

METODO COMPLETO DE CANTO GREGORIANO

MÉTODO COMPLETO
DE
CANTO GREGORIANO
SEGÚN LA ESCUELA DE SOLESMES

POR EL
RVMO. PADRE ABAD DOM GREGORIO M.^À SUÑOL, O.S.B.
MONJE DE MONTSERRAT
PRESIDENTE DEL INSTITUTO PONTIFICIO DE MÚSICA SAGRADA, DE ROMA

OCTAVA EDICIÓN, NOTABLEMENTE REFORMADA



MONASTERIO DE MONTSERRAT
1943

SUPERIORUM PERMISSU

NIHIL OBSTAT
COMISIÓN DIOCESANA DE MÚSICA SAGRADA

Barcelona, 11 de enero de 1943.

IMPRÍMASE

† MIGUEL DE LOS SANTOS, Obispo A. A. de Barcelona

Por mandato de Su Excia. Rdma.,
DR. LUIS URPI CARBONELL, Maestrescuela,
Canciller-Secretario

ES PROPIEDAD
RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

**A S. S. EL PAPA PIO XII
EN FILIAL HOMENAJE**

PAX

PROEMIO

Podría tal vez parecer poco menos que inútil esta nueva edición, cuando ya en toda España es no poco conocido y practicado el canto gregoriano, gracias al celo desplegado por tantos apóstoles del canto y sagrada Liturgia, y cuando otros métodos y publicaciones han seguido más o menos de cerca iniciativas y doctrinas que en 1905 comenzara a divulgar nuestro humilde Método.

Sin embargo, los deseos de amigos y admiradores del canto litúrgico que creen necesario intensificar todavía los esfuerzos de todos para alcanzar el ideal promulgado por Pío X y repetidamente recordado por los Sumos Pontífices que le han sucedido, nos incitan a cooperar una vez más, por medio de nuestro modesto estudio, a la realización de tan justos anhelos.

Para que sea esta nueva edición de mayor utilidad, la hemos dividido en CUATRO PARTES: 1.^a Notación y texto; 2.^a Modalidad y Ritmo; 3.^a Interpretación y Práctica; 4.^a Historia, Legislación y Acompañamiento.

Se han introducido numerosos e importantes retoques, y aportado mejoras que el estado actual de los estudios gregorianos ha hecho de todo punto indispensables. Tales son, por ejemplo, el cuadro paleográfico de los neumas, la mayor extensión dada al estudio del ritmo, las nociiones más amplias al tratar del análisis estético de las melodías, y una ampliación adecuada de las nociiones históricas de este canto.

Damos especialmente más amplitud a dos capítulos que en cierta manera se complementan y cuyo estudio juzgamos de particular transcendencia, y, en su forma, nuevos y originales.

Muchos años ha que venimos realizando especiales investigaciones acerca de la Modalidad Gregoriana, y hemos querido aportar aquí por vez primera un resumen de los mismos, que no dudamos ha de interesar grandemente, porque abre nuevos horizontes y establece principios más conformes a los hechos históricos y al genio y a la técnica de los antiguos compositores.

En consecuencia, al tratar del Acompañamiento debía éste con-

formarse con los principios modales que se exponen, además de las ya establecidas reglas rítmicas. A tal objeto hemos querido confiar este capítulo a persona muy especializada en esta práctica del acompañamiento y que ya había sido nuestro colaborador y aun sucesor en la Presidencia y Dirección de la Escuela Superior de Música Sagrada, de Milán, el Rdo. P. Miguel Altisent, Sch. P., por lo cual le quedamos sumamente agradecidos. Sus trabajos han merecido el elogio de insignes maestros no menos que de nuestros Monjes de Solesmes.

Huelga decir que todas estas materias han sido tratadas dentro de la obligada concisión que les señala un Método general de Canto Gregoriano.

Roma, Pontificio Instituto de Música Sacra, 12 marzo 1942.

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 Rdo. 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.

Díguese 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 encontraré.

Monasterio de Montserrat, 15 de agosto de 1905.

EL AUTOR

PRIMERA PARTE

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. Como tal comprende la «armónica» antigua, o sea: el sonido, el ritmo, el metro, la modalidad.

2. *Canto eclesiástico* es, según Santo Tomás, «*Exsultatio mentis, de aeternis habita, prorrumpens in vocem*»; comprendiendo, por lo tanto, solamente el sonido y el ritmo, sin precisar el género.

3. *Canto gregoriano* es una música de género diatónico y ritmo libre, que la Iglesia ha adoptado para su liturgia, llamándose tal por el carácter decisivo que le imprimió San Gregorio el Magno, O. S. B.

4. Los *sonidos musicales*, que primero se indicaron con letras, hoy se indican por medio de signos que se llaman *notas*.

Sus *nombres* en la escala actual 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

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

del himno de San Juan Bautista. La melodía, que resulta como un ejercicio práctico, es de la Edición Vaticana.

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 Joannes*.

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

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

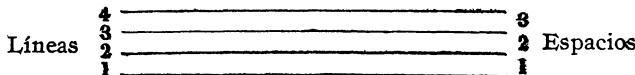
La letra *b*, cuadrada (becuadro), ♭ o cursiva (bemol), ♯ indicaba, respectivamente, diversa posición tonal del *si*.

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



8. Su valor se modifica con la adición del *puntillo de mora vocis* ● y el *episema de retardo* ■, de cuyo significado se hablará más adelante.

9. Las notas se escribían primitivamente sin líneas; más tarde siguiendo una línea ideal, como pauta; y luego en líneas de diversos colores: tales, por ejemplo, el *encarnado* para el *fa* y el *amarillo* para el *do*. Luego se usaron cuatro líneas del mismo color, llamadas *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*) y de *fa*  (*F*).

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

La utilidad de las claves consiste en que 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.

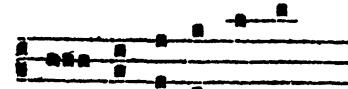
Véanse varios ejemplos con las claves en diversas líneas.

do re mi fa



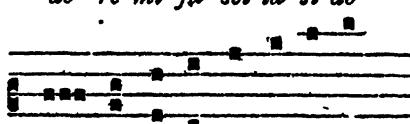
do si la, sol fa mi ré do'

do re mi fa sol la



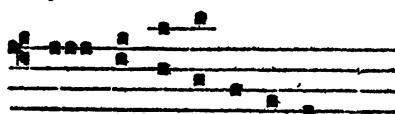
do si la sol fa mi ré

do re mi fa sol la si do



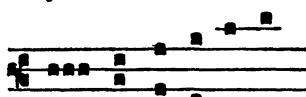
do si la sol fa mi

fa sol la si



fa mi re do si la sol fa

fa sol la si do re



fa mi re do si la

El maestro debe escribir en la pizarra algunas notas, ya seguidas, ya salteadas, 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 *guión* es un signo que se coloca al final del tetragrama para indicar la primera nota del siguiente.

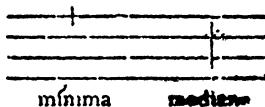
También se usa en medio del tetragrama cuando, por la extensión

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.



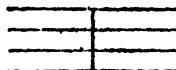
13. La coma (') o vírgula no indica división rítmica, pero señala dónde se debe respirar, *tomando*, para ello, *parte del tiempo de la nota anterior*.

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 o silencio; como tampoco lo 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.

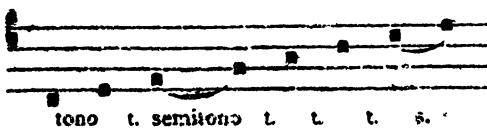
LECCIÓN 2.^a

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.

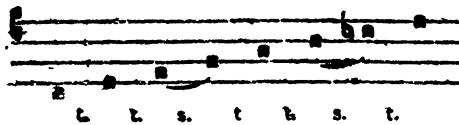
Para comprender esta primera parte de la definición hay que saber que *escala diatónica* es una serie de siete sonidos, que proceden por distancias naturales, que se llaman *tonos* y *semitonos*.

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 sucede o por razón *modal*, según el tetracordo armónico, o por gusto del compositor.

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



En las melodías gregorianas hay ciertos pasajes que se pueden llamar *momentáneamente cromáticos*, porque alteran la disposición habitual de los intervalos, pero no constituyen escala cromática.

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 de tono entero, 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 altera la distancia natural de los tonos, introduciendo semitonos continuos entre cada una de las notas, lo cual se indica con el signo llamado *sostenido*.

DIATON.	
CROMAT.	

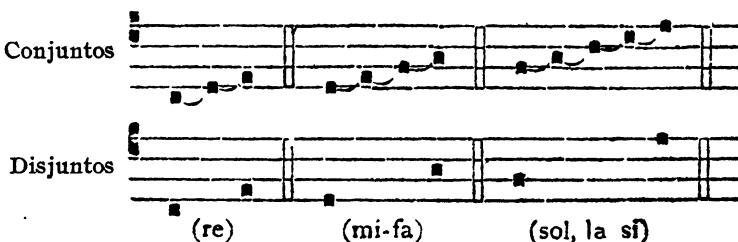
El canto gregoriano se ha traducido a la notación moderna, y a veces, como sucede en los acompañamientos, con los relativos accidentes para la debida transposición.

LECCIÓN 3.^a

Intervalo. — Intervalos conjuntos y disjuntos.

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

22. Los intervalos que primero fueron cantados que escritos y llamados con el nombre de notas, son *conjuntos* cuando se pasa de uno a otro sin dejar notas intermedias, y *disjuntos*, cuando se omiten.



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

Las notas que se suceden en el mismo grado de la escala (*do-do-do*, *re-re-re*, etc.), llámanse *notas al unísono*. No es propiamente intervalo: sería, en todo caso, la *distancia primera* de un sonido a otro.

LECCIÓN 4.^a

Intervalos de segunda

24. Se entiende por *intervalos 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 pregunte 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 t a t a t

a t

27. La misma cambiando de lugar la clave:

27

a t a t

a t

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

28

a t a t a a t

a t t

La misma cambiando de lugar la clave:

28

Luego pásese a cantar la octava, agrupando en estilo ligado todas las notas. El maestro debe adiestrar al discípulo para que siga con el gesto de su mano, y dé mayor o menor impulso a la emisión de la voz y mayor amplitud al gesto, según la importancia rítmica del grupo. La curva punteada marca el silencio de un tiempo.

28

Cambiando la clave:

28

LECCIÓN 5.^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 (apoyo o ictus rítmico) deben coincidir con el bajar de la mano,¹ pero advirtiendo que nada tiene que ver con el acento tónico de las palabras.

30.

a. a. t. a. t.

a. t. t. a. t.

a. t. t. 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*.

31. (Ejercicio de D. Mocquereau).

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

32.

a a t a a t

a t t

a t a t

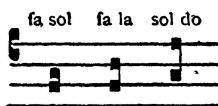
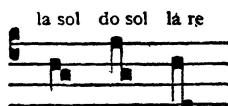
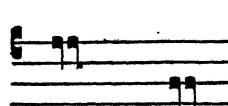
LECCIÓN 6.^a

Neumas: de dos notas, de tres y de cuatro. — Neumas especiales.

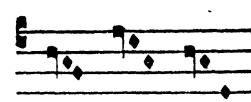
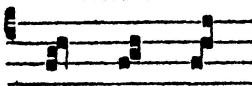
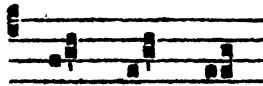
33. La reunión de dos, tres, cuatro, cinco o más *punctum* en un solo grupo se llama *neuma*.

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

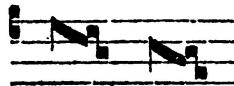
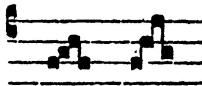
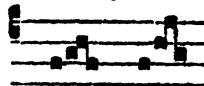
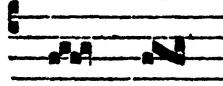
34. a) NEUMAS DE DOS NOTAS

Pes o podatus*Clivis**Bivirga*

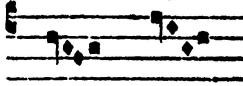
35. b) NEUMAS DE TRES NOTAS

Tórculus*Porrectus**Climacus**Scándieus**Sálicus*

36. c) NEUMAS DE CUATRO NOTAS

Porrectus flexus*Scándicus flexus**Sálicus flexus**Tórculus resupinus*

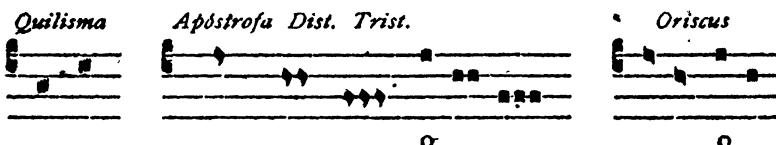
o

Climacus resupinus

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

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

37. d) NEUMAS ESPECIALES



38. SEMIVOCALES O LICUESCENTES



LECCIÓN 7.^a

Evolución de los neumas

40. Estos neumas, que son una estilización de los usados en el siglo XIV, proceden, según toda verosimilitud, de los antiguos acentos gramaticales; y esto tiene, en su interpretación, una grande importancia.

