que serán o no acentuadas según lo exijan las sílabas correspondientes.

158. *Mediación.*

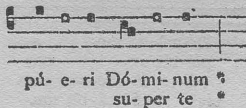
Para practicarla bien recuérdese lo dicho al tratar del tenor, respecto al ligero cambio de movimiento que debe percibirse al comenzar la cadencia.

Hay mediaciones de un acento y de dos, según puede verse en la tabla de los ocho tonos, donde están todos indicados.

Las reglas de aplicación de sílabas están ya suficientemente explicadas.

159. Hemos de advertir que, así en las cadencias de un acento como en las de dos, la segunda sílaba del grupo dáctilo o esdrújulo, verbigracia : *Dóminus*, se coloca siempre al lado de la nota siguiente; exceptúase, sin embargo, la del último acento en la mediación del tercer tono.

En este caso, en vez de cantar :



se anticipa el acento, colocándolo en el *do* antes de la clivis, y dejando ésta para la sílaba débil, para que no se retrase el descanso inmediato a la clivis.



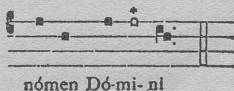
160. Después de doblada la última nota de la mediación viene la pausa llamada de *asterisco*.

El silencio de ésta puede equivaler a la duración de cuatro sílabas en el movimiento vivo del tenor, o al valor del último tiempo retardado. Terminada la pausa vuélvese al movimiento del tenor.

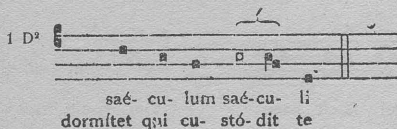
161. Terminación.

Vale también para esta cadencia lo dicho al tratar de la mediación.

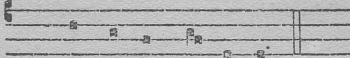
Adviértase que en las finales *a* y *b* del tercer tono, y en todas las del séptimo, la segunda nota de un dáctilo o esdrújulo final no baja al lado de la nota o grupo siguiente, sino que se queda al lado del acento por causa del semitono.



162. En algunos tonos se presentan también dos casos de cadencia con nota de acento anticipada, y son:



en vez de



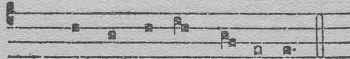
saé-cu-lum saé-cu-li
dórmitet qui cu-stó-dit te

4 E



in saé-cu-lum saé-cu-li
dórmi-tet qui cu-stó-dit te

en vez de



in saé-cu-lum saé-cu-li
dórmi-tet qui cu-stó-dit te

163. El *silencio* correspondiente a la *pausa final*, o sea *entre cada verso*, tiene la mitad de duración que la del asterisco.

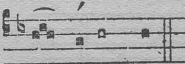
164. ADVERTENCIA.

Si el texto es demasiado corto para poder adaptarlo, tanto en la *mediación* como en la *final*, a todas las notas de la cadencia, en tal caso puede darse como *regla práctica* la siguiente:

Mediación.

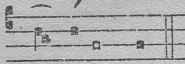
Se comienza por la dominante y se reúnen en las primeras sílabas todas las notas de la cadencia, hasta llegar al acento del texto, que debe corresponder con el acento musical.

1^o



Qui fá-cit haec

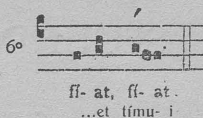
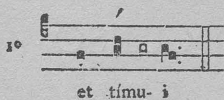
0 6^o



Qui fá-cit haec

Terminación.

El último acento del texto debe corresponder al último acento musical; las otras sílabas se adaptan a la nota o notas precedentes, sin tener que llegar a la dominante.



SEGUNDO CURSO

CAPÍTULO I

Modalidad gregoriana

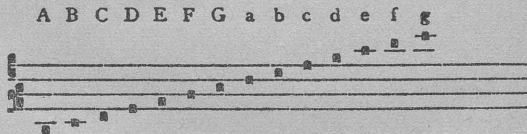
Su importancia. — Escala fundamental. — Elementos constitutivos de modalidad. — Extensión melódica. — Diversa disposición de los tonos y semitonos. — Notas tónicas. — Notas dominantes: su influencia. — Cuadro completo. — La dominante y la tónica en cada modo. — Modos mixtos; modos relativos llamados transportados. — Modulaciones: cambios de modo. — La modalidad del canto gregoriano es rica y santa. — Ejercicios.

1. El conocimiento de los *modos* tiene, así en la música moderna como en el canto gregoriano, suma importancia.

Hoy especialmente, que se vuelven los ojos hacia la modalidad antigua, a fin de proporcionar más variedad a las composiciones modernas y dar a las dedicadas al culto religioso un carácter más en consonancia con las sagradas ceremonias, conviene aclarar con términos precisos en qué consiste la base modal del canto gregoriano.

La estudiaremos bajo el concepto más práctico, a fin de no apartarnos del plan didáctico que conviene a todo método (1).

2. Hay que recordar que la escala diatónica, única de que se sirve el canto gregoriano, está tomada de la escala siguiente:



(1) Recomendamos la lectura de los artículos «Análisis modales», que ha publicado en la *Revue Grégorienne* (1926-1927) el P. D. H. Desroquettes, O. S. B., y los que apuntamos en la nota al principio del capítulo IV del Tercer Curso, al tratar del acompañamiento.

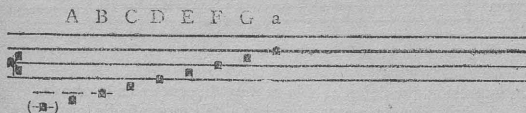
a la cual, como complemento, añadían los antiguos dos notas extremas:



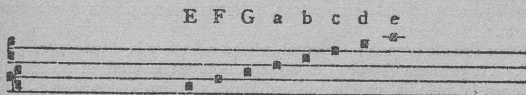
El *sol* grave se representaba por la letra griega *gamma*; de aquí el nombre de *gama* que se dió a toda la escala musical.

3. Todos los grados de esta escala se emplean en verdad en el canto gregoriano, pero no todas sus melodías recorren dicha extensión.

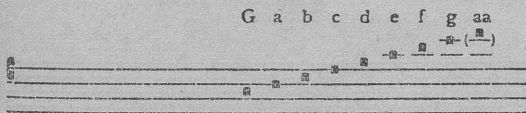
Unas se mantienen en la octava inferior:



otras, en la central:



y otras, en la superior:



Por sola esta diversa elevación o altura las melodías gregorianas podrían presentar un carácter peculiar y fisonomía propia.

4. Júntese a ello que, por esta misma diversa elevación, en cada una de las tres octavas los semitonos distan más o menos de la nota final, y se tendrá un nuevo elemento de modalidad.

Véase a continuación :

Octava inferior: t. s. t. t. s. t. t.

Octava central: s. t. t. t. s. t. t.

Octava superior: t. t. s. t. t. s. t.

La impresión que dejan al oído es muy diversa en cada octava.

5. A estos dos primeros elementos debemos añadir otros dos, a los cuales los antiguos concedían suma importancia, y que, en realidad, son como el principio sintético de toda modalidad, el lazo de unión de los diversos sonidos que entran a formar parte de un *modo* determinado.

Éstos son: la nota fundamental, *tónica* o final, y la *dominante*.

6. La primera (*tónica*) es aquella nota en la cual, si no siempre comienza la melodía, en ella, de ordinario, termina y descansa.

Según se desprende de la teoría de los antiguos, a lo menos por lo que hasta el presente se ha descubierto, cuatro podían ser las notas tónicas, a saber: el *re*, el *mi*, el *fa* y el *sol* centrales (1).

(1) Omitimos el tratar aquí de las llamadas modalidades greco-romanas por cuanto, aparte de inexactitudes que se han mezclado en ellas con el tiempo y tal como las presentan algunos autores, no creemos necesario verificarlo en un método de índole práctica.

A partir hacia arriba de cada una de estas cuatro notas se contaba una quinta; y luego, para completar una escala de once notas, se añadían tres por la parte superior y tres por la inferior.

7. Resultaban, por lo tanto, cuatro modos, uno en *re*, otro en *mi*, otro en *fa* y otro en *sol*, comprendiendo todos juntos la escala entera. — Véase en el siguiente ejemplo cómo escalonadamente la comprenden toda ella:

8.

Protus

Deuterus

Tritus

Tetrardus

9. Como, aun hecha elección de una de estas cuatro escalas, cada melodía no la recorría siempre en toda su extensión, y se dirigía unas

veces con preferencia hacia la cuarta superior, o no se apartaba de la quinta central de cada modo, y aun descendía hacia la cuarta inferior, y, no obstante, en todos estos casos *terminaba siempre en la misma nota tónica*, se advirtió que había otra nota cuya influencia y acción se reconocía como fuerza suficiente para atraer a sí las demás notas, o permitir que se alejasen más o menos de ella, cual era la *nota dominante*.

10. Reconociendo, pues, para cada una de las cuatro escalas primitivas o más antiguas *dos dominantes*, según que la melodía tendiese hacia la parte superior o hacia la inferior, se pensó dividir en dos cada una de aquellas cuatro escalas, dando a cada modalidad ocho notas (octava) en vez de once, y quedándose unos (los llamados primitivos o *auténticos*) con la quinta, más la cuarta superior; y los otros (*plagales o derivados*) con la misma quinta del auténtico, más la cuarta inferior. Variaba la dominante, pero conservando la misma tónica.

Los cuatro auténticos, que conservaron la cuarta superior, se les conoce hoy por el 1.º, 3.º, 5.º y 7.º; y los derivados, que se quedaron con la cuarta inferior, tienen hoy los números 2.º, 4.º, 6.º y 8.º.

11. El cuadro siguiente presenta el conjunto de los ocho modos. Cada dos de ellos tienen una misma quinta central común; luego, según continúen hacia la parte superior, o desde la tónica desciendan a los grados inferiores, se clasifican en auténticos o plagales respectivamente.

		Terminología antigua	Terminología moderna	
Protus	Canto agudo	Protus auténtico	1.º Modo	
	Canto grave	Protus plagal	2.º Modo	

Deuterus	Canto agudo	Deuterus auténtico	3° Modo	
	Canto grave	Deuterus plagal	4° Modo	
Tritus	Canto agudo	Terminología antigua Tritus auténtico	Terminología moderna 5° Modo	
	Canto grave	Tritus plagal	6° Modo	
Tetrardus	Canto agudo	Tetrardus auténtico	7° Modo	
	Canto grave	Tetrardus plagal	8° Modo	

Vemos, en consecuencia, que los modos se distinguen por su *tónica*, por su *dominante* y por el *ámbito* o extensión.

(*) Al hablar más adelante de la dominante propia de cada modo ya se explicará el por qué señalamos estas dos notas en blanco.

(i) Idéntica observación que para el tercer y cuarto modo.

12. Tónica o final	<i>re</i>	{	Primer modo.
			Segundo modo.
»	<i>mi</i>	{	Tercer modo.
			Cuarto modo.
»	<i>fa</i>	{	Quinto modo.
			Sexto modo.
»	<i>sol</i>	{	Séptimo modo.
			Octavo modo.

13. *Dominante*. — Ésta se encuentra en los *auténticos* a la quinta sobre la tónica.

Exceptúase el tercer modo, en el que, poco a poco, a causa de la inestabilidad del *si*, que es la única nota que puede recibir el accidente *be-mol*, se trasladó al *do*, aunque en el interior de muchas piezas se ha conservado la nota *si*, como dominante.

En los *plagales* la dominante se encuentra tres notas más abajo que la de su auténtico respectivo, excepción hecha del octavo modo, por idénticas razones que en el tercero.

<i>Dominante</i> .	{	{ Primer modo = <i>la</i> .	{ Tercer modo = (si) <i>do</i> .
		{ Segundo modo = <i>fa</i> .	{ Cuarto modo = <i>la</i> .
		{ Quinto modo = <i>do</i> .	{ Séptimo modo = <i>re</i> .
		{ Sexto modo = <i>la</i> .	{ Octavo modo = (si) <i>do</i> .

14. El *ámbito* o extensión de cada modo está indicado en la tabla completa de los mismos, páginas 69 y 70.

15. Se considera como cosa común en los mismos añadir todavía una nota más, así en la parte superior como en la inferior.

16. Es de notar, sin embargo, que los antiguos sentían viva repugnancia a lo que los modernos llaman *nota sensible*, o sea el semitono bajo la tónica en los auténticos, y por esto en el *quinto modo* evitaban el paso del *mi* bajo el *fa* (1). En tal caso, ondulaba ligeramente la melodía sobre la nota superior *sol* (2), o bien bajaba al *re* inferior (3).

17. Nótese que teniendo los auténticos su tónica o final en la misma nota en que termina su escala constitutiva, y repitiéndose aquella en el extremo superior (1.º, *re-re*; 3.º, *mi-mi*; 5.º, *fa-fa*; 7.º, *sol-sol*), tienden, por lo mismo, hacia los extremos, como en fuerza centrífuga, y de ello reciben un carácter más bien abierto y expansivo.

Por el contrario, en los plagales la tónica o final no está en el extremo de su escala constitutiva, sino en el centro de la misma (véase el cuadro anterior), sin que, por lo tanto, se repita aquella nota. De aquí

(1) *Propter subiectam semitonii imperfectionem*. Guido de Arezzo. — Gerbert, *Script.*, II, pág. 13.

(2) Véase el *Pange lingua* español en el Tercer Curso.

(3) Sirva de ejemplo el verso del gradual *Constitues eos*.

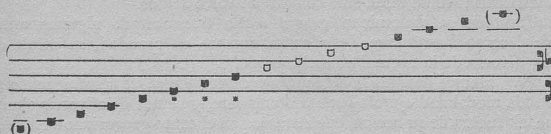
que al finalizar, tendiendo siempre, como en fuerza centrípeta, hacia el interior, ofrezcan estas modalidades un carácter íntimo y recogido.

18. A veces los modos se llaman *mixtos* cuando reconocen las once notas de la gama primitiva, juntándose el auténtico y el plagal.

19. *Modos llamados transportados*, o, mejor dicho, *relativos*.

Se encuentran melodías terminando en las notas *la*, *si* becuadro, *do*, o sea las tres que siguen a las notas *re*, *mi*, *fa*, *sol*, únicas que hemos señalado como tónicas. Véanse en el siguiente gráfico las tres notas (*la-si-do*) que siguen a las otras cuatro tónicas (*re-mi-fa-sol*) de los ocho primeros modos.

Estos tres nuevos grupos de modos, como equivalentes a los seis primeros, se transportan a sus tónicas y dominantes respectivas.



Estas modalidades equivalen exactamente a las tres primeras *Protus* (1.º y 2.º), *Deuterus* (3.º y 4.º) y *Tritus* (5.º y 6.º), respectivamente, si en éstas se bemoliza siempre el *si*, v. gr.:

Protus
1.º y 2.º modo

Normal

Transportado

Deuterus
3.º y 4.º modo

Normal

Transportado

Tritus
5.º y 6.º modo

}

Normal

Transportado

por esto algunos han llamado a estas modalidades *modos transportados* con relación a los primeros. Sin embargo, nosotros no nos atrevemos a clasificarlas como tales, sino como relativas o afines.

También se denominan *cuarto modo transportado* algunas antífonas, como *Laeva eius*, *In odorem*, aunque, en realidad, su escala es muy diversa de la normal de dicho modo.

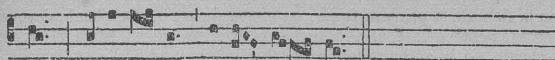
20. Hemos llamado la atención hace poco acerca de la influencia que en toda modalidad ejercía la nota dominante, y hemos de advertir ahora que, en fuerza de su acción, encontramos en el canto gregoriano verdaderas modulaciones, cambios de modo en una misma pieza, con sus propias cadencias o tónicas apropiadas a cada caso.

El paso de una modalidad a otra distinta se verifica sin extorsión alguna, con suma naturalidad y delicadeza. Basta, en muchos casos, insistir simplemente en alguna de las notas para convertirla desde luego en dominante, que reclama una cadencia correspondiente al nuevo modo. Es la atracción mutua de los sonidos, de que supo con habilidad aprovecharse el gusto delicadísimo de los artistas de la edad de oro del canto gregoriano, atracción y simpatía para ciertos sonidos, y repulsión para otros, que es la base de la unidad interna de cada escala modal, y que, como se verá más adelante, se funda en cierto sentido, en una ley rítmica, la del descanso, apoyo o insistencia en un sonido determinado.

Sirvan los ejemplos siguientes como prueba de lo que acabamos de exponer.

Christus * re-surgens ex mór-tu- is, iam non mó- ri-

tur, alle-lú- ia : mors sí-li ultra non do-mi-ná-bi-



tur, alle-lú-ia alle-lú-ia,

21. Esta melodía comienza y acaba en el *modo octavo*. En los dos primeros incisos sobresale el *do*, como dominante. Luego, insistiendo en el *si*, se convierte éste en dominante, ya muy usada en el mismo modo octavo. También podría representar el *Deuterus* en sus dos formas: auténtico, *iam non moritur*, y plagal, *alleluia*, terminando en ambos casos con tónica propia, el *mi*, aunque variando la dominante: *si* en el primero, y *la* en el segundo.

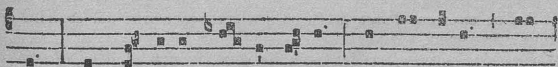
Prosigue aún en la misma modalidad en las palabras siguientes: *mors illi ultra*, si bien el oído acostumbrado a los giros gregorianos recuerda en el descanso en *la* pasajes de segundo modo relativo; así como en las palabras *non dominabitur, alleluia*, con sus cadencias en *si*, descubrirá el cuarto modo, también relativo.

Para terminar nos hace sentir hábilmente el *do* al comienzo del último inciso, y baja casi insensiblemente hasta el *sol*, preparando así con naturalidad la cadencia propia del modo en que había comenzado.

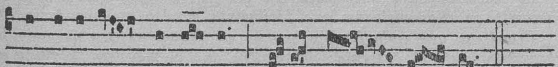
22. Un análisis parecido podría hacerse, por ejemplo, del introito *Statuit*, perteneciente al primer modo.



Stá-tu-it * é- i Dó-mi-nus te-staméntum pá-



cis, et prín-ci-pem fé-cit é-un ut sit í-li sa-



cerdó-ti-i díg-ni-tas in ae-tér-num.

Hasta la palabra *pacis* la melodía no se aparta de la dominante y tónica propias del primer modo. El *la* siguiente, *eum*, anuncia una cadencia que responde luego al *do*, dándole el carácter de dominante, y que convierte verdaderamente el *la* en nota tónica de un nuevo modo, o sea el segundo relativo, imitando así y haciendo consonancia

con la final de la primera frase: *testamentum pacis*. Desciende después elegantemente a la tónica primera, y llega de nuevo hasta el *la*, recordando así la antigua dominante que le correspondía, para terminar en el modo en que había comenzado.

23. Lo dicho hasta aquí acerca de la modalidad gregoriana es ya suficiente para apreciar cuán rica es, y el recurso que con ella posee el canto gregoriano para dar infinita variedad a sus composiciones y expresar toda clase de elevados sentimientos.

Inflexible en la sucesión natural de sus intervalos, da a sus cantos un aire de majestad y santidad muy propias del templo del Señor.

“Las melodías gregorianas, dice con mucha razón el P. Mocquereau, O. S. B. (1), se dirigen a la parte superior del alma. Su belleza y superioridad provienen de que el canto sagrado no toma nada, o lo menos posible, del mundo de los sentidos; pasa por éstos, pero no se dirige a ellos. ¿Qué encuentran en él las pasiones, qué la imaginación?

”Puede expresar verdades terribles y sentimientos enérgicos sin salir de su sobriedad, pureza y sencillez.

”La música moderna puede hacerse eco de pasiones violentas y groseras, y aun hacerlas nacer; la gregoriana nunca se prestará a semejantes abusos: es siempre casta, sana, sosegada, sin influencia en el sistema nervioso.

”Se diría que con esa exclusión total de sucesiones cromáticas, que representan por los medios tonos las cosas incompletas, no puede expresar sino la belleza perfecta, la verdad pura, *est, est; non, non*. El oído acostumbrado a su incomparable franqueza no puede sufrir las cantinelas afeminadas, donde domina el sensualismo hasta en aquello mismo que debiera ser la expresión del amor divino. Hay algo angélico en la inflexibilidad misma de su gama al no admitir alteración alguna.”

Así se expresa el que ha llegado a compenetrarse del espíritu del canto gregoriano.

Los siguientes ejercicios servirán para iniciar al discípulo en el conocimiento de los giros propios a cada modalidad.

El maestro podrá ampliarlos sirviéndose de los libros litúrgicos, buscando en ellos melodías que fácilmente puedan comprenderse.

Procúrese que cada lección sea un verdadero repaso de todo lo aprendido hasta el presente; de manera que el maestro pregunte al discípulo sobre los intervalos, sobre los modos, la tónica, dominante, escala, etc., etc.

Primero cántense con el nombre de las notas; y luego vocalícense en la forma que el maestro creyere más oportuna.

En uno y otro caso los discípulos deberán indicar con la mano todas las combinaciones rítmicas, según van indicadas, como se ha practi-

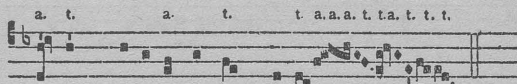
(1) *Le chant grégorien, son but et son procédé*. Solesmes, 1902.

cado en las lecciones anteriores, sin entrar, por ahora, en estudios detallados del ritmo.

Para ello les facilitamos dicho ejercicio, indicándoles cuándo deberán repetir el gesto ársico y cuándo el tético.

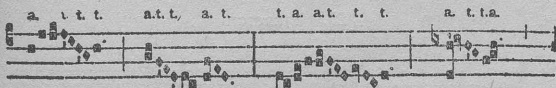
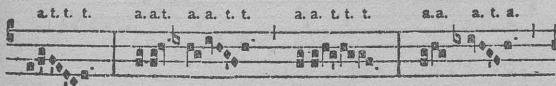
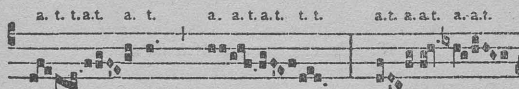
El primer ejercicio de cada modalidad lo tomamos de libros antiguos. Los otros son recopilación o centonización de melodías respectivas de los libros litúrgicos.

24. PRIMER MODO = *Melodía típica*

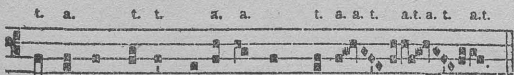


Prí-mum quaé-ri-te régnum Dé-i.

25. EJERCICIO



26. SEGUNDO MODO = *Melodía típica*



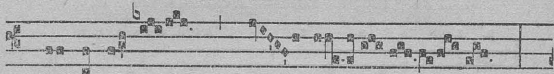
Se-cúndum autem sí-mi-le est hú-ic.

27. EJERCICIO

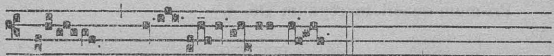
a. a.a.t.t.t. a.a.t. a.t.t. a. a. t. t. a. t. a.t.t.t.



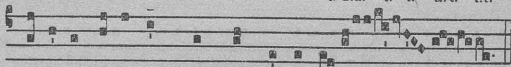
a. t. a. a. a.t. a. t. a. a. t. t. t. a. t. t.



a.a.t.t.t. a.a.t.t.a. a. t. a. a. t. t.

28. TERCER MODO = *Melodía típica*

a. t. a. t. a. t. t. a. a. t. t. a. t. t. t.



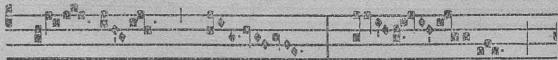
Tér-ti-a dí-es est quod haec fácta sunt.

29. EJERCICIO

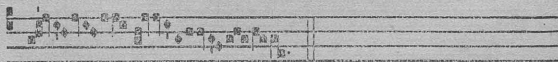
a. t. a. t. a. t. a. t. a. t. t. a. a. t. a. t. t.



a. a. a. t. a. t. a. t. a. t. a. t. t. a. t. t. a. a. t. t. a. t. t. a. t.



a. a. t. a. a. t. a. t. a. t. a. t. t. t.



30. CUARTO MODO = *Melodía típica*

a. t. t. a. a. a. t. a. t. a. a. t. t.

Quár-ta ví-gi-li-a vé-nit ad é-os.

31. EJERCICIO

a. t. t. a. a. a. t. a. t. a. t. a. a. a. t. t.

a. t. a. t. t. a. a. t. a. a. a. t. t. a. a. t. t. a. a. t. a. t. t.

a. t. a. t. t. a. t. a. t. a. t. a. a. t. t. t. t.

32. QUINTO MODO = *Melodía típica*

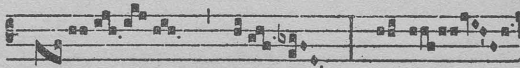
a. t. a. t. t. t. a. a. t. a. t. t. t.

Quínque prudén-tes intra-vé-runt ad núpti-as.

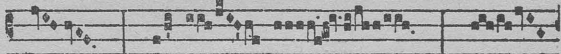
a. t. a. t.

33. EJERCICIO

t. a. a. t. a. t. t. a. t. t. a. t. a. t. a. t. t.



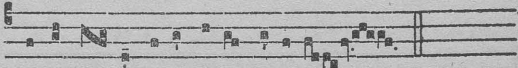
a. t. t. a. t. a. t. a. a. t. a. t. t. t. a. a. a.



t. t. a. a. t. a. t. t. t. a. a. t. t. t. a. a. t. t. a. t.

34. SEXTO MODO = *Melodía típica*

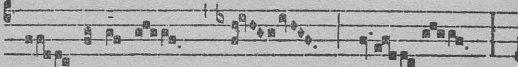
a. a. a. t. a. t. a. t. a. a. t. t.



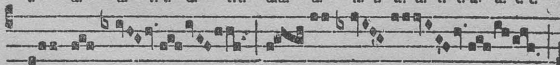
Séxta hó- ra sé-dit su-per put-é-um.

35. EJERCICIO

a. t. a. t. a. t. t. a. a. t. a. t. a. t. t. a. t. t.



t. a. a. t. t. a. t. t. a. a. a. a. t. a. a. t. t. a. t. t.

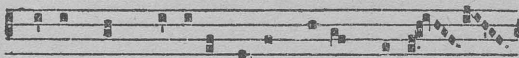


t. a. t. t. t. a. a. a. t. t. a. t. t. t.



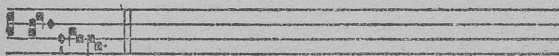
36. SÉPTIMO MODO = *Melodía típica*

a. t. a. t. a. t. t.a.a.t. a. t. t.



Séptem sunt Spí-ri-tus ante thrónum Dé-i.

a. a. t. t. t.

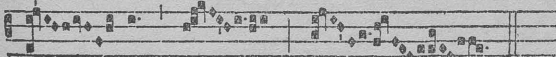


37. EJERCICIO

a. a. a. t. a. t. t. a. a. a. t. a. a. t. t. a. t. a. t. a. t. t.



a. a. t. a. a. t. a. a. t. t. t. a. a. t. t. a. a. t. a. t. a. t. a. t.

38. OCTAVO MODO = *Melodía típica*

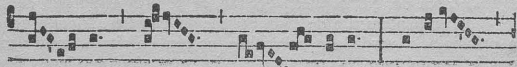
a. a. t. a. a. t. t. t. a. t. t. t. a. a. t. t. t.



Octo sunt be-á-ti-tu-di-nes.

39. EJERCICIO

a. t. a. t. a. a. t. t. a. t. t. a. t. t. a. t. t. t.



a. t. t. a. t. t. a. a. t. t. t. a. a. t. t. t. a. a.

t. a. t. t. t. a. a. t. t. t. a. t. t. a. t. a. a. a. t. a.

a. t. t. t. a. a. t. t. t. a. a. a. t. a. a. t. t. t.

a. a. t. t. a. t. t. t. a. a. t. t. t.

CAPÍTULO II

El Ritmo

I

Advertencia general. — Qué es ritmo; materia y forma. — Artes de reposo y de movimiento. — Formas del ritmo. — Partes del ritmo. — Quién determina el ritmo. — Ritmo elemental, a tiempos simples.

40. Al estudiar el ritmo del canto gregoriano conviene recordar que este canto tiene vida propia, que en su constitución interna se aparta de las teorías de la música figurada, y que la lengua latina, a la cual reviste y cuyo ritmo sigue, no debe subordinarse a los caracteres propios de las lenguas modernas.

Hecha esta observación, y antes de aplicar al canto gregoriano cuanto acerca del ritmo pueda decirse, es preciso estudiarlo en sí mismo, independientemente de toda aplicación práctica, fijando así desde un principio la verdadera y legítima noción de ritmo, muy necesaria hoy día, porque son no pocos los que han tomado como leyes absolutas

del ritmo ciertos casos particulares que nunca podrán presentarse como reglas generales.

Definamos, pues, ante todo, el ritmo, y luego nos será más fácil comprenderlo al explicar la materia y forma de que se compone.

41. *Ritmo* es el orden del movimiento. Tal es la definición clásica.

Orden, es decir, ante todo *ley*, *atracción* o *dependencia* que se establece entre los constituyentes del movimiento; *síntesis* que los relaciona íntimamente, que les da unidad, tal como la hay en el lanzar un cuerpo y ser luego atraído éste por la inercia hacia el reposo y posición primera.

Orden, que quiere expresar el *modo* como se suceden los constituyentes del movimiento.

Orden, o sea *proporción* agradable y armoniosa del conjunto en el movimiento.

42. La *materia*, objeto del ritmo, son los sonidos y movimientos de los cuerpos.

43. La *forma* es el orden con que los sonidos y los movimientos se relacionan entre sí.

44. Decimos que la *materia del ritmo* es el sonido y el movimiento de los cuerpos, y no, por ejemplo, las imágenes pintadas en el lienzo, ateniéndonos a aquella ya sabida distinción de *Artes de reposo* o artes plásticas, y *Artes de movimiento* o artes móviles.

Las primeras, como son la *arquitectura*, la *escultura* y la *pintura*, sólo realizan sus creaciones en el *espacio*, no por el desarrollo sucesivo de los pensamientos, sino fijando aun la menor idea de movimiento en un momento dado del mismo; y las segundas expresan la idea de lo bello en el *tiempo*, es decir, por una sucesión de sus elementos, o sea, por una serie más o menos prolongada de sonidos y movimientos, y estas artes son: la *música*, la *poesía* y la *danza*.

La *forma del ritmo* establece entre sus elementos, según lo hemos ya enunciado, la relación necesaria para que formen un solo conjunto, un ser único más o menos desarrollado.

45. ¿Podríamos, por lo tanto, decir que el ritmo consiste en la mayor o menor rapidez del movimiento, en el grado mayor o menor de fuerza con que se emiten los sonidos, o en su cualidad fonética o melódica? Más aún: ¿podrá tenerse como completa la idea de ritmo si decimos que es una serie de sonidos simplemente yuxtapuestos, sin ninguna relación entre sí, si no es la de continuidad?

No, por cierto. Con lo primero sólo declaramos las *cualidades con que pueden presentarse los sonidos*; con lo segundo señalamos una *serie de elementos capaces de formar un ritmo* si hay una inteligencia que los distribuya convenientemente, si un soplo de vida, si un principio vital interno los informa y reduce a un solo ser. Les falta, en una palabra, la *forma*, el alma, o sea el *ars bene movendi*, de que nos habla San Agustín.

46. ¿Quién determina la forma del ritmo y en qué se funda esta determinación? — *Nuestras propias facultades físicas, intelectuales y estéticas*, que tienen su fundamento en la misma naturaleza. — Nosotros, a poco que lo examinemos, reconocemos en nuestro interior un conjunto de facultades que forman un como *sentido rítmico*, el cual logra no sólo hacerse cargo y juzgar de ritmos objetivos y externos ya existentes, sino aun formar subjetivamente otros que objetivamente no existían; agrupando, dividiendo y subdividiendo mentalmente, por ejemplo, el tiempo en un sonido prolongado indefinidamente, producido y reproducido con igual intensidad.

Para ver cómo verificamos esto busquemos una regla, una analogía en lo que pasa fuera de nosotros, en la misma naturaleza.

47. En efecto, ¿a qué llamamos movimiento completo de un cuerpo? Al paso, cambio o mudanza del estado de actividad al de reposo. Decimos que hemos dado un paso, cuando luego de haber levantado el pie volvemos a colocarlo en el suelo. Consideramos completo el vuelo de un pajarillo, cuando vemos cómo arranca, se eleva, y luego de efectuado un trayecto, más o menos largo, vuelve al reposo. Es más, cuantas veces vemos levantar de nuevo el pie, cuantas veces observamos un nuevo desarrollo de actividad o que el pajarillo vuelve a remontarse, tantas decimos comenzar un nuevo paso, iniciarse otro movimiento y repetirse el vuelo.

Del mismo modo, ¿cuándo tendremos en música un movimiento completo? Cuando, debidamente relacionados entre sí los sonidos, logran dar la impresión de un esfuerzo, arranque o partida, seguido de un descanso, apoyo o llegada; porque, según decíamos, el más ínfimo de los movimientos equivale a un arranque, el cual, luego de terminada su energía, exige naturalmente un descanso. Tal es *la ley interna del ritmo; la atracción y síntesis de sus componentes*.

48. Esta misma fuerza sintética, atracción y simpatía entre la primera y segunda parte del ritmo hace que, apenas percibido el sentimiento de reposo, apoyo o descanso, si observamos que el sonido vuelve a animarse, a lanzarse a un nuevo vuelo, que aquella nueva fase ya no depende del reposo anterior, y que se disgrega de él, entonces decimos inmediatamente que comienza un nuevo ritmo; porque los mismos elementos que relacionan entre sí sus dos partes, arranque y reposo, uniéndolas de una manera inseparable, como lo están las dos fases de que se compone un paso, los mismos son la causa de que cualquier movimiento completo quede separado por su naturaleza del siguiente.

49. Para formar, pues, un ritmo, el más corto y elemental, necesitamos, por lo menos, dos tiempos, uno para cada parte de que hemos dicho se compone; o sea, *un tiempo para el movimiento ya lanzado*, sin considerar el punto de su partida, y *otro tiempo para la llegada o reposo*.

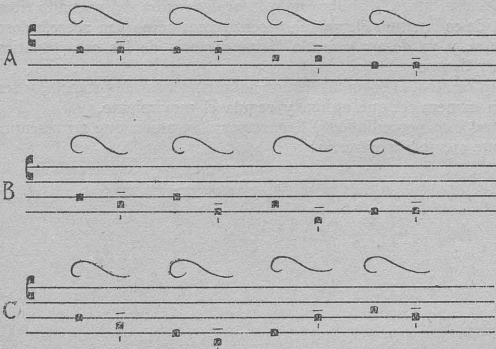
50. *Ritmo elemental a tiempos simples.*

Ejemplo:

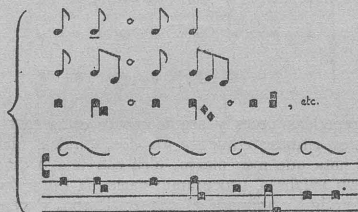


Cántense repetidas veces y seguidamente estas tres series de sonidos, estos tres ritmos; emítanse los dos sonidos, bien sea con el nombre de la nota que más plazca, bien con una o diversas vocales, pero todavía sin palabras, procurando darles la duración relativa que va indicada bien ágil y animado el primer tiempo, y tranquilo y reposado el segundo, acompañándolos con el gesto de la mano, tal como va señalado. Con este procedimiento sentiremos al poco rato, no digo nacer, pero sí despertarse en nosotros la idea exacta del ritmo, o sea la íntima relación que existe entre cada uno de los dos sonidos: corto, ligero, ágil, vivo y animado, el primero; y largo, de reposo, de apoyo y de caída el segundo; apoyo y descanso que es provisional y transitorio al fin de los dos primeros ritmos, pero definitivo en el último.

51. Practíquese el mismo ejercicio, separadamente, con los siguientes ejemplos, en los cuales el mismo giro melódico de cada ritmo elemental facilitará el sentir más íntimamente la relación de las dos partes de cada uno.



El segundo tiempo, o reposo discrecional de cada ritmo elemental, puede desglosarse o desarrollarse en dos o tres sonidos melódicamente distintos, y no más, con tal no haya nuevo ictus rítmico.



La primera parte del ritmo la llamaremos *arsis* y la segunda *tesis*. El punto mismo del apoyo o llegada, que indicamos con una rayita o *episema vertical* debajo de la segunda nota, lo denominaremos *ictus rítmico*. El reposo va indicado con el *episema horizontal*, de duración aquí discrecional, como el llamado *calderón*.