Acentuar era, en la ideología de los griegos y antiguos gramáticos latinos, *elevar* una sílaba. El signo, pues, que en la gramática indica el acento agudo, tónico, o elevación de la voz, pasó, en su primera época, a ser el signo de un sonido más alto relativamente al sonido precedente o siguiente.

El acento agudo se llamó *Virga*, y el acento grave, *Punctum*; signos que se estilizaron a manera de guía de la voz, para que el gesto de la mano correspondiese a la elevación o depresión del sonido.

Entonces, cuando todavía no se usaba el tetragrama, todo el signo era nota o acento: de aquí (como se ve en la segunda columna del adjunto cuadro) que la notación recordase muy de cerca la acentuación gramatical.

	Acentos gramaticales	Acentos musicales	Neuma punto	Notación cuadrada	Notación gótica
VIRGA	/ -	/ /	/ .	1	1
PUNCTUM	\	- - - \	.	-	-
PES	✓	/ J J !	-	J J	J
PES-FLEXUS	✓ \	S S J A	..	J	J
CLIVIS	\ \	1 7 R A	..	R	R
CLIVIS-RESUPINA	\ \ \	N N ! / /	..	N N	N
SCANDICUS	/. /	J J ! / !	..	J J	J
SALICUS	///	S S J J	..	J J	J
CLIMACUS	\ -	R R A	..	R R	R
APOSTROPHA	,	v //	.	,	1
ORISCUS		S	.	,	-
QUILISMA	• w	w J J J	.	*	J

Luego (tercera columna) usándose líneas y espacios, no podía ser todo el signo el que representase el sonido musical, sino solamente la parte o punto que se colocara en la línea o en el espacio. Así desaparecía la importancia de la notación neumática.

De todas maneras se quiso indicar la unidad del neuma por medio de los lazos que unen las notas, y así se creó la notación neumática, pero cuadrada, que se ha conservado ventajosamente hasta nuestros días, como se ve en la cuarta columna.

La misma notación cuadrada adquiría matices góticos, quinta columna, en los países en que se usaba la escritura de este nombre.

41. Los neumas, al difundirse por Europa, tomaron variadas formas accidentales, que ha hecho que se clasificasen en familias neumáticas.

Hoy se cuentan quince principales :

<i>Italia</i>	Norte.
		Novalesa.
		Nonantola.
		Milán.
		Italia Centro.
		Italia Sud o Benaventana.

<i>Francia</i>	Norte y Normanda.
		Metz.
		Chartres.
		Aquitana.

Inglatera.

<i>Alemania</i>	Antigua o de Sangalo.
		Gótica.

<i>España</i>	Visigótico española.
		Catalana.

LECCIÓN 8.^a

Interpretación de neumas especiales

42. 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; este neuma abunda más en el *do* y en el *fa* y en el *si bemol* que en las demás notas.

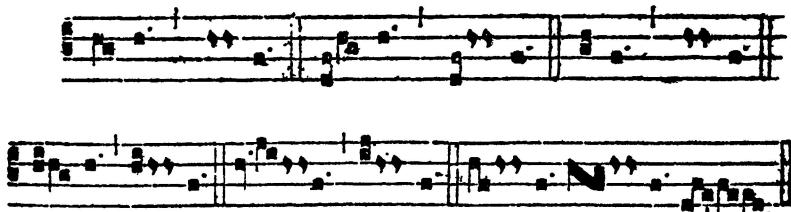
¿Cómo debe ejecutarse este neuma?

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 in-

troitos añade más claramente: *Sagax cantor sagaciter intende ut... trinum, 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 instruidos, aunque con repetidos ensayos puédese interpretar debidamente, a lo menos por la *Schola*. Téngase además presente que una tal repercusión la hacemos también en todos los neumas modulados (*pes, torculus*); lo cual debe facilitar la tradicional interpretación de este neuma.

43. El siguiente ejercicio podrá facilitar la interpretación tradicional (reperción) del *stróphicus*, a fin de evitar que resulten demasiadamente compactos sus componentes, y tengan, por el contrario, más movimiento. El desplazamiento, *do, si*, facilitará la emisión *do, do*.

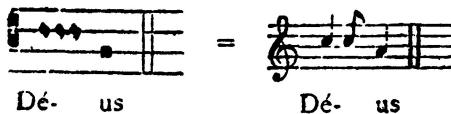


Cántense primero con la nota, y aplíqueseles luego diversas vocales.



44. Quizás importe mayor dificultad la *tristropha* que la *distrópha*. Por esto prácticamente podrá permitirse el que se emitan como un solo sonido de doble valor las dos primeras notas, y se repercuta la última solamente.

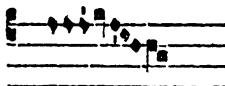
Ejemplo :



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

45. Cuando a la tercera nota de la trístrofa le corresponde apoyo rítmico, entonces debe repetirse con suavidad la emisión de la nota, o sea, dándole un nuevo apoyo.

Por ejemplo :



46. El *pressus* exige un sonido de doble valor compacto, sólido, sin repercusión : representa los pilares importantes de la melodía.

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. Decían los antiguos : «punctum ante neumas *pressus*» o la fusión de dos neumas.



47. 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. «Punctum post neumas (al unísono o más alto) *oriscus*».

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. :

dī- em féstum ce-le-brántes dī- em féstum ce-le-brántes

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*.

48. 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:

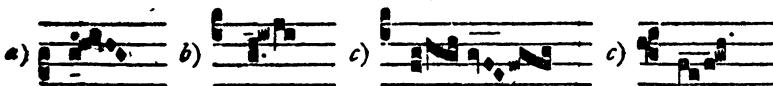


49. El *sálicus* (de *salire* o saltar), como hemos dicho, trae el apoyo en la segunda nota; la cual, además, tiene alguna mayor duración. En las ediciones rítmicas solemenses solamente se considera *sálicus* si el ictus está debajo de la segunda nota, no encima. No obstante, el caso de «*Statuit*», «*Gaudeamus*» y otros similares en intervalo de quinta, se interpretan como *sálicus*, aunque los manuscritos escriban *podatus* y *virga*.

50. El *epiphonus* y el *cephálicus* tiene su segunda nota licuente, más obscura, casi como si emitiera en ella 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*. Es una delicadeza no despreciable de la buena dicción del latín.

51. 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*. Puede encontrarse también al unísono de la nota precedente. Véase el [¶] *Ecce*, de la Feria VI in Parasceve.

Ejemplos:



LECCIÓN 9.^a*Valor de las pausas*

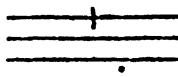
52. Por regla general, antes de toda pausa, la *última nota* corresponde con un apoyo rítmico, por cuanto, ordinariamente, *debe doblarse* su valor.

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 :

53. *Pausa mínima o de inciso.*

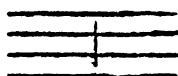


Se practica doblando o tan sólo retardando el valor de la última nota.

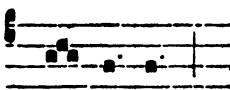
En muchos casos, que por una regla general no pueden precisarse, el signo de pausa mínima indica simplemente la división rítmica de inciso, sin que sea obligatoria la pausa para respirar.

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

54. *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.



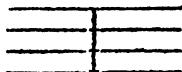
fu- dé- runt

En general, evítese el triplicar el valor del «punctum morae vocis».

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.

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

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

La simple mora vocis ■ ■ = ♫ ♫ no indica de por sí ninguna pausa de respiración; y si es durante la frase de ordinario, evítese recargarla demasiado.

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

Ejercicios :

LECTURA MUSICAL DE LOS NEUMAS

58.

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.

59.

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

60.

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

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

LECCIÓN IO.^a

Educación de la voz: reglas. — Emisión del sonido. — Vocalización: reglas: ejercicios

61. Adquirida ya la conveniente seguridad en la emisión sucesiva por grados conjuntos 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 :

62. 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, pero sin violencia.

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, o sea, las partes superiores de la boca y cerebro.

6.^a Procúrese retener 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.

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

Téngase en cuenta que cada una de las cinco vocales latinas A E I O U exige 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

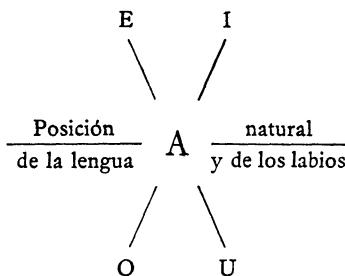
quieta en la parte baja de la boca. — Así se evita el sonido estridente e ingrato. — Ésta es la vocal central.

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.

Contracción de la lengua



Contracción de los labios

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 inspiración del aire, con el solo hábito, 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.

64.

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

65.

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

A
E
I
O
U

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

LECCIÓN II.^a

Estilo ligado. — Advertencias. — Reglas. — Ejercicios.

66. 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.

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.

67. 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. Mocquereal)

68.

69.

LECCIÓN 12.^a

Intervalos de tercera: mayor y menor. — Ejercicios.

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

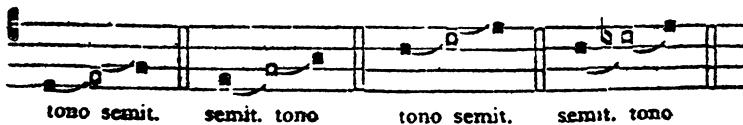
Si en estos tres grados no se halla comprendido algún semitono, el intervalo recibe el nombre de *tercera mayor*.

Ejemplo :

TERCERA MAYOR

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

TERCERA MENOR



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

76.

A musical staff with five horizontal lines. It contains six pairs of notes. Above each pair, the text indicates the interval: "a at", "at a", "aat", "at", "at", and "at". The notes are represented by small circles with stems.

A musical staff with five horizontal lines. It contains six pairs of notes. Above each pair, the text indicates the interval: "att", "tat", "att", "tat", "att", and "tat". The notes are represented by small circles with stems.

77.

A musical staff with five horizontal lines. It contains six pairs of notes. Above each pair, the text indicates the interval: "aat", "att", "aa t", "ata", "att", and "aatt". The notes are represented by small circles with stems.

A musical staff with five horizontal lines. It contains six pairs of notes. Above each pair, the text indicates the interval: "attt", "atta", "atat", "att", and "attt". The notes are represented by small circles with stems.

78.

A musical staff with five horizontal lines. It contains six pairs of notes. Above each pair, the text indicates the interval: "at.". The notes are represented by small circles with stems.

79.

80.

81.

LECCIÓN 13.^a

Intervalo de cuarta: justa y de tritono. — Ejercicios.

81. El intervalo de *cuarta* es el que comprende cuatro grados inmediatos de la escala. Para los griegos era el primer intervalo mayor, o primera consonancia. Era el elemento que jugaba el papel principal en el sistema modal.

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*. Así los extremos están siempre en el mismo grado.

CUARTA JUSTA

Semit. en tercer grado En segundo grado En primer grado

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

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

CUARTA DE TRITONO



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

82.

aat a at at aat taat aat

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

83.

a. t.

a. t.t.

84.

a. a. a.t.

a. t. t.t.

The image contains two staves of musical notation, labeled 85 and 86. Staff 85 consists of three lines of music with various note heads and rests. Above the staff, there are several groups of notes with the following vocalizations: "...at t aatt", "a att.", "aattt", "aabt at", and "aat att". Staff 86 also has three lines of music with note heads and rests. Above the staff, there are groups of notes with the following vocalizations: "aat att", "at ta t", "a attt", "acat at t", "a at att", and "attat t". Both staves are in common time.