52. Cuanto más insistamos, aun cantándolos seguidamente, en el reposo de cada ritmo elemental, más se destacará el arsis del nuevo ritmo siguiente, y más sentiremos que el verdadero enlace de cada ritmo particular está en la agilidad y viveza de la primera parte, que llama y pide el reposo y descanso inmediato.

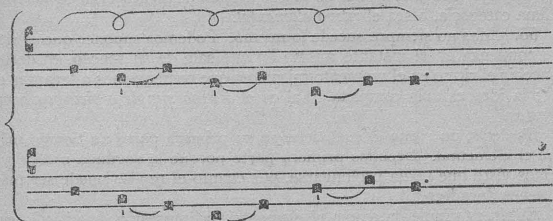
Váyase, luego, disminuyendo la prolongación del segundo tiempo, o tesis, de cada ritmo elemental, y sentiremos cómo van acercándose más entre sí, y va desapareciendo la importancia de las características del primer tiempo.

En cambio, el segundo tiempo adquirirá más importancia, y será, en cierta manera, el que anima y regula el movimiento.

Con este procedimiento llegaremos a la unión que representa el siguiente ejemplo o ejercicio :



O bien con flexión melódica :



En realidad los ritmos elementales no han desaparecido ; bastará prolongar luego las notas que traen ictus rítmico, y sentiremos disgregarse de nuevo los ritmos elementales con todas sus características.

Analíticamente, pues, los encontraremos siempre ; por más que *sin-téticamente* pase como en el andar ; que el punto mismo donde podríamos descansar, cuando nos apoyamos poniendo el pie en el suelo (digámosle ictus rítmico), es punto de partida de un nuevo paso ; diferente de cuando caminamos a pasos aislados o como cojeando.

53. *El tiempo compuesto.*

Dos a dos, o tres a tres, las notas van uniéndose y agrupándose para formar una nueva entidad rítmica superior al tiempo simple, o sea, el *tiempo compuesto*.

En los ejemplos del número anterior hemos visto como los ritmos elementales se unían de tal manera que la relación, de hecho, se hacía casi más sensible entre el ictus y la nota siguiente ; al revés de lo que sucedía en los ritmos elementales considerados aisladamente.

Esta nueva relación entre las notas constituye el tiempo compuesto, cuyo oficio e importancia explicaremos luego.

II

Ritmo simple, a tiempos compuestos. — Diferénciase del ritmo elemental. — El ictus en su primer tiempo compuesto. — Diferencia entre acento, impulso e ictus. — Tiempo unidad. — Ritmo medido y libre. — El compás. — Ca-dencias. — Accidentes en el ritmo.

54. En los primeros ejercicios de ritmo elemental y propuestos para sentir la mutua atracción de los sonidos al ser informados por el ritmo, a manera de fluido eléctrico, habrás echado de ver que el arsis consta de un solo tiempo expreso. Nos figuramos en cada ritmo, no que vamos

a levantar el pie, sino que lo tenemos levantado ya para terminar el paso en el apoyo inmediato. Tal es también el movimiento rítmico de más ínfima categoría, o sea el *ritmo elemental*.

55. Mas no siempre sucede lo mismo. Podemos suponer que el ritmo comienza en el instante mismo en que sale de su reposo, es decir, concebir el ritmo en el momento mismo en que comenzamos a levantar el pie; la idea es más completa. Tal es el *Ritmo simple a tiempos compuestos*.

Es decir, un ritmo el cual tiene en su primera parte un tiempo más que el elemental. Decimos primera parte porque la segunda o tesis ya hemos visto que podía prolongarse, por cuanto el reposo puede ser más o menos duradero.

El ritmo simple da, como el elemental, la impresión de un solo esfuerzo y un solo reposo, pero marchando por tiempos compuestos; o sea, agrupando, por medio del ictus rítmico, varios tiempos simples en cada una de sus dos partes. Es una unidad rítmica y sintética, superior al ritmo elemental, y que hemos visto ya esbozarse al explicar el tiempo compuesto.

56. El *ritmo elemental* va, en consecuencia, *de tiempo simple ágil a tiempo de apoyo o ictus*; el *ritmo simple* marcha por tiempos compuestos, y *va de ictus a ictus*, comenzando en cada ictus un tiempo compuesto binario o ternario.

Vese claramente que los *tiempos compuestos*, tal como los hemos explicado, son, de por sí, neutros; es decir, pueden formar un arsis o una tesis de un ritmo simple, según que se les dé el carácter de impulso o de reposo respectivamente.

Véase gráficamente la diferencia:

Arsis simple
de un solo tiempo expreso
y otro callado, o ritmo
simple elemental



Arsis compuesto
de dos tiempos
expresos
(tiempo compuesto)



Arsis compuesto
de tres tiempos
expresos
(tiempo compuesto)



La pequeña pausa de respiración y los puntillos en la curva inicial del primer ejemplo indican la parte callada, o sea el punto mismo del arranque, que en los otros dos casos ya está expreso.

57. El ritmo simple comprende, como hemos dicho, el punto mismo de partida del movimiento, o sea un tiempo más que el ritmo elemental. Pues bien, no podemos imaginarnos que el movimiento sonoro comience, así como tampoco otro cualquier movimiento, sin que aquel punto mismo de salida no sea el término, llegada y apoyo de otro agente motor, que viene a sacarle de su inercia.

He aquí explicado el ictus en el primer tiempo del ritmo simple. Representa la llegada del esfuerzo físico que mueve nuestro aparato vocal; llegada que, en realidad, se identifica con el mismo impulso sonoro que perciben nuestros oídos. El ritmo externo y sonoro es una continuación del ritmo interno y silencioso de nuestra voluntad que lo pone en juego. Hay un punto de enlace, en el cual termina uno y comienza el otro.

En el orden físico lo podemos comprobar a cada paso; y todo, alrededor nuestro, se mueve con este enlace y encadenamiento o comunicación de ritmos, por cuanto no podemos dar con el movimiento continuo; nadie tiene el movimiento y la vida por sí mismo.

Toda la vida, toda la creación se mueve en virtud de un encadenamiento y comunicación de ritmos, cuyo único impulso inicial y esencial está en el Creador, que es, al mismo tiempo, el único reposo y descanso definitivo.

Este ritmo previo, esta acción física preliminar, que termina al mismo tiempo que comienza el movimiento que él comunica, podemos representarlo gráficamente, haciendo antes un gesto preliminar, que figurará en B el término o apoyo del movimiento impulsivo, y en el mismo punto el comienzo o arranque del ritmo sonoro.



Del análisis que acabamos de hacer deducimos el origen del ictus rítmico en el arsis y su verdadera noción práctica.

58. Podemos afirmar, por lo tanto, ser errónea la equivalencia que algunos quieren establecer entre *acento*, *impulso* e *ictus*.

El *acento* es siempre, relativamente, un tiempo fuerte, como hemos visto al tratar del texto; el *impulso* es un tiempo de *arranque* (arsis); pero el *ictus* es un simple apoyo de tesis o de arsis.

Si el *ictus* corresponde al acento de una palabra, será fuerte por esta razón; pero no por naturaleza propia.

No hay, pues, que pensar en el pretendido tiempo fuerte que hasta hace poco se creía era el distintivo del ritmo en el apoyo repetido del mismo. En la percepción del ritmo no hay que olvidar que una cosa es la percepción sensible de los sentidos y que ellos transmiten a nuestra memoria; y otra cosa la percepción intelectual, de donde proviene el orden que nosotros atribuimos a la sucesión de tiempos sonoros; y, por lo tanto, el ritmo es de orden psicológico, y no tan material como algunos pretenden.

El ictus proporciona la impresión de un simple apoyo, rápido, provisional, que da momentáneamente la sensación de equilibrio, estabilidad. Por esto dice Dom Mocquereau que «frecuentemente las subdivisiones binarias y ternarias desaparecen, fundidas en un estilo ligado, ininterrumpido, que deja solamente el sentimiento de una ondulación plena y ancha de la frase musical. Los ictus son tan suaves, tan delicados, que son verdaderamente sin peso, más espirituales que materiales: el sentimiento interior es el único que puede darse de esto cuenta, cuando quiera tomar de ello conciencia...» (1).

59. Hay *ictus* siempre que el movimiento se apoya para comenzar o para terminar, y, por consiguiente, el ictus aparece cada dos o tres tiempos, según el grado de extensión del arsis.

60. *Tiempo unidad.*

Tanto el arsis como la tesis pueden comprender simultáneamente tres tiempos; pero no más de tres, porque el *punctum*, tiempo simple o tiempo unidad, o en traducción musical moderna dígase la *corchea*, es indivisible, siguiendo en esto el canto gregoriano el ritmo de la lengua latina, en la cual no se conoce valor más ínfimo que el de la breve (v), o sea el valor de la sílaba ordinaria.

Así no se permite en canto gregoriano dividir el tiempo simple o tiempo unidad como lo haría, por el contrario, el canto figurado, verbigracia:



61. *El ritmo puede ser medido y libre.*

Es *medido* o isócrono cuando el ictus aparece constantemente a tiempos iguales, como sucede de ordinario en la música figurada, porque entonces los tiempos compuestos, que comienzan, como hemos dicho, en cada ictus, tienen todos la misma extensión: todos binarios o todos ternarios.

Es *libre* el ritmo, por el contrario, cuando la aparición del ictus no es isócrona, porque no todos los tiempos compuestos tienen la misma extensión; es decir, unos son binarios y otros ternarios. Tal es el ritmo del canto gregoriano, como lo es el de la prosa latina, a la cual imita, y el de la oratoria en general.

Pero como el canto gregoriano, siendo verdadera música, tiene leyes y principios a que amoldarse, su ritmo se llama no simplemente *oratorio*, sino *ritmo libre musical*.

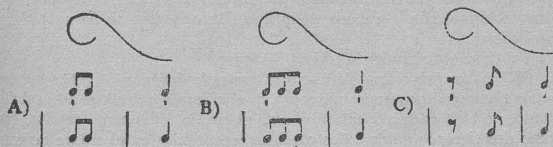
(1) *Nombre musical*, I, pág. 417.

62. *El compás en la música.*

El ritmo, sea medido o libre, va marcando las huellas de su paso, es decir, va formando grupos o tiempos compuestos, binarios o ternarios, al principio de cada uno de los cuales encontramos siempre, expreso o callado, el ictus.

El compás es, pues, un tiempo compuesto del ritmo; no un ritmo entero, sino parte de un ritmo simple; o, si procedemos por análisis elemental, parte de dos ritmos elementales.

A) Si el ritmo se apoya después de dos tiempos simples, el compás resulta binario; B) si el ritmo se apoya a los tres tiempos simples, el compás es ternario; C) si el arsis es de un solo tiempo simple expreso (ritmo elemental), se considera como callado el primer tiempo del compás. Ejemplos:



63. De lo dicho se deduce:

1.º Que el compás es el espacio comprendido desde un ictus hasta el tiempo simple inmediato al siguiente ictus exclusive; o sea un tiempo compuesto; arsis o tesis compuestos; parte no más, por lo tanto, de un ritmo. Mientras que el ritmo comprende, por lo menos, parte de dos compases.



2.º Que es error creer que el primer tiempo de compás es siempre un tiempo fuerte, por razón de que este primer tiempo corresponde a un ictus; pues ya sabemos sobradamente que ictus rítmico no es sinónimo ni de acento ni de impulso, indicando solamente los puntos de

apoyo del ritmo; apoyo al cual el ritmo simple dará el carácter de arsis o de tesis.

3.º Que, finalmente, una pieza musical no debiera terminar con el último tiempo de un compás, pues el ritmo no es completo todavía; sino en el primer tiempo del compás, punto de apoyo, llegada y reposo del ritmo. Nueva prueba de que el ictus, que acompaña esta primera parte del compás, no es de su esencia un tiempo fuerte, antes preferentemente lo contrario.

64. CADENCIAS.

Toda conclusión de ritmo, elemental o simple, forma lo que se llama una cadencia, una terminación rítmica.

65. *Si el ritmo termina en el ictus simple, o prolongado a manera de reposo, como en los ejemplos A, B, C, citados al tratar del compás (y en los cuales no consideramos la nota negra como dos tiempos, sino como prolongación o reposo definitivo), la cadencia se llama íctica o masculina.*

Tal debe ser siempre la última de frase.

66. *Si la tesis o final de ritmo se continúa después del ictus por uno o más tiempos descompuestos, como en el ejemplo que sigue a los arriba citados; o bien no se considera la nota negra de éstos como reposo, sino como dos tiempos unidos, dos corcheas, separables en el enlace de unos ritmos con otros, entonces la cadencia es postíctica o femenina.*

Sólo es permitida en el curso de la frase. Nunca el último ritmo de frase puede quedar en esta posición, como no nos quedamos, al andar, con el pie en alto, sino que debe llegar hasta el otro ictus, como hemos dicho al tratar del compás.

67. Accidentes del ritmo.

Adviértase que, para determinar en qué consiste la esencia del ritmo, para nada hemos mencionado la diferencia entre sonidos fuertes y débiles, el diferente grado de elevación con que pueden emitirse, sus cualidades fonéticas, etc.; tan sólo hemos hablado de la relación de movimiento, que consiste en el arranque y reposo consiguiente, en esa ondulación viva que hace de una serie de sonidos un conjunto verdaderamente agradable y armonioso. No importa que los sonidos estén en el mismo grado de elevación, o que los dos sean de la misma intensidad; basta que se establezca entre ellos la relación de movimiento único, y esto es suficiente ya para constituir un ritmo.

Pueden contribuir, sin embargo, a esta unión y prestarle complemento y belleza *la intensidad y la melodía*, o sea el mayor grado de fuerza y elevación de los sonidos en el arsis y depresión en la tesis; pero la simple relación de movimiento es ya suficiente para la unidad rítmica. Por esto juzgamos rítmicamente idénticos los ejemplos siguientes, pues en todos ellos hay un solo arsis de tres tiempos simples y una

sola tesis; o sea, un solo arranque e impulso, y una sola caída o reposo, con un solo punto de apoyo o ictus rítmico en cada una de estas dos partes, diferenciándose únicamente en su interpretación dinámica y melódica.



Lo que se requiere, para que cada parte del ritmo forme *un solo tiempo*, una sola fase del movimiento, es que los diversos tiempos simples de que constan sean emitidos sucesivamente *en forma ligada*, pues la menor renovación del impulso inicial en cualquiera de ellos bastaría para disgregarlos y anular el efecto de la relación rítmica que los junta en un solo tiempo compuesto.

¿Qué importa que al terminar el paso demos fuerte con el pie en el suelo, o lo coloquemos suavemente en él? ¿Le faltará algo en uno u otro caso para que el paso sea completo? Faltaría, ciertamente, algo, si luego de levantar el pie no volviéramos a colocarlo en el suelo: esto es lo esencial; lo demás es un accidente que en nada afecta a su substancia, aunque también los accidentes de los sonidos pueden servir para dar más colorido al movimiento.

68. EL ACENTO TÓNICO.

Explicado el sentido y carácter del arsis y de la tesis, se comprenderá que el acento tónico, elevación, melodía, se aviene mejor con las características del arsis que con las de la tesis, principalmente cuando el arsis es simple, de un solo tiempo, en ritmo elemental; o bien, en ritmo simple, con el segundo o tercer tiempo del arsis compuesto.

El acento, como dijimos en la *Primera Parte*, encuentra así mayor libertad y agilidad. Siendo, además, el acento el alma de la palabra, le comunica así mayor impulso y le presta más unidad.

En realidad, no repugna el acento, en virtud del fraseo y unión de unas palabras con otras, el ser colocado en tesis o en ictus rítmico, o a ser prolongado, cuando el movimiento melódico y rítmico lo exija.

En tales casos, procúrese no cargar pesadamente sobre él.

Sería un error funestísimo para el canto gregoriano pretender, contra toda tradición textual y melódica, alargar sistemáticamente los acentos. Se destruiría así toda la belleza del canto gregoriano.

El siguiente ejemplo A, formado por una sucesión de ritmos elementales, o por tiempos compuestos B, nos dará idea de cómo, apli-

cando al tiempo largo el acento tónico C, se rompe la unidad de la palabra, y la recitación resulta en sumo grado antiestética.

A {

B {

C
a-mã- vit e- um Dó- mi- nus.

III

Ritmo compuesto: contracción: yuxtaposición. — Ritmo de las palabras: palabra ritmo: palabra tiempo: encadenamiento de palabras. — Ritmo de los neumas: neuma tiempo: neuma ritmo; encadenamiento de los neumas. — Síncopa.

69. A. RITMO COMPUESTO EN GENERAL.

Dos tiempos simples constituyen un ritmo elemental; *dos tiempos compuestos*, que son parte de dos ritmos elementales, forman un ritmo simple; *dos o más ritmos simples componen un ritmo compuesto*, nueva entidad y síntesis rítmica, más o menos importante, de orden superior, y verdadero objetivo artístico de una frase musical.

70. En realidad, encontramos, a veces, que un solo ritmo elemental (A), o bien un solo ritmo simple (B), puede constituir un inciso musical, pero no es esto lo ordinario.

A
A-men Dé- us,

B
A-men Dé- us,

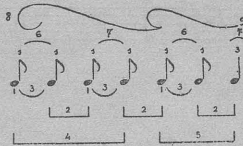
71. *Habría m as de un ritmo simple, o sea ritmo compuesto, cuando los tiempos simples pasan de seis, por cuanto hemos dicho que en el ritmo simple así el arsis como la tesis podían abarcar cada uno tres tiempos simples y no m as; o bien, cuando en número inferior, los tiempos simples se combinan de forma que los ictus son m as de dos, v. gr.:*



o bien:



72. He aquí un resumen esquemático desde el tiempo simple hasta el ritmo compuesto:



1. Tiempo simple, con ictus o sin ictus.
2. Ritmo elemental; primer tiempo, o arsis, sin ictus. Los dos primeros ritmos sin descanso, el último con reposo definitivo.
3. Tiempo compuesto, comenzando con ictus; los tres primeros de dos tiempos desglosados melódicamente; el último, de valor doble en un solo sonido.
4. Ritmo simple, con cadencia femenina, post ctica, no terminativa.
5. Ritmo simple; cadencia masculina, íctica, terminativa.
6. Arsis de los dos ritmos simples.
7. Tesis de los dos ritmos simples: primera post ctica, segunda íctica.
8. Primer ritmo simple, no terminativo.
9. Segundo ritmo simple, terminativo.

Cuál de los dos sea el más importante y cuál debe subordinarse al otro se verá por lo que luego diremos.

73. Los ritmos simples pueden formar un ritmo compuesto uniéndose *por sola yuxtaposición o conjunción, conservando cada uno sus propios arsis y tesis*, pero relacionados íntimamente y, en cierto modo, puestos en mutua dependencia, y aun perdiendo uno de ellos algo de su importancia, en virtud y fuerza de la línea melódica, o por razón del sentido textual.

74. El ejemplo siguiente permite que cada ritmo simple conserve sus características; pero el giro melódico concede al primero cierta primacía. En el primer caso la primera tesis es binaria, con tiempo doble, a manera de dos tiempos simples al unísono; en el segundo, con los dos tiempos simples desplazados.



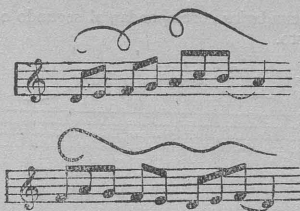
75. En el siguiente es el sentido gramatical el que les da unidad y les relaciona entre sí.



76. Otras veces, en la formación del ritmo compuesto, sucede que el tiempo compuesto, que, analíticamente, debiera ser tesis del primer ritmo simple, continúa siendo arsis; y también, en sentido opuesto, al llegar el tiempo compuesto, que sería, analíticamente, arsis del segundo ritmo, continúa siendo tesis del primero. Esto puede repetirse, dos o tres veces, en uno y otro sentido. Entonces el ritmo es *compuesto por fusión o contracción*, que se verifica en el tiempo compuesto, en el cual se renueva el arsis o la tesis.

En uno y otro caso el arsis o la tesis ensanchan su acción sintética, uniendo mayor número de tiempos compuestos y dando mayor unidad al conjunto.

77. Es el movimiento melódico el que ordinariamente advierte si necesita que continúe el arranque y esfuerzo en un arsis doble o triple, por el interés creciente del desarrollo; o si, al contrario, debe continuar cada vez más pronunciado el sentimiento de regreso y declive ya iniciado, comprendiéndolo en una tesis doble o triple.



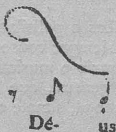
La contracción y fusión se verifica en los ictus, al principio de cada tiempo compuesto binario o ternario; y pasa en ellos lo que hemos dicho referente al ritmo preliminar al sonoro.

B. RITMO DE LAS PALABRAS.

78. No podemos pasar adelante en el desarrollo total del ritmo gregoriano sin estudiar sus relaciones con el texto latino y con los neumas. Tenemos ya, al mismo tiempo, conocidos todos los elementos para hacer una exacta aplicación del ritmo a estos dos casos. Estudiemos primero el texto latino.

79. Distingamos entre palabra aislada y serie de palabras. Por todo cuanto llevamos dicho de los caracteres del arsis y de la tesis, tanto en el ritmo elemental como en el ritmo simple y en el ritmo compuesto, se verá que la palabra latina aislada forma siempre un ritmo. Su unidad lo exige.

80. Si es una palabra bisílaba, como *Déus*, no hay lugar a duda en cuál es su posición natural, o sea formando un ritmo elemental, según lo que dijimos en el número 68 de este mismo capítulo.



La palabra queda así ritmada, descansando en su última sílaba, y el acento mejor tratado, ágil, vivo, esbelto, cual corresponde al arsis. Tal es la naturaleza del acento.

81. Todas las palabras tónicamente llanas de más sílabas forman un ritmo simple o compuesto, ordenado siempre de manera que el acento

primario y los secundarios correspondan al segundo o tercer tiempo de un arsis compuesto.

á- mo
a- má- sti
á- ma- vé- runt
a- ma- ve- rá- mus
cón- sub- stan- ti- á- lem

En estos ejemplos hemos adaptado a cada palabra su ritmo propio y la melodía natural que, en graduación tónica, le correspondería. Primer caso, ritmo elemental; segundo, ritmo simple; los otros, ritmos compuestos.

82. Las palabras esdrújulas, consideradas también aisladamente, forman un ritmo simple o compuesto, ya no ritmo elemental, porque cuentan con una sílaba más, que corresponde, por lo menos, al punto mismo de arranque.

a. . . . t.

Dó- mi- nus.
a- má- bi- lis

83. Las palabras, bisílabas o polisílabas, en el enlace con otras, o en composición musical, no siempre conservan su ritmo propio, porque se debe atender al ritmo literario o musical del conjunto.

84. Podemos decir, en general, que *cuando la palabra constituye toda ella un solo ritmo*, elemental, simple o compuesto, se llama *palabra ritmo*.

Cuando no llega a formar un ritmo completo, y sólo constituye una parte del mismo, es decir, un tiempo compuesto, binario o ternario, se llama *palabra tiempo*.

85. *Palabras ritmo*: cadencia íctica o masculina.

The musical notation for 'Dó-mi-nus et Dé-us' is shown on a five-line staff. Above the staff, there are two sets of horizontal lines with a wedge-shaped arrow pointing to the right, indicating the rhythmic flow. A large, elegant flourish starts from the left, arching over the first two notes ('Dó-mi-nus') and ending with a sharp downward stroke. A second, smaller flourish arches over the last two notes ('et Dé-us'). The notes are square, and the text 'Dó-mi-nus et Dé-us' is written below the staff with accents over the 'ó' and 'é'.

86. *Palabras tiempo compuesto* de un ritmo simple: cadencia post-íctica o femenina, que nunca se usa como terminativa de frase en canto gregoriano.

The musical notation for 'Dó-mi-nus Dé-us' is shown on a five-line staff. Above the staff, there are two sets of horizontal lines with a wedge-shaped arrow pointing to the right. A large, elegant flourish starts from the left, arching over the first two notes ('Dó-mi-nus') and ending with a sharp downward stroke. The notes are square, and the text 'Dó-mi-nus Dé-us' is written below the staff with accents over the 'ó' and 'é'. Below the text, the words 'arsis' and 'thesis' are written under 'Dó-mi-nus' and 'Dé-us' respectively.

87. En el caso siguiente, cada palabra podría formar un ritmo simple con su acento al arsis, pero unidas en ritmo compuesto, la segunda cede algo en la intensidad de su acento.

The musical notation for 'Dó-mi-nus Dé-us' is shown on a five-line staff. Above the staff, there are two sets of horizontal lines with a wedge-shaped arrow pointing to the right. A large, elegant flourish starts from the left, arching over the first two notes ('Dó-mi-nus') and ending with a sharp downward stroke. The notes are square, and the text 'Dó-mi-nus Dé-us' is written below the staff with accents over the 'ó' and 'é'.

88. Cuando en una sucesión las *palabras* forman solamente *tiempo compuesto* (como el ejemplo citado a este efecto), se dice que *se suceden yuxtapuestas*.

89. Si las *palabras* forman *ritmo simple* o *elemental sin doblar el valor del ictus final*, se dice que *suceden por encadenamiento*, tal como sucede en el ritmo por contracción.



Si se prolongase el valor del ictus, se volvería al ritmo yuxtapuesto.

C. RITMO DE LOS NEUMAS.

90. Estrictamente puede decirse que, a diferencia de la palabra, el neuma no tiene ser propio; debe su origen al ritmo, al agrupamiento de dos o más sonidos por medio del ictus o apoyo al principio de dicho grupo; *son* propiamente, y en su forma más sencilla, *un tiempo compuesto del ritmo*, porque comienzan con un ictus; son un arsis o una tesis de un ritmo simple o compuesto, según el movimiento general determine; de por sí, como todo tiempo compuesto, son neutros.

He aquí una serie de *neumas tiempo*:



91. Los *neumas* de más de tres notas, y en los de tres a los cuales se añade un ictus final, o que bien, siendo de dos, se doblan ambas notas, o que se quita el ictus de la primera nota y se coloca en la segunda, pueden formar un *ritmo*, compuesto, simple o elemental, respectivamente.



Por esto se dobla la clivis o podatus final de frase, para poder terminar en cadencia ictica.

92. Cuando los neumas, así como las palabras, son simplemente *tiempo compuesto*, o bien se dobla el valor de su última nota, formando *ritmo con descanso en la tesis*, se dice que se suceden, de una u otra manera, yuxtapuestos.

93. Si forman *ritmo simple o compuesto*, pero *sin retardo en la tesis*, quitando el ictus de la primera nota del siguiente, *se suceden entonces por encadenamiento*.

Yuxtapuestos



Encadenados



94. *Sincopas.*

Hemos visto que los neumas traen siempre ictus en su primera nota, principio aglutinante de los sonidos que forman un tiempo compuesto, apoyo del ritmo que lo ha formado.

No encontramos, empero, en ninguno de los documentos de la tradición gregoriana escrita, ni en los autores que lo han comentado, que se deba trasladar este ictus (cosa que descompondría el tiempo compuesto) al acento tónico silábico de la palabra que le precede. Por ejemplo:

{	Dé- us	=		=	
	Dó- mi- nus	=			

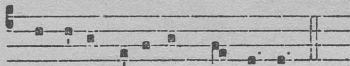
Esto, que sería una anomalía rítmica, rompería la unidad del neuma y quitaría al canto gregoriano, por la alteración que produciría, su aire sosegado y tranquilo, perfectamente equilibrado, y sin efectismos incoherentes, cual no conviene a la «musica omnino naturalis».

IV

Ritmo inciso y ritmo miembro

Principio de su unidad

95. Un solo ritmo compuesto puede dar unidad a un pensamiento musical de no muy importante desarrollo, como éste:



Laudá-te Dómi-num ae caé-lis.

96. Mas como generalmente el desarrollo musical no consta de solos dos, tres o cuatro ritmos, como el precedente, sino de un número mayor de ellos, sucede que, ya por razón del *texto literario*, ya por la *relación melódica* o *atracción mutua de los sonidos*, ya por las exigencias del *sentido estético* que reconocemos en nosotros mismos, y por la *fuerza sintética del ritmo*, la línea melódica queda subdividida en fracciones que reciben el nombre de *incisos* y *miembros*.

97. Por lo que se refiere al *texto literario*, recuérdese cuanto dijimos en el primer curso acerca de la unión y distinción de las palabras, de lo cual se derivan las divisiones de la frase literaria.

98. La *relación melódica*, una de las principales causas que determinan las divisiones de la línea musical, es como el resultado del principio en que se funda toda modalidad, o sea, la atracción y repulsión mutua de varios sonidos en virtud de la fuerza sintética de algunas notas más importantes de cada escala modal, cuales son la tónica y dominante propias, y aun la dominante y la tónica de las modulaciones que se forman dentro de una pieza determinada, según expusimos en el segundo curso al tratar de las modulaciones o cambios de modo.

99. El *sentido estético*, innato en nosotros, nos obliga, al trazar o cantar una serie algo extensa de sonidos, a emitirlos por agrupaciones

rítmicas, que, a la vez que causan grata impresión a nuestro oído, hacen más inteligible el pensamiento total de los mismos.

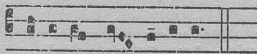
100. Por fin, la *fuerza sintética del ritmo*.

Dijimos que lo que presta unidad al ritmo simple es la íntima relación de dependencia entre el arsis y la tesis. En el ritmo compuesto por contracción, en el cual se repite el arsis o la tesis (extensión o prolongación de cada una de estas partes), es también la mutua relación y dependencia entre ellas lo que le da unidad. Aun en el mismo ritmo compuesto por yuxtaposición, si bien los dos o más ritmos simples que lo forman conservan cada uno sus propios arsis y tesis, con todo, establecemos entre ellos una relación de dependencia, ya por causa del texto literario, ya por los giros melódicos, o también por un simple matiz en la ejecución.

Pues bien; cuando el ritmo, atendiendo, por otra parte, a las demás causas que hemos examinado, deja de establecer entre varios grupos de notas o tiempos compuestos esta unión íntima e inmediata, entonces la relación de dependencia es menos intensa y el ritmo da lugar a una nueva y más importante división, y se forman otros tantos incisos o miembros.

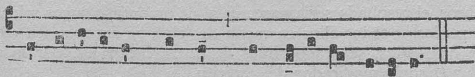
101. El *texto, la melodía y el ritmo* que, como acabamos de ver, precisan la *forma externa*, o sea la extensión de los incisos y miembros, constituyen también la unidad o *forma interna* de los mismos. El texto, por el sentido literario; la melodía, por el pensamiento melódico; el ritmo, por el principio sintético que subordina todos los ritmos a un grupo ársico principal, que, de ordinario, coincide con el punto principal melódico, y aun a veces literario, de cada inciso o miembro.

Un solo inciso o miembro

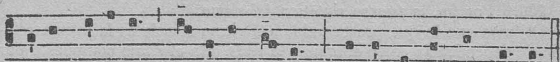


Ky-ri- e e- lé- i-son.

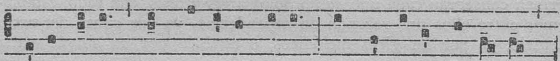
Dos



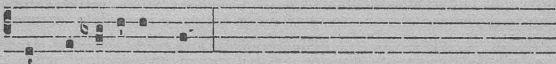
A-liu-tó-ri- um nóstrum in nómi-ne Dómi-ni.

Tres

Dí-xit Dómi-nus DÓ-mi-no mé-o : sé-de a déxtris mé-is.

Cuatro

Lé-va é-ius sub cá-pi-te mé-o, et déxte-ra il-lí-us



am-ple-xá-bi-tur me.

El desarrollo rítmico y melódico puede abarcar aún mayor número de incisos y miembros.

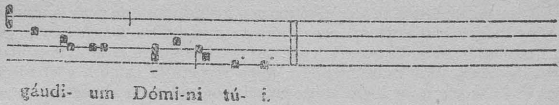
V

Ritmo frase

La unidad de la frase. — Medios con que se obtiene. — Lazo melódico: qué es: prótasis y apódosis. — Lazo dinámico: dónde se coloca el acento general o fraseológico: cuidado que debe ponerse en su interpretación. — Lazo proporcional: en qué consiste: parte que corresponde al cantor. — Lazo de articulación: cómo se practica. — Resultado total.

102. Si el ritmo concediera idéntica importancia a todos los incisos y miembros, el resultado sería parecido al de un cuerpo cuyos miembros, aunque perfectos todos ellos en razón de tales, se encontrasen completamente dislocados, separados unos de otros, incapaces, por lo tanto, de recibir el soplo vivificador del espíritu.

Todo lo contrario debe procurarse en el canto gregoriano, ya que el ritmo tiene fuerza suficiente para mantener la unidad del desarrollo total, imponiendo la debida subordinación entre los diversos elementos que lo integran.



A veces la frase comienza por el punto melódico más importante, y entonces la prótasis corresponde solamente al primer inciso o miembro.

Prótasis Apódosis

Hoc est prae-céptum mé-um ut di-li-gá-tis invl-cem sic-ut
di-lé-xi vos.

B. — LAZO DINÁMICO

105. Este lazo representa la fuerza sintética del ritmo, o sea la subordinación de los ritmos parciales a un arsis *particular* o *principal* en cada inciso y en cada miembro respectivamente, y, a su vez, la del ritmo más importante de cada una de estas divisiones al ritmo de mayor categoría, o *general*, de toda la frase.

106. Dijimos que el arsis se aviene fácilmente con el movimiento ascendente melódico y la tesis con el descendente, y en la constitución de los incisos y miembros añadimos que el arsis principal o centro de unidad de cada uno de ellos coincide, de ordinario, con el grupo melódico más elevado.

Ahora réstanos solamente ampliar la regla y decir: *el grupo ársico mayor de toda la frase y al que corresponde, por lo tanto, EL IMPULSO GENERAL O CENTRAL de la misma, al que se subordinan todos los otros ritmos y arsis particulares de los incisos, y principales de los miembros, CORRESPONDE ORDINARIAMENTE CON EL GRUPO MELÓDICO MÁS ELEVADO DE TODA LA FRASE.*

Para que todo proceda con naturalidad débese procurar que, hasta llegar al ritmo más importante de la frase, los impulsos o arsis particulares adquieran progresivamente mayor interés y fuerza; y por el contrario, cuanto más nos apartemos del punto culminante, tanto el impulso de los arsis sea menos intenso.

107. Por lo dicho se comprenderá que durante la prótasis es más conveniente multiplicar los arsis, y durante la apódosis, las tesis; sin que esto quiera indicar exclusión de las tesis en la prótasis, y de los arsis en la apódosis, puesto que ambos favorecen el desarrollo progresivo o regresivo, respectivamente, de la línea melódica que así lo exige. Quiere decir simplemente que, en los movimientos que de por sí se prestan a doble interpretación rítmica, se tenga presente el lugar que ocupan en el desarrollo general de la frase.

108. Pueden servir como ejemplos de aplicación del *lazo dinámico* los ejemplos que proponemos en el capítulo III del Tercer Curso.

Véanse algunos otros:

The image shows a musical score for a Latin hymn, consisting of seven staves of music. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style that uses square notes and rests, with dynamic markings above the notes. The lyrics are written below the notes. The first staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) above the first note. The second staff has a dynamic marking of *f* (forte) above the first note. The third staff has a dynamic marking of *mf* above the first note. The fourth staff has a dynamic marking of *f* above the first note. The fifth staff has a dynamic marking of *mf* above the first note. The sixth staff has a dynamic marking of *f* above the first note. The seventh staff has a dynamic marking of *mf* above the first note. The lyrics are: "Euge sérve bó-ne in mó-di-co fi-dé-lis, intra in gáudi-um Dómi-ni tú-i. Ví-de Dómi-ne affli-cti-ó-nem mé-am, quóni-am e-réctus est i-nimí-cus mé-us. Vé-ni spónsa Chrí-sti, ácci-pe co-ró-nam quam tí-bi Dó-mi-nus praepa-rá-vit in aetérnum."

Euge sérve bó-ne in mó-di-co fi-dé-lis, intra in
gáudi-um Dómi-ni tú-i.
VÍ-de Dómi-ne affli-cti-ó-nem mé-am, quóni-am e-réctus
est i-nimí-cus mé-us.
Vé-ni spónsa Chrí-sti, ácci-pe co-ró-nam quam tí-bi Dó-
mi-nus praepa-rá-vit in aetérnum.

109. Si se ha practicado debidamente el lazo dinámico en los anteriores ejemplos, se habrá comprendido también cuán importantísima es esta sabia distribución de la intensidad durante toda la frase, si se quiere llegar a «una ejecución *inteligente, inteligible y agradable*»; en una palabra, si se quiere bien frasear, es decir, observar la ley dinámica del ritmo y dar a la melodía sagrada la importancia que requiere.

Suprimida esta subordinación de los acentos, todo resulta sin vida, y los diferentes elementos de que consta la frase quedan como dislocados del principio vital, y, por ende, sin razón de ser.

En vano los ritmos enlazan unas palabras con otras, en vano la melodía desarrolla sus bellísimas ondulaciones a través de los miembros, si el lazo dinámico no extiende su gama de intensidad y penetra en todas las partes de la frase, las abraza y envuelve en una perfecta unidad.

Cantar así es cantar con arte, como la naturaleza misma de la música exige, presentando un ritmo viviente; de lo contrario, todos los ritmos, incisos y miembros languidecen, y la melodía se parece a estos seres macilentos e incoloros, escasos de sangre y faltos de vigor que fortifique sus miembros.

Sin embargo, evítese siempre cuidadosamente la menor exageración. La dulzura, suavidad, unción y paz inalterable de la melodía gregoriana exigen que todas estas progresiones sean conducidas con medida, discreción y delicadeza.

Cantemos con vida, con sentimiento, pero siempre con serenidad, con dominio de nosotros mismos, jamás con efectismos intencionados.

Nada de augendos rápidos y chillones; nada de minuendos repentinos, ni de contrastes propiamente dichos. Naturalidad siempre, pero con arte.

El paso de unos matices a otros debe ser tan delicado y casi insensible como la sucesión de los colores en el arco iris.

En el capítulo *Reglas prácticas* y en *Quirografía* damos reglas de la buena interpretación fraseológica.

C. — LAZO PROPORCIONAL

110. La relación y dependencia mutua de unos ritmos e incisos con otros, en virtud de la proporción de los sonidos, se llama «lazo proporcional».

111. Esta relación, que puede consistir no sólo en el número de los sonidos, sino también en la duración de las pausas, es principalmente resultado de la atracción melódica, o sea la atracción correlativa de ciertos sonidos en cada gama particular, y de la atracción rítmica, o sea la dependencia que su fuerza sintética establece entre varios grupos de notas que constituyen cada uno un movimiento rítmico.

Ambas causas, juntamente con el sentimiento estético, innato en

nuestra naturaleza, determinan el número de los sonidos que entran en cada inciso o miembro relacionándolos debidamente entre sí.

112. El cantor puede destruir esta relación no dando a cada pausa su justo valor, o extremando la duración de las mismas, y separando, por lo tanto, notas y miembros que debieran estar más unidos en la práctica.

D. — LAZO DE ARTICULACIÓN

113. La relación de continuidad entre unos ritmos y otros, sea cual fuere su importancia, es lo que hace resaltar en sus debidas proporciones el lazo de articulación.

114. Hasta el final de la frase, aunque el ritmo va distinguiendo, en mayor o menor grado, unos movimientos de otros, nunca lo verifica en tales proporciones que queden independientes entre sí. En su acción sintética los envuelve todos y facilita el paso de unos a otros en la forma que vamos ahora a determinar.

115. Toda nota final de ritmo simple o compuesto, sea en el interior de los incisos y miembros, sea al final de éstos, debe preparar y como anunciar el carácter de la nota siguiente y facilitar el paso por medio de un ligero *augendo* o *minuendo*, según que ella exija uno u otro procedimiento.

116. No siempre, es verdad, los incisos terminan completamente un ritmo, sino que éste continúa a veces abarcando el primer tiempo del inciso siguiente; pero para el caso, la última nota del primer inciso o miembro terminará a la manera dicha anteriormente, como si fuese nota última de ritmo. Puede verse en las antífonas que acabamos de transcribir.

Lo dicho tendrá aplicación siempre y cuando entre los dos ritmos o incisos no se respira, pues, en tal caso, la nota última es siempre suave, como corresponde a la primera parte de toda *mora vocis* y final de ritmo.

117. Estas delicadezas de ejecución pueden compararse a las gotitas de aceite que lubrican los ejes de la rueda de una máquina, o, mejor aún, a ese aceite viviente, ese jugo o humor que facilita y suaviza el juego en las articulaciones todas de nuestro cuerpo.

118. Así, unidos entre sí todos los ritmos, incisos y miembros, la «melopea gregoriana — dice Dom Mocquereau — resulta una melodía *continuada*, no en el sentido de que durante su duración no admita división alguna, sin lo cual no existiría el ritmo, sino en el sentido de que estas distinciones no deben ser jamás causa de que se interrumpa la frase, o quede entrecortada, antes al contrario, sirvan ellas a la *continuidad* de la línea melódica», a su adorno y embellecimiento.

«Parécese en esto la frase gregoriana — añade el citado Padre — a las guirlandas dispuestas en mil sinuosos contornos, y más aún, puesto que tratamos de un movimiento, a las prolongadas olas del mar dulce-

mente agitadas por el viento o la marea. Se escurren, se levantan, se apartan, descienden, vuelven a levantarse sin solución de continuidad, hasta que por fin la última se prolonga dulcemente sobre la playa, donde expira.

»Ésta continuidad de movimientos ondulantes es una imagen sorprendente de la majestuosa y flexible marcha de la melodía gregoriana. Todo en su ejecución debe contribuir a alcanzarla y mantenerla, en especial al final de los incisos y miembros, donde particularmente corre peligro la unidad o continuidad de la frase, con motivo de las pausas demasiado duraderas. Pausas, retardos, respiraciones, todo debe contribuir al mayor realce de los dibujos que forman las prolongaciones de las curvas inferiores y que unen el ceder y el alzarse de la melodía.»

CAPÍTULO III

Reglas prácticas, o de interpretación

I

TEXTO

119. La base de toda interpretación vocal consiste en la esmerada dicción del texto, que comprende la *recta emisión de la voz, clara vocalización y apropiado fraseo*.

Todas estas nociones, ya expuestas en el primer curso, no deben olvidarse nunca, y han de ser objeto de un ejercicio continuado.

«*Curandum est ut verba quae cantantur plane perfecteque intelligantur.*» (Bened. XIV.)

Primero cuidando de su perfecta inteligencia en el sentido gramatical, espiritual y místico, porque el canto ha de ser siempre una elevación del alma a Dios, o sea una oración.

En segundo lugar preocupándose de hacerlo inteligible, y dándole la expresión con que la Iglesia la pone en sus labios.

Jamás será digno de la casa de Dios el canto cuya parte textual es descuidada, y aun el mismo arte perderá en ello una gran parte, o la mayor, de su eficacia.

Véase lo dicho en los números 64-79 y 106-124 de la Primera Parte, y el número 128 de esta Segunda Parte.

II

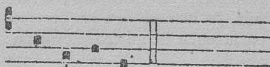
Melodía

Diseños melódicos. Tesitura

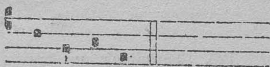
120. Antes de cantar una melodía debe estudiarse su modalidad y los procedimientos estéticos que en la misma encontremos, como son los diseños melódicos y rítmicos que en el desarrollo de su línea se hallen empleados.

He aquí algunos diseños sumariamente indicados :

A. — *Movimientos melódicos e intervalos semejantes.* —



B. — *Movimientos melódicos semejantes e intervalos distintos.* —



C. — *Simetría y correspondencia entre diversos grupos.* —

Véase un ejemplo en el *Alleluia Ostende*, que analizamos en el Tercer Curso.

D. — *Repeticiones iguales.* —

Alleluia Magnus... de la *Domínica VIII post Pentecosten*.

E. — *Repeticiones transportadas.* —

Ofertorio *Recordare, iubilus final*, y el *Christe* con el último *Kyrie* número XI.

F. — *Imitaciones directas ascendentes.* —

Tractus de la *Domínica II* de Cuaresma. v. *Quis loquetur*.

G. — *Imitaciones directas descendentes.* —

Gradual *Constitues... principes...* entre otros casos de la misma pieza.

H. — *Imitaciones en movimiento contrapuesto.* —

Christe T. P. ; qui fuerat quadriduanus, del *Communio Videns Dominus*.

I. — *Gradación y regresión.* —

Es uno de los casos más frecuentes. Véase como muy característico la palabra *mansuetudinem* del Gradual *Specie tua*, y *munera offerent* del Ofertorio *Reges Tharsis*.

J. — *Antecedentes y consiguientes.* — El segundo inciso del *Alleluia Fac nos...*, y el del *Alleluia Iustus germabit*.

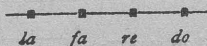
Otros muchos detalles podrían indicarse, pero son más propios de un tratado de estética gregoriana.

TESITURA EN EL CANTO

121. La elección de la *tesitura* en que se ha de cantar depende de la extensión media de voces que hayan de tomar parte en el canto.

Ordinariamente será el *la*, *si bemol*, *si becuadro* y aun *do*, según los casos, la dominante, atendiendo también a la mayor o menor extensión de cada melodía.

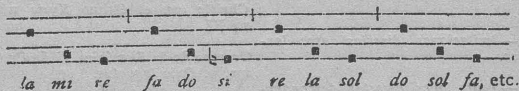
122. Así como para el Introito, Gradual, Kyrie, etc., se toma la *tesitura* que mejor parezca, según lo que acabamos de decir; para el canto, empero, de las Horas del Oficio Divino conviene escoger una sola cuerda para todas las antífonas y salmos, que se cantan seguidos hasta la Capítula, de manera que las diversas dominantes de todos los modos se encuentren a la misma elevación:



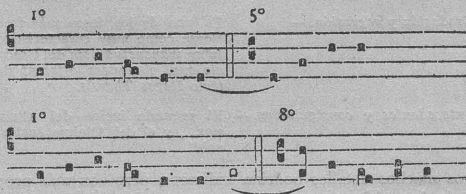
123. Terminada una antífona pásase a buscar la dominante de la que sigue, poniéndola a la misma elevación que la precedente; hecho esto, y prescindiendo ya por completo del modo anterior, se baja o se sube hasta encontrar la nota en que comienza la nueva antífona.

124. También se obtiene el paso de un modo a otro quedando la misma cuerda coral por otro procedimiento.

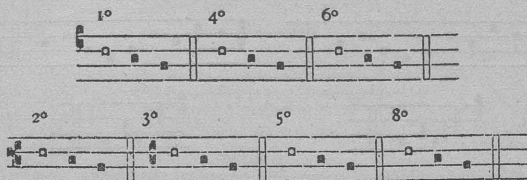
Sábese que con la cuerda coral las notas *dominantes*, las que están a una *cuarta bajo* la misma dominante y la *tónica*, suenan al unísono.



Si la melodía siguiente comienza, pues, por una de estas notas, el paso no ofrece dificultad alguna, emitiendo la primera nota como si continuara de momento el mismo tono.



Respecto a la *segunda* y *tercera nota bajo la dominante*, sucede que en *primer modo*, *cuarto* y *sexto*, suenan al unísono entre sí, porque tienen dominante *la*; y lo mismo dígase referente al *segundo*, *tercero*, *quinto* y *octavo*, dominante seguida de semitono.



El cuarto, llamado *relativo* o *transportado*, y el séptimo, en cuanto a la *segunda nota* (un tono entero), van con los del *primer grupo*; y en cuanto a su *tercera nota* (tercera menor), con los del *segundo*.

Sabido esto, aplíquese el mismo procedimiento que para la cuarta, quinta y dominante.

III

Ritmo

A. — IMPORTANCIA DE LA COLOCACIÓN DE LOS ICTUS

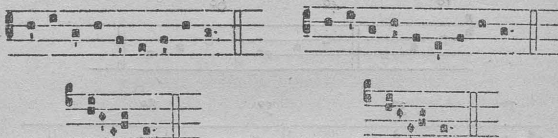
125. El ritmo, como hemos ya dicho y repetido, forma sus arsis y tesis apoyándose al principio de cada una de estas partes; en la primera para el arranque, impulso, salida, aspiración, emisión o sístole del movimiento, y en la segunda para la llegada, descanso, caída, expiración, terminación o diástole.

Esto presupone, desde luego, el conocimiento del punto mismo donde debe comenzar cada parte, esto es, los ictus rítmicos que marcan los grupos binarios y ternarios, o sea las ínfimas divisiones del ritmo.

No tienen, ciertamente, cada una de estas ínfimas divisiones del movimiento idéntico valor; pero la misma síntesis del ritmo y aun la unidad total de la frase las presuponen indefectiblemente y las respetan; así como es necesario en el andar saber el punto fijo donde colocamos el pie, tanto al comenzar el paso como al terminarlo. Cuanto más minucioso y concienzudo haya sido el análisis, más perfecta y ligada resultará la síntesis, evitándose de este modo cualquiera indecisión.

126. Es tan importante la debida colocación de los ictus, que, la mayoría de las veces, el cambiarla equivale a una modificación muy marcada del sentido rítmico y aun modal de la frase.

He aquí una prueba de ello:



127. En el canto puramente neumático, o casi tal, es cosa relativamente fácil marcar estas divisiones, porque los neumas las indican ya casi todas por sí mismos.

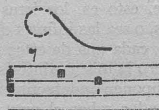
También el trabajo resulta casi hecho en el canto silábico si se usan las reproducciones rítmicas de la edición vaticana publicada por los monjes de Solesmes, especialmente las traducidas en notación musical moderna.

Para los que sólo disponen de la edición típica propondremos algunas reglas generales, a las que no se puede conceder un carácter demasiado absoluto, porque hay que atender en cada caso particular a las relaciones que existan entre el texto, la melodía y el ritmo, y *las indicaciones de los manuscritos*.

B. — LOS ICTUS EN EL TEXTO

128. De ordinario, si no lo impiden otros motivos, toda palabra latina prefiere el ictus en su última sílaba, como es su posición natural considerada aisladamente.

Según esto, el acento tónico en las palabras llanas, si es posible, estará libre de ictus, con lo cual resulta más gracioso y esbelto.



Dé- us

También las esdrújulas pueden tratarse de la siguiente manera:

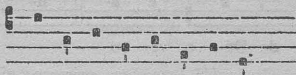


y entonces el texto resulta mejor ritmado y el pensamiento literario y el musical más claros.

C. — LOS ICTUS SEGÚN EL SENTIDO MELÓDICO

129. Como hemos dicho, deben examinarse ante todo los diseños melódicos para que por medio de los ictus resalten todos según su importancia particular y lo que exija la relación mutua entre unos y otros.

Así, por ejemplo, en giros melódicos descendentes parecidos a éstos,



es preferible colocar el ictus en las notas inferiores, tal como lo hemos practicado.

130. También la modalidad puede influir no poco en la colocación de los ictus, por cuanto deben respetarse, si no hay otra causa de mayor fuerza, las notas modales o más importantes de cada gama, las cuales soportan preferentemente los apoyos del ritmo. (Véase lo dicho en el capítulo primero del segundo curso, núm. 124 y siguientes.)

D. — LOS ICTUS EN LOS NEUMAS

131. De ordinario, la primera nota de neuma trae ictus rítmico, así como toda nota de doble valor. Un neuma con ictus fijo, puede determinar el ritmo de una serie de notas.

Debe indicarse suavemente el ictus del comienzo de cada neuma, aun cuando se suceden al unísono.

E. — LOS ICTUS EN CASOS MELÓDICAMENTE
O RÍTMICAMENTE ANÁLOGOS

132. Los casos cuyo ritmo aparece bien definido, o por lo menos el más propio, dan la norma para otros casos análogos o parecidos, que se prestan por sí solos a varias interpretaciones, a no ser que para escoger un ritmo totalmente diverso militasen razones muy poderosas.

Veamos algunos ejemplos prácticos.

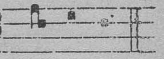
La *primera* de las siguientes cadencias del Credo I determina el ritmo de la *segunda*, y aun el de la *tercera*, que obtiene así su verdadero carácter de cadencia incompleta, relativamente a las dos anteriores.

1° 
in-vi-si-bi-li-um.

2° 
de-scén-dit de caé-lis.

3° 
de Dé-o vé-ro.

También en el Credo III los cuatro primeros ejemplos siguientes esclarecen el ritmo, de por sí indeciso, de los otros casos.

		
1° ná-tum, 3° Pá-tris,	3° fá-ctum,	4° caé-lum,
		
omni-pot-éntem,	pro-cé-dit.	de caé-lis.
		
Pónti-o Pi-lá-to,	cruci-fí-xus	Prophé-tas.

Esta simetría y correspondencia es la que nos ha guiado al ritmar la melodía tradicional del *Pange lingua* español.

La cadencia terminativa del segundo verso da la norma para la del cuarto, que no es sino una casi reproducción de la misma a una quinta superior.

Y llevando adelante la comparación rítmica, llegamos a obtener una simetría sorprendente en las cuatro finales de los cuatro primeros versos.

Cadencias fijas

mén- tum

ve- ne- ré- mur cér- tu- i

Correspondencia con las anteriores

rí- tu- i

an- ti- quum do- cu- mén- tum

Pánge língua glo-ri- ó- si Córpo- ris mysté- ri- um.

Sangui- nis que pre- ti- ó- si, Quem in mún- di pré- ti- um,

Frúcus vén- tris ge- ne- ró- si Rex effú- dit gé- ni- um.

Al final : A- men.

133. Las notas intermedias de los neumas deben emitirse con suavidad, ligándolas bien unas con otras y sin precipitación, procurando no mover los labios a cada nota.

134. La última nota de un neuma no tiene de por sí más valor de duración que sus anteriores.

135. Tiene doble valor si se encuentra antes de otro grupo perteneciente a la misma sílaba, pero separado del mismo por un espacio en blanco capaz para una nota. Ejemplo:



Jó- seph

136. Para los que se sirvan de las ediciones vaticanas con signos rítmicos de Solesmes hay que advertirles que no deben preocuparse de esta regla, pues así en este caso como en otros en que la última nota de un grupo debe prolongarse, y que por regla general absoluta no se pueden precisar, ya se indican en las mencionadas ediciones por medio del puntillo de *mora vocis* y del episema horizontal.

IV

El fraseo

REGLAS DE INTERPRETACIÓN

137. Con lo dicho al tratar de la lectura del latín en el Primer Curso, y en éste con lo expuesto al tratar del ritmo, y en especial del ritmo compuesto y de las reglas prácticas para el texto, no será difícil comprender la regla del fraseo, a lo menos en la proporción que corresponde a los estudios de este Segundo Curso.

138. Cada inciso tiene *un arsis particular*; cada miembro, que puede comprender varios incisos, *un arsis principal*, y cada frase, que abarca varios incisos y miembros, *un arsis general*; el particular subordinado al principal, y éste al general de toda la frase que debe tener mayor realce.

139. Cada uno de ellos coincide de ordinario con el grupo melódico más elevado.

Véase un ejemplo:

Arsis
general (/).

Arsis
particular (/)
y principal (/)

Euge sérve bó-ne in mó-di-co fi-dé-lis,
intra in gáudi- um Dómi-ni tú- i.

Detailed description: The image shows a musical score with two systems. The first system contains the text 'Euge sérve bó-ne in mó-di-co fi-dé-lis,' and the second system contains 'intra in gáudi- um Dómi-ni tú- i.' Above the notes, there are horizontal lines representing rhythmic groupings. The first line is labeled 'Arsis general (/)' and shows a long horizontal line with a vertical slash at the end. The second line is labeled 'Arsis particular (/) y principal (/)' and shows several shorter horizontal lines with vertical slashes, indicating specific rhythmic accents and groupings within the melody.

140. En la clasificación de los arsis y tesis, o sea en el carácter que hay que dar a cada grupo o tiempo compuesto, hay que atender al fundamento racional, esto es, la unión, en lo posible, del movimiento melódico y rítmico; *teniendo presente la regla sintética del movimiento o ritmo general, y no exclusivamente el particular de cada grupo melódico.* Es necesario estudiar primero qué es lo que exige más unidad en el desarrollo melódico, y englobarlo en un solo impulso, doble, triple o mayor aún; y asimismo, en sentido contrario, en una sola tesis, más o menos importante, la regresión melódica progresiva.

141. En el interior de los incisos y miembros hay que procurar una estrecha unión de los ritmos, que se favorece con la fusión o contracción de los ritmos simples, más que con la yuxtaposición, si el texto o la melodía no indica lo contrario.

Así, por ejemplo, en los casos siguientes el ritmo particular del grupo *la-sol* cambiará, por cuanto en el primero la tesis provisional ayuda a dar más realce al acento tónico, que no reservándola para éste, al cual le faltaría arranque para conducir la melodía hasta el punto o arsis general. En el segundo caso, la melodía indica que realmente es aquel grupo centro del último inciso.

1.º

Al- le- lu- ia

2.º

Detailed description: Two musical examples are shown, labeled 1.º and 2.º. Each example consists of a single staff of music with notes and rests. Above the notes, there are wavy lines representing melodic contours. In example 1, the notes 'Al-le-lu-ia' are written below the staff. The notation shows a specific rhythmic grouping for the 'la-sol' group, with a vertical line indicating a point of emphasis or a change in rhythm.

142. Ritmos por yuxtaposición.

Se considerarán ritmos *yuxtapuestos* aquellos movimientos en los cuales, o por razón de la melodía o del texto literario, no se debe repetir en ellos el arsis o la tesis.

143. Ritmos por contracción.

Por el contrario, cuando, o por razón de la melodía o del texto, el movimiento requiere varios impulsos, el ritmo será *por contracción*, y se repetirá dos, tres o cuatro veces el arsis, o bien se deberá repetir varias veces los apoyos de la tesis, continuando el descanso iniciado.

144. Cuando el grupo siguiente a una tesis no depende ya estrictamente del impulso anterior o arsis, y el movimiento requiere nueva energía, esto indicará que comienza un nuevo movimiento y que, por lo tanto, debe comenzar el arsis de un nuevo ritmo.

145. El primer ritmo de la frase.

No puede decirse que toda frase comience siempre por un arsis en la dirección fraseológica, pues hay casos en que el movimiento melódico aconseja una tesis preparatoria.

V

Movimiento en el canto

146. No se debe cantar ni demasiado aprisa, lo cual podría argüir poca reverencia hacia el Señor, a quien se alaba; ni demasiado despacio, cosa que fastidiaría a los oyentes y truncaría el sentido del texto y de la melodía. Un movimiento ágil, pero tranquilo y sosegado.

147. Para elegir un movimiento adecuado débese tener presente, ante todo, el carácter del texto y de la melodía que se ha de cantar, y aun el número de ejecutantes y las condiciones acústicas del local.

148. Como regla general, hay que decir que cuanto los intervalos son mayores, tanto la pieza exige un movimiento menos vivo.

149. Que los recitados deben cantarse en el movimiento de una lectura clara y distinta y sin precipitación.

150. Que los cantos del todo neumáticos, como el *Alleluia*, la melodía, libre del embarazo de las consonantes, permite un movimiento más vivo.

151. Cuando el coro de cantores es muy numeroso conviene, en general, usar de un movimiento más moderado, aunque no debe llegar a ser lento en demasía.

152. Cuando los cantores están muy adiestrados en el ejercicio de la recta emisión de la voz, saben ligar muy bien las notas y tienen verdadero dominio en el solfeo, pueden aguantar un movimiento más moderado.

VI

Expresión

153. La naturalidad, que es el supremo modelo de lo bello, ha de presidir en todo momento la interpretación del canto gregoriano.

Es afectación cantar con voz muelle y apagada, pero también lo es cantar a gritos.

La voz debe ser, pues, natural, evitando los extremos viciosos, y procurando, si son varios los que cantan simultáneamente, que no se distingan unas voces de otras, sino que formen un solo conjunto, es decir, una sola voz, así como una es la melodía que todos ejecutan.

154. Pero ¿la voz debe conservar siempre y en todas las notas la misma intensidad? — No. Porque ¿qué música o qué arte sería éste, sin claros ni oscuros y con una monotonía enojosa?

¿Será natural el canto cuando se presente, si no desaliñado, a lo menos desprovisto de buen gusto y elegancia?

Invocar para ello la naturaleza es hacerle la mayor injuria imaginable. La naturaleza, sí, pero acompañada del «arte y la piedad», son las que han de dar al canto una expresión enteramente espiritual, digna y adecuada a la Casa del Señor.

Para lo cual, lo primero de todo es necesario comprender el sentido del texto y compenetrarse de los sentimientos que dominan en él. Así el arte ayudará a la devoción, y la devoción perfeccionará el arte; no, por cierto, un arte teatral y mundano, sino un arte consagrado por la Iglesia para cantar las alabanzas del Altísimo, cual es el canto gregoriano.

155. Es cualidad artística eminente de este canto la íntima penetración entre el texto y la melodía, la expresión sublime de la palabra sagrada, la traducción ideal del sentido místico y litúrgico de los grandes pensamientos e imágenes de que la Iglesia se vale al comunicarse con nosotros. Pero ningún arrebató se permite en el acatamiento divino, y jamás tienen allí eco las pasiones; y así el canto gregoriano, si expresa exactamente los más variados sentimientos, son siempre la placidez, el sosiego y paz inalterable las notas constantes en que modula, sin permitirse efectismos de música teatral; por esto la expresión que se ha de dar a este canto ha de ser santa, tranquila, llena de unción sagrada, fruto de la paz del corazón, que traduzca el «sentire cum Ecclesia».

156. Servirá en gran manera para dar expresión al canto observar las reglas del fraseo detalladas en el Curso anterior, al tratar de la lectura del latín, y en diversas partes de este Curso.

157. Téngase cuidado de que en la última nota antes de las pausas

no parezca como si el cantor, descuidado y distraído, chocase contra ella, cargando en la misma con fuerza indebida. Evítese, por el contrario, que la voz parezca como que se ahoga en la última nota; y también los pianísimos a manera de eco, en los diseños melódicos repetidos, como poco convenientes y demasiado efectistas.

En los salmos principalmente, se debe tener mucho cuidado en no acentuar ni alargar inmoderadamente la última sílaba: *Ultima syllaba non turpiter caudetur*, como decían los antiguos.

VII

Dirección y análisis del canto

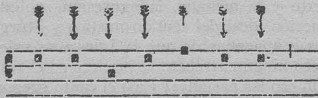
Quiromimia. — A) Por tiempos simples. B) Por ritmos elementales. C) Por tiempos compuestos. D) Por la fraseología, según los ritmos simples y compuestos. E) Gesto ondulante. — Advertencias. — Diseños melódicos.

158. Vamos a completar todas las nociones referentes al ritmo, indicando la manera como puede éste expresarse gráficamente con la mano en la dirección del canto, lo cual se ha llamado *quironimia*; palabra compuesta de las voces griegas *χείρ* (*mano*) y *νόμος* (*regla*).

Puede dirigirse el canto de tantas maneras como análisis particulares del ritmo puedan hacerse. La experiencia dirá en cada caso cuál de ellas deba emplearse.

159. A) *Dirección por tiempos simples.*

Sería un error gravísimo dirigir siempre el canto marcando con un golpe de la mano todos y cada uno de los tiempos simples; v. gr.:



Ec-de sa- cér- dos má-gnus

El resultado sería un martilleo inaguantable.

Con todo, podrá usarse en ciertos casos, y solamente por algunos momentos, cuando el coro tienda a emitir con desigualdad algunas notas.

También servirá para marcar con exactitud el tiempo de duración de algunas notas retardadas, como sucede en la antifona *Tecum principium* de las segundas vísperas del día de Navidad y en otros casos.

160. B) *Dirección por ritmos elementales.*

Agrupar los tiempos simples, marcando el lugar de cada apoyo o ictus, tal como se ha explicado en el ritmo elemental.

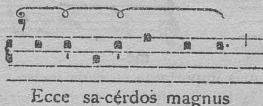
Sin embargo, no es manera práctica de dirigir, porque no cantamos, de ordinario, por ritmos elementales.

En algunos casos particulares y transitoriamente podrá usarse para dar más relieve al acento de alguna palabra llana en el canto silábico, o cuando el acento está en el último tiempo de una agrupación ternaria. Puede verse el caso que señalamos en el análisis del introito *In medio*, Tercer Curso; en el *Communio* de la Domínica XX después de Pentecostés, a la palabra *verbi tui servo tuo*, etc.



161. C) *Dirección por tiempos compuestos.*

Este procedimiento se reduce a indicar simplemente las divisiones o agrupaciones binarias y ternarias, pero sin indicar su carácter ársico o tético.



Tampoco esta dirección es la que mejor se adapta de ordinario al carácter del canto gregoriano, pues no expresa todavía el valor del tiempo compuesto en el movimiento general de la frase. Enlaza los ritmos elementales, pero no llega a formar ritmos simples, porque no precisa dónde está el arsis o la tesis de los mismos.

162. D) *Dirección fraseológica, por ritmos simples y compuestos.*

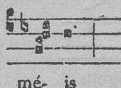
Con ésta, al mismo tiempo que se marcan las divisiones binarias y ternarias del ritmo, se expresa también el carácter propio de cada una, es decir, si forman un arsis o una tesis; más aún, se indica la unión y enlace de unos ritmos con otros, sea por contracción, repitiendo el arsis o la tesis, sea por yuxtaposición, guardando cada ritmo sus propios arsis y tesis, o bien los casos en que el ritmo simple debe respetarse como tal.

163. En el arsis la mano desarrolla un movimiento o curva ascendente a partir del primer ictus rítmico expreso o sobrentendido; y en la tesis emplea el gesto descendente, debiendo tener en ambos casos mayor o menor amplitud, según el número de tiempos simples o notas que comprenda cada parte.

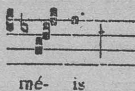


164. Si se suceden varios ritmos simples formando uno compuesto por *contracción* y hay que repetir el arsis una, dos o más veces, la mano vuelve a describir el gesto ársico.

Dos arsis y una tesis.

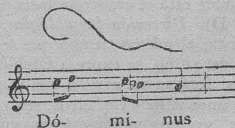


Tres arsis y una tesis.

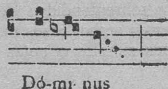


El grupo ársico más importante en cada inciso y en cada miembro y el principal de toda la frase se indican proporcionalmente con la mayor elevación de la mano.

165. Si en la *contracción* de los ritmos se suceden varias tesis, entonces, después de bajar la mano sobre la primera, se levanta otra vez ligeramente, y, hecha una pequeña *ondulación*, vuélvese a descender sobre el siguiente ictus.



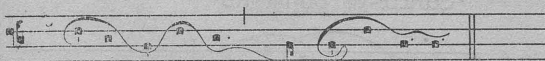
Un arsis y tres tesis.



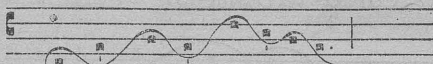
166. En un movimiento ligero y en la dirección de un coro que domine el ritmo, a veces podrá indicarse el arsis o tesis triple, tal como la presentamos en los ejemplos anteriores, pero con un solo gesto ársico o tético, que fundirá más todos los tiempos compuestos y dará más unidad al movimiento.

167. E) Pueden emplearse, con éxito, otras dos maneras de dirección:

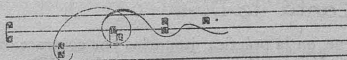
I.^a *Simple ondulación*, repetida, cuando los acentos están desprovistos de ictus. Véanse dos casos, en melodía descendente, en la página 100, número 89. Cuando la melodía es ascendente, la ondulación sigue los acentos formando curvas, que representan cada vez un nuevo interés melódico y rítmico. En uno y otro caso se reserva la forma de contracción, o bucle, para cuando los acentos corresponden con el



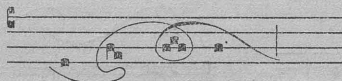
Cae-li cae-ló-rum, lau-dá-te De-um.



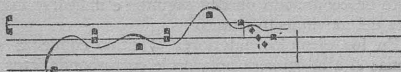
Lauda Si-on, Salva-tórem.



A-spér-ges me...
la-vá-bis me...



Al-le-lu-ia



A-ve, máris stel-la.

TERCER CURSO

CAPÍTULO I

Práctica del Canto

I

LOS HIMNOS

1. Los himnos son composiciones en verso, divididas en estrofas; composiciones armoniosas por el número de sílabas, prefijado, y el retorno periódico, también prefijado, del apoyo o ictus.

Son composiciones medidas, en el sentido que, a diferencia del ritmo libre de la prosa, el ictus, que representa el principio de un tiempo compuesto, reaparece a tiempos fijos.

En cuanto a su valor, el ictus no se diferencia del que tenía en la prosa. Si a él corresponde un acento tónico, es fuerte; si no, es simplemente punto de llegada del ritmo armonioso del verso, y no impide para nada que las palabras conserven su acento propio. Jamás hay conflicto entre ambos.

Así, por ejemplo, porque el ictus esté en la segunda sílaba y la antepenúltima del siguiente verso, nada impide que se cante, con el acento fuera de ictus, como es su natural posición:

Réctor pótens vérax Déus

El ictus no debe prolongarse.

Vamos ahora a ver dónde se debe colocar el *ictus* en las diferentes clases de versos que se usan actualmente en la Liturgia.

Adviértase que este ictus de que vamos a hablar tiene lugar simplemente en la recitación o en el canto silábico, porque en el canto adornado es el ritmo de los neumas el que debe ser respetado.

A. — YÁMBICO DÍMETRO

2. Este verso tiene dos ictus: uno en la *segunda* sílaba y otro en la *antepenúltima*.

Ejemplo :

Nunc sancte nobis Spiritus, etc.

B. — YÁMBICO TRÍMETRO

3. Dos ictus : uno en la *cuarta* sílaba y otro sobre la *décima*.

Ejemplo :

Aurea luce et decore roseo, etc.

C. — METRO TROCAICO

4. Esta estrofa consta de seis versos, que se pueden reunir de dos en dos.

El *primero*, *tercero* y *quinto*, de ocho sílabas, tienen ictus en la *tercera sílaba* y en la *séptima*.

El *segundo*, *cuarto* y *sexto* son de siete sílabas, y tienen el ictus en la *primera sílaba* y en la *quinta*.

Ejemplo :

Pange lingua gloriosi
Corporis mysterium, etc.

D. — ESTROFA SÁFICO-ADÓNICA

5. Esta estrofa se compone de tres versos de once sílabas, con cesura (corte) después de la quinta y un pequeño verso de cinco sílabas al final.

Los versos de once sílabas (sáficos) tienen el ictus en la *cuarta* y en la *décima*; y el verso de cinco sílabas (adónico) tiene el ictus en la *primera* y en la *cuarta*.

Ejemplo :

Ut queant laxis resonare fibris
Mira gestorum famuli tuorum,
Solve polluti labii reatum,
Sancte Joannes.

E. — ESTROFA ASCLEPIADA GLICÓNICA

6. Se compone de cuatro versos.

Los tres primeros son de doce sílabas, con cesura después de la sexta, y tienen el ictus en la *tercera*, *séptima* y *décima*.

El último, de ocho sílabas, tiene el ictus en la *tercera* y la *sexta*.

Ejemplo :

Sanctorum meritis inclyta gaudia
 Pangamus socii, gestaue fortia :
 Nam gliscit animus promere cantibus
 Victorum genus optimum.

Otras clases hay que son de uso menos frecuente.

7. En cuanto al *Ave, maris stella*, el ictus está en la quinta sílaba y en la tercera.

Ejemplo :

Ave, maris stella, etc.

8. El *Stabat Mater* tiene el ictus en la tercera sílaba y la séptima en los versos de ocho sílabas ; y en los de siete, en la primera y en la quinta.

Ejemplo :

Stabat Mater dolorosa
 Juxta crucem lacrymosa,
 Dum pendebat Filius.

9. A veces en los himnos se encuentran algunas sílabas de más : «Cum Patre et almo Spiritu. O sola magnarum úrbium.»

La edición vaticana dice no se suprimen estas sílabas, sino que se emiten claramente, como las otras.

Pero, según decreto más reciente de la Congregación de Ritos, *pueden elidirse las sílabas sobrantes* practicando la sinalefa, o suprimiendo absolutamente la letra final en el caso de sílaba sobrante que termine en *am, em, im, om, um*, cuando sigue vocal ; con la cual se practica la sinalefa ; por ejemplo, *magnaruumrbium*, en vez de *magnarum urbium*. Así se respeta mejor la estructura métrica de la composición (Decreto del 14 de mayo de 1915), según era práctica de los antiguos.

10. El movimiento del canto en los himnos depende de su carácter melódico, aunque, en general, les convenga más bien un movimiento moderado.