LECCIÓN 14.^a

Intervalo de quinta: justa y disminuida. — Ejercicios.

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

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

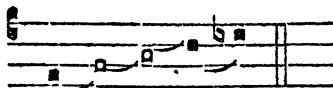
QUINTA JUSTA

A diagram showing the formation of a just fifth (Quinta Justa). It consists of two horizontal lines representing a scale. The first line has four square note heads, and the second line has three square note heads. Below the first line, the labels "tono tono semit. tono" are written under each note head. Below the second line, the labels "tono semit. tono tono" are written under each note head. This visualizes how a fifth is formed by three whole tones and one semitone.

La quinta puede constar de un *semitono* y tres tonos; *mi, fa, sol, la, si*; pero en el canto gregoriano no se usó como quinta modal

constructiva otra quinta que las dos propuestas en el ejemplo. Alguna vez se ha introducido lo que se llama *quinta disminuída*, que se compone de dos tonos y dos semitonos.

QUINTA DISMINUÍDA



semit. tono tono semit.

88.

89.

90.

91.

a. t. a. t.

LECCIÓN 15.^a*Intervalos de sexta, de séptima y octava*

92. 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,

tono t. semit. t. t. t. t. s. t. t.

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

t. s. t. t. s. ,.

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

t. s. t. t. s. ,.

94. La *octava* comprende ocho grados.

t. s. t. t. s. ,.

Estos ejercicios de solfeo no son más que una iniciación. Pueden aprovecharse como solfeo y vocalización los ejercicios de modalidad (pág. 94). Deben practicarse ejercicios más amplios y con las claves

en diferentes líneas, tomados del *Liber Usualis* o del *Graduale*, que no deben faltar en los Seminarios y Escuelas de Canto.

LECCIÓN 16.^a

Ejercicio atribuido a Hermann Contracto, resumen de los intervalos usados en la escala gregoriana

95.

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 discrémi-na vo-ci : Necnon assí-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-tessa-
ron odas : Et erekro 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-tisque simul discérne-re no-ris : quamvis dis-
 tinctum po-tes his mox pánge-re cantum, discernéndo
 the-sin, si-ne praecento-re , vel ar-sin.

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

Unas veces la voz emite al *unísono*;

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

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

Muchas veces se siguen *dos tonos enteros* (*tercera mayor*) ; 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 disminuida*) ;

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

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

LECCIÓN 17.^a

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

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 según el puesto de honor que ocupa en las funciones del culto.

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

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

96. 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, como lo hemos ya explicado en el cap. II.

Las *consonantes*, como su mismo nombre lo indica, necesitan del contacto de otro elemento para ser pronunciadas. Han de emitirse

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, «intimamente ligada con la restauración gregoriana, por quanto 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 Rdmo. 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 Emro. 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 = dídicere y dídxere.

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, mihi 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

distintamente y sin flojedad ; de lo contrario resulta una lectura sin vigor, e ininteligibles las palabras.

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

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 18.^a

Acentuación. — Acento tónico. — Acento principal y secundario.

97. Acentuación.

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

Para que aquellos elementos constituyan una palabra se requiere la fuerza de un principio vital permanente, que es el *acento*.

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* : *gratia*=*gradsia*.

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

La *x* después de vocal, excepto *e*, es fuerte. Despues 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, puesto 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-minis*, *A-gnus*, *Pa-sor*, etc ; y son las siguientes : Bd, Bl, Br, Cl, Cm, Cn, Cr, Ct, Dm, Dn, Dr, Fl, Fr, Gl, Gn, Gr, Mn, Ph, Phl, Phn, Phr, Phth, Pl, Pn, Pr, Ps, Pt, Sh, Sc, Scr, Sph, Pp, Sgn, St, Sth, Str, Th, Thn, Tl, Tm y Tr.

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. Elías Salomón, *Scientia artis musicae*, cap. xi.

La sílaba acentuada es como un punto luminoso que despidé 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.

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

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. Por lo tanto, toda palabra participa de la acción melódica del acento. Acentuar una palabra es cantarla.

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

99.

Dé- us. Dó- mi- nus. Red- émptor.

100.

Dé- us.

Dó- mi- nus.

Re- démptor.

101.

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

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.

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

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: *dóminatióñem*, *ínimicus*. Así como las esdrújulas pueden recibir otro, secundario también, en su última sílaba cuando les sigue sílaba átona. Por ejemplo: *vivificá-me*; *órdi-ném-Melchisedech*.

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

LECCIÓN 19.³

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

102. *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.

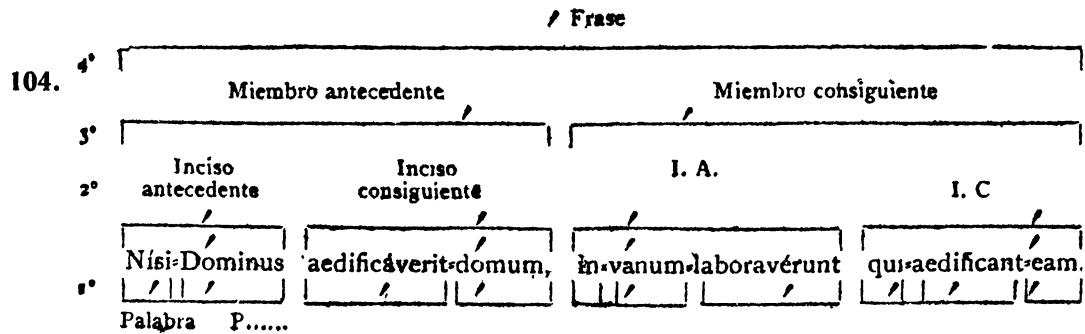
La reunión de varias sílabas, bajo la influencia del acento tónico, constituye una palabra; la reunión de varias palabras, subordinadas a un acento de orden superior o fraseológico, el de la palabra principal, constituye un miembro o una frase literaria.

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

103. *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 acostumbrasen 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, dónum, 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 (dónum, 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 (dónum) 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.*

105. Vamos a explanar 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 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 evitirá ya desde ahora acentuar los monosílabos finales; el acento, en estos casos, carga sobre la palabra anterior.

106. Siendo el canto gregoriano eminentemente vocal, no viendo, 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 litúrgico.

Para esto proponemos los siguientes ejercicios de lectura y fraseo.

1.^º Ante todo *cuidese* 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 más a la segunda, quedando un simple retraso, 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 relativa 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, habráse, 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 mayor esfuerzo y 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..

LECCIÓN 20

Recitación de los salmos

Después de bien leídos en recto tono por los discípulos los siguientes ejemplos, sirvase 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 guion; 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.

107.

5º.

Dónec— pónam ínimicos— tú- os : scabéllum pedum— tu- ó- rum

4º.

Dónec— pónam— ínimicos— tú- os : scabéllum— pénum— tu- ó- rum.

3º.

Dónec— pónam— ínimicos— tú- os : scabéllum— pénum— tu- ó- rum.

2º.

Dónec— pónam— ínimicos— tú- os : scabéllum— pénum— tu- ó- rum.

1º.

Dónec, pónam, ínimicos, tú- os : scabéllum, pénum, tu- ó- rum.

108.

Salmo 107

Dixit-Dóminus Domino-méo : * Séde a-dextris-méis :

Donec-pónam inimicos-túos, * scabéllum pedum-tuórum.

Virgam-virtutis-túaem emittet-Dominus-ex-Sión : * domináre in-médio-inimicorum-tuorum.

Técum-principium in-díe-virtutis-tuae in-splendoribus-sanctórum : * ex útero ante-lucíferum génui-te.

Iuravit-Dóminus et-nón-poenebit-eum : * Tu-es-sacerdos-in-aetérnum secundum-ordinem-Melchísedech.

Dóminus a-dextris-túis, * confrégit in-die-irae-súae réges.

Iudicabit-in-natiónbis, implebit-ruínas : * conquassabit-cápita in-terra multórum.

De-torrénte in vía-bibet : * proptérea exaltabit-cáput.

Gloria-Pátri, et Fílio, * et-Spiritui-Sáncto.

Sicut-erat-in-principio, et-núnc, et-sémper, * et-in-saecula-saeculum. Amen.

109.

Salmo 110

Confitebor-tibi-Dómine in-tóto-corde-meo : * in-consilio-iustórum et-congregatióne.

Mágna opera-Dómini : * exquisita in-omnes-voluntates-éius.

Confessio-et-magnificéntia opus-éius : * et-iustitia-éius mánet-in-saeculum-saeculi.

Memoriā-fécit mirabilium-suórum, † misericors-et-miserator-Dóminus : * escam-dédit timéntibus-se.

Memor-erit-in-sáeculum testamenti-súi : * virtutem-operum-suórum annuntiábit-populo-suo.

Ut-det-illis haereditatem-géntium : * opera-manuum-éius veritas-et-iudíscium.

Fidélia omnia-mandata-éius : † confirmáta in-saeculum-saeculi : * fácta in veritate-et-aequitáte.

Redemptionem-mísit populo-súo : * mandavit-in-aetérnum testamentum súum.

Sápticum-et-terrible nomen-éius : * initium-sapiéntiae timor-Dómini.

Intellectus-bónus omnibus-facientibus-éum : * laudatio-éius mánet-in-saeculum-saeculi.

110.

Conticum B. Mariae Virginis. *Luc.*, 1

Magnificat * anima-méa Dóminum.

Et-exsultávit spiritus-méus * in-Déo salutari-méo.

Quia-respexit-humilitátem ancillae-súae : * ecce-anim-ex-hoc beatam-me-dícent omnes-generatiónes.

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 méntecor-dis-sui.

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

Esurientes implevit-bónis : * et-divites dimisit-imánes.

Suscepit-Israel puerum-súum, * recordátus misericordiae-súae.
Sicut-locútus-est ad-patres nóstros, * Abraham et-semini-éius in-saécula.

LECCIÓN 21.*

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.

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

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

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.

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

En toda fórmula salmódica completa hay que distinguir : a) la entonación (*imitium, 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.

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

Primer modo

Tenor Final

Ent. Tenor

Primus Tó-nus sic incí- pi- tur,

Flexa Mediación

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

Atque sic fi-ní- tur.

The musical notation consists of two columns of five-line staves. The left column, labeled 'Tenor' and 'Final', shows a continuous melody. The right column, labeled 'Ent.', 'Tenor', 'Flexa', 'Mediación', and 'Atque sic fi-ní- tur.', shows a more complex structure with multiple entries and endings. The staves use square note heads and vertical stems. The 'Final' staff ends with a sharp symbol (F#) above the staff.

Segundo modo

Ent. Tenor

Se-cúndus Tó-nus sic incí-pi tur,
Flexa Mediación

Tenor Final

Atque sic fi- ni- tur.

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

Tercer modo

Ent. Tenor

Tér-ti- us Tó-nus sic` incí-pi tur,

Flexa Mediación

Tenor Final

Atque sic fi- ni- tur.

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

a

a*

g

g*

Cuarto modo

Ent. Tenor

Quártus Tó-nus sic incí- pi- tur,
Flexa Mediación

Final

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

Cuarto modo, dominante *re*

Ent. Tenor

Quártus Tó-nus sic incí- pi- tur,
Flexa Mediación

Final

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

Quinto modo

Ent. Tenor

Quintus Tó-nus sic incí- pi- tur,
Flexa Mediación

Final

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

Sexto modo

Est. Tenor

Séxtus Tó-nus sic incí- pi- tur,

Flexa Mediación

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

Tenor Final

Atque sic fi-ní- tur.

* et sic me-di- á-tur: * .

Séptimo modo

Est. Tenor

Sé-ptimus Tó-nus sic incí- pi- tur,

Flexa Mediación

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

Tenor Final

a

b

c

c'

d

Atque sic fi-ní- tur.

Octavo modo

Octá-vus Tó-nus sic incí-pi-tur,
sic flécti-tur. Et sic me-di-á-tur: * Atque sic fi-ní-tur.

112. 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*.

In ex-i-tu Isra-el de Aegýpto, * dómus Já-cob de p...

En los otros

gu-lo bárba-ro. Má-re ví-dit et fú-git * Jordé-nis, etc.

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

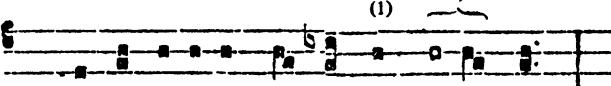
Isra-el de Aegýpto. Má-re ví-dit et fú-git.