Ordinariamente, así en el canto como en el rezo se juntan de dos en dos los versos de cada estrofa, haciendo en medio la pausa mayor.

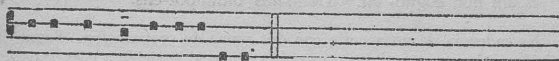
II

TONOS COMUNES

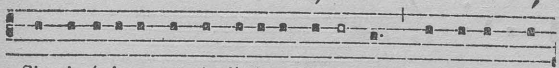
Advertencias. — Tonos de lección: común; solemne; antiguo proyecta; lección breve

11. Para las *respuestas* al «*Deus, in adiutorium meum intende*», «*Benedicamus*», «*Letanías*» y otros cantos invariables en su forma melódica, debe acudirse a los libros oficiales de canto gregoriano. «Toda *Schola Cantorum* o Capilla Musical (1) esté provista de su archivo musical para las ordinarias ejecuciones de la Iglesia, y *tenga, ante todo*, un número suficiente de libros gregorianos de la edición vaticana. Para mayor uniformidad en la ejecución del canto gregoriano... se podrán usar los que lleven adjuntos los signos rítmicos solesmenses» (2).

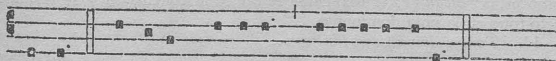
12. *Tono común de lección.*



Jube Domne be-ne-dí-ce-re.



Sic inci-pi-es et sic fá-ci-es flé-xam; sic autem pún-sá-pi-ens Dó-propter vos lo-cú-



ctum. Tu autem Dómi-ne mi-se-ré-re nó-bis.
mi-ni.
tus est.

Si la frase es larga se repite la flexa cuando el sentido lo permite. — Se omite la flexa si el punto es corto o el sentido no da lugar a ella.

(1) Y en los seminarios particularmente, donde deben formarse los jóvenes clérigos en el estudio del canto gregoriano.

(2) Palabras del Reglamento de Roma, reproducidas en las Conclusiones del Tercer Congreso Español de Música Sagrada.

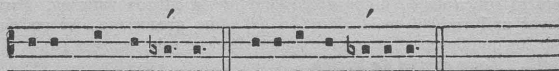
En los dos puntos antes de: *et dixit*: — *sicut scriptum est*, y otros semejantes, se omite siempre toda inflexión.

Punto interrogativo.



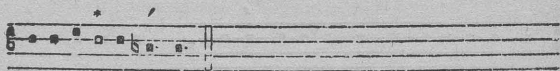
quis est qui condémnet? quis contra nos? di-lí-ge-re?

13. Este tono se usa también en las lecciones del Oficio de Difuntos, segundo y tercer Nocturno de los últimos días de Semana Santa y en las profecías, excepto que, en vez del *Tu autem*, se termina en la siguiente forma:



é-um non cognó-vit. Dómi-nus omní-pot-ens.

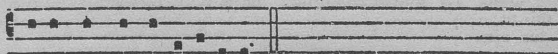
Es cadencia de un acento, con dos notas de preparación. Según la edición vaticana, se anticipa otra nota cuando al *re* debiera corresponder una penúltima breve.



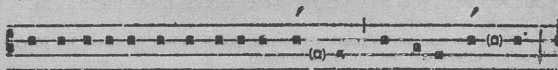
ha-bi-tá-ti-o é-ius.

Cuando la profecía acaba anunciando el canto siguiente con fórmulas como éstas: *dicentes*; *et dixerunt*, se omite la conclusión y se termina recto tono en la nota dominante.

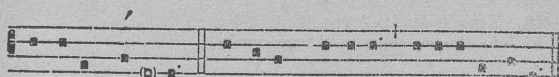
14. Tono solemne «ad libitum».



Júbe Domne be-ne-dí-ce-re.



Sic incl-pi-es et sic fá-ci-es flé-xam, sic ve-ro mé-trum,



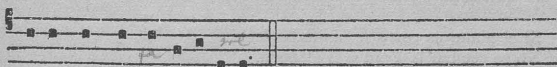
sic autem pún-ctum. Tu autem Dómi-ne, mi-se-ré-re nó-bis.

Si el punto es largo pueden repetirse alternativamente la *flexa* y el *métrum*. — Se omite la *flexa* si el punto es corto o el sentido no da lugar a ella.

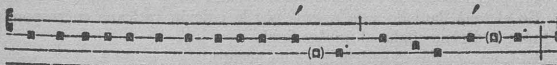
El punto interrogante se canta como en el tono usual.

El final de lección sin *Tu autem* se canta como en el tono citado.

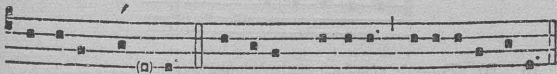
15. Tono antiguo.



Júbe Domne be-ne-dí-ce-re.



Sic incl-pi-es et sic fá-ci-es flé-xam, sic ve-ro mé-trum,



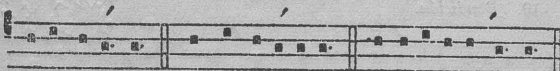
sic autem pún-ctum. Tu autem Dómi-ne, mi-se-ré-re nó-bis.



... quis est qui condémnet? quis contra nos?

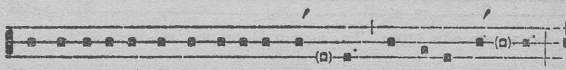
La *flexa* y el *métrum* pueden repetirse de la manera dicha en el tono anterior. — Se omite la *flexa* si el punto es corto o el sentido no lo consiente.

Final sin *Tu autem*.

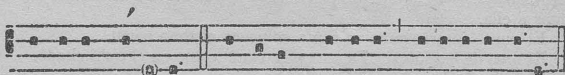


Dé-o vi-vén-ti. non fit remíssi-o. ha-bi-tá-ti-o é-ius.

16. Tono de lección breve.

El *Jube Domne*, como en el tono común.

Sic inci-pi-es et sic fá-ci-es fló-xam, sic ve-ro mé-trum,



sic autem pún-ctum. Tu autem Dómi-ne, mi-se-ré-re nó-bis.

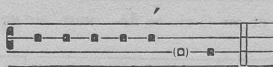
Si el punto es corto se omite la *flexa*.No se repiten la *flexa* y el *métrum*.

El interrogante como en el tono común.

17. A) Modo de cantar los versículos.

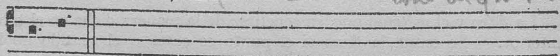
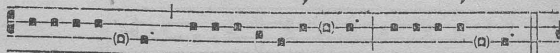
En el tono llamado *cum neuma* por la edición vaticana corresponde siempre la última sílaba al *iubilus* final.

El tono sencillo es cadencia de un acento.



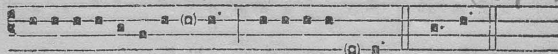
18. B) Tono de absoluciones y bendiciones.

Absolución.



Amen.

19. Bendición.



Amen.

el punto
e intersección
con una
de sí

20. C) *Modo de cantar la capitula.*

flexa *metrum*

Dé-o grá-ti-as. *Humi-li-ate capítu-recte de-o*

Se omite la *flexa* si el texto es muy corto.

El *interrogante* se hace como dijimos para los tonos de lección. Pero si ocurre al final, se conserva el tono de *punto*.

21. D) *Tonos de epístola.*

Puede *recitarse recto tono*, excepto el punto interrogante, que debe usarse el acostumbrado.

Si se canta se hace en la siguiente forma:

Lecti-o Epístolae Be-á-ti Páuli Apóstoli ad Romá-nos.

Metrum *Punctum*

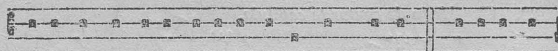
Punto interrogante, el acostumbrado.

Final

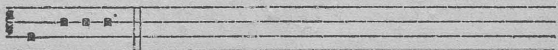
22. E) *Tonos de evangelio.*

I.

V. Dómi-nus vo-bíscum. R. Et cum spí-ri-tu tú o. Sequén-

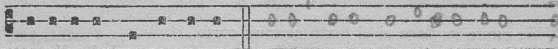


ti- a sáncti Evangé-li- i se-cúndum Lú-cam. Gló-ri- a tí-



bi Dómi-ne.

Punto



é- stis sal térrae
ab ho-mí- ni-bus.

*Final temporal temporal los horas me
Deus in adiutorium meum intem*

Como se ve, no es cadencia de acento, sino cadencia invariable, que comienza siempre en la cuarta sílaba final, sea cual fuere su cualidad tonal.

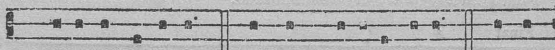
Punto interrogante, el acostumbrado.

Final / /

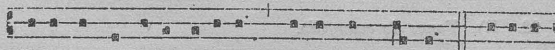


Cadencia de dos acentos.

II.



V. Dómi-nus vo-bíscum. R. Et cum spi-ri-tu tú-o. Sequén-



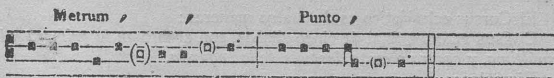
ti- a sáncti Evangé-li- i se-cúndum Lú- cam. Gló-ri- a



tí-bi Dómi-ne.

in directum de me. Hic finit ten

*(1) por los salmos que se dicen con entonación en los
pues del Oficio y en los letanías.*



Punto *interrogante* y *final*, como en la epístola.

III.

Y. Dómi-nus vo-bis-cum. Et cum spí-ri-tu tú-o. Sequén-ti-a sáncti Evangé-li-i se-cúndum Lú-cam. Gló-ri-a tí-bi Dómi-ne.

Metrum / Punto /

Interrogante.

Final /

Handwritten notes: *dirigatur dominus meae*, *en los demás casos.*, *dirigere me laudem te glorifica-ta*

The image shows a musical score for a Latin text. It consists of several staves. The first staff has the text 'Y. Dómi-nus vo-bis-cum. Et cum spí-ri-tu tú-o. Sequén-ti-a sáncti Evangé-li-i se-cúndum Lú-cam. Gló-ri-a tí-bi Dómi-ne.' Below the text are musical staves with notes and rests. There are labels 'Metrum / Punto /', 'Interrogante.', and 'Final /' above the staves. Handwritten notes in cursive are present: '*dirigatur dominus meae*' with an arrow pointing to a note, '*en los demás casos.*' with an arrow pointing to a rest, and '*dirigere me laudem te glorifica-ta*' with an arrow pointing to a note.

23. F) Tonos de oración.

Para que el canto de las Oraciones, principalmente el tono *solemne ad libitum*, haga resaltar la cadenciosidad de las finales en cada división literaria, construídas según el estilo llamado *eclesiástico*, y más particularmente *leoniano*, daremos aquí a conocer la estructura de estas cadencias, por medio de la ley del *Cursus tónico*, o manera de finalizar armoniosamente, combinando el número de sílabas y el acento.

en los Dominicos y fiestas también a horas des-pues del responso breve.

El *Cursus eclesiástico* es de cuatro maneras:

CURSUS PLANUS, final de cinco sílabas, con acento en la primera y la penúltima, y cesura o corte después de la segunda.

Ejemplos:

nóstra ' delícta.
cle — ménter ' exáudi.
adversi — táte ' custódi.
dexteram tuae maie — státis ' exténde.
mun — démur ' in mente.

CURSUS TARDUS, seis sílabas, acento en la primera y antepenúltima; cesura después de la segunda.

Ejemplos:

cele — brámus ' exórdium.
men — tésque ' sanctífica.
observati — óne ' purificas.
perve — níre ' quo téndimus.

CURSUS TRISPONDAICUS, seis sílabas también, pero con tres acentos, en la primera, tercera y quinta; cesura después de la segunda.

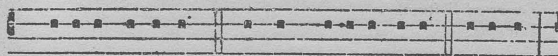
Ejemplos:

illustrati — óne ' dócuisti.
consolati — óne ' réspirémus.
ésse ' méreámur.
séqui ' méreámur.
mális ' et futúrae.

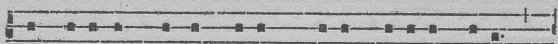
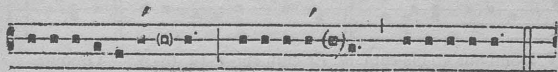
CURSUS VELOX, siete sílabas, acento en la primera, cuarta y sexta; cesura después de la tercera.

Ejemplos:

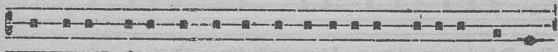
miseri — córditer ' liberémur.
sérviat ' libértáte.
vínculis ' ábsólutos.
glóriam ' in futúro.
cónsequi ' méreámur.

Festivo.

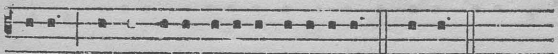
℣. Dómi-nus vo-bíscum. ℞. Et cum spí-ri-tu tú-o. Orémus.



Per Dómi-num nóstrum Jé-sum Chrístum Fí-li-um tú-um, †



qui té-cum ví-vit et régnat in u-ni-tá-te Spí-ri-tus Sáncti



Dé-us, * per ómni-a saécu-la saecu-ló-rum. Amen.

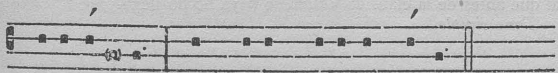
Este tono se usa en la Misa, Maitines, Laudes y Vísperas de los días dobles, semidobles y dominicas, así como en la Tercia Pontifical.

Tono ferial.

Se conserva la voz *recto tono* durante toda ella. Se usa siempre en todas las Horas menores y también en la Misa, Maitines, Laudes y Vísperas de los días simples, feriales y Misa de Difuntos. Asimismo sirve para el Oficio de Difuntos en las oraciones con conclusión larga.

Tono semifestivo.

También es todo *recto tono*, excepto el final, que termina en tercera menor.



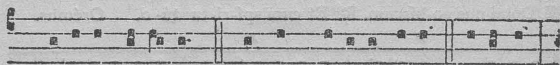
... re-surgá-mus. Per Chrístum Dómi-num nóstrum.

Se usa en las oraciones de las antífonas finales de la Santísima Virgen, en la oración *Dirigere* de Prima, en las oraciones de difuntos con

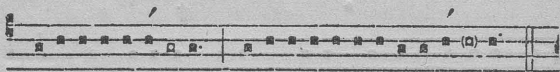
conclusión corta, en las letanías, aspersion del agua bendita, en la bendición de candelas, etc.

Tonos ad libitum.

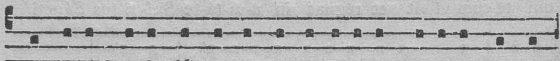
Solemne.



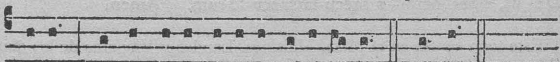
℣. Dómi-nus vo-bis-cum. ℞. Et cum spí-ri-tu tú-o. Orémus.



Per Dómi-num nóstrum Jé-sum Chrístum Fí-li-um tú-um,



qui té-cum ví-vit et régnat in -u-ni-tá-te Spí-ri-tus Sáncti

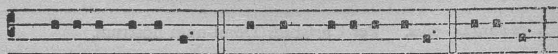


Dé-us, per ómni-a saécu-la saecu-ló-rum. Amen

Se puede usar *siempre* en la Misa (excepto en la oración *Super populum*), Maitines, Laudes y Vísperas, sin distinción de rito, y también en la Tercia Pontifical, así como en las oraciones antes de las Profecías en las oraciones solemnes de la Feria IV *In Paresceve*, y siempre que siga *Flectamus genua*.

Si la oración es muy larga pueden alternar la flexa y el punto, con tal que antes de la cláusula última se haya hecho flexa.

Tono simple.



℣. Dómi-nus vo-bis-cum. ℞. Et cum spí-ri-tu tú-o. Orémus.

Conclusión

Amen.

Puede usarse en las oraciones de las Horas menores, en las de después de las antífonas finales de la Santísima Virgen, letanías, aspersion del agua bendita, en todo el Oficio de Difuntos, excepto en la Misa, a no ser en la oración *Super populum*.

En la oración *Deus qui salutis*, después de la antífona *Alma Redemptoris Mater*, el punto final se hace en tercera menor.

Si la oración es muy larga pueden alternar la flexa y el metro. Si la oración se divide en varios puntos puede hacerse la cláusula correspondiente en cada uno de ellos.

III

PRÁCTICA PARROQUIAL

24. Todos los cantos del Gradual y Antifonario deben ser objeto del análisis y del ejercicio práctico de este curso, pero de un modo particular aquellos cuyo uso en las parroquias es más frecuente o que forman parte de aquellas solemnidades litúrgicas que tienen lugar en casi todas las iglesias, y de las cuales los fieles asistentes esperan mayor edificación.

25. Tales juzgamos la *Misa* y *Oficio de Difuntos*:

El Kyriale

La Semana Santa

El Te-Deum

Absoluciones y bendiciones

Prefacios y Pater Noster

Confiteor

Cantos de las bendiciones de candelas, ceniza y ramos

Exequias, etc.

IV

EJEMPLOS PRÁCTICOS

*Orden en el análisis. — In medio. — Ostende. — Videns Dominus
Exsurge. — Iustus*

26. En los siguientes análisis proponemos algunos ejemplos de la manera como deben estudiarse las piezas para cantarlas «santa y artísticamente», según expresión de Pío X.

En cada análisis puédesse recoger el fruto de todos los estudios precedentes, y conocer más a fondo el valor artístico del canto gregoriano, no menos que las demás dotes que le hacen digno de ser llamado el canto eminentemente litúrgico.

El P. Guéranger decía que «buscaba siempre aquello que se ha practicado y amado en las edades de oro de la fe católica».

«Indagar el pensamiento de nuestros antepasados — añade el P. Mocquereau —, anteponiendo su interpretación auténtica indicada en los manuscritos a toda otra y posponer nuestro juicio artístico al suyo, es lo que piden de consuno el respeto a la tradición melódica y rítmica del canto gregoriano y la veneración debida a una forma de arte perfecta en su género.»

Cuanto más se estudie el canto gregoriano y más nos detengamos en el análisis íntimo de cada una de sus piezas, más conoceremos la razón por la cual S. S. Pío X lo propone como supremo modelo a los compositores de música religiosa, y más podrán éstos enriquecer sus composiciones con procedimientos ignorados por muchos hasta el presente. ¡Cuántas sorpresas no nos ha deparado el examen detenido y minucioso de una sencilla melodía! Los manuscritos son, por otra parte, tan abundantes en indicaciones rítmicas, que ilustran en gran manera este género de estudios. Por esto recomendamos vivamente el estudio de los manuscritos antiguos, algunos de los cuales se encontrarán en la «*Paléographie*» de Solesmes, y cuya lectura podrá aprenderse en nuestra próxima obra «Introducción a la Paleografía Gregoriana», donde se estudiará el origen, historia, desarrollo e interpretación de los neumas.

Dada la índole del Método no podremos verificar análisis en una forma tan amplia y detallada como los realizados por el sabio director de la Escuela Solesmense, Dom Mocquereau, en sus *Monographies grégoriennes*. Procuraremos, con todo, desde el concepto práctico, seguir sus mismos procedimientos, y aun aprovecharnos de sus indicaciones para los dos primeros ejemplos: *In medio* y *Alleluia Ostende...*, agrade-

ciéndole así en alguna manera la recomendación que de nuestro Método hace en la primera de las citadas monografías.

27. Para practicar con fruto el análisis de una pieza proponemos el siguiente orden de estudio práctico: *texto, melodía y ritmo*.

<i>Texto.....</i>	{	Sentido literal y místico. — Uso litúrgico del mismo. Su historia. — Fraseo.
<i>Melodía...</i>	{	Nombre de las notas. — Intervalos usados. — Diversidad de movimientos melódicos: ascendentes o descendentes: contrapuestos: imitaciones: abreviaciones: analogías o paralelismos: repeticiones: antecedentes y consiguientes: proposiciones y respuestas: rimas musicales. — Modalidad: tónica: dominante: extensión del modo: modulaciones.
<i>Ritmo.....</i>	{	Divisiones generales de la pieza. — Valor de las pausas. Interpretación particular de algunos neumas. — Indicciones rítmicas que precisan el valor de algunas notas. Ictus rítmicos. Ritmos elementales y simples. Ritmos compuestos; cuántos: de qué género y por qué. Finales de ritmo o cadencias ícticas y postícticas. Incisos y miembros: su número: examinar cómo obran en su formación el texto literario, la melodía, el sentido estético y el sintético del ritmo. — Arsis particular y principal de cada uno respectivamente. Frases: cuántas: su formación: elementos de unidad de las mismas. — Lazo melódico: prótasis y apódosis. — Lazo dinámico: arsis general fraseológico: cómo se practica: su preeminencia: cuidado que debe tenerse en su interpretación. — Lazo proporcional: de qué es resultado y para qué sirve: cómo se practica. — Lazo de articulación: su oficio y cómo debe interpretarse. Movimiento y expresión general de la pieza. — Dirección o quironimia.

¡Qué satisfacción más legítima siente el gregorianista cuando, después de concienzudo estudio, logra conocer a fondo el verdadero carácter de una pieza hasta en sus ínfimos detalles!

«El restaurador gregoriano — dice D. Mocquereau — trabaja pacientemente, lentamente y con aplomo, reconstituyendo a su primitiva pureza y miembro por miembro, la venerable melodía. Del mismo modo procede también el médico encargado de reconocer un cuerpo santo: examina piadosamente cada uno de los huesos, los reconoce, los clasifica, los

ordena, los junta y, poco a poco, logra reconstituir todo el esqueleto. Pero su poder no pasa adelante, le es imposible comunicar vida a aquel cuerpo muerto. Otra es la suerte del gregoriano: a éste le es dado, después de semejante trabajo, hacer revivir la melodía, presentarla en toda su belleza, encontrando en esto la recompensa de sus esfuerzos.»

Dom Mocquereau, al escribir estas líneas, acababa el estudio paleográfico de una melodía e iba a comenzar su reconstitución rítmica. Es lo mismo que vamos ahora a practicar. Justo es, pues, si lo hacemos con el orden indicado, prometernos también la misma satisfacción.

I

a. a. a. t. a. a. t. t. a. t. á.

In mé- di- o * Ecclé- si- ae a- pé- ru- it os

t. t. t. a. a. t. a. t. a. t. t. a. t. a. t.

é- jus : et implé- vit é- um Dómi- nus spí- ri- tu sa-

a. a. t. t. t. a. á. t. t. t. a. t. á.

pi- énti- ae, et in- tel- léctus : stó- lam gló-

t. t. á. t. t. t.

ri- ae ín- du- it é- um.

28. *Texto.*

Está tomado de un pasaje del Eclesiástico, XV, 5, en que dice: *Et in medio Ecclesiae aperiet os eius, et adimplebit illum spiritu sapientiae et intellectus, et stola gloriae vestiet illum.*

La Iglesia ha aplicado primeramente estas palabras al apóstol y evangelista San Juan, en la segunda de sus misas que los manuscritos antiguos ponen el día de este Santo, y luego las ha acomodado a los Santos Doctores.

El fraseo podríamos dividirlo, en la simple lectura, en la siguiente forma:

Frase.	{	Miembro	{	Inciso	In medio Ecclesiae,			
		{	Miembro	{	Inciso	aperuit os eius,		
			{	Miembro	{	Inciso	et implévit eum Dominus,	
				{	Miembro	{	Inciso	spiritu sapientiae et intelléctus,
					{	{	Inciso	stolam glóriæ,
Inciso	índuit eum.							

En el canto habrá que tener cuenta de la disposición melódica y rítmica que a la frase ha querido dar el compositor.

29. Melodía.

Díganse los nombres de las notas y cada uno de los intervalos usados.

El movimiento melódico es ascendente hasta las palabras *implevit eum*, desde donde se inicia por grados una marcada regresión, para terminar con naturalidad en la nota *fa*.

Los dos primeros incisos son casi idénticos en sus movimientos, y apenas si se apartan, con ligeras ondulaciones, de la nota recitativa *fa*, que se reproduce al final: *índuit eum*. Contrastan con estos incisos los otros *et implevit eum Dominus spiritu sapientiae et intellectus, stolam gloriæ*. La melodía es aquí más accidentada: toma con rapidez el vuelo y se lanza hasta la nota *do* superior, bajando después por grados y con un gracioso balanceo hasta el *do* grave.

Es de advertir la íntima relación melódica y atracción mutua de los sonidos en el interior de los incisos: *spiritu sapientiae, et intellectus y stolam gloriæ*, y aun entre cada uno de ellos.

La melodía es de *sexto modo*. (Véase la tabla correspondiente en el primer curso.)

La nota *fa*, tónica del modo, conviértese en dominante y cuerda recitativa en los dos primeros incisos; en el último, aunque se reproduce el movimiento melódico de los dos sobredichos, pero, por la unión con el precedente: *stolam gloriæ*, y por cerrar definitivamente la frase, la nota *fa* recobra más bien el carácter de tónica.

30. Ritmo.

La edición vaticana divide la melodía en *tres frases*, formadas la primera y última por *dos incisos*, y la segunda por *tres*.

El valor de cada una de estas tres pausas está determinado en el curso anterior. Sin embargo, parece interpretarse mejor el pensamiento melódico de la pieza cantándola como una sola frase y dando, por lo tanto, a las dos primeras pausas mayores el valor de pausa de miembro. La unidad de la melodía ganará mucho con ello.

Es cuestión de detalles, pero que, sin duda, contribuyen grandemente a la belleza de la frase y que, por otra parte, en nada se oponen a la versión oficial.

Hay dos *tristofas* en el primer inciso, la primera de las cuales, además de la repercusión, trae ictus en su última nota.

El neuma sobre la palabra *implevit* está formado por un *punctum*, *podatus-quilisma* y *oriscus* en la nota superior: el ictus carga, pues, sobre el *la*, sin prolongarlo, porque no representa el *salicus*.

Las dos *distrofas* de *induit* corresponden en los manuscritos a dos *bivirgas*, como lo son de ordinario dos notas solas al unísono para una sola sílaba. La primera *bivirga* trae repercusión y retardo en cada nota, y la segunda simple repercusión.

El episema de retardo sobre la palabra *os* lo indican los manuscritos rítmicos, así como los demás colocados en otros neumas.

Adviértase que las tres notas *mi-fa-sol* de *sapientiae* y de *intellectus* deben interpretarse como *salicus*, según indicación de los manuscritos. La misma modalidad propia de esta pieza lo pide, la cual, salvo rara excepción, en los grupos que comienzan en *mi* traslada el ictus al *fa*.

El puntillo al lado del *la* de *implevit eum* suple el *cephalicus* de los manuscritos. Este caso presenta, además, no poca analogía con otros muchos en los cuales la voz encuentra inmediato apoyo después del «pressus» *la dodo la*.

Los ictus rítmicos que indican las divisiones binarias y ternarias están ya convenientemente señalados.

31. Los ritmos elementales podrían distinguirse en la siguiente forma:

im- plé- vit é- um Dó- mi- nus

32. Pero en la práctica es preciso atender al ritmo general de la frase y examinar los incisos y miembros de que ella se forma.

Primer miembro.

INCISO PRIMERO.

Dos ritmos compuestos por contracción. El primero, *In medio Ec*, consta de tres *arsis* y una *tesis posttictica*. — El segundo, *clesiae*, de dos *arsis* y tres *tesis*.

INCISO SEGUNDO.

Dos ritmos: el primero simple, con una *tesis posttictica*. — El segundo, *os eius*, un *arsis* y dos *tesis*.

Segundo miembro.

INCISO PRIMERO.

Tres ritmos: el *et* inicial puede considerarse como prolongación de la tesis precedente; así el movimiento rítmico general resulta más unido. El primero, *plevit*, con el *la* de *eum*, compuesto por contracción: tres *arsis* y una *tesis postictica*. — El segundo, *eum*, desde el *do*, ritmo simple; una *tesis íctica*. — El tercero, *Dominus*, compuesto por contracción, un *arsis* y dos *tesis*; la última *íctica*.

INCISO SEGUNDO.

Dos ritmos simples y uno compuesto. Los dos primeros, *spiritu sapi*, hasta el *mi* inclusive, forman uno compuesto por yuxtaposición con las *tesis posticticas*. — El último, *ientiae*, desde el *fa*, es compuesto por contracción: dos *arsis* y dos *tesis*; la última *íctica*.

Hay una tercera *tesis*, que inicia el inciso siguiente, la cual por la relación melódica con el precedente, puede considerarse como dependiente del anterior ritmo compuesto, a la manera de los dos primeros incisos.

INCISO TERCERO.

Un solo ritmo por contracción: *intellectus*, desde el *fa*; dos *arsis* y cuatro *tesis*.

Al llegar al acento tónico, téngase presente lo dicho en el capítulo precedente cuando el acento de una palabra está en el tercer tiempo de una división ternaria.

Tercer miembro.

INCISO PRIMERO.

Dos ritmos. El primero, *stolam*, simple, con *tesis postictica*. El segundo, *gloriae*, compuesto por contracción. Un *arsis* y dos *tesis*; última, *postictica*.

INCISO SEGUNDO.

Un solo ritmo compuesto por contracción, como lo pide el sosiego de la melodía. *Induit eum*: un *arsis* y tres *tesis*; la última, *íctica*, según debe serlo toda final de frase.

En el primer miembro el *arsis particular* corresponde al primer *sol* de *Ecclesiae*, grupo ársico más elevado, y el *principal* a *sol* de *os*.

Los *arsis* particulares del segundo miembro corresponden al *sol* de *sapientiae* y al *la* de *intellectus*; y el *principal* al *do* de *eum*.

En el tercer miembro los arsis están en *glo* y en *in*. Si se mira la melodía, el arsis *principal* es el primero; si se tienen presentes las indicaciones rítmicas de los manuscritos, podría colocarse en el segundo inciso.

33. *La frase.* Forman la prótasis los tres primeros incisos, y la apódosis los restantes.

El punto central de toda la frase, al que corresponde el arsis *general*, determinado por el ritmo, lo forma el «pressus» *la dodo la de eum*.

En la precisión de las pausas, y en el orden, equilibrio y simetría con que deben emitirse los ritmos de esta melodía resaltará el lazo proporcional.

La transición de unos ritmos a otros debe ser continua, natural, delicada y sin sacudidas o interrupciones.

34. El *movimiento* general de toda la pieza será el que conviene a una declamación grave, majestuosa y severa, pero exenta de toda afectación ampulosa y pesadez.

El primer miembro debe cantarse con una grave simplicidad, como un recitado moderado; el segundo, a causa del rápido vuelo que toma desde el principio hasta llegar al punto culminante de toda la melodía, y que contrasta con el aire más sosegado del anterior, requiere alguna mayor viveza en el movimiento. Terminado el segundo miembro, la melodía recobra por grados la forma del primer miembro, y el movimiento, por lo tanto, debe seguirle igualmente en la forma en que había comenzado.

35. La *quironimia* marcará la sucesión de los ritmos, según el método indicado en el curso precedente.

II

Al-le- lú- ia. V. Ostén-

de nó-bis Dó- mi-ne mi-se-ri- cór-di- am tú-

am et sa-lu-tá-re tú-

um • da nó- bis.

6 7 8

36. Texto.

Está tomado del salmo LXXXIV, v. 8, y es propio del espíritu de la Iglesia en el santo tiempo de Adviento, en cuya primera dominica lo usa.

37. La disposición melódica de cada uno de los incisos presenta en toda la frase bastante parecido.

Distínguese en cada inciso la bien dibujada gradación de movimientos que convergen a un punto culminante, preparado siempre con inflexiones inmediatas.

Nótase la correspondencia melódica entre los grupos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8, indicados en la parte inferior del texto, y cuya relación, como diremos al tratar de su ritmo, debe trascender a la práctica.

En la modalidad adviértase la diversa disposición de cuerdas recitativas y de las finales en cada uno de los incisos.

En la primera frase, *Alleluia*, no deja de descubrirse cierta insistencia de los apoyos en el *la*, convirtiéndose el *do*, dominante del modo, como el punto más culminante de la frase.

La siguiente empieza por *do*, dándole claramente el carácter de dominante, según el uso actual, y terminando en la nota *si*, que luego se convierte en dominante del inciso siguiente, el cual termina en la tónica *sol*.

Vuelve a recobrar el *do* la preeminencia de dominante, cediéndola más tarde al *si*, que, bemolizado, hace perfecta consonancia con la final *fa*; cadencia, por otra parte, meramente transitoria, que prepara el co-

mienzo del miembro siguiente. Aquí la dominante fluctúa entre *do* y *si*, y la frase termina en la nota modal propia.

38. Conviene hacerse cargo de la relación y parecido rítmico y melódico establecidos entre los grupos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8, como lo declara más abiertamente la interpretación rítmica que presentamos, tomada de la segunda de las monografías publicadas por el P. Mocquereau, y que se apoya en los manuscritos.

En el grupo 9 del *alleluia* procúrese repetir el segundo *do*, para que resalte más la equivalencia con el otro *podatus-subbipunctis* que le sigue.

Si hay necesidad de tomar aliento en la frase *et salutare tuum*, puede verificarse rápidamente antes de la *trístrofa*.

Cúidese de no cargar la voz en la primera nota de los neumas 11, 12, 13, 14 y 15, según nos lo indica la *c* (celeriter) de los manuscritos, que aquí, como en otra multitud de casos, se encarga de avisarnos que cantemos aquella nota sin darle más valor, como en otras circunstancias podría hacerse.

Una advertencia referente a la clivis 16. También aquí los manuscritos, por medio de la *c*, nos encargan que no retardemos el movimiento, como, según regla general, antes de pausa de frase se verifica.

Puede adivinarse el motivo en que se funda el ritmicista, puesto que resultaría pesado retardar esta nota después del otro retardo, que tanta gracia presta a los neumas precedentes; por otra parte, la clivis de que tratamos no es sino una repetición del *la-sol* precedente, y sirve para redondear el período.

Todo lo demás que se refiere a la interpretación rítmica está detallado en la tabla quironímica que reproducimos.

39. En la primera frase, *Alleluia*, el movimiento debe ser bastante vivo; mientras que en el verso *Ostende...*, por su carácter suplicante, convida, en general, a un movimiento más moderado, a un sentimiento de santo abandono en la Providencia Divina, creyendo confiados que el Señor escuchará benignamente nuestras súplicas.

III

a. a. t. a. a. t. a.
 Vi-dens Dómi-nus * flén-tes so-ró-res Lá-za-ri ad mo-
 t. t. a. a. t. t. t. a. t.
 numén-tum, lacrimá-tus est co-ram Judaé-is, et clamá-
 t. a. t. a. t. a. t. t. t. t.
 bat; Lá-za-re, vé-ni fó-ras. et piéd-i-it ligá-tis
 a. t. a. t. a. t. t. a. t. t.
 má-ni-bus et pé-di-bus, qui fú-e-rat quadri-du-á-nus mór-
 t. a. t. t. t.
 tu- us.

40. *Texto.*

Corresponde en la Liturgia al *Communio* de la Feria Sexta después de la Dominica IV de Cuaresma, en cuyo día se lee la historia evangélica de la Resurrección de Lázaro, de la cual está tomado.

41. *Melodía.*

Es digno de notar su delicada construcción. El interés tonal crece y se desarrolla progresivamente hasta la cláusula *Lazare veni foras*, únicas palabras del Salvador que aquí se citan, y que son las mismas que pronunció al obrar el estupendo milagro. Lo que le precede y le sigue, principalmente en la primera parte, tiene el carácter de narración altamente expresiva. Nótese las diversas cuerdas recitativas: *fa* del primer inciso, *sol* del segundo y *la* del tercero. La ascensión melódica de las palabras *et prodit* parece describir el acto de la resurrección de Lázaro, así como el inciso siguiente, con una gracia y mesura exquisitas, logra, sin caer en el ridículo, pintar las ligaduras que envolvían el cuerpo del que resucita después de cuatro días de haber muerto. Resulta, además, muy interesante la contraposición de movimientos en este último miembro.

42. *Ritmo.*

Tanto las divisiones binarias y ternarias, así como la contracción y yuxtaposición de ritmos y la fraseología, están convenientemente indicadas en la parte superior de la melodía.

En *fientes* y *Lazare* hemos indicado la dirección por ritmos elementales a causa del acento tónico.