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

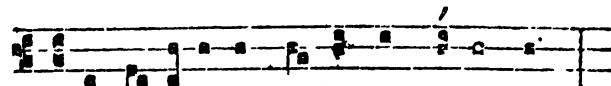
113. *Mediaciones especiales.*

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

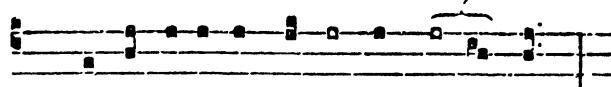
(1)

1.^o y 6.^o 

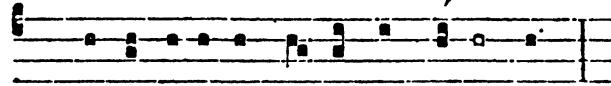
Et exsultávit spí- ri- tus mé- us *
míhi má-gna qui pót-ens est : *

2.^o y 8.^o 

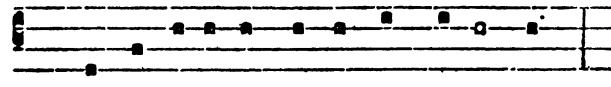
Et exsultávit spí- ri- tus mé- us *
má-gna qui pót-ens est : *

3.^o 

Et exsultávit spí- ri- tus me- us *
má-gna qui pót-ens est : *

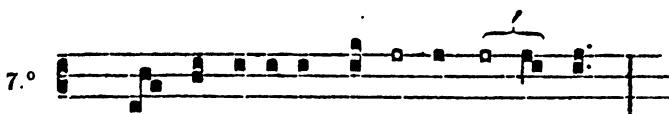
4.^o 

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

5.^o 

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

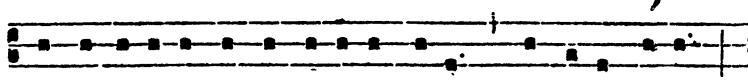
1. Acentos anticipados.



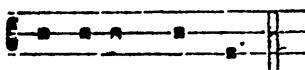
Ma- gní- fi-cat *

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

114. 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 incí-pi- es et sic fá-ci- es fléxam, sic ve-ro métrum *



sic autem púnctum.

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

116. La *final*, según exijá 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.

LECCIÓN 22.^a

Método de adaptación del texto. — *Tenor.* — *Cadencias fijas:* *Entonación.*
— *Cadencias variables:* *cadencias de un acento;* *cadencias de dos acentos.* — *Flexa:* *Medición;* *Terminación.*

117. 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.

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.

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 forma propia de cada tono.

Modo: Ent. de 2 sílabas

1.º y 6.º

3.º

4.º

7.º

Dí-xit Dó-mi-nus
Cré-di-di pro-pter
Be-á-tus vir qui
Con-fi-té-bor tí-bi

Modo: Ent. de 3 sílabas

2.º

5.º

8.º

Dí-xit Dó-mi-nus
Cré-di-di pro-pter
Be-á-tus vir qui
Con-fi-té-bor tí-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 respete la disposición material de las notas y grupos, y no influye en manera alguna en la acentuación de la palabra.*

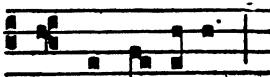
Por lo tanto, se cantará :



Cré- di- di

y no *Credídi*; 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.

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



Magní- fi-cat *

118. 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*.

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

119. 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.

120. 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 tiene notas fijas de acento.

LECCIÓN 23.^a

Reglas: Cadencia de un acento. — Cadencia de dos acentos. — Notas de preparación.

121. *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.

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

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

Recuérdese que la *palabra llana* tiene el acento en la penúltima sílaba, como *Déus*; la palabra esdrújula, en la antepenúltima, *Dóminus*.

Los monosílabos en número par se juntan dando un acento al primero de cada dos de ellos, *és tu*.

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.: *síper-nos; vivificávit-me;*

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*.

Los monosílabos en número impar, solamente los dos últimos van unidos, juntándose el primero con la sílaba que le precede; v. gr.: *iniquitatis-in mé-est*.

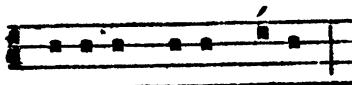
Una palabra esdrújula a la que no sigue sílaba acentuada, primariamente o secundariamente, recibe un acento secundario en la última sílaba. *Ordiném Melchisedech.*

En latín no hay palabras agudas; por lo tanto, las palabras extranjeras deben acomodarse a la acentuación latina, a cuyo ritmo sirve el acento gregoriano.

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

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-mi-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.

123.

CADENCIA DE DOS ACENTOS

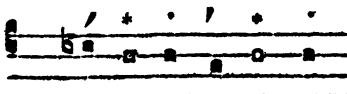
En la *cadencia de dos acentos* basta dar la regla en plural y decir: *a las notas melódicamente puestas de relieve en las cadencias les deben corresponder los dos últimos acentos tónicos, primarios o secundarios, del texto.*

Dó-mi-nus Dé- us mé- us

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

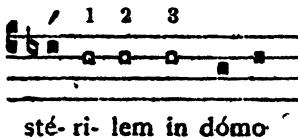
in- i- mí- cos tú- os
Dó-mi-nus ex Sí- on
Dé- us mé- us
vi- ví- fi- ca me
pá- cem de te

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



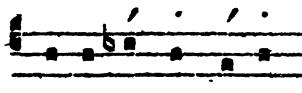
Dó-mi- no mé- o
plé-bit ru- l- nas
pú- e- ri Dó-mi- num
vivi- fi- cá-bit me

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



sté- ri- lem in dómo

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



sté- ri- lem in dómo

124.

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.

125. 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.

Hemos de advertir que, así en las cadencias de un acento como en las de dos, la segunda sílaba del grupo dáctilo o esdrújulo, v. gr.: *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 :

pú- e- ri Dó-mi- num *
su- per te *

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.

pú- e- ri Dó-mi- num *
su- per te *

LECCIÓN 24.^a

Asterisco. — Terminación.

Pausa en medio del versículo

125. Después de doblada la última nota de la mediación viene la pausa llamada de *asterisco*. En conjunto, el valor de la última sílaba cantada y la pausa de silencio deben comprender tres tiempos, equivalentes a los dos tiempos de la respiración y de la aspiración.

El silencio de ésta debe equivaler a la duración de un tiempo en el movimiento retardado. Terminada la pausa vuélvese al movimiento del tenor. De manera que se deben dar dos tiempos al canto de la última sílaba, y uno para el silencio; en conjunto, tres tiempos como en la respiración.

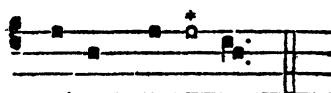
1 +1 +1

Dixit Dóminus Dómino me- o: * sede...

126. Terminación.

Vale también para esta cadencia lo dicho al tratar de la mediación en cuanto al discreto retardo final.

Adviértese 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.



nómen Dó-mi- ni

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

1 D²

en vez de

2

4 E

en vez de

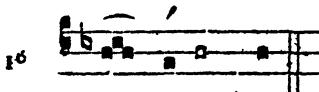
No hay *silencio* después de la pausa final, o sea *entre coro y coro*, sino que se prosigue con tranquila emulación, inmediatamente después de haber terminado un coro.

127. 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.



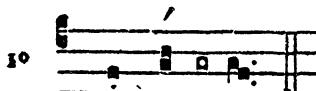
Qui fá-cit haec



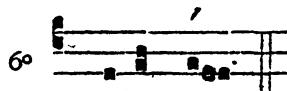
Qui fá-cit haec

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.



et tímú- i



fl- at, fl- at.
...et timu- i

SEGUNDA PARTE

LECCIÓN 25.^a

Modalidad Gregoriana

La teoría medieval. — Técnica modal de los antiguos compositores. — Observaciones a la teoría medieval. — Construcción modal antigua. — Las modulaciones. — Carácter especial de algunos intervalos. — Notas finales. — Notas dominantes. — Conclusiones.

I

La teoría medieval

128. El conocimiento de los *modos* tiene suma importancia en el estudio del canto gregoriano.

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.

129. Hay que recordar que la escala diatónica, única de que se sirve el canto gregoriano, presenta la forma siguiente:



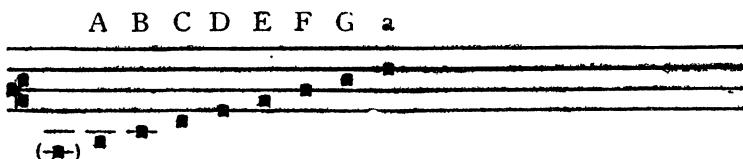
a la cual, como complemento, añadían los antiguos dos notas extremas:



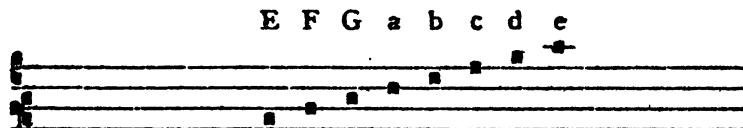
El *sol* grave se representaba por la letra griega *gamma*; de aquí el nombre de *gama* que se dió a toda la escala musical.

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

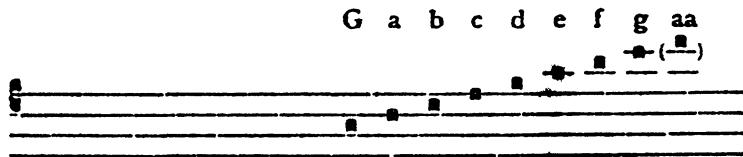
Unas se mantienen en la octava inferior:



otras, en la central:



y otras, en la superior:



En cada una de las tres octavas los semitonos distan más o menos de la nota final, siendo ello un elemento importante para la modalidad.

Véase a continuación:

t. s. t. t. s. t. t.

Octava inferior :

s. t. t. t. s. t. t.

Octava central :

t. t. s. t. t. s. t.

Octava superior :

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

130. A estos dos primeros elementos debemos añadir otros dos, a los cuales los tratadistas de la Edad Media concedían suma importancia.

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

131. 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, cuatro podían ser las notas tónicas, a saber : el *re*, el *mi*, el *fa* y el *sol* centrales.¹

Partiendo 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.

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. Véase en la segunda parte de este capítulo, cómo pueden aprovecharse algunas de las nociones más auténticamente griegas.

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 :

The diagram illustrates the four modes as follows:

- Protus:** The first mode, starting at C and ending at G. It includes the notes C, D, E, F, G, A, and B.
- Deuterus:** The second mode, starting at D and ending at G. It includes the notes D, E, F, G, A, and B.
- Tritus:** The third mode, starting at E and ending at G. It includes the notes E, F, G, A, and B.
- Tetrardus:** The fourth mode, starting at F and ending at G. It includes the notes F, G, A, and B.

132. 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; mas como, no obstante, en todos estos casos *terminaba siempre en la misma nota tónica*, se buscó teóricamente una nota central o dominante.

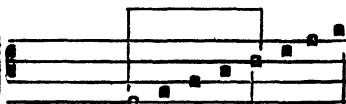
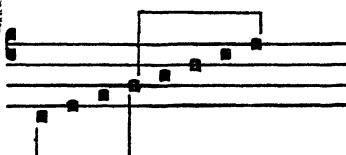
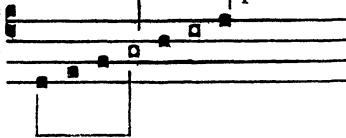
133. Reconociendo, pues, para cada una de las cuatro escalas primitivas o más antiguas *dos dominantes*, según que la melodía tendiese hacia la parte superior o hacia la inferior, se pensó dividir en dos cada una de aquellas cuatro escalas, dando a cada modalidad ocho notas (octava) en vez de once, y 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

134. 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.

	<i>Terminología antigua</i>	<i>Terminología moderna</i>	
Protus	Canto agudo	Protus auténtico	1 ^º Modo
	Canto grave	Protus plagal	2 ^º Modo
Deuterus	Canto agudo	Deuterus auténtico	3 ^º Modo
	Canto grave	Deuterus plagal	4 ^º Modo

* Al hablar más adelante de la dominante propia de cada modo se verá el porqué de estas dos notas en blanco.

	<i>Terminología antigua</i>	<i>Terminología moderna</i>	
<i>Tritus</i>	Canto agudo Tritus auténtico	5º Modo	
	Canto grave Tritus plagal	6º Modo	
<i>Tetrardus</i>	Canto agudo Tetrardus auténtico	7º Modo	
	Canto grave Tetrardus plagal	8º Modo	

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

135. *Tónica o final re* { Primer modo.
 } Segundo modo.
 » » *mi* { Tercer modo.
 } Cuarto modo.
 » » *fa* { Quinto modo.
 } Sexto modo.
 » » *sol* { Séptimo modo.
 } Octavo modo.

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

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

Exceptúase el tercer modo, en el que, poco a poco, se trasladó al *do*, aunque en el interior de muchas piezas la nota *si* ha conservado el carácter de 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>	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Primer modo} = \textit{la}. \\ \text{Segundo modo} = \textit{fa}. \\ \text{Quinto modo} = \textit{do}. \\ \text{Sexto modo} = \textit{la}. \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Tercer modo} = (\text{si}) \textit{do}. \\ \text{Cuarto modo} = \textit{la}. \\ \text{Séptimo modo} = \textit{re}. \\ \text{Octavo modo} = (\text{si}) \textit{do}. \end{array} \right.$

137. El *ámbito* o extensión de cada modo está indicado en la tabla completa de los mismos (págs. 76 y 77).

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

139. Es de notar, sin embargo, que los antiguos sentían viva repugnancia a lo que los modernos llaman *nota sensible*, o sea el semitonio 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

140. Nótese que teniendo los auténticos su tónica o final en la misma nota en que termina su escala constitutiva, y repitiéndose aquélla 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), si bien que, por lo tanto, se repita aquella nota. De aquí que al finalizar, tendiendo siempre, como en fuerza centrípeta, hacia el interior, ofrezcan estas modalidades un carácter íntimo y recogido.

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

Modos llamados transportados, o, mejor dicho, relativos.

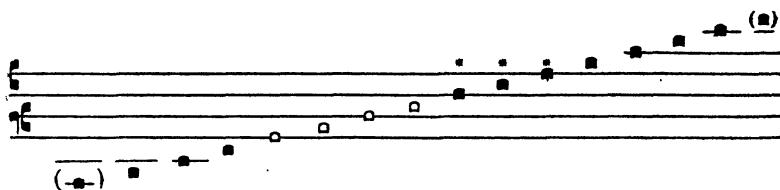
1. *Propriet subiectam semitonii imperfectionem.* Guido de Arezzo. — Gerbert, *Script.*, II, pág. 13.

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

3. Sirva de ejemplo el verso gradual *Constitues eos*.

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 se señalan 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.

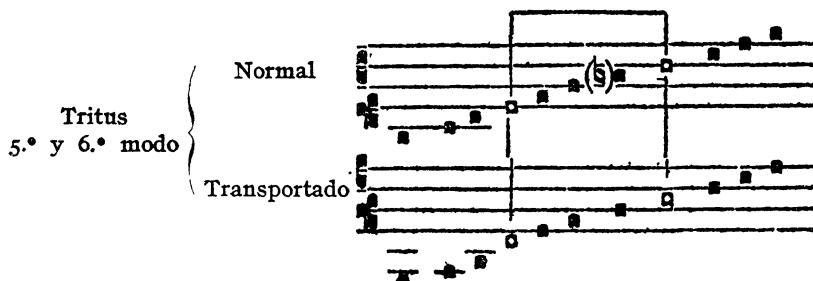
Estos tres nuevos grupos de modos, como equivalentes a los seis primeros, se transportan a sus tónicas y dominantes respectivas.



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.:

Normal

Normal



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.

II

Técnica modal de los antiguos compositores

Esta es la teoría modal sistemada en la Edad Media, cuando ya era completo el repertorio antiguo gregoriano; éste es el llamado «oktoecos», sistema útil, si se quiere, en relación al canto de los salmos para fijar la fórmula musical en que debían seguirse, pero que no formó ciertamente, como veremos, el sistema modal gregoriano.

Pero, por otra parte, es suficiente un serio análisis de las melodías gregorianas, lo mismo que de las ambrosianas, para convenirse en seguida que no fué éste el criterio modal ni los principios técnicos a que siguieron los primitivos compositores del canto litúrgico.

Exponemos, pues, ahora, en forma didáctica, el criterio o ley modal del canto gregoriano, en la seguridad de que se desvanecerán muchos conceptos equivocados acerca de un elemento de primera importancia como éste, y que se gustarán así más las composiciones del canto litúrgico.

A) OBSERVACIONES A LA TEORÍA MEDIEVAL

142. Hay que confesar que en algunas melodías de época relativamente avanzada, v. gr., algunas antífonas de la fiesta del Corpus Christi, se siguió más o menos la teoría medieval de los ocho modos

con sus relaciones de *quinta* y *cuarta*, en los modos auténticos, y de *cuarta* y *quinta*, en los plagales, con sus respectivas notas *dominante* y *tónica*.

También es verdad que se encuentra la extensión o ámbito modal sobredicho en otras composiciones, especialmente si son muy largas. Hay que reconocer, en cambio, que :

a) en muchísimas piezas la *octava* es *incompleta*; por ej. antífona : *Dixit Dominus*.

b) en el *cuarto modo* jamás es completa la relación de *octava*, esto es, de *si becuadro* inferior a *si becuadro* superior; caso que bastaría por sí solo para hacer dudar de todo el resto de aquella teoría;

c) en la *quinta*, común a auténticos y plagales, falta muchas veces el intervalo sobre la *tónica*, y, por lo tanto, no puede clasificarse con precisión la modalidad; no distinguiéndose, por lo tanto, la tercera menor *sol-mi* (tercer modo) y *fa-re* (primer modo).

d) en algunas melodías se descubren retoques de época posterior; por ejemplo, en el tipo de *Proprio Filio*, la Feria Sexta de Semana Santa.

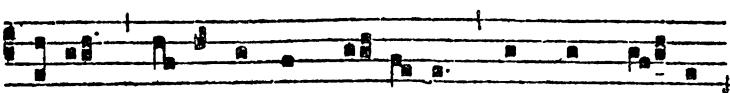
e) en otras hay que reconocer pasajes, diremos «cromáticos», que no concuerdan con la teoría de la Edad Media arriba expuesta; por ejemplo, en la antífona *Urbs fortitudinis*, en la Comunión «*Passer*», y en la «*Beatus vir*».

f) en muchísimas melodías, la que llaman propia *tónica* respectiva no aparece más que en la última nota, faltando, por lo tanto, la pretendida lógica modal; por ejemplo, en la antífona *Maria et flumina*, de la Epifanía.

g) en no pocas se podría cambiar fácilmente la final sin que sufriese daño el diseño general de la pieza; tal puede verse en la antífona precedente, con relación al otro tipo «*In illa die*», del primer domingo de Adviento, en la cual es fácil substituir el *sol* por el *mi*.

h) en cuanto a la *dominante*, muchas veces no sólo aparece apenas la propia del modo en toda la pieza, o sencillamente está del todo ausente, sino que en cada inciso o miembro de frase se puede observar ser otra la nota *central* o *dominante*. Así resulta una modulación continua, contraria a la pretendida unidad modal de la Edad Media.

Sirvan de ejemplo, como prueba de lo que acabamos de exponer :



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

tur, alle-lú- ia : mors illi ultra non domi-ná-bi-
tur, alle-lú- ia, alle-lú- ia,

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* los 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.

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 sé- cit é- um ut sit fl-li sa-
cerdó-ti- i digni- tas in ae- .. té- 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.

B) CONSTRUCCIÓN MODAL ANTIGUA.

143. Resumiendo, pues, el *sistema, ley o constitución modal* de los antiguos compositores gregorianos, tal como se desprende del análisis de sus composiciones y de cuanto ellos recibieron de la antigüedad griega y greco-romana, se pueden establecer los principios siguientes :

1.^o Debemos excluir el sistema de octavas, con sus quintas y cuartas combinadas, en el sentido *moderno, polifónico* y aun de la *teoría medieval*, ya sea del *discantus*, ya sea del simple «octoechos» gregoriano.

2.^o El primer *núcleo sonoro*, vital y capaz de desarrollo completo es la *cuarta*, tetracordo o diatessaron.

Para los griegos primitivos todo el sistema armónico o tonal era descendente por cuartas unidas dos a dos :



separados, según se ve, estos dos primeros de los otros dos, descendentes también, por el *la* central.

Para los greco-romanos, que precedieron a la composición gregoriana, y de los cuales tomó ésta su sistema armónico y su constitución modal, los *tetracordos* eran *fijos*, pero *ascendentes*, con un *semitono* final, inversión total y lógica del tetracordo griego.

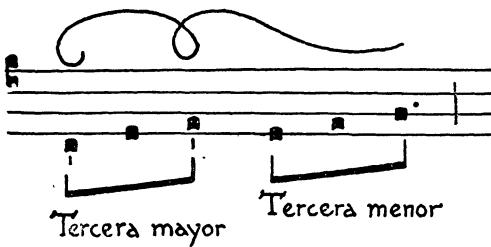


No constitúan una octava en el sentido que se le ha dado más tarde, sino simplemente eran *dos series de tetracordos separados o simplemente yuxtapuestos*.

144. La cuarta o tetracordo era considerada como la primera base modal, la primera palabra musical, el primer elemento completo o núcleo generador de toda melodía.

Se llamó también *primera consonancia*, porque era la unión o síntesis de todos los otros intervalos menos importantes; *segundas* (mayor y menor), *terceras* (mayor y menor).

Además, el tetracordo está constituido, no por la simple yuxtaposición de estos intervalos, sino por el enlace y fusión rítmica, íntima y tonal de las dos terceras; fusión o enlace rítmico y *topal* que se verifica en el centro de la cuarta, esto es, en la última nota de la primera tercera, *mi*, punto convergente y vital, nota inmediata al semitono, que juega un papel capitalísimo en toda la modalidad. Queda así formada una entidad modal que está constituida e integrada en esta forma:



El análisis de un gran número de composiciones gregorianas nos lo confirma evidentemente.

Lo mismo sucede en el tetracordo superior que le sigue:



Con solas estas cuartas o tetracordos se compusieron en el repertorio gregoriano, y en el griego y popular, un sinnúmero de melodías, sin llegar ni aun a la quinta y sin ningún principio establecido de las llamadas notas dominantes.

145. 3.^º La quinta o pentacordo viene considerada, en este sistema antiguo, como un ornato, acentuación melódica o desarrollo tonal del tetracordo, sin que pierda jamás su importancia y atracción central la nota próxima al semitono. Rítmica y modalmente presenta esta disposición :



Muchas melodías no pasan más allá de la quinta y, por lo tanto, en nada dependen de la octava y nada nos dicen de las llamadas dominantes de los ocho modos.

146. 4.^º La cuarta, tetracordo o diatessaron, y la quinta, pentacordo o diapente, pueden tener un ulterior desarrollo modal, llegando a la sexta o hexacordo.

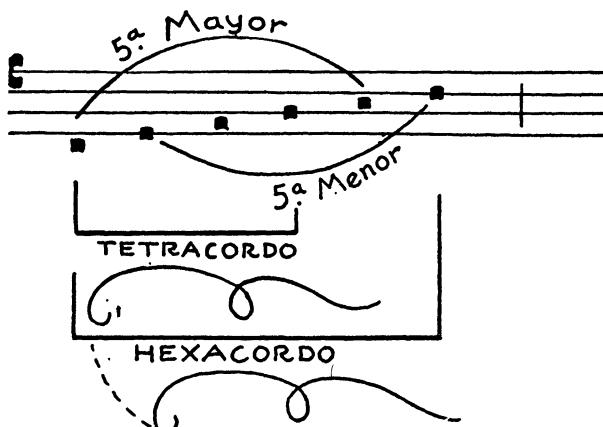
Tampoco aquí desaparece el primitivo influjo del punto central del tetracordo, o sea la nota próxima al semitono.