Para cantar debidamente esta pieza, después de haberla analizado y darle la expresión que requiere, hay que sentir primero el amor que inunda el Corazón de Cristo: *Ecce quomodo amabat eum*; son palabras del texto evangélico. Hay que experimentar su intensísimo dolor: *Infremuit spiritu, turbavit seipsum...*, *lacrimatus est*; hay que poseer la serenidad y oportunidad con que al mismo tiempo Jesús manifiesta sus sentimientos: *Vado ut a somno excitem eum: et gaudeo propter vos; ut credant quia tu me misisti*; hay que creer, por fin, en su poder, y adorar profundamente su Divinidad: *Ego sum resurrectio et vita, qui credit in me etiam si mortuus fuerit vivet; et qui viderant crediderunt in eum*.

43. El movimiento general será el que corresponde a un recitado, moderándolo discretamente en las palabras: *Lazare, veni foras*.

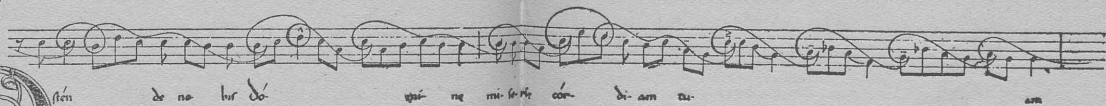
IV

2. t. t. - 2. 2. 2. t. 2. 2. 2. 2. 2. 2. 2. 2.

Exsúr-ge, *qua-re obdórmis Dómi-ne? exsúr-

Qui nonia

Verso aleupático: Ostende nobis...



qui re mi se rit cor di am tu

am



am



t. a. t. a./ f. t. t. t. a.a. a/ t.

ge, et ne re-pél-las in fí-nem : qua-re fá-ci-em

a. t. a. a./ t. t. t. a. t. a./ t.

tú-am avér-tis, obli-ví-scis tri-bu-la-ti-ó-nem

t. t. a./ t. a. t. a. t. t. t. a.

nó-stram? Adhaé-sit in tér-ra venter nō-ster : exsúrge,

a./ t. a./ t. t. a./ t. t. a. t. t.

Dómi-ne, ádiu-va nos, et lí-be-ra nos.

44. *Texto.*

La Iglesia lo usa en el Introito del día de Sexagésima para implorar el auxilio divino en cuantas tribulaciones nos rodean en este mundo.

45. *Melodía.*

Salta a primera vista y con toda claridad el diseño melódico dibujado por el hábil compositor.

Cuerda recitativa *re* en el primer inciso, *fa* en el segundo y *la* en el tercero; desde aquí la melodía vuelve gradualmente al mismo punto por el que había comenzado.

El primer miembro de la segunda frase recorre, en sola la palabra *quare*, los mismos intervalos de la frase anterior, y después de invertir el movimiento con la regresión melódica de la palabra *faciem*, inicia la recitación en *fa*, la cual, al propio tiempo que prepara la subida al *do* en el miembro siguiente, sirve luego de tónica al mismo.

En el último miembro de esta frase el movimiento desciende con un suave y delicado balanceo, terminando con la tónica *re*, que rima con las dos cadencias anteriores más importantes.

fl- nem

nóstram

nó-ster

Por fin, después de una rápida subida hacia la dominante en la última frase, que compendia algunos de los giros descritos más arriba, termina la melodía con una de las fórmulas más usadas en canto gregoriano.

46. Ritmo.

Van indicados en la parte superior los arsis y tesis, que regulan la fraseología.

Toda la melodía constituye una verdadera plegaria, un llamamiento al auxilio divino, que pide con urgencia el alma atribulada y casi del todo desfallecida.

47. También aquí el movimiento y la expresión han de estar en perfecta consonancia con la serenidad de espíritu que debe informar siempre la oración del cristiano, y con el sosiego santo que pone a raya los ímpetus de la pasión.

V

a. / 2. t. t. a. t. t. a. a. / t. a. a. t.

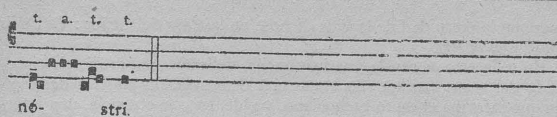
ju- stus * ut pálma flo- ré- bit sic-ut

a. / a. t. e. a. / t. a. t. a. t. t. t. a. a. / t.

cédrus Lí-ba-ni multipli-cá- bi- tur : plantá- tus

a. t. t. t. a. a. t. a. / t. a. t. t. a.

in dómo Dómi- ni, in á- tri- is dómus Dé- i

48. *Texto.*

Está tomado del salmo XCI.

Se encuentra entero en los manuscritos en el día de San Esteban, papa, y citado simplemente en la misa de San Tiburcio. La Iglesia lo ha reunido con otras piezas para formar la segunda misa del Común de Confesores no Pontífices.

49. *Melodía.*

A semejanza del introito *In medio*, la primera y tercera parte se balancean suavemente sobre una misma nota, y en la parte central es donde de la melodía despliega con más amplitud y libertad su vuelo.

Podemos decir que es por este miembro por lo que se clasifica de *primer modo* este introito; pues por lo restante del mismo, más bien diríase ser de *segundo modo*.

50. *Ritmo.*

Todo va indicado en la parte superior.

51. Si siempre respira el canto gregoriano la santidad, la paz del alma, el sosiego santo, no, por cierto, un sosiego inactivo, ocioso, muelle, sino la tranquilidad de la victoria obtenida sobre las propias pasiones, es aquí, en este introito en particular, donde se puede apreciar más.

En esta melodía precisamente se describen los caracteres del varón justo, se canta plácidamente su gloria, casi, podríamos decir, se goza y participa de su misma bienaventuranza.

La melodía describe en sus primeras notas, *Iustus*, el dominio que tiene el varón justo sobre sus pasiones, el estado de sosiego de su alma, la tranquilidad de su espíritu, la humildad, la pureza, la mansedumbre, el conjunto de todas las virtudes que son patrimonio del hombre santo.

El justo, no obstante, en la tranquilidad de su espíritu, trabaja, se santifica, lucha, multiplica las buenas obras, y esto es lo que denotan los neumas en el primer miembro, *ut palma florebit*.

El justo es grande ante los ojos de Dios y de los hombres, crece en santidad, elevándose sobre lo terreno cual los cedros del Líbano, *sicut cedrus Libani*; y estos pensamientos traduce sin violencia la melodía en el segundo miembro, levantándose majestuosa en las citadas palabras, desde donde, pasando por las graciosas ondulaciones de la palabra *multiplicabitur*, que semejan el suave movimiento de las ramas del corpulento cedro, vuelve con naturalidad en la siguiente frase a la tesitura primera.

Esta última frase, en virtud de la insistencia en la nota recitativa *fa*, es como una descripción de la constancia del justo, de la continuidad de sus buenas obras y de la inmutabilidad del gozo que, como premio, le

espera en la eternidad de la vida dichosa en la Casa del Señor: *In atrius domus Dei nostri*.

En todo esto se revela una inspiración delicada, una meditación profunda del texto sagrado; es como una demostración plástica del espíritu que informa el canto gregoriano, y pide, en consecuencia, una interpretación meditada, sabia, santa, tranquila, como quien canta en presencia de los Ángeles para tributar, junto con ellos, el homenaje de adoración y de alabanza a Dios, a quien se debe ofrecer lo más perfecto de nuestras obras.

CAPÍTULO II

Historia del canto gregoriano

*Período de formación. — Período de perfección. — Período de decadencia
Período de restauración*

52. Es imposible detallar en el reducido espacio de un capítulo de Método la historia documentada de un arte tan antiguo. Formularemos en pocas líneas un resumen sumamente compendiado, que dé alguna idea para poder ampliar, a gusto del profesor, la historia de este canto.

53. Dividimos su historia en cuatro períodos.

El *primer período*, titulado *de formación*, corre desde el final de las persecuciones (312) hasta el pontificado de San Gregorio Magno, O. S. B. (590-604).

Poquísimos o casi nada es lo que se puede saber con certeza acerca del canto en este período, si bien, por lo que nos dicen los Santos Padres y tradiciones eclesiásticas, no podemos dudar que los cristianos, reunidos para celebrar los sagrados misterios, hacían uso de la música para enfervorizar sus corazones y alabar al Señor con sus cánticos.

No hay lugar a duda que la Iglesia Romana poseía, aun antes de San Gregorio I, melodías que ella usaba en la celebración de las augustas ceremonias. Pero es muy difícil poder afirmar nada concreto acerca del particular.

54. *Segundo período*, o *de perfección*, desde San Gregorio hasta el siglo XIII.

Hoy la crítica histórica ha logrado ya reivindicar con argumentos internos y externos la obra prescriptiva, organizadora y compiladora, cuando menos, de San Gregorio Magno, razón por la cual al canto eclesiástico se le ha concedido el nombre de *gregoriano*.

Después de San Gregorio, el segundo período podemos subdividirlo en *edad de oro*, desde el citado Papa hasta el siglo XI, y en *edad de conservación* o *de transición*, desde el siglo XI hasta el XIII.

Durante la *primera época* llega el canto gregoriano a su esplendor; la obra de San Gregorio se esparce velozmente por Italia, es llevada a Inglaterra por su discípulo San Agustín (596) y sus compañeros; es introducida en las Galias por Pipino, a quien el Papa Pablo I (757-767) envía uno de sus cantores, y es allí mismo, más tarde, difundida profusamente por Carlomagno (768-814), y se fundan las célebres escuelas de Metz y de San Gall.

Al final de este período la notación *neumática* y *quironímica* cede el lugar a la notación *diastemática*, en la que, por razón de los intervalos usados en ella, y más aún por el empleo de las líneas y las claves, se fija de un modo invariable la *melodía*. Corresponde la mayor parte de este perfeccionamiento al monje Guido de Arezzo († ¿1050?).

En la *segunda época* se transmite y aun se aumenta el repertorio gregoriano; mas las composiciones de esta época ya no respiran aquella simplicidad y expresión natural y sincera de las anteriores. Se emplean con mayor frecuencia intervalos de extensión amplia, y, en general, la forma es más rebuscada.

55. *Tercer período, o de decadencia*, desde últimos del siglo XIII hasta la mitad del siglo XIX.

El entusiasmo exclusivista por los atractivos fascinadores de la armonía, el influjo de las teorías mensuralistas y las ideas del Renacimiento, que echaron por tierra la tradición gregoriana; el mal gusto en el modo de cantar, y el procedimiento de abreviación, más propiamente llamado de mutilación, de las melodías gregorianas, son los tristísimos recuerdos que nos ha dejado esa era de decadencia.

En 1614-1615 la imprenta del cardenal de Médicis, en Roma, publicó una edición, que fué llamada *Medicea*, y no es otra cosa que una mutilación desdichada de la melodía tradicional, cuya obra se atribuyó falsamente y por largo tiempo al genio de Palestrina.

En 1871 el editor Pustet, de Ratisbona, publicó una nueva edición de la misma, que fué declarada oficial en 1873.

Durante esta misma época despertábase en varias partes el amor a los estudios paleográficos que debían conducir al feliz período que vamos a reseñar.

56. *Cuarto período, o de restauración*, desde la mitad del siglo XIX hasta el día de hoy.

No podemos desconocer la gran parte que en los citados estudios han tomado muchos religiosos de diversas Órdenes, sacerdotes y seglares de gran erudición; pero hemos de confesar que la mayor parte y la más trascendental de esta restauración ha sido obra de los Benedictinos del Monasterio de Solesmes, restaurado en 1833 por su primer abad Dom Próspero Guéranger, muerto en 1875.

Bajo su dirección se comenzaron los trabajos preliminares de restauración gregoriana, y al cabo de algunos años el P. Pothier, ayudado de algunos de sus hermanos, publicaba el *Liber Gradualis* (1884), al que

había precedido sus *Mémoires grégoriennes*, en que demostraba los sabios principios establecidos por Dom Guéranger.

En 1889 el P. Mocquereau, del mismo Monasterio, ideaba y comenzaba su grande obra monumental *Paléographie Musicale*, verdadero arsenal para el paleógrafo, el músico y el esteta que desean conocer la legítima tradición musical de la Iglesia.

No hay por qué ocultarlo. A esta grande obra se debe, sin duda, el haber demostrado la solidez y seriedad en que se basan los trabajos realizados, y en haber logrado ofrecer suficiente garantía para los que debían sucederse.

Tiene dos series: la una *documental y de estudio a la vez*, de publicación periódica; y la otra *puramente documental*, sin tiempo fijo de publicación.

En 17 de mayo de 1901 León XIII publicó el memorable *Nos quidem*, dirigido al abad de Solesmes Dom Pablo Delatte, y desde aquella época las antiguas ediciones solesmenses se comenzaron a usar en multitud de iglesias.

El día 4 de agosto de 1903 subía al trono pontificio, con el nombre de Pío X, el que había sido cardenal José Sarto, ya conocido como amante de la restauración del verdadero canto de San Gregorio. Lo que ha sucedido desde aquella fecha no hay por qué contar de nuevo.

Los documentos que ofrecemos más abajo nos trazan la historia de estos últimos años.

CAPÍTULO III

Legislación eclesiástica

I

Motu proprio. — *Carta al cardenal Respighi.* — *Decreto de 8 de enero de 1904*

57. Después del celebrado Breve *Nos quidem* que León XIII, de feliz memoria, dirigió al abad de Solesmes, con fecha 17 de mayo de 1901, ningún otro documento se había publicado de tanto interés general para el canto como el siguiente:

MOTU PROPRIO

Pío, Papa X

58. Entre los cuidados propios del oficio pastoral, no solamente de esta Cátedra, que por inescrutable disposición de la Providencia, aunque indigno, ocupamos, sino también de toda Iglesia particular, sin duda

uno de los principales es el de mantener y procurar el decoro de la Casa del Señor, donde se celebran los augustos misterios de la Religión y se junta el pueblo cristiano a recibir la gracia de los Sacramentos, asistir al santo Sacrificio del Altar, adorar al augustísimo Sacramento del Cuerpo del Señor y unirse a la común oración de la Iglesia en los públicos y solemnes oficios de la Liturgia. Nada, por consiguiente, debe ocurrir en el templo que turbe, ni siquiera disminuya, la piedad y la devoción de los fieles; nada que dé fundado motivo de disgusto o escándalo; nada, sobre todo, que directamente ofenda el decoro y la santidad de los sagrados ritos, y por este motivo sea indigno de la Casa de oración y de la Majestad Divina.

Ahora no vamos a hablar uno por uno de los abusos que pueden ocurrir en esta materia. Nuestra atención se fija hoy solamente en uno de los más generales, de los más difíciles de desarraigar, en uno que tal vez debe deplorarse aún allí donde todas las demás cosas son dignas de la mayor alabanza por la belleza y suntuosidad del templo, por la asistencia de gran número de eclesiásticos, por la piedad y gravedad de los ministros celebrantes: tal es el abuso en todo lo concerniente al canto y la música sagrada. Y en verdad, sea por la naturaleza de este arte, de suyo fluctuante y variable, o por la sucesiva alteración del gusto y las costumbres en el transcurso del tiempo, o por la influencia que ejerce el arte profano y teatral en el sagrado, o por el placer que directamente produce la música, y que no siempre puede contenerse fácilmente dentro de justos límites, o, en último término, por los muchos prejuicios que en esta materia insensiblemente penetran y luego tenazmente arraigan hasta en el ánimo de personas autorizadas y pías, el hecho es que se observa una tendencia pertinaz a apartarla de la recta norma, señalada por el fin con que el arte fué admitido al servicio del culto y expresada con bastante claridad en los cánones eclesiásticos, los decretos de los Concilios generales y provinciales y las repetidas resoluciones de las Sagradas Congregaciones romanas y de los Sumos Pontífices, Nuestros Predecesores.

Con verdadera satisfacción del alma Nos es grato reconocer el mucho bien que en esta materia se ha conseguido durante los últimos decenios en Nuestra ilustre ciudad de Roma y en multitud de iglesias de Nuestra patria; pero de modo particular en algunas naciones, donde hombres egregios, llenos de celo por el culto divino, con la aprobación de esta Santa Sede y la dirección de los Obispos, se unieron en florecientes sociedades y restablecieron plenamente el honor del arte sagrado en casi todas sus iglesias y capillas. Pero aun dista mucho este bien de ser general, y si consultamos Nuestra personal experiencia y oímos las muchísimas quejas que de todas partes se Nos han dirigido en el poco tiempo pasado desde que plugo al Señor elevar Nuestra humilde Persona a la suma dignidad del Apostolado romano, creemos que Nuestro primer deber es levantar la voz sin más dilaciones en reprobación y con-

denación de cuanto en las solemnidades del culto y los Oficios sagrados resulte disconforme con la recta norma indicada. Siendo, en verdad, Nuestro vivísimo deseo que el verdadero espíritu cristiano vuelva a florecer en todo y en todos los fieles se mantenga, lo primero es proveer a la santidad y dignidad del templo, donde los fieles se juntan precisamente para adquirir ese espíritu en su primero e insustituible manantial, que es la participación activa en los sacrosantos misterios y en la pública y solemne oración de la Iglesia. Y en vano será esperar que para tal fin descienda copiosa sobre nosotros la bendición del cielo, si nuestro obsequio al Altísimo no asciende en olor de suavidad, antes bien pone en la mano del Señor el látigo con que el Salvador del mundo arrojó del templo a sus indignos profanadores.

Con este motivo, y para que de hoy en adelante nadie alegue la excusa de no conocer claramente su obligación, y quitar toda duda en la interpretación de algunas cosas que están mandadas, estimamos conveniente señalar con brevedad los principios que regulan la música sagrada en las solemnidades del culto, y condensar al mismo tiempo, como en un cuadro, las principales prescripciones de la Iglesia contra los abusos más comunes que se cometen en esta materia. Por lo que, de *motu proprio* y ciencia cierta publicamos esta Nuestra *Instrucción*, a la cual, como si fuese «Código jurídico de la música sagrada», queremos que con toda plenitud Nuestra Autoridad Apostólica se reconozca fuera de ley, imponiendo a todos por estas Letras de Nuestra mano la más escrupulosa obediencia.

INSTRUCCIÓN ACERCA DE LA MÚSICA SAGRADA

I

59. Principios generales.

1. Como parte integrante de la Liturgia solemne, la música sagrada tiende a su mismo fin, el cual consiste en la gloria de Dios y la santificación y educación de los fieles. La música contribuye a aumentar el decoro y esplendor de las solemnidades religiosas, y así como su oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, de igual manera su propio fin consiste en añadir más eficacia al texto mismo, para que por tal medio se excite más la devoción de los fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios.

2. Por consiguiente, la música sagrada debe tener en grado eminente las cualidades propias de la Liturgia, que son precisamente la *santidad* y la *bondad de las formas*, de donde nace espontáneo otro carácter suyo, a saber: la *universalidad*.

Debe ser *santa*, y, por lo tanto, excluir todo lo profano, y no sólo en sí misma, sino en el modo con que la interpretan los mismos cantantes.

Debe tener *arte verdadero*, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su Liturgia al arte de los sonidos.

Mas a la vez debe ser *universal* en el sentido de que, aun concediéndose a toda nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el carácter específico de su propia música, éste debe estar de tal modo subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún fiel procedente de otra nación experimente al oírla impresión que no sea buena.

II

60. Géneros de música sagrada.

3. Hállanse en grado sumo estas cualidades en el canto gregoriano, que es, por consiguiente, el canto propio de la Iglesia romana, el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres, el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos en sus códices litúrgicos, el que en algunas partes de la Liturgia prescribe exclusivamente, el que estudios recentísimos han restablecido felizmente en su pureza e integridad.

Por estos motivos el canto gregoriano fué tenido siempre como acabado modelo de música religiosa, pudiendo formularse con toda razón esta ley general: *una composición religiosa será tanto más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del templo cuanto diste más de este modelo soberano.*

Así, pues, el antiguo canto gregoriano tradicional deberá restablecerse ampliamente en las solemnidades del culto, teniéndose por bien sabido que ninguna función religiosa perderá nada de su solemnidad aunque no se cante en ella otra música que la gregoriana.

Procúrese, especialmente, que el pueblo vuelva a adquirir la costumbre de usar el canto gregoriano, para que los fieles tomen de nuevo parte más activa en el oficio litúrgico, como solían antiguamente.

4. Las supradichas cualidades se hallan también en sumo grado en la polifonía clásica, especialmente en la de la escuela romana, que en el siglo XVI llegó a la meta de la perfección en las obras de Pedro Luis de Palestrina y que luego continuó produciendo composiciones de excelente bondad musical y litúrgica. La polifonía clásica se acerca bastante al canto gregoriano, supremo modelo de toda música sagrada, y por esta razón mereció ser admitida, junto con aquel canto, en las funciones más solemnes de la Iglesia, como son las que se celebran en la Capilla Pontificia. Por consiguiente, también esta música deberá resta-

blecerse copiosamente en las solemnidades religiosas, especialmente en las basílicas más insignes, en las iglesias catedrales y en las de los seminarios e institutos eclesiásticos, donde no suelen faltar los medios necesarios.

5. La Iglesia ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, admitiendo en el servicio del culto cuanto en el curso de los siglos el genio ha sabido hallar de bueno y bello, salva siempre la ley litúrgica; por consiguiente, la música más moderna se admite en la Iglesia, puesto que cuenta con composiciones de tal bondad, seriedad y gravedad, que de ningún modo son indignas de las solemnidades religiosas.

Sin embargo, como la música moderna es principalmente profana, deberá cuidarse con mayor esmero que las composiciones musicales de estilo moderno que se admitan en las iglesias no contengan cosa ninguna profana, ni ofrezcan reminiscencias de motivos teatrales, y no estén compuestas tampoco en su forma externa, imitando la factura de las composiciones profanas.

6. Entre los varios géneros de la música moderna, el que aparece menos adecuado a las funciones del culto es el teatral, que durante el pasado siglo estuvo muy en boga, singularmente en Italia. Por su misma naturaleza este género ofrece la máxima oposición al canto gregoriano y a la polifonía clásica, y por ende a las condiciones más importantes de toda buena música sagrada, además de que la estructura, el ritmo y el llamado convencionalismo de este género no se acomoda sino malísimamente a las exigencias de la verdadera música litúrgica.

III

61. *Texto litúrgico.*

7. La lengua propia de la Iglesia romana es la latina, por lo cual está prohibido que en las solemnidades litúrgicas se cante cosa alguna en lengua vulgar, y mucho más se canten en lengua vulgar las partes variables o comunes de la Misa o el Oficio.

8. Estando determinados para cada función litúrgica los textos que han de ponerse en música y el orden en que se deben cantar, no es lícito alterar este orden, ni cambiar los textos prescritos por otros de elección privada, ni omitirlos enteramente o en parte, como las rúbricas no consienten que se suplan en el órgano ciertos versículos, sino que éstos han de recitarse sencillamente en el coro. Pero es permitido, conforme a la costumbre de la Iglesia romana, cantar un motete al Santísimo Sacramento después del *Benedictus* de la Misa solemne, como se permite que luego de cantar el ofertorio propio de la Misa pueda cantarse, en el tiempo que queda hasta el *Prefacio*, un breve motete con palabras aprobadas por la Iglesia.

9. El texto litúrgico ha de cantarse como está en los libros, sin alteraciones o posposiciones de palabras, sin repeticiones indebidas, sin separar sílabas, y siempre con claridad tal que puedan entenderlo los fieles.

IV

62. *Forma externa de las composiciones sagradas.*

10. Cada una de las partes de la Misa y el Oficio deben conservar musicalmente el concepto y la forma que la tradición eclesiástica les ha dado y se conservan bien expresados en el canto gregoriano; varias son, por consiguiente, las maneras de componerse un *introito*, un *gradual*, una *antífona*, un *salmo*, un *himno*, un *Gloria in excelsis*, etc.

11. En este particular obsérvense las normas siguientes:

A) El *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, etc., de la Misa deben conservar la unidad de composición que corresponde a su texto. No es, por tanto, lícito componerlos en piezas separadas, de manera que cada una de ellas forme una composición musical completa, y tal que pueda separarse de las restantes y reemplazarse con otra.

B) En el Oficio de Vísperas debe seguirse ordinariamente las disposiciones del *Caeremoniale Episcoporum*, que prescribe el canto gregoriano para la salmodia y permite la música figurada en los versos del *Gloria Patri* y en el *himno*.

Sin embargo, será lícito en las mayores solemnidades alternar con el canto gregoriano del coro, el llamado de contrapunto, o con versos de parecida manera, convenientemente compuestos.

También podrá permitirse alguna vez que cada uno de los salmos se pongan enteramente en música siempre que en su composición se conserve la forma propia de la salmodia, esto es, siempre que parezca que los cantores salmodian entre sí, ya con motivos musicales nuevos, ya con motivos sacados del canto gregoriano, o imitados de éste.

Pero quedan para siempre excluidos y prohibidos los salmos llamados de *concierto*.

C) En los himnos de la Iglesia consérvese la forma tradicional de los mismos. No es, por consiguiente, lícito componer, por ejemplo, el *Tantum ergo* de manera que la primera estrofa tenga la forma de *romanza*, *cavatina* o *adagio*, y el *Genitori* de *allegro*.

D) Las *antifonas* de Vísperas deben ser cantadas, ordinariamente, con la melodía gregoriana que les es propia; mas si en algún caso particular se cantasen con música, no deberán tener, de ningún modo, ni la forma de melodía de concierto, ni la amplitud de un *motete* o de una *cantata*.

V

63. Cantores.

12. Excepto las melodías propias del celebrante y los ministros, las cuales han de cantarse siempre con música gregoriana, sin ningún acompañamiento de órgano, todo lo demás del canto litúrgico es propio del coro de levitas, de manera que los cantores de iglesia, aun cuando sean seglares, hacen propiamente el oficio de coro eclesiástico. Por consiguiente, la música que ejecuten debe, cuando menos en su máxima parte, conservar el carácter de música de coro.

Con esto no se entiende excluir absolutamente los solos, mas éstos no deben predominar de tal suerte que absorban la mayor parte del texto litúrgico, sino que deben tener el carácter de una sencilla frase melódica y estar íntimamente ligados al resto de la composición coral.

13. Del mismo principio se deduce que los cantores desempeñan en la iglesia un oficio litúrgico, por lo cual las mujeres, que son incapaces de desempeñar tal oficio, no pueden ser admitidas a formar parte del coro o la capilla musical. Y si se quieren tener voces agudas de tiples y contraltos, éstas deberán ser de niños, según el uso antiquísimo de la Iglesia.

14. Por último, no se admitan en las capillas de música sino hombres de conocida piedad y probidad de vida, que con su modestia y religiosa actitud durante las solemnidades litúrgicas se muestren dignos del santo oficio que desempeñan. Será, además, conveniente que mientras cantan en la iglesia, los músicos vistan hábito talar y sobrepelliz, y que si el coro se halla muy a la vista del público se le pongan celosías.

VI

64. Órgano e instrumentos.

15. Si bien la música de iglesia es exclusivamente vocal, esto no obstante, también se permite la música con acompañamiento de órgano. En algún coro particular, en los términos debidos y con los debidos miramientos, podrán asimismo admitirse otros instrumentos; pero no sin licencia especial del Ordinario, según prescripción del *Caeremoniale Episcoporum*.

16. Como el canto debe dominar siempre, el órgano y los demás instrumentos deben sostenerlo sencillamente y no oprimirlo.

17. No está permitido anteponer al canto largos preludios, o interrumpirlo con piezas de intermedio.

18. En el acompañamiento del canto, en los preludios, intermedios y demás pasajes parecidos, el órgano debe tocarse según la índole del

mismo instrumento y debe participar de todas las cualidades de la música sagrada recordadas precedentemente.

19. Está prohibido en las iglesias el uso del piano, como asimismo de todos los instrumentos frágiles o ligeros, como el tambor, el chimesco, los platillos y otros semejantes.

20. Está rigurosamente prohibido que las llamadas bandas de música toquen en las iglesias, y sólo en algún caso especial, supuesto el consentimiento del Ordinario, será permitido admitir un número juiciosamente escogido, corto y proporcionado al ambiente, de instrumentos de aire que vayan a ejecutar composiciones o acompañar al canto con música escrita en estilo grave, conveniente y en todo parecida a la del órgano.

21. En las procesiones que salgan de la iglesia, el Ordinario podrá permitir que asistan las bandas de música, con tal que no ejecuten composiciones profanas. Sería de desear que en tales ocasiones estas músicas se limitasen a acompañar algún himno religioso, escrito en latín o en lengua vulgar, cantado por los cantores y las piadosas cofradías que asistan a la procesión.

VII

65. *Extensión de la música religiosa.*

22. No es lícito que por razón del canto o la música se haga esperar al sacerdote en el altar más tiempo del que exige la Liturgia. Según las prescripciones de la Iglesia, el *Sanctus* de la Misa debe terminarse de cantar antes de la Elevación, a pesar de lo cual en este punto hasta el celebrante suele tener que estar pendiente de la música. Conforme a la tradición gregoriana, el *Gloria* y el *Credo* deben ser relativamente breves.

23. En general ha de condenarse como abuso gravísimo que en las funciones religiosas la Liturgia quede en lugar secundario y como al servicio de la música, cuando la música forma parte de la Liturgia y no es sino su humilde sierva.

VIII

66. *Medios principales.*

24. Para el puntual cumplimiento de cuanto aquí queda dispuesto nombren los obispos, si no las han nombrado ya, comisiones especiales de personas verdaderamente competentes en cosas de música sagrada, a las cuales, en la manera que juzguen más oportuna, se encomiende el encargo de vigilar cuanto se refiere a la música que se ejecuta en las iglesias. No cuiden sólo de que la música sea buena de suyo, sino de que

responda a las condiciones de los cantores y sea buena la ejecución.

25. En los seminarios de clérigos y en los institutos eclesiásticos se ha de cultivar con amor y diligencia, conforme a las disposiciones del Tridentino, el supralabado canto gregoriano tradicional, y en esta materia sean los superiores generosos de estímulos y encomios con sus jóvenes súbditos. Asimismo promuévase con el clero, donde sea posible, la fundación de una *Schola Cantorum* para la ejecución de la polifonía sagrada y de la buena música litúrgica.

26. En las lecciones ordinarias de liturgia, moral y derecho canónico que se explican a los estudiantes de teología, no dejen de tocarse aquellos puntos que más especialmente se refieren a los principios fundamentales y las reglas de la música sagrada, y procúrese completar la doctrina con instrucciones especiales acerca de la estética del arte religioso, para que los clérigos no salgan del seminario ayunos de estas nociones, tan necesarias a la plena cultura eclesiástica.

27. Póngase cuidado en restablecer, por lo menos en las iglesias principales, las antiguas *Scholae Cantorum*, como se ha hecho ya con excelente fruto en buen número de localidades. No será difícil al clero verdaderamente celoso establecer tales *Scholae* hasta en las iglesias de menor importancia y de aldea, antes bien eso le proporcionará el medio de reunir en torno suyo a niños y adultos, con ventaja para sí y edificación del pueblo.

28. Procúrese sostener y promover del mejor modo, donde ya existan, las escuelas superiores de música sagrada, y concúrrase a fundarlas donde aun no existan, porque es muy importante que la Iglesia misma provea a la instrucción de sus maestros, organistas y cantores conforme a los verdaderos principios del arte sagrado.

IX

67. *Conclusión.*

29. Por último, se recomienda a los maestros de capilla, cantores, eclesiásticos, superiores de seminarios, de institutos eclesiásticos y de comunidades religiosas, a los párrocos y rectores de iglesias, a los canónigos de colegiats y catedrales, y, sobre todo, a los Ordinarios diocesanos, que favorezcan con todo celo estas prudentes reformas, desde hace mucho deseadas y por todos unánimemente pedidas, para que no caiga en desprecio la misma autoridad de la Iglesia, que repetidamente las ha propuesto y ahora de nuevo las inculca.

Dado en Nuestro Palacio Apostólico del Vaticano, en la fiesta de la virgen y mártir Santa Cecilia, 22 de noviembre del año 1903, primero de Nuestro Pontificado.

PÍO, PAPA X

CARTA DE SU SANTIDAD AL CARDENAL RESPIGHI

VICARIO GENERAL DE ROMA

68. Señor Cardenal:

El deseo de que nuevamente florezca en todas partes el decoro, la dignidad y la santidad de las funciones litúrgicas Nos ha determinado a dar a conocer, por medio de unas Letras de Nuestra mano, cuál sea Nuestra voluntad acerca de la música sagrada, que tan ampliamente se usa en servicio del culto. Abrigamos la confianza de que todos Nos secundarán en esta deseada restauración, no ya solamente con aquella sumisión ciega, aun siendo tal siempre laudable, con que se aceptan, por puro espíritu de obediencia, disposiciones gravosas y contrarias al propio sentir, sino con aquella prontitud de voluntad que nace del íntimo convencimiento de haber de obedecerse por razones bien conocidas, claras, evidentes e irrefutables.

En efecto, por poco que se reflexione sobre el fin santísimo con que el arte está admitido en el servicio del culto y la suma conveniencia de no ofrecer al Señor sino cosas de suyo buenas y, donde sea posible, excelentes, pronto se conocerá que las prescripciones de la Iglesia acerca de la música sagrada no son sino la aplicación inmediata de esos dos principios fundamentales. Cuando el clero y los maestros de capilla se convezan de esta verdad, la buena música sacra florecerá de nuevo espontáneamente; cuando esos principios se menosprecian, no bastan súplicas, ni amonestaciones, ni órdenes severas y repetidas, ni amenazas de penas canónicas para hacer que nada se cambie: tantos medios halla la pasión, o, si no ésta, una vergonzosa e indisculpable ignorancia, para eludir la voluntad de la Iglesia y persistir años y años en el mismo censurable estado de cosas.

Tal prontitud de voluntad Nos prometemos particularísimamente del clero y fieles de esta Nuestra amada ciudad de Roma, centro del Cristianismo y Sede de la suprema Autoridad de la Iglesia, porque verdaderamente parece que nadie debe experimentar mejor la influencia de Nuestra palabra que los que directamente la oyen de Nuestros labios, y que el ejemplo de amorosa y filial devoción a Nuestras paternas excitaciones nadie debe darlo con mayor solícitud que la primera y más noble porción de la grey de Cristo, la Iglesia de Roma, especialmente entregada a Nuestra pastoral vigilancia de Obispo. Añádese que este ejemplo ha de darse a la faz del mundo entero, porque de todas partes vienen continuamente aquí obispos y fieles a reverenciar al Vicario de Cristo, y a templar sus almas visitando nuestras venerandas basílicas y las tumbas de los Mártires, y asistiendo con doblado fervor a las solemnidades religiosas que con toda pompa y esplendor se celebran aquí en todas las épocas del año. *Optamus, ne moribus nostris offensi rece-*

dant, decía hasta de su tiempo Benedicto XIV, Nuestro Predecesor, en su Carta Encíclica *Annus qui*, hablando de la música sagrada: *Vivamente deseamos que no regresen a su patria escandalizados de nuestros usos*. Y tocando, más adelante, al abuso de los instrumentos musicales que entonces se introdujo, añadía: *¿Qué concepto formará de nosotros quien, viniendo de naciones donde esos instrumentos no se tocan en la iglesia, los oiga en las nuestras, ni más ni menos que suelen tocarse en los teatros y otros lugares profanos? Vendrán quizá de localidades y países en cuyas iglesias se cante y toque como ahora en las nuestras; mas si son hombres de buen sentido se dolerán de no hallar en nuestra música el remedio que venían a buscar aquí para la mala de sus iglesias*.

En otros tiempos se advertía quizá menos la disconformidad de la música habitual de iglesia con las leyes y prescripciones eclesiásticas, y el escándalo resultaba por fortuna menor, en razón de hallarse el mal más extendido y generalizado. Mas hoy, después que tanto han trabajado egregios varones para ilustrar la Liturgia y las condiciones del arte que se emplea en el culto; después de que en tantas iglesias del mundo se han conseguido con la restauración de la música sagrada resultados tan consoladores y no pocas veces brillantísimos, a pesar de los graves obstáculos que se oponían al buen éxito; finalmente, después de que la necesidad de un completo cambio de cosas está universalmente admitida, cualquier abuso en esta materia resulta intolerable y debe suprimirse.