Puede analizarse el hexacordo modal y rítmicamente en estas dos formas :



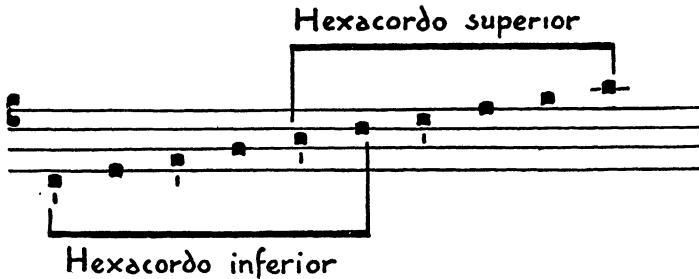
El hexacordo está integrado por dos quintas (una mayor y otra menor), que son las dos únicas quintas modalmente constructivas en la música griega y en la gregoriana : *quinta mayor* (dos tonos, semitono y otro tono) y la *quinta menor* (tono, semitono y dos tonos) ; cosa importantísima para determinar, más adelante, el propio valor de la quinta *mi-si* (semitono y tres tonos).

He aquí la disposición de las dos quintas:



Véase cómo cada una de las dos quintas se apoya y tiene como fundamento en la primera nota de las dos tercera que forman el tetracordo.

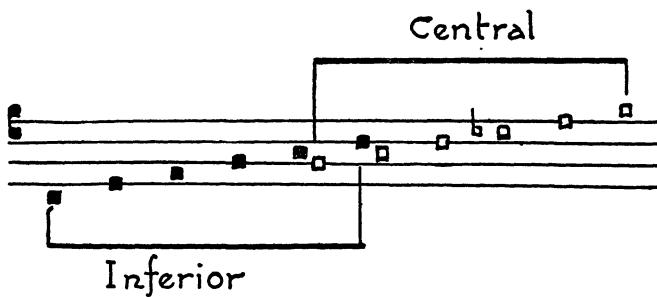
5.º Si la sucesión de los dos tetracordos, inferior y superior, no se considera como una fusión, sino simplemente como yuxtaposición, la serie de hexacordos, en cambio, se sucede con unión y enlace en la quinta.



147. 6.º Los compositores gregorianos se sirvieron de un nuevo tetracordo, que se interpone entre el inferior y el superior, a semejanza del llamado «synemmenon» de los griegos, en el cual el *si bemol* sirve para unir los dos tetracordos superiores descendentes (*la-misi becuadro*), separados por el *la* de los otros dos inferiores.

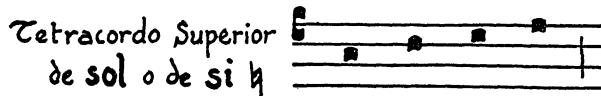
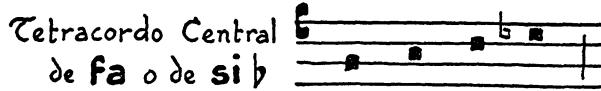
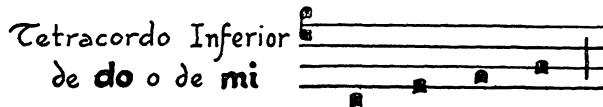


En el canto gregoriano este nuevo tetracordo presente en dirección ascendente la siguiente disposición :



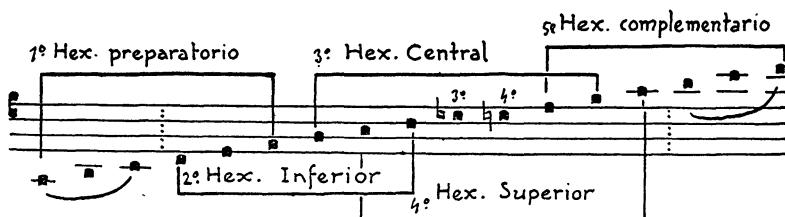
Siempre y en todos los casos descubrimos que el *tetracordo* es la célula modal aun de los hexacordos.

148. 7.^o Los tres tetracordos fijos del canto gregoriano, elemento técnico constructivo, son, pues, los siguientes, que pueden ser completados por otros tantos hexacordos :



149. 8.^o La gama total gregoriana está constituida por los tres hexacordos y, a semejanza de los «proslambomenoi» griegos o notas añadidas, con tres notas bajas *preliminares* y otras tres altas o de *complemento*.

Se puede representar, pues, una serie de cinco hexacordos en esta forma, en la cual van separadas por puntos las tres notas sobredichas.



El *hexacordo preparatorio* es de hecho una anticipación o transposición tonal del hexacordo superior (*sol-mi*); y el *complementario*, una repetición o transposición tonal del hexacordo inferior (*do-la*).

150. 9.^o Un elemento importantísimo aparece en esta teoría o técnica antigua del canto gregoriano, esencial al manejo, paso y enlace entre los hexacordos, que explica todo el arte modal constructivo que usaban aquellos compositores.

· Es la nota *séptima* sobre el hexacordo, *nota esencialmente modulante* y que, si se repite con insistencia o se hace sentir con cierta importancia, conduce con toda naturalidad la línea melódica a otro hexacordo. Se apercibe aquí el secreto de la composición gregoriana, sin las preestablecidas reglas de los ocho modos.

Esta nota séptima tiene en cada hexacordo un carácter diverso.

En el *hexacordo inferior* es nota variable, el *si*;

en el *hexacordo central* es de tono entero, *mi*;

en el *hexacordo superior* es un semitono, *fa*.

Basta que el compositor insista en esta nota para que se anuncie el paso o modulación natural y espontánea a un nuevo hexacordo, hacia el cual es llevada fácilmente la línea melódica; lo cual explica admirablemente todo el sistema modal tan variado y rico del canto gregoriano.

C) LAS MODULACIONES.

He aquí alguna muestra de cómo pueden presentarse estas mo-

dulaciones, tanto en el movimiento ascendente como en el descendente:

a) *Modulación* o paso del tetracordo inferior al superior por insistencia en la séptima de tono entero:



b) *Modulación* del tetracordo inferior al central por insistencia en la séptima de semitono:



c) *Modulación* descendente del tetracordo central al inferior por la insistencia en el *mi*, séptima bajo la propia fundamental *fa*:



Háganse análisis de modulación. Por ejemplo, el *Kyrie* n.º 11, que comienza en tetracordo superior y luego modula hacia el inferior.

D) CARÁCTER ESPECIAL DE ALGUNOS INTERVALOS.

151. Hay tres intervalos que si bien son admitidos en el desarrollo melódico, no se consideran como constructivos en la técnica o metodización modal, y son:

a) El *tritono*, o cuarta aumentada. Intervalo legítimo, expresivo, pero no constructivo por exceso (tres tonos, o dos terceras mayores). Además, no es intervalo constructivo porque no se en-

cuentra jamás el *si becuadro*, nota séptima, en relación hexacordal con el *fa*. El *si becuadro* pertenece al hexacordo superior y el *fa* al inferior.

b) La *quinta disminuida*. Admitida como intervalo de paso, pero no fundamental, por defecto. También en ambos casos ascendentes *si becuadro-fa* y *mi-si bemol*, el *mi* y el *si bemol* están fuera de relación hexacordal; el *si becuadro* pertenece al hexacordo superior, y el *fa* (alto) al complementario; el *si bemol* al central, y el *mi* al superior.

c) La *quinta si bemol-mi*, descendente. Intervalo también usado en el desarrollo melódico gregoriano, pero no constructivo ni de cadencia, porque no corresponde, en la disposición de sus intervalos, a ninguna de las dos únicas quintas formadas por los hexacordos.

Ni aun en los modos que terminan en *mi* casi nunca la relación es directa, y menos en las cadencias. Otra razón está en la relación hexacordal expuesta en el número anterior.

Hex. Superior

↑
Nota 7º modulante

Notas finales

152. ¿Qué notas se consideran como *finales*, *tónicas* y *fundamentales* en cada técnica modal antigua?

Hay que distinguir entre notas *finales* y *tónicas* o *fundamentales*.

Los compositores dejaban como *nota final* aquella hacia la cual eran llevados por el natural desarrollo melódico o por un efecto estético intencionado. Hay que reconocer que a veces este efecto o sensación es, por querer del compositor, de cosa inacabada, en suspensión; bellísima final que nos da, además, como una sensación de armonía latente, y que desaparecería cambiando aquella final por la verdadera tónica.

En cambio, las únicas *notas tónicas* o *fundamentales* no pueden ser otras que las notas fundamentales de las dos terceras que forman cada uno de los tetracordos, esto es :

do y re: tetracordo inferior;
fa y sol: » central;
sol y la: » superior.

Así, encontramos piezas que terminan en *re*, *fa*, *sol* (como los llamados, en la teoría de la Edad Media, 1.^o y 2.^o modos, 5.^o y 6.^o, 7.^o y 8.^o).

También se encuentran finales en *do* (como el 5.^o, 6.^o, 7.^o u 8.^o transportados) y en *la* (1.^o, 2.^o, 3.^o y 4.^o transportados).

En cambio, las *finales* en *mi* no pueden clasificarse como tónicas o fundamentales, porque no son iniciales de tercera en los tetracordos y ni aun existe, como hemos visto, relación hexacordal entre el *mi* y el *si*; porque el *si* pertenece al hexacordo superior y el *mi* al inferior. El *mi* y el *si* son, en cambio, notas de atracción o centrales en los tetracordos y no fundamentales.

Hay que reconocer que estas finales en *mi* tienen su efecto estético particular que debe conservarse, sin que por eso se las haya de considerar como tónicas. Podrá verse como no sólo en el llamado 4.^o modo, pero ni aun en el 3.^o, el *mi* no juega, durante toda la pieza, un papel fundamental; ejemplo, los Graduales y Ofertorios de este modo.

Del análisis íntimo de cada melodía sentimos modalmente en estas finales en *mi* como una tónica sobreentendida, mental, como una atracción hacia el *re* (como sucedía con el *la* «mesa» de los griegos, o el «proslambomenós» fuera de la «gamma» teórica) o hacia el *do*, en la dirección tonal ascendente.

Notas dominantes

153. ¿Cuáles eran las notas *dominantes*, según esta técnica gregoriana antigua?

Tampoco aquí había, como no la había en la armónica griega, lugar fijo, único, para la nota *tenor*, *dominante*, *recitativa* o de *atracción modal*, como no la había para final, no preocupándose ellos de las notas «estáticas», como sucede, en cambio, en las teorías posteriores.

Ya se ha dicho lo que se observa en las melodías gregorianas referente a este punto. Las dominantes fueron escogidas solamente para mayor comodidad en la salmodia, aunque tantas veces la dominante única no es la que ha dominado en la antífona.

En el canto ambrosiano se toma como nota recitativa en la salmodia la nota que más ha dominado en la antífona, sin preocupación alguna.

Conclusiones

A

154. Pueden continuarse clasificando como de 1.^o y 2.^o modo, etc., las melodías gregorianas, a condición de que esto quiera significar sólo un orden puramente numérico, según que terminen en *re, mi, fa, sol*, o los respectivos llamados modos transportados. Sin embargo, hay que hacer constar que jamás recibieron en el canto ambrosiano (que en esto también demuestra prioridad) tal enumeración.

No hay que olvidar que se introdujo una gran confusión modal en la Edad Media cuando se intentó clasificar las melodías gregorianas con la nomenclatura de los modos griegos; confusión aumentada al no saber distinguir entre *modo, tono* y *tropos* griegos o greco-romanos, y dando un valor estético a las notas, dominantes o tónicas, que no tenían en aquellas modalidades. También hubo confusión en no saber apreciar el valor de simple ámbito o extensión de los modos griegos, equiparándolos a la estructura y orden que les dió la Edad Media, especialmente con el nuevo carácter estético general y constante de las finales, y con la combinación teórica de cuartas y quintas.

Hágase gran práctica y uso del análisis modal de las melodías, sin prejuicios de escuela, observando cómo éstas se forman naturalmente, siguiendo a) por el *desarrollo natural*, artístico de la línea melódica; b) por el *sentido del texto*; y c) a razón de un *andamento rítmico* que, con sus apoyos, impulsos, reposos, une o separa los intervalos y, por lo tanto, precisa el verdadero sentido melódico.

B

155. 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. Mocqueréau, 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

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

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 engélico 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.

156. *Los siguientes ejercicios, que no pretenden ser un modelo preciso de cada modo, por las razones ya expuestas en la explicación de la modalidad, pueden servir, no obstante, para habituarse a giros melódicos que los recuerdan aproximadamente.*

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. Procúrese analizarlos según los principios de modalidad.

Primero cántense con el nombre de las notas; y luego vocalíicense 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 practicado 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 télico.

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

157. PRIMER MODO

a. t. a. t. t a.a.a.t.t.a.t. q. t.

Pri-mum quaéri-te régnum Dé-i.

158. EJERCICIO

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

159. SEGUNDO MODO

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

Se-cúndum autem sími-le est hú-ic.

160. 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. a.a. t.t.t. a. t.t.

a.att.t a.a.t.t.a. a.t. a a.t.t.

161. TERCER MODO

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

Térti- a dí- es est quod haec fácta sunt.

162. EJERCICIO

a. t. a.t. a. 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.

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

163. CUARTO MODO



Quár-ta ví-gi- li- a vé-nit ad é- os.

164. EJERCICIO

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

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

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

165. QUINTO MODO

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

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

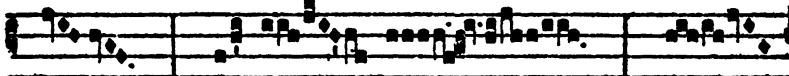
a. t. a. t.

166. EJERCICIO

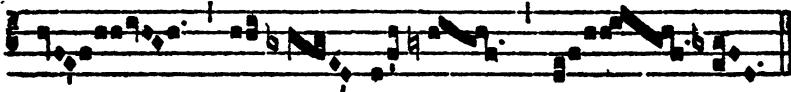
t. a. a.t.a. t.t. a.t.t. a.t. a. t. a. a.t.t.



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

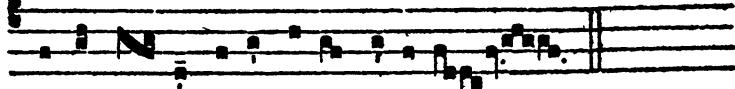


t.t. a. a. t. a. t. t.t. a. a. t.t. t. a. a. t.t. a. t.



167. SEXTO MODO

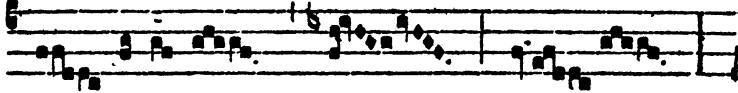
a. a. a. t. a. t. a. .t. a.a. t.t.



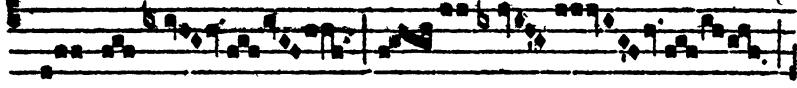
Sexta hó- ra sé-dit sur-per put-é- um.

168. EJERCICIO

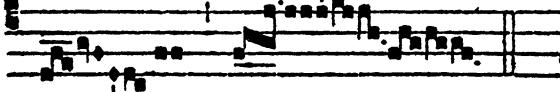
a. t. a. t. a. t.t. a.a.t. a. t. a.t. t. a. t.t.



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



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



169. SÉPTIMO MODO

Séptem sunt Spi-ri-tus ante thronum Dé-i.

170. EJERCICIO

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

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

171. OCTAVO MODO

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. -

172. EJERCICIO

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

The musical notation is organized into four staves, each with a different rhythmic pattern indicated by a series of letters above it:

- Staff 1: a. t. t. a. t. t. a. a. t. a. t. a.
- Staff 2: t. a. t. t. t. a. a. t. t. a. a. a. t. a.
- Staff 3: a. t. t. t. a. a. t. t. t. a. a. a. t. a. t. t.
- Staff 4: a. a. t. t. a. t. t. t. a. a. a. t. t. t. t.

LECCIÓN 26.^a

Nociones generales del ritmo. — Qué es ritmo; materia y forma. — El ritmo en la naturaleza. — Artes de reposo y de movimiento. — Formas del ritmo. — Partes del ritmo. — Quién determina el ritmo.

173. 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.

Hechas estas observaciones, 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, más necesaria hoy día, por cuanto son no pocos los que han tomado como leyes absolutas del ritmo ciertos casos particulares que nunca podrán presentarse como reglas generales.

I

Carácteres generales

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

174. 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 ser lanzado un cuerpo y ser luego atraído 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.

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

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

177. 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.

178. Hay, pues, ritmo en la atracción y mutua dependencia de un tiempo en actividad seguido de otro de reposo. Uno ágil, ligero, vivo, como lanzándose en fuerza de un impulso iniciador, caracterizado por el esfuerzo y calor; y otro caracterizado por la quietud, calma, reposo, renuncia, sosiego.

De aquí que podamos decir el ritmo de la vida, juventud y vejez, iniciativa e inacción, nacer y morir; ritmo al despertarse el día con el consecuente anochecer; ritmo que siguen los pajarillos

al iniciar sus vuelos en el espacio, al posarse para descansar; ritmo que describen las olas del mar que se agolpan y deshacen en la playa; ritmo en el caminar, ritmo de la danza, ritmo en el dar y en el ceder, ritmo en los saltos y apoyos, momentáneos o definitivos, de la pelota que describe más o menos arcos según su elasticidad; ritmo en la sucesión lógica de los pensamientos, en su desarrollo con premisas que impulsan, con deducciones y consecuencias que se siguen; ritmo en la música en su desarrollo temático, en las soluciones melódicas o armónicas que recrean nuestro espíritu.

Todo se sucede rítmicamente a dos tiempos, vida y reposo, el fatal alternar de las cosas creadas.

Ritmo que, como su misma etimología «ruo» nos lo dice, corre, pasa, se desliza, serpentea, diríamos, de mil maneras, cuya esencia es esta de sucederse, enlazarse, hasta encontrar un apoyo, un reposo, una suspensión en el tiempo o «mora», como decían los antiguos.

179. 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. El ritmo es una fuerza sintética que obtiene la unidad del movimiento.

180. 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.

181. ¿Podríamos, por lo tanto, decir que el ritmo consiste solamente 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 movéndi*, de que nos habla San Agustín.

182. ¿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 como un *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.

II

Ritmo elemental a tiempos simples: sus elementos.

183.

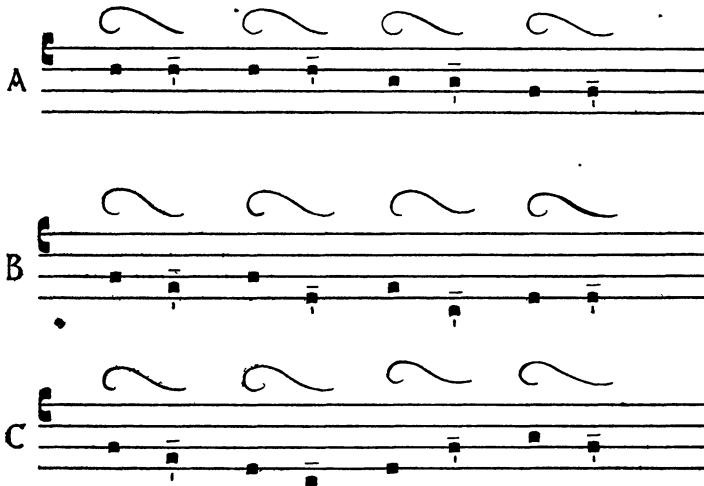


Cántense repetidas veces y seguidamente estas tres series de sonidos, que proponemos en estos tres ritmos; emítanse los dos sonidos, bien sea con el nombre de la nota que más plazca, bien con una o diversas vocales, pero todavía sin palabras, procurando darles la duración relativa que va indicada, bien 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 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.

184. 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*: dos tiempos llamados simples.

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



186. El ritmo o movimiento completo ha debido recibir un impulso motor de otro ser, de otro ritmo, en el contacto mismo material de su llegada, cuando ha despertado nuevo impulso. Ritmos, contactos que proceden todos de un impulso inicial, esencial, increado, de un gesto ársico, es decir, creador de vida y de acción, que no puede ser otro que el «fiat» del Creador; actividades, movimientos, que encontrarán solamente el reposo o *thesis* definitiva en Dios mismo, cuando pronunciará el cese que cerrará el tiempo, iniciando la *perenne eternidad*.

El segundo tiempo, o *receso* discrecional de cada ritmo elemental, puede desglosarse o desarrollarse en dos o tres sonidos melódicamente distintos, y no más, porque es ley de naturaleza apoyarse a cada dos o tres tiempos simples: el natural es *a dos*; respirar *a tres*, con tal no haya nuevo ictus rítmico.



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

Cuento más insistimos, 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 elemental y particular está en la agilidad y viveza de la primera parte, que exige un reposo y descanso inmediato.

III

El tiempo compuesto

187. Váyase, en cambio, *disminuyendo la prolongación del segundo tiempo*, o tesis, de cada ritmo elemental, y sentiremos cómo al acercarse más entre sí 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 de nuevo las notas que traen ictus rítmico, y sentiremos disgregarse otra vez los ritmos elementales con todas sus características.

Análiticamente, pues, los encontraremos siempre; por más que *sintéticamente* pase como en el andar; esto es, 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.

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

En los ejemplos del número anterior hemos visto cómo el segundo tiempo rítmico se unía de tal manera con el siguiente, 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, en los cuales la relación del ritmo elemental era de *no ictus a ictus*; mientras que el *tiempo compuesto* es *de ictus a no ictus*.

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

IV

Ritmo simple a tiempos compuestos. — Diferénciese del ritmo elemental.
El ictus en su primer tiempo compuesto.

188. En los primeros ejercicios de ritmo elemental y propuestos para sentir la mutua atracción de los sonidos al ser informados por el ritmo, habráse 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*.

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 integral y total. Tal es el *Ritmo simple a tiempos compuestos*; un ritmo el cual tiene en su primera parte o arsis un tiempo más que el elemental.

El ritmo simple da, como el elemental, la impresión de un solo esfuerzo y un solo reposo, esfuerzo que comienza aquí en el *ictus rítmico*, o sea que contamos también el destacarse del apoyo, 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.

189. 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 compuesta
de dos tiempos
expresos
(tiempo compuesto)



Arsis compuesto
de tres tiempos
expresos
(tiempo compuesto)



La pequeña pausa de respiración y los puntitos 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.

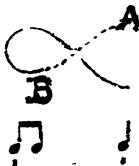
190. El *ritmo simple* comprende, como hemos dicho, el punto mismo de partida del movimiento, o sea un tiempo más que el ritmo elemental. Pues bien, no podemos imaginarnos que el movimiento sonoro comience así como tampoco otro cualquier movimiento, sin que aquel punto mismo de salida no sea el término, llegada y apoyo de otro agente motor, que viene a sacarle de su inercia. Véase de nuevo el ejemplo del n.^o 183.

He aquí por qué 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.

Repetimos, que toda la vida, toda la creación, se mueve en virtud de un encadenamiento y comunicación de ritmos.

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.

V

Acento, impulso, ictus.

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

El *acento* es siempre tiempo, originando un tiempo alto, melódico y 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 *tésis* 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 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* nos da la impresión de un simple apoyo, definitivo o provisional, que comunica 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

192. Hay *ictus* o contacto con el punto de apoyo, 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*.

VI

Tiempo unidad: o tiempo primero.

193. Tanto el *arsis* como la *tésis* 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 (—), 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, v. gr.:

i. *Nombre musical*, I, pág. 417.



194. 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*.

VII

El compás y el ritmo

195. 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; o sea el primer tiempo de la medida a compás.

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. El ritmo se completa:

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:

A) | ⌈ ⌉ . | ⌈ ⌉ . | ⌈ ⌉ . |
B) | ⌈ ⌉ . | ⌈ ⌉ . | ⌈ ⌉ . |
C) | ⌈ ⌉ . | ⌈ ⌉ . | ⌈ ⌉ . |

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.

Un solo ritmo



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.

VIII

Cadencias

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

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 consideraremos 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.

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 como distropha, separables en el enlace de unos ritmos con otros, entonces la cadencia es postictica 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.

197. 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 faltaría 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.

198. 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.

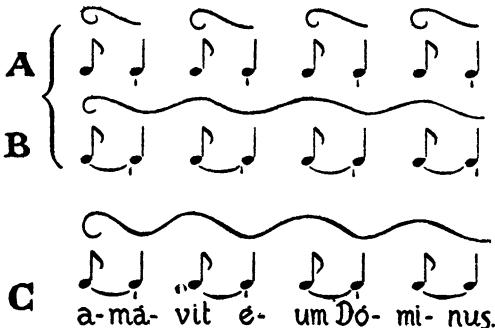
El acento, como dijimos en la Primera parte; encuentra así mayor libertad y agilidad. Siendo, además, el acento el alma de la palabra, le comunica así mayor impulso y le presta más unidad.