Por lo tanto, en el alto oficio de Nuestro Vicario en Roma para el gobierno de las cosas espirituales, con la suavidad que le es propia, señor Cardenal, pero no con menos firmeza, estamos seguros de que procurará que la música que se ejecuta en las iglesias y capillas, así de seculares como de regulares, de esta ciudad se ajuste enteramente a Nuestras instrucciones. Muchas cosas habrán de quitarse o corregirse en el canto de la Misa, la Letanía lauretana y el himno eucarístico; pero lo que necesita una completa renovación es el canto de Vísperas en basílicas e iglesias, donde ya no se observan las prescripciones litúrgicas del *Caeremoniale Episcoporum* ni las hermosas tradiciones musicales de la clásica escuela romana. A la devota salmodia del clero, en la cual tomaba parte el pueblo, han substituído interminables composiciones musicales sobre el texto de los salmos, todas escritas a la manera de las antiguas óperas teatrales, y generalmente de tan mezquino valor artístico que no se tolerarían de fijo ni siquiera en los conciertos profanos de menos importancia. Con tal música no se promueve la devoción ni la piedad cristiana, se alimenta la curiosidad de los menos entendidos, y la generalidad de los fieles no recibe sino disgusto y escándalo, y se maravilla de que tanto abuso perdure todavía. Por lo cual es Nuestra voluntad que todo eso se suprima y que las Vísperas se celebren en todas partes con arreglo a las normas litúrgicas por Nos indicadas.

Serán las primeras en dar ejemplo las basílicas patriarcales, merced a la solícita atención y al ilustrado celo de los señores Cardenales a quienes están encomendadas, a las cuales emularán, ante todo, las basílicas menores, las iglesias, colegiadas y parroquiales, como asimismo las iglesias y capillas de las Órdenes religiosas. Y no use de indulgencia, señor Cardenal, ni consienta dilaciones. Con diferirlas no se amanujan las dificultades, sino que crecen, y puesto que hay que cortar, córtese resuelta e inmediatamente. Tengan todos confianza en Nos y en Nuestra palabra, a la cual van unidas la gracia y la bendición celestiales. Al principio la novedad producirá asombro; resultará quizá mal preparado algún maestro de capilla y algún director de coro; mas poco a poco irá prendiendo por su propia virtud, y en la perfecta correspondencia entre la música, las normas litúrgicas y la salmodia todos descubrirán una bondad y belleza no advertidas antes. A la verdad, esta reforma abreviará considerablemente la duración de las Vísperas; mas si los rectores de las iglesias quisiesen alguna vez prolongar la función y ocupar la atención del pueblo que laudablemente suele acudir por las tardes a los templos donde se celebra fiesta, nada impide, antes bien será provechoso a la piedad y edificación de los fieles, que a las Vísperas siga un sermón apropiado a la fiesta y que se termine con una solemne bendición y reserva del Santísimo.

Deseamos, por último, que, con especial atención y en los debidos términos, se cultive la música sagrada en todos los seminarios y colegios eclesiásticos de Roma, donde tan numerosa y escogida legión de clérigos jóvenes, procedentes de todas las naciones, viene instruyéndose en las ciencias sagradas y educándose en el espíritu eclesiástico. Sabemos, y es cosa que grandemente Nos consuela, que la música sagrada florece en tales institutos, que a todos pueden servir de modelo; pero algunos seminarios y algunos colegios, ya sea por descuido de sus superiores, ya sea por el mal gusto y la menguada capacidad de las personas a quienes está encomendada la enseñanza y dirección de la música sagrada, dejan mucho que desear en esta materia. Y también a esto proveerá con su solicitud, señor Cardenal, insistiendo principalmente en que el canto gregoriano, conforme a las prescripciones del Concilio Tridentino y de otros innumerables, provinciales y diocesanos, de todas las naciones del mundo, se estudie con especial diligencia, y sea por costumbre preferido en las funciones públicas y privadas del instituto.

A decir verdad, en otras edades no se conocía, generalmente, el canto gregoriano sino en libros donde aparecía incorrecto, alterado y abreviado; mas el estudio minucioso y diario que le han dedicado varones insignes, grandemente beneméritos del arte religioso, ha cambiado la faz de las cosas. El canto gregoriano, restituído por modo satisfactorio a su primitiva pureza, y tal como fué preceptuado por los Padres y se halla en los Códices de varias iglesias, se ofrece dulce, suave, facilísimo de aprender, y con tan nueva e inesperada hermosura, que donde

ha sido ya introducido no tardó en excitar el entusiasmo de los cantores jóvenes. Pues bien; cuando al cumplimiento del deber acompaña el gusto, todo se hace con más prontitud y con fruto más duradero. Queremos, por consiguiente, que en todos los colegios y seminarios de esta ilustre ciudad se introduzca de nuevo el antiquísimo canto romano, que ya resonaba en nuestras iglesias y basílicas y fué las delicias de las pasadas generaciones en las edades más hermosas de la piedad cristiana. Y como ya otra vez se propagó este canto de la Iglesia de Roma a las otras Iglesias de Occidente, así también grandemente deseamos que los sacerdotes jóvenes que se instruyen aquí a Nuestra vista lo lleven y difundan de nuevo en sus diócesis, cuando a ellas regresen para trabajar en la gloria de Dios.

Grato es a Nuestro ánimo dar estas disposiciones mientras preparamos la celebración del XIII centenario de la muerte del glorioso e incomparable Pontífice San Gregorio Magno, a quien una tradición eclesiástica de muchos siglos atribuye la composición de estas santas melodías, que de él han tenido nombre. Ejercítense diligentemente en ellas Nuestros carísimos jóvenes, pues Nos será agradable oírles si, como se nos ha referido, se reúnen todos en las próximas fiestas centenarias junto al sepulcro del Santo Pontífice en la Basílica Vaticana para ejecutar las melodías gregorianas durante la sagrada Liturgia que, si place a Dios, Nos celebraremos con tan fausto motivo.

Entretanto, y como prenda de Nuestra especial benevolencia, reciba, señor Cardenal, la Bendición Apostólica que de lo íntimo del corazón le concedemos, lo mismo que al clero y a todo Nuestro pueblo muy amado.

Del Vaticano, en la fiesta de la Inmaculada Concepción del año 1903.

PÍO, PAPA X

69. El mismo Sumo Pontífice, por medio de la Sagrada Congregación de Ritos, en decreto de 8 de enero de 1904, manda y ordena que la *Instrucción* emanada en *Motu proprio* sea recibida por todas las Iglesias y santamente observada, no obstante cualesquiera privilegios y exenciones, aun dignos de especial mención.

II

Motu proprio para la Edición Vaticana. — *Carta al abad de Solesmes.* — *Normas para la Edición Vaticana, del junio de 1905.* — *Decreto de agosto de 1907.* — *Idem del diciembre de 1912 para el Antifonario.* — *Decretos del 11 de abril de 1911 y julio de 1912, referentes a los signos rítmicos y las mediaciones.* — *El Passio; el Oficio de Semana Santa; el Responsoriale.* — *La Constitución Apostólica de Pío XI.*

70. Con fecha de 25 de abril del mismo año S. S. Pío X publicó otro *Motu proprio* referente a una edición vaticana de los libros de canto gregoriano, encomendando su redacción a los monjes del Monaste-

rio de Solesmes, y la revisión a una Comisión Pontificia, de la que formaba parte el mismo director de la Escuela Solesmense, Dom Andrés Mocquereau, y varios otros benedictinos, presididos todos por el Rmo. P. Dom José Pothier, O. S. B.

71. Por carta 22 de mayo del mismo año dirigida al Reverendísimo P. Abad de Solesmes, D. Pablo Delatte, Su Santidad confirma lo establecido en el *Motu proprio* anterior, después de agradecerle sus ofrecimientos, de alabar su grande celo e inteligencia en los estudios litúrgicos y animarle a proseguir en el camino comenzado. «Conocemos — dice el Papa — con qué empeño amas a la Sede Apostólica y a la Iglesia, cooperas al esplendor del culto divino, te atienes a la santa Regla de la vida monástica.

»El ejercicio, por lo tanto, de estas virtudes, como hasta ahora os lo ha proporcionado, os proporcionará también en adelante feliz éxito en vuestros doctos trabajos; pues, en verdad, muy bien dice con vosotros, sus hijos, lo que acerca de vuestro Padre fundador dijo San Gregorio Magno: *De ninguna manera pudo enseñar otra cosa que lo que practicaba con su vida.*» Desea también el Papa que se les facilite la entrada a los archivos y bibliotecas para completar sus trabajos paleográficos.

72. Desde el día 24 de junio de 1905 la Comisión Pontificia dejó de funcionar como hasta entonces lo había hecho, y Dom Pothier, por carta del cardenal Merry del Val dirigida al mismo en dicha fecha en nombre del Romano Pontífice, quedó encargado de la edición vaticana. Esta edición deberá quedar como típica, dejando, por otra parte, libre el campo para los estudios de los sabios gregorianistas.

73. Así, en consecuencia, se publicó el *Graduale* Vaticano, al que acompaña un Decreto de la Sagrada Congregación de Ritos, fecha 7 de agosto de 1907, en que dice: «Haec autem Editio, ut in usu apud omnes ecclesias hic et nunc deveniat ita sancitum est, ut ceterae quaelibet Cantus Romani Editiones, ad tempus tantummodo iuxta Decreta praedicta toleratae, nullo modo iam in futurum iure gaudeant, quo typicae substitui possint.»

74. También se publicó oficialmente el *Officium Defunctorum* y más tarde el *Antiphonale Diurnum*, imponiéndolo la Sagrada Congregación de Ritos, por Decreto del 8 de diciembre de 1912, a todas las iglesias que usen el rito romano, y mandando «ut in posterum melodiae gregorianae in futuris editionibus contentae, praedictae typici editioni sit conformandae, quin derogetur ipsius Sacrae Rituum Congregationis decretis datis diebus XI aprilis MCMXI n. 4263 super editione Vaticana eiusque reproductione quoad libros liturgicos gregorianos, et VIII iulii MCMXII circa modulandas monosyllabas vel hebraicas voces in lectionibus, versiculis et psalmis».

He aquí los dos Decretos de referencia que la Sagrada Congrega-

ción confirma en favor de los *signos rítmicos* solesmenses, y del no uso de las *mediantes rotas* que enseña la Escuela Solesmense y tal como hemos propuesto en este Método.

Así la Santa Sede, amante siempre del progreso legítimo de las artes, permite se aprovechen los últimos adelantos sólidamente probados.

75. DECRETUM

seu declaratio super editione vaticana eiusque reproductione quoad libros liturgicos gregorianos.

Cum postulatum fuerit, an Episcopi possint propriam approbationem donare libris cantus gregoriani, melodias Vaticanæ editionis adamussim reproductas continentibus, *sed cum signorum rhythmicorum indicatione, privata auctoritate additorum?*

Sacra Rituum Congregatio, ad maiorem declarationem Decreti n. 4259, 25 ianuarii vertentis anni, respondendum censuit :

Editionibus in subsidium scholarum cantorum, signis rhythmicis, uti vocant, privata auctoritate ornatis, *poterunt Ordinarii*, in sua quisque Dioecesi, *apponere Imprimatur*, dummodo constet, cetera, quæ in Decretis Sacrae Rituum Congregationis iniuncta sunt, quoad cantus gregoriani restaurationem, fuisse servata.

Quam resolutionem Sanctissimo Domino nostro Pio Papa X, per Sacrum Rituum Congregationis Secretarium relatum, Sanctitas Sua ratam habuit et probavit.

Die II aprilis 1911

76. DECRETUM

circa modulandas monosyllabas vel hebraicas voces in lectionibus, versiculis et psalmis.

A quibusdam cantus gregoriani magistris sacrae Rituum Congregationi sequens dubium pro opportuna solutione expositum fuit ; nimirum :

An in cantandis Lectionibus et Versiculis, praesertim vero in Psalmorum mediantibus ad asteriscum, quando vel dictio monosyllaba vel hebraica vox

occurrit, immutari possit clausula, *vel cantilena proferri sub modulatione consueta?*

Et sacra eadem Congregatio, approbante sanctissimo Domino nostro Pio Papa X, rescribere statuit : *Affirmative ad utrumque.*

Die 8 iulii 1912.

Fr. S. CARD. MARTINELLI,
S. R. C. Praefectus.

L. ✠ S.

† Petrus La Fontaine, Episc.
Charystien., Secretarius.

Terminado el *Antiphonale*, y reformada la constitución de la S. C. de Ritos, cuida ésta directamente de la preparación de los libros de canto, dejando de existir, por lo mismo, la Comisión instituída en 1904. La Sagrada Congregación desde entonces confió el trabajo de redacción de los nuevos libros a los Monjes del Monasterio de Solesmes, los cuales bajo la dirección de Dom Mocquereau han publicado el *Passio* y la *Quincena de Pasión y de Pascua* según la versión crítica de los manuscritos, y tiene ya casi terminada la redacción del voluminoso libro *Responsoriale per annum*.

CONSTITUCIÓN APOSTÓLICA «DIVINI CULTUS
SANCTITATEM» DEL PAPA PÍO XI

A. — EL DOGMA, LA LITURGIA Y EL ARTE

77. Habiendo la Iglesia recibido de su fundador Jesucristo el encargo de tutelar la santidad del culto divino, tiene indudablemente autoridad para que, dejando siempre a salvo lo substancial del Sacrificio y de los Sacramentos, pueda prescribir todo aquello que sirve para regular dignamente dicho augusto ministerio social, como ceremonias, ritos, fórmulas, oraciones y canto, cuyo conjunto recibe el nombre especial de *Liturgia*, o acción sagrada por excelencia. Y verdaderamente es cosa sagrada la liturgia, no sólo como elevación y unión de las almas en Dios, sino también como protestación de nuestra fe y de la estrechísima deuda que con Dios tenemos por los beneficios recibidos y de los cuales siempre necesitamos. De aquí la íntima unión que hay entre el dogma y la liturgia, lo mismo que entre el culto cristiano y la santificación del pueblo. Por eso Celestino I enseñaba ya que el canon de la fe se halla expreso en las venerandas fórmulas de la liturgia, y escribía: *Las normas de la fe queden establecidas por las normas de la oración. Los pasiores de la grey cristiana desempeñan la misión que se les ha encomendado, y, por tanto, abogan ante la divina clemencia por la causa del género humano, y, cuando piden y oran, lo hacen acompañados de los gemidos de toda la Iglesia.* (Epist. ad Episcopos Galliarum, *Patrol. lat.*, L, 535.)

Esta oración colectiva, que primero se llamó *opus Dei*, y después *officium divinum*, o deuda que ha de pagarse diariamente al Señor, durante los primeros siglos de la Iglesia hacíase de día y de noche con gran concurso de fieles. Y es indecible cuán admirablemente ayudaban aquellas ingenuas melodías, que acompañaban a las sagradas preces y al Santo Sacrificio, a encender el cristiano fervor en el pueblo. Fué entonces, especialmente en las vetustas basílicas, donde Obispos, Clero y pueblo alternaban en las divinas alabanzas, cuando, como dice la historia, muchos de los bárbaros se educaron en la civilización cristiana. Allí, en el templo, era donde el propio opresor de la familia cristiana sentía mejor el valor y la eficacia del dogma de la comunión de los santos. Así, el emperador arriano Valente quedó como anonadado ante la majestad con que San Basilio celebraba los divinos misterios: y en Milán los herejes acusaban a San Ambrosio de hechizar a las turbas con el encanto de sus himnos litúrgicos; aquellos mismos himnos que tanto conmovieron a San Agustín, y le decidieron a abrazar la fe de Cristo. Fué también en las iglesias, cuando casi todos los ciudadanos formaban como un

inmenso coro, donde los artistas, arquitectos, pintores, escultores y los mismos literatos aprendieron de la liturgia aquel conjunto de conocimientos teológicos que hoy tanto resplandecen y se admiran en los insignes monumentos de la Edad Media.

Por aquí se echa de ver por qué los Romanos Pontífices mostraron tan grande solicitud en fomentar y proteger la liturgia sagrada; y así como pusieron tanto cuidado en expresar el dogma con palabras exactas, así también se aplicaron a poner en orden las sagradas normas de la liturgia, defendiéndolas y preservándolas de toda adulteración. Y por eso también encontramos que los Santos Padres han recomendado la liturgia, en sus homilías, y el Concilio de Trento ha querido que fuese expuesta y explicada al pueblo cristiano.

B. — EL «MOTU PROPRIO» DE PÍO X

78. Por lo que toca a los tiempos modernos, el Sumo Pontífice Pío X, de venerable memoria, al promulgar hace veinticinco años el *Motu proprio* sobre la música sagrada y el canto gregoriano, habíase prefijado como fin principal hacer que volviese a florecer y se conservase en los fieles el verdadero espíritu cristiano, atendiendo con oportunas órdenes y sabias disposiciones a suprimir cuanto pudiera oponerse a la santidad y dignidad del templo, donde los fieles se reúnen cabalmente para beber ese fervor de piedad en su primera e indispensable fuente, que es la participación activa en los sacrosantos misterios y en la oración solemne de la Iglesia. Importa, pues, muchísimo, que cuanto sea ornamento de la sagrada liturgia, esté contenido en las formas y en los límites impuestos y deseados por la Iglesia, para que las artes, como es deber esencial suyo, sirvan verdaderamente como nobles siervas al culto divino; lo cual no redundará en menoscabo de ellas, antes más bien dará mayor nobleza y esplendor al desarrollo de las artes mismas en el lugar santo. Esto se ha visto realizado y confirmado de maravillosa manera en lo que atañe a la música y al canto litúrgico, puesto que allí donde se han observado y cumplido íntegramente las disposiciones de Pío X, se ha logrado la restauración de las más escogidas formas del arte, y el consolador refloreamiento del espíritu religioso: ya que el pueblo cristiano, compenetrado por un más profundo sentimiento litúrgico, empezó a tomar parte más activa en el rito eucarístico, en la oración pública y en la salmodia sagrada. Y Nos mismo tuvimos una consoladora confirmación de ello, cuando, en el primer año de Nuestro Pontificado, un inmenso coro de clérigos de todas las naciones acompañó con las melodías gregorianas el solemne acto litúrgico celebrado por Nos en la Basílica Vaticana.

Nos duele, sin embargo, advertir que las sabias disposiciones de

Nuestro Antecesor no han logrado en todas partes la aplicación debida, y por eso no se han obtenido las mejoras que se esperaban. Sabemos, en efecto, que algunos han pretendido no estar obligados a la observancia de aquellas disposiciones y leyes, no obstante la solemnidad con que fueron promulgadas; que otros, después de los primeros años de feliz enmienda, han vuelto insensiblemente a permitir cierto género de música, que debe ser totalmente desterrado del templo; y, finalmente, que en algunos sitios, con ocasión principalmente de conmemoraciones centenarias de ilustres músicos, se han buscado pretextos para interpretar composiciones que, aun siendo hermosas en sí mismas, no responden ni a la majestad del lugar sagrado, ni a la santidad de las normas litúrgicas, y, por tanto, no se deben interpretar en la iglesia.

C. — EL CENTENARIO DE GUIDO DE AREZZO

79. Así, pues, precisamente para que el pueblo y el clero obedezcan en adelante con más exactitud las normas impuestas por Pío X a toda la Iglesia, Nos place dar aquí algunas particulares disposiciones, sugeridas por la experiencia de veinticinco años. Y esto lo hacemos con tanto mayor gusto, cuanto que este año, además de cumplirse el primer cuarto de siglo de la citada restauración de la música sacra, se celebra también el centenario del monje Guido de Arezzo, que hoy hace cerca de novecientos años, llamado a Roma por el Sumo Pontífice, expuso los felices resultados del sistema por él hábilmente inventado para fijar, conservar y divulgar más fácilmente y con mayor esplendor de la Iglesia y del Arte aquella melodía litúrgica que trae su origen de los primeros días del cristianismo. En el glorioso templo Laterano, primer lugar donde San Gregorio Magno, recogiendo, ordenando y acreciendo el tesoro de la monodía sagrada, herencia y monumento de los Santos Padres, había instituído la famosa *Escuela* que había de perpetuar la interpretación genuina y tradicional de los cantos litúrgicos, allí el monje Guido hizo la primera experiencia de su invento, delante del Clero de Roma, y en presencia del mismo Sumo Pontífice, el cual, aprobando y elogiando la innovación, hizo así que ésta se pudiese poco a poco difundir por todas partes, con inmensas ventajas para todo género de música.

Por eso a todos los Obispos y Ordinarios, a quienes corresponde de modo singular la custodia de la liturgia y el cuidado de las artes sagradas en el templo, les prescribimos aquí algunas normas, como en respuesta a los innumerables votos que de todos los Congresos de música, y especialmente del celebrado hace poco en Roma, Nos han enviado muchos sagrados Pastores e ilustres heraldos de la restauración musical, a todos los cuales tributamos aquí la merecida alabanza. Y prescribimos que estas normas se cumplan y observen según los medios y métodos más eficaces, que aquí resumimos.

D. — LA ENSEÑANZA DEL CANTO A LOS JÓVENES CLÉRIGOS

80. I. Todos aquellos que se preparen al ministerio sacerdotal, no sólo en los Seminarios, sino también en las casas religiosas, sean instruídos en el canto gregoriano y en la música sagrada, desde los primeros años de su juventud, a fin de que en tal edad puedan más fácilmente aprender cuanto se refiere al canto y a la melodía, y además les sea menos dificultoso suprimir o modificar defectos naturales, si por casualidad los padecen, los cuales sería imposible remediar después, en edad más adulta. Iniciándose así esta enseñanza del canto y de la música desde las clases elementales, y prosiguiéndola en el gimnasio y en el liceo, los futuros sacerdotes, hechos ya, sin siquiera advertirlo, avezados cantores, podrán recibir sin fatiga ni dificultad la cultura superior que bien puede llamarse *estética* de la monodía gregoriana y del arte musical, de la polifonía y del órgano; conocimientos que se han hecho hoy tan convenientes a la cultura del clero.

II. Por tanto, así en los Seminarios como en los demás institutos de educación eclesiástica, haya una breve pero frecuente y casi diaria lección o ejercitación de canto gregoriano y de música sagrada; lección que, si es dada con espíritu verdadero litúrgico, servirá más bien de alivio que de pesadumbre a los alumnos, después de las fatigosas horas de otras enseñanzas y estudios severos. Esta más completa y perfecta educación litúrgico-musical del clero conseguirá, sin duda, que recobre su antiguo esplendor y dignidad el *oficio del coro*, que es parte principal del culto divino, y asimismo logrará que en las *Escolanías* y *Capillas musicales* renazca su antigua gloria y grandeza.

E. — EL OFICIO CORAL

81. III. Todos aquellos que estén al frente de *Basílicas, Iglesias Catedrales, Colegiatas* y *Conventuales religiosas*, o que de cualquier modo pertenezcan a ellas, deben emplear todo su esfuerzo a fin de que se restaure el *oficio coral* según las prescripciones de la Iglesia; no sólo en cuanto es de precepto genérico, como rezar siempre el oficio divino *digne, attente et devote*, sino también en cuanto concierne al arte del canto: puesto que en la salmodia se debe atender, ya a la precisión de los tonos con sus propias cadencias, medias y finales, ya a la pausa conveniente del asterisco, ya, en fin, a la plena concordia en la recitación de los versículos salmódicos, y de las estrofas de los himnos. Porque, si todo esto se cumple en sus mínimos puntos, salmodiando todos perfectamente, no sólo demostrarán la unidad de sus espíritus, aplicados a la alabanza de Dios, sino también en el equilibrado alternar de ambas alas del coro, semejarán emular la alabanza eterna de los Serafines, que en voz alta cantaban alternativamente «*Santo, Santo, Santo*».

IV. A fin de que en adelante nadie pueda alegar excusas o pretextos por creerse dispensado de la obligación de obedecer a las leyes de la Iglesia, todos los Cabildos y Comunidades religiosas deberán tratar de estas disposiciones en oportunas reuniones periódicas. Y, así como en otro tiempo había un *cantor o rector del coro*, así también en adelante haya en todos los coros, tanto de canónigos como de religiosos, una persona competente que vele por la observancia de las reglas litúrgicas y del canto coral, y corrija en la práctica los defectos de todo el coro y de cada uno de sus componentes.

Y aquí es oportuno recordar que por antigua y constante disciplina de la Iglesia, como también en virtud de las mismas Constituciones Capitulares, hoy todavía vigentes, es necesario que todos cuantos están obligados al oficio coral conozcan, a lo menos en la medida conveniente, el canto gregoriano. Y por canto gregoriano, al cual han de ajustarse todas las iglesias, sin exceptuar ninguna, debe entenderse sólo aquel que ha sido restituído a la fidelidad de los antiguos códices, y que ya está dado por la Iglesia en edición auténtica.

F. — CAPILLAS MUSICALES Y ESCOLANÍAS DE NIÑOS CANTORES

82. V. También queremos recomendar aquí a quienes corresponden de las *Capillas musicales*, como aquellas que, sucediendo, en el decurso de los tiempos, a las antiguas *Escolanías*, se instituyeron para este fin en las Basílicas y en las iglesias mayores a fin de que se ajustasen especialmente a la polifonía sacra. A este propósito, la polifonía suele con toda razón merecer la preferencia, después de las venerandas melodías gregorianas, sobre todo otro género de música eclesiástica. Por eso Nos ardientemente deseamos que tales *Capillas*, así como florecieron desde el siglo XIV al XVI, así también se restauren, especialmente dondequiera que la mayor frecuencia y esplendor del culto divino exijan mayor número y más exquisita selección de cantores.

VI. Respecto a las *Escolanías de niños* se las debe fundar, no sólo para las iglesias mayores y catedrales, sino también para las iglesias menores y parroquiales; a los niños cantores los educarán en el canto maestros de capilla, para que sus voces, según la antigua costumbre de la Iglesia, se unan a los coros viriles, sobre todo cuando en la polifonía sacra se les confía, como sucedió siempre, la parte de soprano, o también del *cantus*.

De los *niños de coro*, sobre todo en el siglo XVI, salieron, como es sabido, los mejores compositores de polifonía clásica, siendo el primero de todos ellos el gran Palestrina.

G. — LA MÚSICA INSTRUMENTAL Y EL ÓRGANO

83. VII. Y porque sabemos que en alguna región se intenta fomentar de nuevo un género de música no del todo sagrada a causa especialmente del inmoderado uso de los instrumentos, Nos creemos aquí en el deber de afirmar que no es el canto con acompañamiento de instrumentos el ideal de la Iglesia: pues antes que el instrumento es la voz viva la que debe resonar en el templo, la voz del clero, de los cantores, del pueblo. Y no se ha de creer que la Iglesia se opone al florecimiento del arte musical cuando procura dar la preferencia a la voz humana sobre todo otro instrumento. Porque ningún instrumento, ni aun el más delicado y perfecto, podrá nunca competir en vigor de expresión con la voz del hombre, sobre todo cuando de ella se sirve el alma para orar y alabar al Altísimo.

VIII. La Iglesia tiene además su tradicional instrumento musical; queremos decir, *el órgano*, que por su maravillosa grandiosidad y majestad fué estimado digno de enlazarse con los ritos litúrgicos, ya acompañando al canto, ya durante los silencios de los coros y según las prescripciones de la Iglesia, difundiendo suavísimas armonías. Pero también en esto hay que evitar esa mezcla de lo sagrado y de lo profano, que a causa por un lado de modificaciones introducidas por los constructores, y por otro lado de audacias musicales de algunos organistas, va amenazando la pureza de la santa misión que el órgano está destinado a realizar en la Iglesia.

También Nos deseamos que, salvas siempre las normas litúrgicas, se desarrolle cada día más, y reciba nuevos perfeccionamientos cuanto se refiere al órgano. Pero no podemos dejar de lamentarnos de que, así como acontecía en otros tiempos con otros géneros de música que la Iglesia con razón reprobó, así también hoy se intente con modernísimas formas volver a introducir en el templo el espíritu de disipación y de mundanidad. Si tales formas comenzasen nuevamente a infiltrarse, la Iglesia no tardaría un punto en condenarlas.

Vuelvan a resonar en los templos sólo aquellos acentos del órgano que se armonizan con la majestad del lugar y con el santo perfume de los ritos. Solamente así el arte del órgano volverá a hallar su camino y su nuevo esplendor, con ventaja verdadera de la liturgia sagrada.

H. — LA PARTICIPACIÓN DEL PUEBLO

84. IX. A fin de que los fieles tomen parte más activa en el culto divino, renuévese para el pueblo el uso del canto gregoriano, en lo que al pueblo toca. Es necesario, en efecto, que los fieles, no como extraños o mudos espectadores, sino comprendidos verdaderamente, y penetrados por la belleza de la liturgia, asistan de tal modo a las sagradas fun-

ciones — aun cuando en ellas se celebren procesiones solemnes — , que alterne su voz, según las debidas normas, con la voz del sacerdote y la del coro o *schola cantorum*. Porque, si esto felizmente sucede, no habrá ya que lamentar ese triste espectáculo en que el pueblo nada responde, o apenas responde con un murmullo bajo y confuso a las oraciones más comunes expresadas en lengua litúrgica y hasta en lengua vulgar.

X. Aplíquense activamente uno y otro Clero, con la guía y tras del ejemplo de los Obispos y Ordinarios, a fomentar, o directamente, o por medio de personas entendidas, esta enseñanza litúrgico-musical del pueblo, como cosa que está tan estrechamente unida con la doctrina cristiana. Y ello será hasta fácil de obtener, si esta instrucción en el canto litúrgico se da principalmente en las escuelas, congregaciones piadosas y otras asociaciones católicas. Asimismo las comunidades de religiosos, de monjas e instituciones femeninas sean celosas por conseguir este fin en los diversos establecimientos de educación que les están confiados. Igualmente confiamos que ayudarán no poco a este fin las sociedades que en algunas regiones, y acatando siempre a las autoridades eclesiásticas, dedican toda su inteligente acción a restaurar la música sagrada según las normas de la Iglesia.

XI. Para alcanzar estos tan dichosos frutos, es indudablemente necesario que haya maestros, y que éstos sean muchísimos. A este propósito, no podemos dejar de tributar las debidas alabanzas a aquellas *Scholas* e Institutos de Música fundados en muchas partes del mundo católico; pues, enseñando con todo esmero y diligencia las musicales disciplinas, forman sabios y meritísimos maestros.

Pero de manera especialísima Nos queremos aquí recordar y alabar a la *Pontificia Escuela Superior de Música Sacra*, institución fundada por Pío X en Roma el año 1910. Esta Escuela, que Nuestro inmediato antecesor Benedicto XV fervorosamente protegió, y a la cual donó un nuevo y decoroso domicilio, también ha merecido que Nos la otorgásemos Nuestro especial favor, como a preciosa herencia que Nos han dejado dos Papas; y por eso la recomendamos calurosamente a todos los Ordinarios del mundo.

Bien sabemos cuánta inteligencia y trabajo requiere todo lo que arriba hemos ordenado. Pero ¿quién no conoce las insignes obras maestras que, sin arredrarse por dificultad alguna, dejaron a la posteridad nuestros ascendientes, y ello cabalmente porque estaban compenetrados por el fervor de la piedad y encendidos en el espíritu litúrgico? Y esto no es de maravillar; pues todo lo que emana de la vida interior de la Iglesia trasciende a los más perfectos ideales de esta vida terrena. La dificultad, pues, de esta santísima empresa, en vez de abatir, debe más bien excitar y elevar los ánimos de los sagrados Pastores. Todos los cuales, secundando concorde y constantemente Nuestra voluntad, prestarán al Obispo supremo una cooperación dignísima de su episcopal ministerio.

Todo lo cual Nos lo proclamamos, declaramos y sancionamos, decre-

tando que esta Constitución Apostólica sea y permanezca siendo siempre de pleno valor y eficacia, y obtenga su efecto pleno, sin que valga nada en contrario. A nadie, pues, le sea lícito quebrantar esta Constitución por Nos promulgada, ni contradecirla con temeraria audacia.

Dado en San Pedro de Roma, en el quincuagésimo aniversario de Nuestro sacerdocio, día 20 de diciembre de 1928, séptimo de Nuestro Pontificado.

PÍO, PAPA XI

III

Primer Congreso Nacional español: Valladolid, 1907. — Segundo Congreso: Sevilla, 1908. — Tercer Congreso: Barcelona, 1912. — Cuarto Congreso: Vitoria, 1928. — Reglamento del Cardenal Vicario.

Además de la legislación general de la Iglesia, conviene tener presentes las disposiciones particulares y votos emitidos por los cuatro Congresos nacionales españoles de Música Sagrada.

Notamos en particular aquellas decisiones concernientes al canto gregoriano y a la acción del clero en la restauración del canto litúrgico.

85. A) El *Congreso de Valladolid* (abril de 1907), en la sección A, Punto 7.º, dice: «El Congreso hace votos por el establecimiento de los exámenes periódicos, de gran provecho para los músicos de iglesia ya en posesión de sus cargos.»

Más adelante, al tratar del canto gregoriano y de su enseñanza en los seminarios (Punto 6.º), cita el Reglamento de la Archidiócesis de Valladolid, y en éste se dan las disposiciones siguientes: «Artículo 2.º La duración de las clases será de una hora, y el curso tendrá para esta asignatura un mes menos que para las demás de la carrera eclesiástica; debiendo, por tanto, celebrarse los exámenes de canto al fin del mes penúltimo...» — «Artículo 3.º El alumno de canto que no obtuviere la aprobación en los exámenes ordinarios, ni en los extraordinarios, para el curso siguiente no podrá matricularse en asignaturas nuevas, y si sólo en aquella o aquellas que haya perdido en el pasado.»

86. B) El *Congreso de Sevilla* (noviembre de 1908) establece en la Sección 1.ª:

Punto F. 1.ª El Congreso de Sevilla, considerando que el mejor modo de preparar convenientemente a los cantores para las buenas ejecuciones gregorianas es la enseñanza del canto litúrgico en los seminarios, insiste de nuevo en que se haga aquélla obligatoria en dichos centros.

2.ª El Congreso estima asimismo de absoluta necesidad que los cantores de las iglesias catedrales, parroquiales, etc., ensayen previamen-

te lo que hayan de cantar, bien sea algunos momentos antes de los oficios, bien en días señalados al efecto.

3.^a Finalmente, vería con gusto el Congreso se celebraran en determinados días reuniones algo más generales, donde el clero catedral y parroquial aprendiera a cantar debidamente las entonaciones propias del celebrante, diácono y subdiácono, los salmos y las partes ordinarias de la misa.

87. *Punto G.* El Congreso cree altamente conveniente encomendar la enseñanza del canto gregoriano en los seminarios a personas que, además de poseer los conocimientos necesarios para instruir a los alumnos en la técnica y práctica del arte gregoriano, sean por otra parte varones de reconocida virtud y amantes de la sagrada Liturgia, a fin de poder inspirar a sus discípulos un celo ardiente por el decoro y esplendor del culto religioso.

88. *Punto H.* El Congreso cree que para la formación de buenos profesores de canto gregoriano es indispensable:

1.^o Poner a los aspirantes a este cargo en contacto con maestros competentes y de reconocido buen gusto musical.

2.^o El que esos mismos maestros señalen a los futuros profesores los mejores métodos y obras científicas donde puedan ampliar y completar su instrucción gregoriana.

3.^o Que oigan a coros y *scholas* que ejecuten artísticamente el canto gregoriano, a fin de que vean por sí mismos puestos en práctica los principios que aprendieron de los maestros o estudiaron en los libros.

89. *Punto J.* El Congreso, estimando como un gran recurso para fomentar la asistencia de los fieles a los cultos parroquiales la participación de los mismos en el canto sagrado, invita a los señores curas párrocos y rectores a que tomen frecuentemente como tema de sus pláticas y sermones los ritos, ceremonias y cánticos de la Iglesia; que se valgan de cuantos medios estén a su alcance para procurar que, en vez de asistir los fieles a las funciones religiosas como meros espectadores, tomen parte activa en los cánticos que en ellas hayan de ejecutarse; y hagan ver claramente que el canto sagrado no es de incumbencia exclusiva de los sacerdotes, que desde los primeros tiempos la Iglesia y la Liturgia conceden parte activa a los fieles en las ceremonias sagradas; que no es falta de respeto ni mucho menos profanación el tomar parte en ciertos cantos, antes todo lo contrario, acto meritorio, que la Iglesia desea, recomienda y casi manda.

90. *Punto L.* El Congreso, para hacer cantar a los fieles las partes invariables de la Misa, los salmos, himnos, etc., propone los medios prácticos siguientes:

1.^o Que las iglesias catedrales comiencen por dar ejemplo, sometiéndose sin demora al *Motu proprio*, imitando en ello la conducta de aquellas que ya lo han puesto en práctica, a las cuales el Congreso envía la más cumplida felicitación.

2.º Que los señores curas párrocos y rectores de iglesias se persuadan de la importancia de la música en los cultos religiosos, que se esfuerzen ellos mismos por cantar debidamente lo que les corresponde y que procuren enseñar, por sí o por otros sacerdotes o fieles de reconocida competencia y virtud.

3.º Que en los días en que asiste mayor concurrencia de fieles a la iglesia se canten misas gregorianas, o de música figurada fácil, y se repita muchas veces la misma, a fin de que el pueblo llegue también a aprenderla.

4.º Que se enseñen los cánticos más sencillos a los niños del catecismo, a los de los colegios, a los asociados de las congregaciones y confradías.

5.º Que una vez ejecutados aquéllos con seguridad por los jóvenes, se hagan ensayos públicos en la iglesia, antes o después del Rosario u otros ejercicios religiosos, a fin de que las personas mayores oigan repetidas veces los cánticos y los aprendan de esta suerte con mayor prontitud.

6.º Que los prelados y párrocos inviten de vez en cuando a los colegios, círculos, patronatos, congregaciones, etc., a cantar en alguna iglesia, señalando de antemano la Misa que ha de interpretarse, y que después de ésta no sean parcos en elogios, insistiendo en la satisfacción que les proporciona el oír cantar a todo el pueblo.

Y en la Sección 4.ª añada:

91. *Punto B.* El Congreso considera utilísima para la vida parroquial la fundación de una *Schola Cantorum*. Por lo que se refiere a los elementos para su formación, estima conveniente indicar que se hallan en los círculos católicos de obreros, en las catequesis y en las hermandades religiosas.

Como arbitrios de recursos para su sostenimiento, aparte de las iniciativas cuyo desarrollo se halle al alcance del Párroco, el Congreso señala el recurso de celebrar algunos conciertos musicales, a fin de obtener los beneficios pecuniarios de socios protectores y de mérito.

Punto C. Como parte fundamental para hacer los reglamentos de dicha *Schola Cantorum* se indica la formación de una Junta directiva, compuesta de las personas más prestigiosas en el arte y en su posición social, residentes en la localidad donde se haya de formar dicha *Schola Cantorum*, la cual Junta verá la mejor manera de utilizar los elementos más aptos para este objeto.

C) El Congreso de Barcelona (noviembre de 1912) establece:

92. *Sección 1.ª — Tema 1.º* El Congreso, para este primer tema, reproduce y hace suyas las siguientes palabras del reglamento de Roma: «Para conseguir el fin intentado en el *Motu proprio* es sumamente necesaria la acción positiva, enérgica, ilustrada del clero, así secular como regular, y, sobre todo, es preciso que los jóvenes clérigos o religiosos reciban, durante todo el tiempo de su educación, en los seminarios, cole-

gios eclesiásticos e institutos religiosos, seria y sólida instrucción en el canto litúrgico y en la música sagrada.» El Congreso propone que la enseñanza sea obligatoria y con la sanción al final de curso.

93. Tema 2.º El Congreso, siguiendo el mismo reglamento de Roma, propone que el mínimo de tiempo para las clases sea de dos horas semanales. Que la clase no sea en días de vacación ni en horas de recreo. Que los cursos empiecen ya desde el primer año de la carrera y todos los alumnos indistintamente sientan el beneficio de la enseñanza, a lo menos práctica.

Para esto conviene que haya un libro de texto.

El plan detallado, en cuanto al número de cursos y forma de los mismos, corresponde a los prelados determinarlos.

94. Tema 3.º El Congreso cree conveniente que los seminaristas asistan a la catedral, como prescribe el Concilio Tridentino: «*Alumni seminariorum debent cathedrali aut aliis loci ecclesiis inservire, quod servitium ad hoc praesertim se extendit, ut in choro opera ministrorum exercent. Hoc servitium restringitur ad dies festivos, sed non ad solemniores tantum.*» (Ses. 23.) La razón de ello es para que, según dice el mismo Concilio, «*alumni practica non careant exercitatione eorum quae didicerunt*», para que el pueblo fiel se anime a asociarse al canto y para que el culto gane en esplendor.

En cuanto a los cursos de canto a que deben pertenecer, estos seminaristas cantores y la forma en que deben tomar parte, dependerá de los diversos planes de enseñanza que se haya adoptado.

95. Tema 4.º El Congreso cree oportuno:

a) Que la autoridad competente imponga, donde no lo esté ya, la versión oficial del canto gregoriano en la forma señalada por el reglamento de Roma.

b) Que la interpretación sea digna, devota y artística.

c) Que los edictos de convocación para oposiciones a profesor de canto y a cantor respondan a las nuevas orientaciones de la Santa Sede.

d) Que se escoja un tribunal competente para que pueda dar garantía de la suficiencia de los opositores.

e) Para la buena interpretación del canto se hacen necesarios los ensayos colectivos, bajo una dirección competente.

f) Teniéndose en cuenta que la obligación de cantar incumbe a todos los residentes del coro, y que la tesitura media de los mismos es la de barítono o tenor bajete, propone el Congreso que la voz de los sochantres corresponda a esa tesitura.

96. Tema 5.º El Congreso considera que es de suma importancia el canto del pueblo en las iglesias, por cuanto los fieles asisten al templo para orar, y su oración debe ser principalmente colectiva, y, según palabras del reglamento de Roma, la verdadera y genuina tradición eclesiástica del canto y música sagrada es que los fieles todos se asocien por medio del canto a las funciones litúrgicas.

Los medios que propone el Congreso para lograr dicho fin son los siguientes:

- 1.º Facilitar al pueblo libros manuales de canto.
- 2.º Que se formen núcleos de cantores en las asociaciones, parroquias, escuelas y colegios.
- 3.º Que se llame la atención a los fieles por medio de carteles y hojitas aprobadas invitándoles a tomar parte en el canto.
- 4.º Que, como dice el reglamento de Roma, los párrocos inviten a los fieles a tomar parte activa en el canto, y sacar del mismo todo el provecho espiritual posible; que se les instruya principalmente en el espíritu litúrgico y en el verdadero sentido de las ceremonias, con las cuales tiene estrecha relación, ya sea con pláticas, ya con un manual de piedad extracto del Misal y Breviario romanos.

5.º Que lo que haya de cantar el pueblo sea canto gregoriano u otros cantos religiosos de sabor popular, y siempre unísonos.

97. *Sección 2.ª — Tema 1.º* En la parte musical de la Liturgia católica ocupa lugar preeminente el canto gregoriano, ya por sus propias cualidades intrínsecas de fondo y forma, ya por ser el único que la Iglesia considera como exclusivamente suyo, ya por ser el modelo soberano propuesto por la misma Iglesia a todo canto y música sagrados.

El Congreso hace votos porque en las poblaciones donde se haya establecido la costumbre de que el pueblo se asocie al coro en los cantos litúrgicos se introduzca la práctica laudable de cantar exclusivamente las melodías gregorianas en las grandes solemnidades en que el prelado celebra de pontifical.

Tema 2.º El Congreso acepta como norma el que una composición musical, en tanto será más sagrada, en cuanto más esencialmente esté informada por las cualidades características del canto gregoriano y el espíritu particular de los diversos actos y solemnidades eclesiásticas.

98. *Tema 3.º* El Congreso, interpretando el espíritu del *Motu proprio* y las palabras del reglamento de la diócesis de Roma, afirma que esencialmente ha de reunir las mismas condiciones la música extralitúrgica que la litúrgica, ajustándose en los casos particulares al sentimiento que la literatura piadosa exija.

99. *Sección 3.ª — Tema 1.º* El Congreso estima necesario que, para adquirir un pleno conocimiento del espíritu y razón de ser de la música sagrada, es de todo punto necesario estudiar diligentemente las disposiciones eclesiásticas y la doctrina sólida que de ellas se desprende.

100. *Tema 2.º* El Congreso, por aclamación unánime y entusiasta, declara constituida la Asociación Española Ceciliania.

101. *Tema 3.º* El Congreso, con unanimidad y aclamación, hace votos porque el reglamento del cardenal vicario de Roma se acepte en todas las diócesis de España, modificándolo en casos particulares a nuestras necesidades, y envía a todos los reverendos prelados de España una respetuosa súplica para que dicho precioso y completísimo reglamento sea por todos aceptado y puesto en vigor.

102. D) El *Congreso de Vitoria* (1928) recuerda como vigentes las conclusiones de los anteriores Congresos Nacionales de Valladolid, Sevilla y Barcelona, y tiene a bien aprobar las siguientes, algunas de ellas aclaratorias de las anteriores y otras que se imponen como de necesidad ineludible en nuestros días:

SECCIÓN PRIMERA. — CANTO GREGORIANO

103. *Artículo 1.º* — Formación litúrgico-musical.

1.^a El Congreso acepta con entero y religioso rendimiento la carta de S. S. Pío XI en la que ratifica el *Motu proprio* de Pío X, y con gusto y veneración estampa al frente de sus conclusiones la áurea frase siguiente de la mencionada carta dirigida al Primado de las Españas, Emmo. Sr. Dr. D. Pedro Segura: «Trabajen con todo ahinco los Ordinarios y Párrocos por constituir en todas partes, si posible fuese, *Scholae cantorum*, atendiendo con predilección al canto llamado Gregoriano, el cual, cuando llega a cantarse debidamente por todo el pueblo, tiene tanta eficacia para excitar la piedad y la fe... Confirmamos y ratificamos la misma Ley que Pío X había promulgado en su *Motu proprio*.»

2.^a El Congreso suplica reverentemente a los Reverendísimos Ordinarios insistan con los Párrocos y Directores de Colegios en recomendar la conveniencia absoluta y urgente de ensayos colectivos, ora de Sacerdotes, ora de fieles, del repertorio gregoriano.

3.^a El Congreso inculca la enseñanza del canto gregoriano y canto religioso popular en Escuelas primarias, Colegios, Catequesis, Patronatos, etc., como se viene haciendo en tantas naciones.

4.^a El Congreso recomienda la celebración de conferencias litúrgico-gregorianas por sacerdotes bien impuestos en sagrada Liturgia y canto gregoriano.

5.^a Convencido el Congreso de que una cultura litúrgico-gregoriana es indispensable para el recto y cumplido ministerio de su misión, suplica a los Rdmos. Ordinarios que en los Seminarios donde todavía no hubiese hora exclusivamente destinada a la cátedra de canto litúrgico la establezcan con premura; y allí donde la hubiere, pero con irregularidad, y sin exámenes, procuren imponerla formal y taxativamente, imponiendo asimismo los respectivos exámenes.

6.^a Convencido el Congreso de que el movimiento gregoriano tiene como base la vida litúrgica según el *Motu proprio*, recomienda encarecidamente el que los fieles todos se procuren libros litúrgicos, como misales, eucologios, cantorales, etc., a ser posible, con su parte musical, y con ellos vayan al templo para tomar parte activa en el culto sagrado.

7.^a Se desea que en el próximo Congreso, y en esta Sección de canto gregoriano, se dé amplia cabida a los estudios litúrgicos.

104. *Artículo 2.º* — Práctica litúrgico-musical.

1.^a Que el pueblo fiel conforme al *Motu proprio* alterne en la divina salmodia aun en las iglesias que tienen oficiatura coral, con el coro litúrgico de cantores, especialmente en las Tercias pontificales y solemnes, Vísperas, Completas y en los demás actos solemnes de los días más señalados.

2.^a Se recomienda se dé modalidad litúrgica, dentro de lo posible, a los solemnes Novenarios, Triduos, etc., haciendo que algún día al menos se canten Vísperas solemnes.

3.^a Que igualmente en las procesiones resuenen, entonados por el clero y pueblo, cantos litúrgicos, como salmos, himnos, letanías, etc.

4.^a Recomienda el Congreso el fomento de la hermosa práctica del canto de Vísperas en todos los días dominicales y festivos, cuidando de elegir la hora más oportuna para la asistencia de los fieles.

5.^a Para facilitar el canto de la divina salmodia se puede proceder de un modo gradual, comenzando, donde no haya instrucción, por semitonar los salmos, cantar repetidamente un mismo tono, etc.

6.^a Exhorta a los Rectores de iglesias y colegios instruyan a sus fieles sobre el significado de las festividades, ceremonias, textos litúrgicos, belleza y venerabilidad de los cánticos sagrados.

7.^a Se propone como medio muy adecuado para dar esta instrucción litúrgico-musical la Hoja Parroquial o dominical donde la hubiere; y donde no, el mismo Párroco o encargado deberá hacerlo de viva voz.

8.^a Se ruega a los Rdmos. Prelados exhorten a sus sacerdotes para que determinen que en sus propias exequias se use tan sólo el canto gregoriano y sirvan en esto de hermoso ejemplo a los demás fieles.

9.^a Se recomienda la preparación conveniente de los oficios de Navidad, Tinieblas y Difuntos.

105. Artículo 3.^o — Defectos y abusos.

Conclusión única. — Opta el Congreso por la supresión absoluta de interludios en las partes invariables de la Misa, donde aun subsiste esta corruptela, porque melodía, desarrollo y texto suelen quedar lastimosamente truncados. En salmo e himnos siguen la práctica ideal los que cantan íntegramente el texto, admitiendo un interludio en cada dos versos, o bien dejando el interludio para el final, hasta terminar la incensación, en los cánticos del *Benedictus* o del *Magnificat*.

SECCIÓN SEGUNDA. — CANTO POPULAR Y DISCIPLINA ECLESIASTICA

106. Artículo 1.^o — Canto popular.

1.^a Que en tiempo de ejercicios espirituales practicados por el Clero, se dedique algún tiempo al canto litúrgico, para mejorar su ejecución y corregir los defectos que en el canto se hubieran adquirido.

2.^a Que las colecciones de cantos populares sean lo más dignas posible en cuanto a músicas y letras, procurando no dar cabida en ellas a canciones de carácter poco artístico.

3.^a Que en todas las colecciones que en España se hicieren haya un determinado número de cantos iguales, para ser cantados por todos los españoles en las reuniones públicas, y que estas colecciones contengan además los cantos propios de cada región.

107. Artículo 2.^o — Disciplina eclesiástica.

Sobre el canto de las mujeres en la Iglesia.

Conclusión primera. — Sobre el canto de las mujeres como parte del pueblo fiel.

a) La Santa Iglesia no sólo permite, sino también recomienda a las mujeres que, formando parte del pueblo — es decir, en unión de los niños y hombres, aunque desde el lugar separado que laudablemente ocupan en la iglesia —, canten las divinas alabanzas, alternando con el coro o al unísono, y en todas las iglesias, incluso en las que tienen oficiatura coral y en todas las funciones sagradas, lo mismo litúrgicas que extralitúrgicas. (*Motu prop.*, núm. 3; Decr. Angelop.)

b) Este permiso y recomendación subsiste aún en el caso en que sólo haya mujeres en la iglesia o en que los hombres permanezcan mudos y como si no sintieran su fe, ni quisieran escuchar las repetidas exhortaciones de la Iglesia a orar y alabar a Dios con ella en la celebración de los sagrados misterios.

c) El Congreso recomienda encarecidamente a todas las instituciones dedicadas a la formación de la juventud, y de una manera especial a las Comunidades religiosas de enseñanza, que «reciban como cosa propia, según se establece en el Reglamento de Música Sacra de Roma (Art. 17), la instrucción de sus alumnas en el canto litúrgico popular a fin de que las niñas y jóvenes, tomando parte en las funciones religiosas, canten también ellas la parte que toca al pueblo y sean estímulo y ejemplo para los demás fieles» y que, en cuanto lo permitan sus constituciones, asistan con sus alumnas a la Misa parroquial y a Vísperas para tomar parte en el canto y así introducirlo en el pueblo.

108. Conclusión segunda. — Sobre el canto de mujeres solas, formando a modo de coro o capilla musical.

a) Por regla general están prohibidos los coros o capillas formados por mujeres solas, y en toda clase de funciones sagradas, litúrgicas o extralitúrgicas, aun en las que celebren las Asociaciones o Cofradías formadas por mujeres solas, si las celebran a puertas abiertas y con asistencia general del pueblo. (*Motu prop.*, núms. 12 y 13; Decr. Angelop.)

b) Por excepción, se permite el canto de mujeres solas, a modo de coro o capilla musical, y en forma que pueda cantar tanto en las funciones litúrgicas, como en las extralitúrgicas, y en aquéllas las partes invariables y las variables: 1) En las capillas u oratorios de Religiosas que viven en Comunidad, con las que podrán cantar sus alumnas, salvo ley de clausura (Decr. Cong. Obisp. y Reg. citado en el Reglamento de Roma, art. 12). 2) En cualquiera otra iglesia u oratorio en que no hubiere hombres y niños que puedan cantar convenientemente como coro

o *Schola* de cantores, siempre que, a juicio del Ordinario, a quien deberá acudir en cada caso, exista esta causa u otra grave para permitir el canto exclusivo de las mujeres, y especialmente será necesario este recurso al Ordinario si se trata de iglesia que tiene oficiatura coral. (Decr. Angelop.)

c) Estos coros formados por mujeres solas, en defecto de hombres y niños que puedan cantar convenientemente, y con la mira principal de ir introduciendo el canto del pueblo: a) Tiene carácter transitorio, estando obligado el Párroco o Rector de la iglesia a procurar que se forme la *Schola* de niños y adultos de que trata el art. 27 del *Motu proprio*; b) No deben cantar a la vista del pueblo ni en el coro ni en las tribunas; c) En ellos se han de suprimir los solos; d) No deben tener acceso a ellos los hombres ni siquiera para dirigirlos o tocar algún instrumento; e) Deben cantar cosas fáciles para que los coros puedan ser numerosos y repetir frecuentemente iguales cantos, con preferencia de música gregoriana o figurada unisonal para que el pueblo los vaya aprendiendo.

d) El Congreso, en vista de los abusos que se cometen, recomienda a los Párrocos y suplica a los Ordinarios que procuren con gran empeño restringir cada vez más los casos de que trata el art. b, y que consideren de perentoria necesidad la formación de otros coros, según los principios sentados en el art. c.

109. Conclusión tercera. — Sobre los coros mixtos de hombres y mujeres.

a) Los coros mixtos propiamente dichos — o sean, las capillas musicales formadas por hombres y mujeres — están absolutamente prohibidos, y la prohibición se extiende no sólo al caso en que los hombres y mujeres que forman el coro están juntos en el mismo lugar, sino también al caso en que entre unos y otras se establezca la conveniente separación, estando, v. gr., los hombres en el coro y las mujeres abajo en su lugar, si en definitiva se forma de esta suerte una única capilla o coro musical, en que las mujeres cantan la voz aguda de tiple o contralto y los hombres las demás de la partitura. (*Mot. prop.*, núm. 13; Decr. Angelop. et Neo-Eboracen., núms. 4210 y 4251.)

b) No forman las mujeres coro mixto propiamente dicho, único prohibido, cuando cantan con ellos como parte del pueblo y desde el lugar que ocupan en la iglesia; ni cuando en unión con el mismo pueblo — o representándole cuando los hombres y niños no lo hacen — cantan al unísono con el coro de cantores o alternando con él lo que el pueblo no puede cantar. (*Mot. prop.*, núm. 3; Decret. Angelop.)

110. Párrafo 2.º — Sobre los organistas.

4.ª Reconoce el Congreso la justicia de las aspiraciones de los señores Organistas y Maestros de Capilla de Catedral y la conveniencia de elevar su categoría y asignación sobre los demás Beneficiados cantores.

5.ª Reconocida la importancia del cargo de Organista en las parroquias, el Congreso aboga por:

a) su dignificación, aumentando los haberes y los derechos arancelarios de los Organistas, sean éstos sacerdotes o seglares;

b) donde pueda haber un capital fundacional, un beneficio, coadjutoría u otra manera fija y decorosa de asegurar una digna retribución, no se omitirán esfuerzos para lograrlo;

c) es aspiración del Congreso que en las propuestas de la Junta del Real Patronato se considere a los sacerdotes organistas con categoría de Coadjutores de la parroquia donde presta sus servicios. Y agradece a los miembros de dicha Junta presentes en el Congreso, la benevolencia con que han acogido esta idea;

d) pudieran los Municipios ayudar a la dotación del Organista, encomendándoles la enseñanza de cantos escolares, labores folklóricas, etc.

6.^a Para el prestigio del Organista se le exigirán, no sólo las condiciones artísticas correspondientes a su categoría, sino también las religiosas y morales que el *Motu proprio* requiere en los músicos de iglesia.

7.^a Es anhelo del Congreso que, cuando las circunstancias lo permitan, se separen los dos cargos de Organista parroquial y Director de la Banda.

8.^a Para fomentar el espíritu religioso y litúrgico que deben tener los cantores de iglesia, el Congreso propone:

a) su más escrupulosa elección, atendida sobre todo la conducta moral y religiosa;

b) la formación de su espíritu con pláticas, instrucciones litúrgicas, y, a ser posible, ejercicios espirituales;

c) inculcarles el respeto a la Casa del Señor, siendo en esto ejemplares los directores con su silencio; moderación en las advertencias, en dejar las reprensiones para fuera del templo y evitar actos y costumbres poco edificantes en el coro, trascoro, durante los sermones, etc.

111. Artículo 3.^o — Labor realizada y por realizar.

1.^a El Congreso aplaude la labor de los que se han distinguido en la implantación del *Motu proprio* de S. S. Pío X.

2.^a El medio más eficaz y práctico para llegar a una pronta y espléndida realidad en el cumplimiento de las disposiciones pontificias sobre música religiosa, está en la formación litúrgico-artística de los seminaristas con una enseñanza completa del canto sagrado como parte integrante de la Liturgia.

3.^a Que las Iglesias Catedrales den ejemplos dignos de imitación.

4.^a Estimando que para la mejor actuación del *Motu proprio*, es elemento indispensable el funcionamiento regular e intenso de la Asociación Ceciliana, el Congreso acuerda el resurgimiento a nueva y potente vida de dicha Asociación, ya fundada por el III Congreso Español de Música Sagrada, rogando a los Rdmos. Prelados, como garantía de éxito, la tomen bajo su eficaz e inmediata protección.

a) A la orientación inicial de la Asociación Ceciliana, el Congreso añade, como objeto primario, el estudio y difusión del canto gregoriano.

b) El Congreso, como homenaje al Ilmo. Sr. Dr. D. Manuel Irurita, Obispo de Lérida, músico catedrático que ha sido durante largos años, le aclama Presidente de la Asociación Ceciliana Española.

SECCIÓN TERCERA. — POLIFONÍA SAGRADA

112. 1.^a Acuerda el Congreso que la polifonía sagrada se ajuste a las condiciones especificadas en el *Motu proprio*, entendiéndose que tanto mejor será la música y más conforme a los deseos del Congreso cuanto más se adapte a dichas normas, lo mismo en la polifonía antigua que en la moderna.

2.^a Recomienda el Congreso que, en caso de usarse fabordones, se emplee el sistema español, prohibiendo los fabordones *ad libitum*, y en los introitos, contestaciones, etc.

3.^a I. Asimismo recomienda que en la composición de obras modernas se tenga en cuenta y se procure usar todos aquellos adelantos y recursos modernos que no desdigan del carácter litúrgico de la composición sagrada. II. Ruego a las comisiones diocesanas que eviten la aprobación de obras que no tengan otra cualidad que la corrección técnica, careciendo de aquella inspiración que debe tener toda obra artística especialmente sagrada. III. El Congreso recomienda que en la composición de obras mixtas se tenga en cuenta el que no sea necesaria, por razón de tésitura, la intervención de las mujeres en el canto.

4.^a Acuerda el Congreso que se trabaje en todos los Archivos catedrales, parroquiales, y se facilite el acceso a los mismos de los investigadores debidamente autorizados, haciéndose cuanto antes un inventario detallado de las obras musicales, tanto gregorianas como polifónicas y orgánicas allí existentes. Acuerda igualmente nombrar a D. Higinio Inglés, director de este movimiento. Ruego, finalmente, al Gobierno preste su apoyo y ayuda a tales investigaciones.

5.^a El Congreso recomienda para la formación de *capillas* en poblaciones se den las coadjutorías y beneficios eclesiásticos a sacerdotes que tengan voz e instrucción musical, y que en los pueblos y aldeas se pida la cooperación del señor maestro para que anime a los niños a la asistencia de la Catequesis, donde se les estimulará con alguna gratificación. Ruego también a los pueblos donde haya organista se forme una academia musical.

6.^a Señala el Congreso los cuatro remedios siguientes para la reorganización de las capillas catedrales:

a) Ampliación del número de cantores de oficio con garantías de conocimientos técnicos.

b) Dotación decorosa para todos los elementos de las capillas, haciendo apetecibles los cargos, a fin de que no falten candidatos.

c) Dignificación material y moral del cargo de Maestro de Capilla, exigiéndole conocimientos profundos en materias musicales.

d) Restauración de nuestras tradicionales escolanías de tiples y selección de los elementos más aptos del Seminario para colaborar con la capilla de la catedral en las fiestas más solemnes.

7.^a Sobre la cuestión de la polifonía clásica, recomienda el Congreso se guarden los acuerdos del de Sevilla acerca de este punto, evitando los extremos de excesivo efectismo dramático o de excesiva languidez; que se canten las piezas polifónicas sin mutilaciones ni cambios y que se ensayen debidamente.

8.^a Si el estilo orgánico ha de participar de las tres cualidades de la música sagrada, debe ser ligado y severo; de andamento melódico amplio y natural; con preferencia de construcción polifónico-imitativa; de concepción elevada y majestuosa, suavemente dulce e insinuante como acordó el III Congreso de Música Sacra de Barcelona; y encontrándose estas condiciones realizadas, no solamente en las obras propiamente de Bach, sino en otras de nuestros grandes clásicos organistas y de otros modernos, no puede el Congreso señalar modelos exclusivos a los organistas, si bien recomienda a Bach como modelo de estudio de estilo orgánico y base técnica.

9.^a Que los organistas guarden las prescripciones litúrgicas respecto al acompañamiento de los salmos; que en los casos previstos por la legislación eclesiástica podrán ejecutar versos de órgano y con preferencia entre salmo y salmo en los oficios de pontifical, como indica el *Caeremoniale Episcoporum*, respetando la tonalidad y el espíritu de los mismos salmos; y que los organistas que no hayan hecho estudios serios de improvisación se procuren una buena Antología de clásicos y modernos recomendables. En general señala el Congreso el gran peligro de las improvisaciones vulgares.

10.^a Que teniendo en cuenta la utilidad artística de recitales de órgano para divulgar obras maestras ora litúrgicas, ora simplemente religiosas, deja el Congreso al alto criterio de los Rdmos. Prelados el conceder, con las oportunas limitaciones, permiso para realizarlos.

REGLAMENTO PARA LA MÚSICA SAGRADA EN ROMA

A los Reverendos señores Párrocos, Rectores y Superiores de todas las Iglesias y de los Oratorios, tanto del Clero secular como del regular; a los Superiores de Seminarios, Colegios e Institutos eclesiásticos de educación; a los Reverendísimos Prefectos y Maestros de las Capillas de Música de Roma, etc.

113. Al comunicar al Clero y a los fieles de Roma el *Motu proprio* de S. S. Pío X acerca de la música sagrada (22 de noviembre de 1913), advertíamos que las disposiciones en él contenidas eran tan claras, que

no necesitaban especiales dilucidaciones, y que, por otra parte, la Comisión Romana de Música Sagrada había recibido el encargo de examinar y aprobar las composiciones musicales sagradas y de vigilar sobre las ejecuciones en las iglesias de esta santa Ciudad.

Ahora bien, para intensificar la acción positiva por la restauración de la música sagrada en Roma nos es grato también aceptar la obra de la Asociación Italiana de Santa Cecilia, por Nos canónicamente instituida e inaugurada en nuestra Ciudad el 28 de abril de 1910. De ésta mucho es de esperar para la práctica de la reforma de la música sagrada, e invitamos a los reverendos párrocos, a los superiores y rectores de las iglesias e institutos y a cuantos aman la pureza de la sagrada liturgia y el decoro del templo sagrado, a inscribirse a dicha Asociación para mejor cooperar al gran fin que el Santo Padre se ha propuesto en su venerado *Motu proprio*.

Para conseguir este fin es, en verdad, sumamente necesaria la acción positiva, enérgica, luminosa del Clero, tanto secular como regular; y especialmente conviene que los jóvenes clérigos y religiosos reciban desde el tiempo de su educación en los seminarios, colegios eclesiásticos e institutos religiosos seria y buena instrucción en el canto litúrgico y en la música sagrada.

Es justo que tributemos merecida alabanza a los institutos eclesiásticos de Roma, pero no por esto debemos abstenernos de animarles a proseguir en la buena vía con entusiasmo todavía mayor.

Expreso querer de Su Santidad es que en todos los institutos de educación eclesiástica, aun de regulares, se dé grande importancia al estudio del canto litúrgico y de la música sagrada como a materias del más alto interés para el Clero. Por esto son muy dignos de loa aquellos superiores que han sabido introducir para todos los clérigos indistintamente la escuela de canto y música sagrada cotidiana, aunque sea de breve duración. Pero por ninguna razón deberá permitirse que en los institutos y para todos los alumnos indistintamente se empleen menos de dos horas enteras semanales en la enseñanza seria y provechosa de la música sagrada, dando la preferencia al canto gregoriano, no debiendo comprenderse en éstas el tiempo de las pruebas necesarias para las ejecuciones.

Nos place bajo este aspecto que la Asociación Ceciliania haya abierto aquí en Roma una *Escuela superior de canto gregoriano y música sagrada*, pues no dudamos que muchos eclesiásticos, no menos que muchos seglares, podrán frecuentar sus cursos, especialmente en la parte gregoriana, con la no pequeña ventaja de formarse todos con el mismo método en la buena interpretación de las melodías litúrgicas.

Con el intento, pues, de dar mayor regularidad, presteza y precisión a aquellas cosas que afectan a la música y al canto sagrado, el Santo Padre se ha dignado remitir toda esta parte disciplinar para la santa

ciudad de Roma, a la oficina primera de nuestro Vicariato, a la Sagrada Visita Apostólica, la que, empero, tendrá plena autoridad sobre todas las iglesias del Clero secular y regular, comprendidas las basílicas patriarcales, las capillas y los oratorios de las comunidades religiosas, aun de mujeres, de seminarios, institutos, congregaciones, asociaciones, confraternidades cualesquiera, aun singularmente exentas.

Confiamos que los reverendos párrocos, rectores y superiores de las iglesias e institutos, los prefectos de música en los cabildos, los directores de las capillas y de los coros, penetrados del espíritu de las sabias prescripciones del Santo Padre, pondrán todo su celo para procurar su exacto cumplimiento, promoviendo del mejor modo la restauración del arte verdaderamente digno de la divina Liturgia.

Para facilitar una obra tan importante nos ha parecido oportuno dar algunas normas prácticas, a las cuales, por orden del Santo Padre, se deberán atener cuantos por cualquier título se ocupan de las ejecuciones en las iglesias y capillas de Roma.

114. Norma para los maestros organistas y cantores.

1. La verdadera y genuina tradición eclesiástica del canto y música sagrada es: que los fieles todos se asocien por medio del canto a las funciones litúrgicas, ejecutando las partes del texto destinadas al coro, y que una especial *Schola Cantorum* alterne con el pueblo y lleve las otras partes del texto más ricas en melodía y a ella más particularmente reservadas. Por esta razón el Santo Padre Pío X, en el venerando *Motu proprio* de 22 de noviembre de 1903, en el párrafo 3.º, prescribe: *Procurése restituir el canto gregoriano en el uso del pueblo, a fin de que los fieles tomen de nuevo parte activa en los oficios eclesiásticos, como antiguamente se acostumbraba.* Y en el párrafo 27: *Téngase cuidado de restituir, al menos en las iglesias principales, las antiguas Scholae Cantorum, como se ha hecho ya con muy buen resultado en muchos sitios.* No es difícil al Clero celoso instituir tales *Scholae*, aun en las iglesias pequeñas y rurales; antes halla en eso un medio muy fácil de reunir en torno suyo los niños y adultos, con provecho suyo propio y edificación del pueblo.

2. Las capillas musicales compuestas de un grupo de determinados cantores, bajo la dirección de un maestro, admitidas en substitución del pueblo y de las *Scholae Cantorum*, son, sí, de institución más reciente, pero legítimas también.

3. Estando, pues, especialmente confiada a las Capillas musicales la ejecución, no sólo del canto gregoriano, sino, además, la de determinadas composiciones antiguas y modernas, y siendo mayor el peligro de faltar a las prescripciones eclesiásticas, en la elección y modo de ejecutar tales piezas, es preciso prever cómo todos los que componen dichas

capillas den entera seguridad de su capacidad técnica y de su resolución de observar, cuanto a ellas se refiere, todas y cada una de las antedichas prescripciones eclesiásticas, y cooperar de este modo a la realización del venerado *Motu proprio* pontificio.

Por tanto, ninguno, aunque lleve los requisitos indispensables citados en el número 6, y quede por ellos aprobado, será admitido a formar parte de una capilla musical en Roma, que no haya suscrito y consignado en la Santa Visita Apostólica una declaración, en virtud de la cual se obligue a aceptar y a observar escrupulosamente todas las leyes de la Liturgia y del ceremonial, las decisiones y prescripciones de la autoridad eclesiástica, acerca de la música sagrada y del canto gregoriano, y de un modo especial el *Motu proprio* de S. S. Pío X, el presente Reglamento y los avisos que vinieren en adelante de la Comisión romana de Música Sagrada; bien advertido que la autoridad eclesiástica, en caso de transgresión, podrá con pleno derecho retirar a cualquiera la autorización para el ejercicio del arte en las iglesias.

4. Ninguna capilla musical o *Schola Cantorum* podrá establecerse en Roma sin previo permiso de la Sagrada Visita Apostólica y sin tener al frente un maestro o director aprobado, y un organista asimismo aprobado también. El maestro o director de la capilla o *Schola*, antes que ningún otro, es responsable de todas las infracciones de las leyes eclesiásticas que se cometieren por su capilla o *Schola*.

5. No se pretende con esto prohibir la formación de una capilla musical para un servicio particular más solemne en esta o en aquella iglesia; pero aun esto no puede hacerse sino con el consejo y bajo la dirección y responsabilidad de uno de los maestros aprobados, lo cual se extiende también a los servicios que los cantores de Roma fueren llamados a prestar en el Lacio o en otra diócesis de Italia.

6. Ninguno podrá ejercitar en iglesia alguna u oratorio de la ciudad o diócesis de Roma, en cualquiera función que sea, el cargo de maestro director, de organista, o de cantor, sin haber obtenido la facultad de la autoridad eclesiástica competente, previo el parecer de la Comisión romana de Música Sagrada.

Para obtener tal facultad son necesarios los requisitos y prescripciones siguientes:

a) Idoneidad artística musical sagrada para los diversos grados, testificada con los diplomas ordinarios, o, en casos especiales, con otros títulos equivalentes.

b) Moralidad y honestidad de vida y sentimientos religiosos, cuales convienen a quien debe ejercitar su arte en el templo y para la Liturgia sagrada, no permitiendo el *Motu proprio*, párrafo 14, se admitan a formar parte de la capilla sino hombres de conocida piedad y probidad de vida, los cuales, con su modesto y devoto continente durante las funciones litúrgicas, se muestren dignos del santo oficio que desem-

peñan. Queda, pues, prohibido a los maestros directores y organistas y a los cantores el formar parte de asociaciones ajenas a la Iglesia Católica, y prestar servicios en iglesias o capillas heterodoxas o para ejecuciones que de cualquier modo puedan ser de deshonra a la religión y a la moral o en las que desdigan del oficio de cantor de la Iglesia.

c) Plena sumisión a las condiciones expresadas en el número 3, incluyendo la declaración correspondiente.

7. La Comisión romana de Música Sagrada juzgará de los varios títulos de los candidatos al oficio de maestro-director, de organista o de cantor, y siempre que lo crea oportuno podrá exigir a cada uno una prueba que demuestre su suficiencia artística, y si los candidatos no estuvieren suficientemente prácticos en el canto gregoriano, no podrán de aquí en adelante actuar en el cargo, si no es provisionalmente, hasta que se obtenga el necesario certificado de idoneidad.

8. La Santa Visita Apostólica formará un álbum para apuntar los nombres de los maestros-directores, organistas y cantores reconocidos como aptos y habilitados para el ejercicio del arte en las iglesias de Roma.

9. Las iglesias o capillas que quieran abrir especiales concursos para las plazas de maestro-director, organista y cantor, deberán obrar de acuerdo con la Santa Visita Apostólica y con la Comisión romana de Música Sagrada, siguiendo las normas del presente Reglamento, al cual, por expresa voluntad de Su Santidad, están sujetas también las basílicas patriarcales y cualesquiera otra iglesia, capilla o entidad, aunque gozaren de singulares exenciones.

10. Para capellanes cantores de coro deberán solamente ser nombrados aquellos que tengan pleno conocimiento del canto gregoriano, que deberá reconocerse por nuestra Comisión.

11. En las comunidades religiosas e institutos, el canto y la música en las funciones sagradas podrán ser regulados por sujetos competentes del Instituto, si los hay, pero siempre según las normas indicadas y de acuerdo con la Santa Visita Apostólica y Comisión romana.

12. Las mujeres no pueden cantar en las funciones sagradas sino en cuanto forman parte o representan al pueblo; y, por lo tanto, les está prohibido cantar en las tribunas o cantorías, bien sean solas, bien, y con mucha mayor razón, como parte de la capilla musical. Mas las religiosas que viven en comunidad, y con ellas las alumnas, podrán en sus iglesias y oratorios cantar durante las funciones sagradas, conforme a los decretos de la Sagrada Congregación de Obispos y Regulares. Todavía queremos les sea enteramente prohibido cantar a solo, y deseamos que en las Misas y en el canto de Vísperas prefieran las melodías gregorianas, ejecutadas, a poder ser, por toda la comunidad.

115. Normas para los superiores de las iglesias.

13. Los reverendos párrocos y los superiores de las iglesias y capillas, como también los prefectos de música en los cabildos, deben plenamente conocer las prescripciones eclesiásticas relativas a la música sagrada, y hacerlas conocer a los maestros-directores, a los organistas y cantores, imponiendo y exigiendo su observancia. Ellos serán tenidos por directamente responsables, junto con el maestro-director, de las transgresiones que en esta parte hubiere que lamentar en sus iglesias.

14. No podrán confiar la ejecución de la música si no es a maestros aprobados por la competente autoridad eclesiástica e inscritos en el álbum de la Santa Visita Apostólica, ni podrán permitir ni tolerar la ejecución de composiciones no aprobadas.

15. Cuidarán de que las composiciones de antemano escogidas sean convenientemente interpretadas por un número suficiente de cantores, capaces de una ejecución no indigna de la Liturgia y del arte, y por esto regularmente deberán los cantores reunirse a su tiempo para los ensayos que se juzgaren necesarios. Mas para esto es preciso que los maestros y ejecutantes sean convenientemente retribuidos. Por tanto, en los balances anuales de cada una de las iglesias deberá fijarse una cantidad para este objeto, aunque se deba por ello disminuir otros gastos de pompas y solemnidades espléndidas.

16. En las instrucciones parroquiales y en otras ocasiones que se ofrezcan deberán, por sí o por medio de los oradores sagrados, explicar al pueblo los nobles propósitos del Padre Santo en insistir en la reforma de la música sagrada, invitando a los fieles a secundarle, especialmente con tomar parte activa en las funciones sagradas, por medio del canto de las partes comunes de la Misa solemne (Kyrie, Gloria, etc.), de la salmodia, de los himnos más conocidos y de los cantos en lengua vulgar.

17. A este fin los reverendos párrocos, rectores y superiores, especialmente de las iglesias principales, aplíquense con todo empeño, valiéndose de personas competentes y capaces, a fundar su propia *Schola Cantorum*.

Las congregaciones, finalmente, las hermandades y sociedades católicas de Roma, escuelas populares y sociedades de recreo, etc., promuevan eficazmente la instrucción de sus adeptos en el canto sagrado popular, y en el mismo sentido trabajen la dirección diocesana y cada una de las direcciones parroquiales, procurando sea esta noble obra acogida por todas las asociaciones e inculcada en sus estatutos. También las congregaciones y los institutos de educación femenina la reciban como propia, a fin de que las niñas y jóvenes, tomando parte en las funciones religiosas, canten también ellas la parte que toca al pueblo y sean ejemplo y estímulo al resto de los fieles.

18. Para evitar alteraciones y abusos de cualquier clase en las me-

lodías genuinas y en los cantos populares, se deberá obrar siempre y por todos según la dirección y bajo la vigilancia de nuestra Comisión Romana de Música Sagrada, valiéndose también de la Asociación Italiana de Santa Cecilia.

116. *Disposiciones particulares.*

19. Toda *Schola Cantorum* o capilla musical esté provista de un archivo musical para las ordinarias ejecuciones de la Iglesia, y tenga, ante todo, un número suficiente de libros gregorianos de la edición vaticana. Para mayor uniformidad en la ejecución del canto gregoriano en las varias iglesias de Roma se podrán usar los que lleven adjuntos los signos rítmicos solesmensens.

Las composiciones musicales destinadas a las funciones de iglesias, si no pertenecieren a la antigua polifonía clásica, deberán tener la aprobación de Nuestra Comisión Romana de Música Sagrada; en general, pueden tenerse por aprobadas las editadas y aprobadas hasta aquí por la Asociación de Santa Cecilia de Italia y de Alemania.

20. Recordamos que no puede omitirse el canto de las partes prescritas, propias o comunes, de la Misa, o de otras funciones. Según esto, deberán, cuando el rito lo exige, repetirse íntegramente también todas las antífonas de los salmos y cánticos. Siendo a veces permitido que en parte se supla el texto litúrgico por el órgano, en este caso deberá aquél ser recitado con voz bien inteligible a coro, o por los mismos cantores en *tono recto*. Debe asimismo suprimirse el uso de los llamados *contrapuntos a capricho en el canto* y en la repetición de las antífonas, en los responsorios, tractos, etc. Siempre que estas partes no se ejecuten en gregoriano, deberán ser cantadas en música, en su forma propia y conveniente.

21. La *voz sola* no debe del todo predominar en una composición musical sagrada, sino que únicamente podrá tener el carácter de simple desarrollo melódico estrechamente ligado con el resto de la composición.

22. Acerca de las *Vísperas*, hay que recordar que, conforme a la prescripción del *Caeremoniale Episcoporum*, deben cantarse en gregoriano, según la verdadera y genuina tradición de la Iglesia, para el canto salmódico y antifónico. Con todo, el carácter propio de esta recitación litúrgica no se desnaturaliza aunque los salmos, himnos y cánticos se ejecuten en canto gregoriano, alternado, como dice el *Motu proprio*, con los llamados *fabordones* o con versos por igual modo convenientemente compuestos. Recomendamos, pues, eficazmente se generalice el uso de cantar las *Vísperas* haciendo tomar parte activa al clero y pueblo, además de la capilla musical o *Schola*.

Pero estando también permitido que se puedan ejecutar salmos enteramente compuestos en música, con tal que la misma composición recuerde el carácter de la salmodia, advertimos que esta concesión de-

berá usarse con mucha cautela y sólo alguna que otra vez, y nunca en todos los salmos de Vísperas (y lo mismo se diga de las Completas solemnes), para que las funciones litúrgicas no se reduzcan a un entretenimiento musical, durante el cual el clero y pueblo no se limiten únicamente a asistir sin tomar parte activa. Por consiguiente, los reverendísimos canónigos y religiosos obligados al coro deberán poner todo cuidado y diligencia en salmodiar y cantar bien las melodías litúrgicas, bien sea solos, bien alternándolas con los cantores, no obstante cualquiera costumbre en contrario, teniendo por firme el principio general del *Motu proprio*, que una función religiosa no pierde nada de solemnidad aun cuando no venga acompañada de otra música que el canto gregoriano.

23. Los organistas deberán poner en el acompañamiento especialísimo cuidado en no ahogar las voces con una registración habitual muy fuerte, especialmente por el abuso de la lengüeta. Esto deberá particularmente observarse al acompañar el canto gregoriano. Deberán servirse, aun en los intermedios, de piezas escritas y aprobadas.

24. Sin especial permiso, que se ha de pedir en cada caso a la Santa Visita Apostólica, no es lícito tocar en la iglesia otros instrumentos fuera del órgano o el armonio, y advertimos que no es Nuestra intención conceder tal permiso, si no es en algún caso muy excepcional. Deberá también pedirse tal permiso en cada caso para tocar las llamadas bandas de música en las procesiones, fuera de la iglesia, con tal, sin embargo, que en estas ocasiones la banda de música se limite a acompañar algún cántico sagrado en latín o en lengua vulgar, cantado por los cantores o por los fieles.

25. Cuidado especial se tendrá en la elección de música en las funciones cardenalicias y episcopales, según los motivos de la verdadera solemnidad exigidos por las mismas. (V. Decreto de S. C. Ceremonial, 30 de mayo de 1901.) Conforme, pues, al dicho Decreto, se recuerda que las Misas pontificadas por un Eminentísimo Cardenal deberán ser acompañadas del canto gregoriano o de música a voces solas. En estas Misas pontificales no se entiende excluido el uso del órgano para el acompañamiento del canto gregoriano en los intermedios, permitiéndolo el rito.

26. En las ferias y en las dominicas de Adviento y Cuaresma, menos en las de *Gaudete* y *Laetare*, se excluye el sonido de todo instrumento, aun como mero acompañamiento de las voces. Podrá, con todo, tolerarse el acompañamiento suave del órgano o del armonio, únicamente para sostener las voces, sólo cuando en las dichas ocasiones se ejecute el canto gregoriano, y en caso de verdadera necesidad, que deberá ser reconocida por Nos. El sonido de cualquier instrumento, aun como simple acompañamiento de las voces, queda absolutamente prohibido en las funciones litúrgicas de los tres últimos días de Semana Santa.

27. En las Misas cantadas de *Requiem* podrá tolerarse el uso del órgano o del armonio, pero sólo para acompañar las voces. En las Misas privadas de *Requiem*, en cambio, no es permitido tocar instrumento alguno.

28. Durante las Misas rezadas celebradas con solemnidad se podrán cantar motetes o tocar el órgano, consintiéndolo el rito. Todavía se inculca haberse en ello de manera que los cánticos y el acompañamiento tengan lugar sólo en aquellos momentos en que el sacerdote no recita en alta voz las oraciones, esto es, además del tiempo de la preparación y acción de gracias, del *Ofertorio* al *Prefacio*, del *Sanctus* al *Pater noster*, del *Agnus Dei* al *Post Communio*, suspendiendo oportunamente el canto y el acompañamiento, si hubiere comunión, para recitar el *Confiteor* y el *Ecce Agnus Dei*.

29. Durante las Misas privadas y en las funciones no estrictamente litúrgicas (v. gr., triduos, novenas, etc.), aun con exposición del Santísimo Sacramento, se permiten cánticos en lengua vulgar, con tal que el texto literario y musical esté aprobado por la competente autoridad eclesiástica. En el acto de la exposición del Santísimo no deberán cantarse sino cantos y motetes eucarísticos; a continuación del *Tantum ergo* y *Genitori*, antes de la bendición con el Santísimo, deben seguir inmediatamente el *Oremus* y la bendición misma, no siendo lícito, durante estas acciones sucesivas, cantar otra cosa en latín o en lengua vulgar.

30. Advertimos que es completamente erróneo el concepto que algunos se han formado de las funciones no estrictamente litúrgicas y extralitúrgicas, como si en ellas se pudiesen ejecutar composiciones musicales de estilo libre y ya reprobado y reprobable para las funciones litúrgicas. Debe, por el contrario, pedirse nobleza y seriedad de estilo en cualquier música que se quiera ejecutar en el lugar sagrado para cualquier función religiosa, aunque para las de Liturgia más solemne se han dado ya prescripciones especiales.

31. En el término de seis meses de la publicación del presente Reglamento, todas las cantorías deberán estar provistas de celosías o rejillas, que impidan a los fieles la vista de los cantores, y deberán también quitarse las gradas (sitios elevados) de dentro que hicieren inútiles las celosías.

32. Los planes de restauración y adquisición de nuevos órganos, así en la parte técnica como en la artística, como también el puesto y construcción de la cantoría, deberán ser sometidos a la Comisión Romana de Música Sagrada; pues es inútil advertir que un buen instrumento es un factor principal para obtener buenas ejecuciones de música sagrada.

PEDRO, Card. Vicario

Roma, 2 de febrero de 1912.

CAPÍTULO IV

Del acompañamiento del canto gregoriano (1)

*Armonía diatónica. — La armonía, el ritmo y el acento latino
El acompañamiento propiamente dicho*

I

LA ARMONÍA DIATÓNICA

117. Las melodias gregorianas están de tal manera compuestas, que van desarrollándose dentro de la escala de los modos a que perte-

(1) Estudio del maestro italiano D. Julio Bas, escrito expresamente para nuestro Método. El ilustre maestro, al cual tributamos debido homenaje de gratitud, murió en julio de 1929 (R. I. P.).

Después de más de veinte años la cuestión del acompañamiento del canto gregoriano ha avanzado de tal manera, que, no hay duda, debe ya estudiarse bajo otros aspectos.

En 1922 el mismo Julio Bas publicó un Tratado de acompañamiento, fruto de su propia experiencia.

Desde 1925 el maestro H. Potiron, de la Basílica de Montmartre y profesor en el Instituto Gregoriano de París, ha venido profundizando esta cuestión, y con él ha colaborado el organista del Monasterio de Solesmes, Dom J. H. Desroquettes, O. S. B., publicando un *Cours d'accompagnement* que ha llegado ya a la segunda edición, y en el cual los principios rítmicos solesmenses son llevados a la práctica escrupulosamente, así como han abierto nuevas vías para el conocimiento y práctica de la Modalidad Gregoriana.

No podemos menos de recomendar estos estudios, que se hallarán admirablemente expuestos en los siguientes tratados :

Monographie V: L'accompagnement du chant grégorien. Des rapports entre l'accent et la place des accords.

Monographie VI: La théorie harmonique des trois groupes modaux et l'accord final des troisième et quatrième modes.

Monographie VIII: L'accompagnement rythmique d'après les principes de Solesmes.

Monographie IX: La modalité grégorienne.

L'accompagnement des Psaumes.

L'accompagnement du Kyrieale Vatican.

L'accompagnement des chants des funérailles.

L'accompagnement de l'office du Sacré-Cœur.

Todas publicadas por la Casa Desclée, de Bélgica.

Así como *Le Cours d'accompagnement de l'Institut grégorien, II^e édition. Vingt neuf pièces grégoriennes harmonisées avec commentaire harmonique rythmique et modal.*

L'accompagnement de l'office du Christ-Roi.

L'accompagnement de l'office du Saint-Sacrement.

Estas cuatro últimas han sido publicadas por Hérelle, de París.

necen sin casi nunca salirse de ella, aunque lo hacen con gran soltura, toda vez que sin sujetarse rigurosamente a las leyes de la tonalidad, dentro de la cual se hallan comprendidas, exímense de ella con frecuencia; lo cual en manera alguna obsta a que cada modo, cada tonalidad, tenga su carácter especial, su fisonomía particular, que resultan, ya de los sonidos distribuidos sobre la escala diatónica, ya del ambiente, ya de la repetición de fórmulas especiales.

Para que la armonía no desfigure en nada, o lo menos posible, el carácter propio de cada modo, debe ser del todo diatónica y no admitir otra alteración en el juego de las notas modales que el *si* bemol y el becuadro.

No estimamos oportuno poner *a priori* salvaduras en la elección de acordes para la armonización de las melodías gregorianas: la armonía consonante es siempre recomendable, al paso que la disonante no debe emplearse sino con suma discreción.

Parécenos, por tanto, que no convienen al acompañamiento del canto gregoriano los acordes de *cuatro sonidos* (los acordes de *séptima*), con sus respectivas inversiones. Su carácter disonante, que al momento deja sentir su acción sobre los sentidos, contrasta con la serenidad de la melodía.

Por igual motivo, el acorde de *cuarta y sexta*, si bien no es siempre disonante, no nos parece, sin embargo, un acorde recomendable.

No obstante, si se encontrase en las condiciones de un verdadero retraso del acorde perfecto, según no raras veces aparece en los maestros polifonistas, podríase hacer uso de él en alguno que otro caso tan sólo y con mucha discreción.

Ejemplos:

Entre los acordes disonantes, el menos impropio para con la majestad del canto gregoriano es el acorde de *quinta disminuída*, en el estado de *primera inversión*.

(1) Palestrina, himno *Vexilla regis*. (Edición mayor VIII, 39, línea 1.)

(2) Dom Mathías, armonización del *Kyriale* vaticano. (Edición Pustet, página 104.)

En algunos casos este acorde puede representar el máximo de disonancia admisible en el acompañamiento del canto gregoriano.

He aquí algunos ejemplos:

Los *retardos*, a los cuales aludíamos poco ha, son también verdaderas disonancias, o, más bien, si queremos hablar con propiedad, las solas verdaderas disonancias.

Parécenos que puede usarse el empleo discreto de los retardos, y regulado por el sentido musical del estilo peculiar de la melodía.

Ejemplos:

Al-ic-lú ia. caé-li et tér-rae.

Con estos elementos, sencillos y limitados, es verdad, pero que constituyen el sólido fundamento de toda armonía, no faltan recursos bastantes para expresar el sentido musical que encierran las melodías gregorianas.

No creemos que deba aconsejarse el empleo de fórmulas armónicas exclusivas para cada modo. Esta clase de fórmulas preestablecidas se fundan casi exclusivamente en el capricho o en las leyes fijas y rígidas que los antiguos compositores desaprobaban a cada paso, y que no fueron aplicadas sino en plena decadencia del canto gregoriano.

El aire tonal de la melodía debe ser la regla de toda buena armonización; es preciso que ésta sea siempre proporcionada a aquél, de tal suerte que si el aire tonal de una pieza de canto es incierto, incierta deberá, asimismo, ser la armonía; si, por el contrario, el aire es claramente modal, débese desarrollar bien esta modalidad en el acompañamiento.

Sin embargo, no es preciso, bajo pretexto de reducir a la práctica esta ley general, imponer a las cantilenas litúrgicas combinaciones armónicas más o menos interesantes; antes bien debe procurarse expresar por medio de los acordes el *substratum* armónico que todo oído musical imagina y percibe desde el momento en que oye el canto de la melodía sin acompañamiento.

II

RELACIONES DE LA ARMONÍA CON EL RITMO Y EL ACENTO LATINO

118. 1.º La continuidad y encadenamiento de los acordes determinan, por decirlo así, el *paso* de la melodía; y a la manera que a cada impresión del ritmo el movimiento recobra un nuevo impulso, una nueva fuerza, de igual modo en la armonía cada acorde determina una nueva producción de energía; y de este modo, de acorde en acorde, se llega a la cadencia, al movimiento terminativo, que por su índole de descanso, es decir, de ausencia de nueva energía, trae consigo la cesación del movimiento armónico.

Siendo esto así, la constante preocupación de quien acompaña una pieza de canto debe ser procurar que marchen paralelamente el canto y el acompañamiento, esto es, hacer que coincidan los pasos de la armonía con los de la melodía. Ahora bien: en el canto los pasos determinados por los ictus rítmicos, y en la armonía por los acordes; y, por lo tanto, el lugar de los acordes encuéntrase fijado por ictus rítmicos del canto. En esto consiste la ley general, acerca de la cual no puede existir divergencia de opiniones, por cuanto se funda en la justa apreciación de las cosas.

Empero, aun cuando esta ley reviste todos los caracteres de un principio incontestable, no por eso se deduce de aquí que deba ser aplicada con rigor extremado, pues en la práctica resultaría del todo irracional.

Es indudable que los apoyos rítmicos indican el lugar que pueden ocupar los acordes; empero, no significa en manera alguna que a cada paso del ritmo deba corresponder un acorde. Existen frases que permiten comprender en un mismo acorde varios apoyos rítmicos, lo cual constituye para el canto una apreciable ventaja, ya que con esto gana en libertad y flexibilidad.

119. 2.º Resuelto ya este primer problema de la marcha paralela del canto y del acompañamiento, réstanos resolver otro no menos grave, y quizás el más grave de todos, es a saber: las relaciones de la armonía con el acento latino.

Hase ya visto en el capítulo del Ritmo, cómo el acento tónico, a

pesar de ser uno de los factores más importantes y sensibles del ritmo, es independiente del apoyo rítmico, con el cual puede coincidir, pero que de ninguna manera es necesario que coincida. Por otra parte, el esqueleto esquemático de la armonización queda dibujado sobre los principales apoyos rítmicos de la melodía y no sobre los acentos tónicos, pues también la armonía es independiente de ellos.

He aquí el hecho. No hay que maravillarse de ello, ya que el acento tónico es una fuerza dinámica, y el órgano, instrumento reproductor de la armonización, es, por su naturaleza, de todo punto incapaz de reproducir la fuerza del acento.

Pero estando la función del acento tónico en sus relaciones con el ritmo musical en plena evolución desde hace algunos siglos, y experimentando, además, la mayor parte de los cantores cierta necesidad de percibir un efecto armónico por pequeño que sea al emitirse el acento tónico, de aquí que nosotros creamos conveniente aconsejar que se regule de tal suerte el acompañamiento que, cuanto sea posible, ya mediante algún traslado de las partes armonizantes o de alguna anticipación bien dirigida, se dé, a lo menos en los casos más notables, satisfacción a los cantores; puesto que para ellos son los acompañamientos.

Atiéndase, sin embargo, a no desviarse de las reglas de la buena armonización por dar cabida a los acordes sobre los apoyos rítmicos, es decir, que se evite la deformación de la interpretación de las melodías, la cual siempre debe ser respetada.

He aquí algunos ejemplos conformes con nuestra teoría:

Et ré-ge é-os. Gló-ri- a. Gló-ri- a.

The musical score consists of two systems. The first system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, and the bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The lyrics 'Et ré-ge é-os. Gló-ri- a. Gló-ri- a.' are written above the treble staff. The second system is similar, with the lyrics 'Re-gi-na caé-li. Láuda Sí-on Salva-tó-rem.' written above the treble staff.

Re-gi-na caé-li. Láuda Sí-on Salva-tó-rem.

The musical score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, and the bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The lyrics 'Re-gi-na caé-li. Láuda Sí-on Salva-tó-rem.' are written above the treble staff.

A- ve vérum córpus nátum de Ma-ri- a Vir-gi-ne.

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment uses a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

Cújus látus per-fo-rá- tum Flúxit áqua et sán-guine.

The second system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line maintains the same melodic and rhythmic patterns, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Cú-jus látus perfo-rá- tum Flúxit aqua et sán-guine.

The third system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line and piano accompaniment follow the same musical structure as the previous systems, with the vocal line leading and the piano accompaniment providing accompaniment.

Ex Comm. Apost.

Trádent é-nim vos ^o in concl- li- is, et in syna-gógis sú-

The fourth system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line and piano accompaniment follow the same musical structure as the previous systems, with the vocal line leading and the piano accompaniment providing accompaniment.

is flagellábunt vos.

The fifth system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line and piano accompaniment follow the same musical structure as the previous systems, with the vocal line leading and the piano accompaniment providing accompaniment.

Vos a-mi-ci mé-i é-stis * si fe-cé-ri-tis quae prae-

ci-pi-o vó-bis, dí-cit Dómi-nus.

E-stóte fórtes in bé-l-lo..

Ex Comra. unius Martyr.

I-ste sánctus * pro lé-ge Dé-i sú-i certá-vit us-que

ad mórtem, et a vér-bis impi-ó-rum non tímu-it :

fundátus enim é-rat supra firmam pétram.

The first system of music consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Ex Comm. Apost. et Mart. (T. P.)

Clamá-bant sáncti tú-i Dómi-ne, al-le-lú-ia.

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a more melodic and varied rhythm, including some sixteenth notes. The piano accompaniment maintains a similar rhythmic pattern with chords and moving lines.

Fí-li-ae Je-rú-sa-lem * ve-ni-te et vi-dé-te Márt-y-res.

The third system of music shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is more active, with many eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Ex Comm. plurium Martyr.

et pervenérunt ad praémia régni et lavérunt stólas sú-as.

The fourth system of music concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a more melodic and varied rhythm, including some sixteenth notes. The piano accompaniment maintains a similar rhythmic pattern with chords and moving lines.

la- vérunt stó- las sú- as. Abstér- get Dé- us... et jam

non é- rit ámplius.

III

DEL ACOMPAÑAMIENTO PROPIAMENTE DICHO

120. La más fácil y cómoda manera de acompañar una melodía es poner un acorde bajo cada nota. Pero siendo este género de acompañamiento, que resulta un martilleo armónico, el más opuesto al carácter ágil y flexible de las melodías gregorianas, no podemos encarecer demasiado el que, por regla general, jamás se haga uso de él.

121. Es bueno, no obstante, hacer notar que no todas las cantilenas litúrgicas tienen la misma índole; los cantos melismáticos son de su naturaleza más flexibles que los cantos silábicos, cuyo aire resulta, si no pesado, pero sí algo complicado, porque las sílabas de las palabras se suceden rápidamente unas a otras.

El acompañamiento *puede y debe* conformarse con la índole propia de estas clases de cantos.

En los cantos silábicos ejecutados con lentitud muy marcada, se podría tolerar *en algunos casos* un acompañamiento de nota contra nota, a condición de estar convenientemente dirigido.

En todo caso, en el acompañamiento de esta clase de cantos se puede emplear constantemente una armonía bastante rica.

122. No sucede lo mismo cuando se trata de melismas cuyos desarrollos melódicos, bastante amplios a veces, son de una ejecución más delicada, y su acompañamiento debe ser muy discreto, por no decir muy modesto.

123. Hemos dicho en el párrafo precedente que los acordes pueden colocarse en cada apoyo rítmico, siendo éste la regla general que rige la distribución de los acordes en su relación con el ritmo de la melodía; pero la *facultad* de poner un acorde a cada apoyo, de ninguna manera indica la *obligación* de hacerlo. El ideal, en semejante materia, sería poder escribir el acompañamiento sin acordes; pero como no puede darse armonía sin acordes, es preciso hacerlo de modo que se use de éstos con parsimonia y discreción.

Además, el organista debe estudiar muy de cerca las frases melódicas que debe acompañar, tomarlas en su conjunto en vez de subdividir las en una multitud de pies rítmicos (1), y adaptar a cada una de ellas la armonía que mejor responda al sentido melódico principal que la caracteriza; y cuando la melodía está adornada, hacer sentir sus pequeños balanceos (2) por medio de ligeros movimientos de las partes armonizantes, pero salvando siempre, en cuanto posible sea, la armonía dominante. Ejemplo:

sa-cér- dos.

de lá-pi- de. Ex-súl- tet ór- bis gáudi- is.

(1) Es verdad que el organista debe hacerse cuenta de los más mínimos detalles del ritmo, mas esto no quiere decir que los haya de poner todos en relieve, con detrimento del conjunto melódico.

(2) Podríamos citar una infinidad de estos ejemplos; basten algunos solamente como modelos. Tales son, v. gr.: el miembro de frase *Sacerdos*, que armonizamos a continuación; el introito y ofertorio de la 2.^a Misa de Vírgenes mártires; el segundo *alleluia* de la misma Misa, etc. En estos casos aconsejamos, pues, hacer resaltar en el acompañamiento la disposición armónica que mejor responda a la dominante o nota que desempeña el papel principal, haciendo sentir, por medio de un ligero movimiento en las partes armonizantes, aquellos pequeños balanceos o festones melódicos.

Haciendo resaltar en el acompañamiento los pasos rítmicos y melódicos del canto, hácese más considerable y más viva la percepción de la melodía; y la armonía, por su parte, brilla por la sencillez y claridad.

124. Convenimos en que no siempre es cómoda la aplicación de principios de este género, como también creemos ser muy difícil improvisar acompañamientos. Y si en la preparación de una armonización nos sucede no poder expresar más que en parte nuestras concepciones y aun a veces serenos de todo punto imposible el expresarla, en este caso es preciso arreglarse para adoptar el modo que menos inconvenientes ofrezca.

También no raras veces se encuentran pasajes donde, lo mismo del lado de la tonalidad que del lado del ritmo, se hace patente la diferencia profunda que existe entre nuestras costumbres musicales modernas y las costumbres musicales antiguas. Nosotros aconsejamos en este caso arreglarse de modo que, en cuanto sea factible, se eviten semejantes choques. No se acompaña el canto para hacerle más agradable, sino para ayudar a los cantores y hacer, preciso es también decirlo, las melodías gregorianas más accesibles a aquellos que no llegarían a apreciar toda su belleza si las oyesen sin acompañamiento.

125. En cuanto a la intensidad o fuerza del acompañamiento, el organista debe tener cuidado en moderarla de tal manera que no llegue a ahogar jamás el canto; pero lo ha de hacer, por otra parte, de modo que los cantores lo perciban bien, pues, en caso contrario, privados del sostén de la armonía, es fácil que no sostengan debidamente el canto, y entonces el acompañamiento sólo serviría para producir desagradable impresión en los oyentes (1).

I. O. G. D.

(1) Podrá consultarse con gran provecho el estudio *L'accompagnement de la mélodie grégorienne*, por el R. P. Dom Desroquettes, O. S. B., organista de Solesmes, publicado en la *Revue Grégorienne*, años 1923 y 1924.

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
DEDICATORIA	5
PROEMIO	7
PRÓLOGO DE LA PRIMERA EDICIÓN	9

PRIMER CURSO

CAPÍTULO I

NOCIONES GENERALES. — SEMIOGRAFÍA. — INTERVALOS DE SEGUNDA

Lección 1. ^a — <i>Qué es música. — Canto eclesiástico. — Canto gregoriano. — Las notas: sus nombres. — Nota ordinaria: modificaciones. — Tetragrama: líneas suplementarias. — La clave. — El guión. — La coma. — Líneas divisorias</i>	11
Lección 2. ^a — <i>Escala diatónica. — Tonos y semitonos. — El bemol. — El becuadro. — Escala cromática</i>	14
Lección 3. ^a — <i>Intervalo. — Intervalos conjuntos y disjuntos. — Intervalo de segunda: mayor y menor. — Ejercicios</i>	15
Lección 4. ^a — <i>Ejercicios de solfeo con solos intervalos de segunda</i>	18
Lección 5. ^a — <i>Neumas: de dos notas, de tres y de cuatro. — Neumas especiales. — Valor de las pausas. — Ejercicios</i>	20

CAPÍTULO II

EMISIÓN DEL SONIDO. — VOCALIZACIÓN

Lección 6. ^a — <i>Educación de la voz: reglas. — Vocalización: reglas: ejercicios</i>	27
Lección 7. ^a — <i>Estilo ligado. — Advertencias. — Reglas. — Ejercicios</i>	30

CAPÍTULO III

INTERVALOS DE TERCERA HASTA LA OCTAVA

Lección 8. ^a — Intervalos de tercera: mayor y menor. — Ejercicios.	31
Lección 9. ^a — Intervalo de cuarta: justa y de tritono. — Ejercicios.	33
Lección 10. ^a — Intervalo de quinta: justa y disminuída. — Ejercicios.	35
Lección 11. ^a — Intervalos de sexta, de séptima y octava.	36
Lección 12. ^a — Ejercicio atribuído a Hermann Contracto, resumen de los intervalos usados en canto gregoriano	37

CAPÍTULO IV

EL TEXTO

Lección 13. ^a — Importancia de la buena lectura. — Puntos que abarca. — Pronunciación: vocales, consonantes, sílabas.	40
Lección 14. ^a — Acentuación. — Acento tónico. — Acento principal y secundario	41
Lección 15. ^a — Fraseo. — Unión y distinción. — Palabras: incisos; miembros: frase. — Acentos fraseológicos. — Ejercicios	43

CAPÍTULO V

CANTO DE LOS SALMOS

<i>Salmodia.</i> — Partes de que puede constar un verso. — Cuadro completo de los ocho tonos. — <i>Tonus Peregrinus.</i> — Mediaciones especiales. — <i>Tonus «in directum».</i> — La dominante y la final. — Método de adaptación del texto. — Tenor. — Cadencias fijas: Entonación. — Cadencias variables: cadencias de un acento: cadencias de dos acentos. — Flexa: Mediación: Terminación	49
--	----

SEGUNDO CURSO

CAPÍTULO I

MODALIDAD GREGORIANA

Su importancia. — Escala fundamental. — Elementos constitutivos de modalidad. — Extensión melódica. — Diversa disposición de los tonos y semitonos. — Notas tónicas. — Notas dominantes: su influencia. —

<i>Cuadro completo. — La dominante y la tónica en cada modo. — Modos mixtos; modos relativos llamados transportados. — Modulaciones; cambios de modo. — La modalidad del canto gregoriano es rica y santa. — Ejercicios</i>	66
---	----

CAPÍTULO II

EL RITMO

I

<i>Advertencia general. — Qué es ritmo; materia y forma. — Artes de reposo y de movimiento. — Formas del ritmo. — Partes del ritmo. — Quién determina el ritmo. — Ritmo elemental, a tiempos simples.</i>	82
---	----

II

<i>Ritmo simple, a tiempos compuestos. — Diferénciase del ritmo elemental. — El ictus en su primer tiempo compuesto. — Diferencia entre acento, impulso e ictus. — Tiempo unidad. — Ritmo medido y libre. — El compás. — Cadencias. — Accidentes en el ritmo.</i>	87
---	----

III

<i>Ritmo compuesto: contracción; yuxtaposición. — Ritmo de las palabras: palabra ritmo: palabra tiempo: encadenamiento de palabras. — Ritmo de los neumas: neuma tiempo: neuma ritmo; encadenamiento de los neumas. — Síncofa</i>	94
---	----

IV

<i>Ritmo inciso y ritmo miembro. — Principio de su unidad.</i>	102
--	-----

V

<i>Ritmo frase. — La unidad de la frase. — Medios con que se obtiene. — Lazo melódico: qué es: prótasis y apódosis. — Lazo dinámico: dónde se coloca el acento general o fraseológico: cuidado que debe ponerse</i>	
---	--

<i>en su interpretación. — Lazo proporcional: en qué consiste: parte que corresponde al cantor. — Lazo de articulación: cómo se practica. — Resultado total.</i>	104
--	-----

CAPÍTULO III

REGLAS PRÁCTICAS, O DE INTERPRETACIÓN

I

<i>Texto</i>	110
------------------------	-----

II

<i>Melodía. — Diseños melódicos. Tesitura.</i>	111
--	-----

III

<i>Ritmo. — A. Importancia de la colocación de los ictus. — B. Los ictus en el texto. — C. Los ictus según el sentido melódico. — D. Los ictus en los neumas. — E. Los ictus en casos melódicamente o rítmicamente análogos</i>	113
---	-----

IV

<i>El fraseo. — Reglas de interpretación</i>	118
--	-----

V

<i>Movimiento en el canto</i>	120
---	-----

VI

<i>Expresión.</i>	121
-----------------------------	-----

VII

<i>Dirección y análisis del canto. — Quironimia. — A) Por tiempos simples. B) Por ritmos elementales. C) Por tiempos compuestos. D) Por la fraseología, según los ritmos simples y compuestos. E) Gesto ondulate. — Advertencias. — Diseños melódicos</i>	122
---	-----

TERCER CURSO

CAPÍTULO I

PRÁCTICA DEL CANTO

I

<i>Los himnos</i>	128
-----------------------------	-----

II

<i>Tonos comunes. — Advertencias. — Tonos de lección: común; solemne; antiguo; profecía; lección breve</i>	131
--	-----

III

<i>Práctica parroquial</i>	141
--------------------------------------	-----

IV

<i>Ejemplos prácticos. — Orden en el análisis. — In medio. — Ostende. — Videns Dominus. — Exsurge. — Iustus</i>	142
---	-----

CAPÍTULO II

HISTORIA DEL CANTO GREGORIANO

<i>Período de formación. — Período de perfección. — Período de decadencia. — Período de restauración</i>	156
--	-----

CAPÍTULO III

LEGISLACIÓN ECLESIASTICA

I

<i>Motu proprio. — Carta al cardenal Raspighi. — Decreto de 8 de enero de 1904</i>	158
--	-----

II

- Motu proprio para la Edición Vaticana. — Carta al abad de Solesmes. — Normas para la Edición Vaticana, del junio de 1905. — Decreto de agosto de 1907. — Idem del diciembre de 1912 para el Antifonario. — Decretos del 11 de abril de 1911 y julio de 1912, referentes a los signos rítmicos y las mediaciones. — El Passio; el Oficio de Semana Santa; el Responsorio. — La Constitución Apostólica de Pío XI* 170

III

- Primer Congreso Nacional Español: Valladolid, 1907. — Segundo Congreso: Sevilla, 1908. — Tercer Congreso: Barcelona, 1912. — Cuarto Congreso: Vitoria, 1928. — Reglamento del Cardenal Vicario.* 180

CAPÍTULO IV

DEL ACOMPAÑAMIENTO DEL CANTO GREGORIANO

- Armonía diatónica. — La armonía, el ritmo y el acento latino. — El acompañamiento propiamente dicho* 200