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



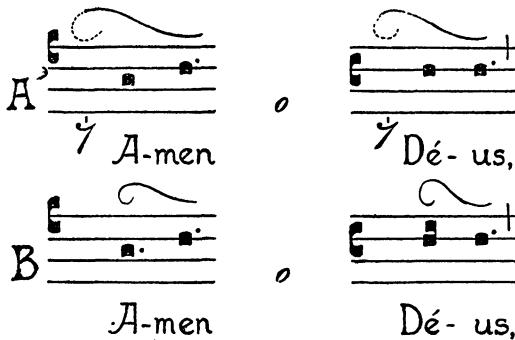
IX

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.*

199. 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.

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.



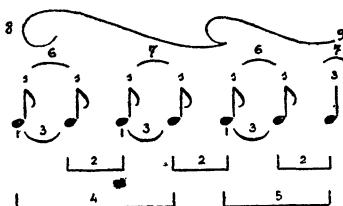
200. *Habrá más de un ritmo simple, o sea ritmo compuesto, cuando los tiempos simples pasan de seis, por cuanto hemos dicho que en el ritmo simple así el arsis como la tesis podían abarcar cada unos tres tiempos simples y no más; o bien, cuando en número inferior, los tiempos simples se combinan de forma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



o bien:



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

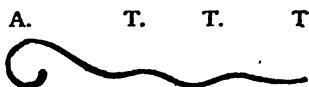


1. Tiempo simple, con ictus o sin ictus.
2. Ritmo elemental: primer tiempo, o arsis, sin ictus. Los dos primeros ritmos sin descanso, el último con reposo definitivo.
3. Tiempo compuesto, comenzando con ictus; los tres primeros de dos tiempos desglosados melódicamente; el último, de valor doble en un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

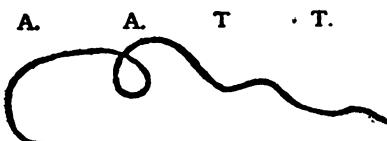
Cuál de los dos sea el más importante y cuál debe subordinarse al otro se verá por lo que luego diremos.

Véase esquemáticamente un resumen de todo el proceso rítmico, más completo que el precedente, desde el tiempo simple a la triple y posible síntesis en diversos ritmos compuestos.

7) **Ritmo compuesto con desarrollo a triple tesis.**



6) **Ritmo compuesto por fusión o contracción con desarrollo a doble arsis y doble tesis.**



- 5) Ritmo compuesto por conjunción o yuxtaposición.



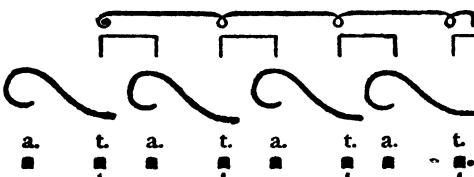
- 4) Ritmos simples a tiempos compuestos.



- 3) Tiempos compuestos.

- 2) Ritmos elementales por arsis y tesis e ictus terminativo.

- 1) Tiempos simples.



202. Los ritmos simples pueden formar un ritmo compuesto uniéndose *por sola yuxtaposición o conjunción, conservando cada uno sus propios arsis y tesis*, pero delacionados 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.

203. 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.

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



205. 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.

206. 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 EN GENERAL.

207. 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. Estudie mos primero el texto latino.

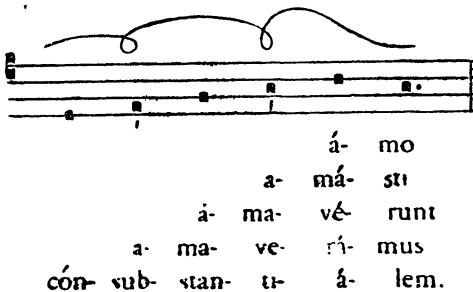
Distingamos entre *palabra aislada* y *serie de palabras*. Por todo cuanto llevamos dicho de los caracteres del arsis y de la tesis, tanto en el ritmo elemental como en el ritmo simple y en el ritmo compuesto, se verá que la palabra latina aislada forma siempre un ritmo. Su unidad lo exige.

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 n.º 198.



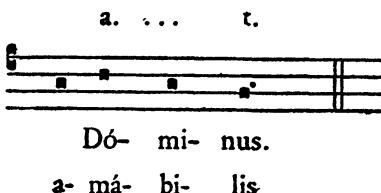
La palabra queda así ritmada, descansando en su última sílaba, y el acento mejor tratado, ágil, vivo, esbelto, cual corresponde al arsis. Tal es la naturaleza del acento.

Todas las palabras tópicamente 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.



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.

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.



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.

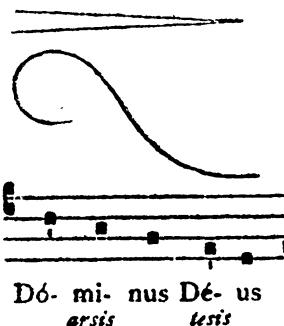
208. Podemos decir, en general, que cuando la palabra constituye toda ella un solo ritmo, elemental, simple o compuesto, se llama *palabra ritmo*.

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*.

Palabras ritmo: cadencia íctica o masculina.



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



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.



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

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.

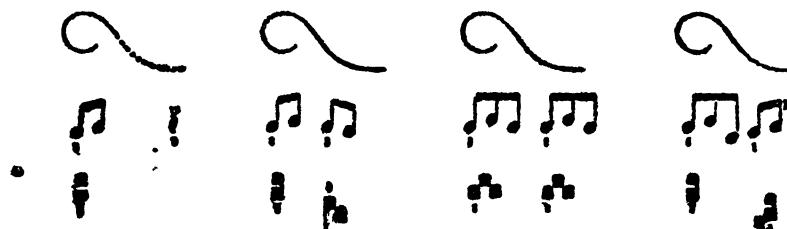


Si se prolongase el valor del ictus, se volvería al ritmo juxtapuesteo.

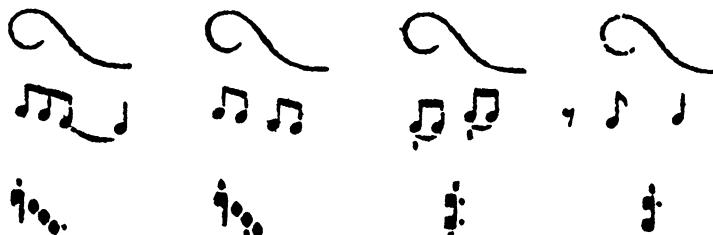
C) RITMO DE LOS NEUMAS.

209. 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*:



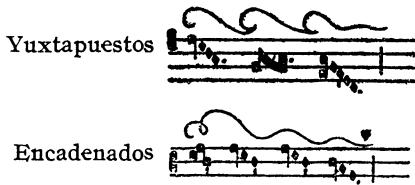
Los *neumas* de más de tres notas, y en los de tres a los cuales se añade un ictus final, o que bien, siendo de dos, se doblan ambas notas, o que se quita el ictus de la primera nota y se coloca en la segunda, pueden formar un *ritmo*, compuesto, simple o elemental, respectivamente.



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

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.

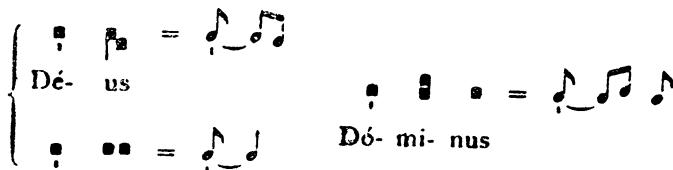
Si forman *ritmo simple o compuesto*, pero *sin retardo en la tesis*, quitando el ictus de la primera nota del siguiente, se suceden entonces por *encadenamiento*.



210. Síncopas.

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:

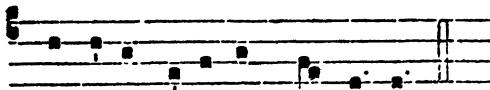


Esto, que sería una anomalía rítmica, rompería la unidad del neuma y quitaría al canto gregoriano, por la alteración que produciría, su aire sosegado y tranquilo, perfectamente equilibrado, y sin efectismos incoherentes, cual no conviene a la «musica omnino naturalis».

X

Ritmo inciso y ritmo miembro. — Principio de su unidad.

211. 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.

212. 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*.

213. 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.

214. 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 moduaciones que se forman dentro de una pieza determinada, según expusimos en el segundo curso al tratar de las modulaciones o cambios de modo.

215. 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.

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

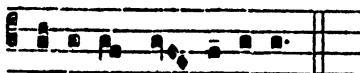
Dijimos que lo que presta unidad al ritmo simple es la íntima relación de dependencia entre el arsis y la tesis. En el ritmo compuesto por contracción, en el cual se repite el arsis o la tesis (extensión o prolongación de cada una de estas partes), es también la mutua relación y dependencia entre ellas 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.

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 me-

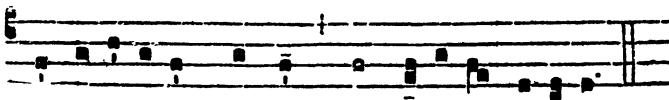
lódico; el ritmo, por el principio sintético que subordina todos los ritmos a un grupo ársico principal, que, de ordinario, coincide con el punto principal melódico, y aun a veces literario, de cada inciso o miembro.

Un solo inciso o miembro



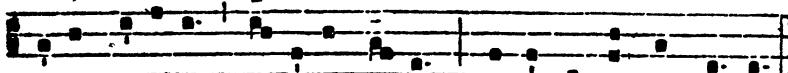
Ký-ri- e e- lé- i-son.

Dos



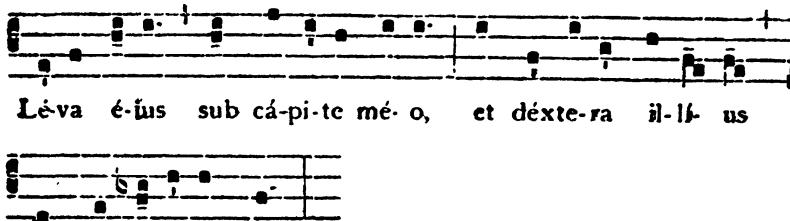
A liu-tó-ri- um nóstrum in nómí-ne Dómi-ni.

Tres



Dí-xit Dómi-nus Dómi-no mé- o : sé-cie a déxtris mé- is.

Cuatro



Lé-va é-ús sub cá-pi-te mé- o, et déxte-ra il-lis ample-xá-bi-tur me.

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

XI

Ritmo frase

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

217. 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.

Los medios de que se vale el ritmo son los mismos que para la unidad de los incisos y miembros, pero aquí en una esfera más extensa, en una acción más amplia; con la cual, sin detrimento de la individualidad de cada inciso y de cada miembro, como respeto la palabra y el ritmo simple y el compuesto, logra poner en relación todos sus elementos constitutivos y producir, por resultado, esta entidad rítmica de orden superior que llamamos *frase*.

A la *relación melódica*, o sea la mutua atracción y repulsión de los sonidos, según como se sigan y según el valor que les dé el ritmo, la denominaremos *lazo melódico*.

A la *fuerza sintética del ritmo*, o sea la subordinación de los ritmos parciales a un impulso o arsis principal, y al que corresponde el impulso general, central o fraseológico, le daremos el nombre de *lazo dinámico*.

Al *orden y proporción* en las divisiones, pausas y descansos provisionales que exige nuestro oído bien educado, le llamaremos *lazo proporcional*.

Por fin, a la *relación de continuidad*, al buen gusto y delicadeza con que debe pasarse de un ritmo y de un inciso o miembro a otro, le llamaremos *lazo de articulación*.

A. — LAZO MELÓDICO

218. El pensamiento del compositor se desarrolla sobre la pauta, procediendo desde un principio en interés tonal hasta llegar a un

punto culminante, desde el cual desciende para terminar en la nota final ó de descanso definitivo.

Adviértase, al mismo tiempo, cómo la línea melódica va desarrollándose bellamente, lógicamente, apoyándose en los tiempos compuestos, neumáticos o agrupaciones silábicas, mediante el ictus o episema.

El ritmo precisa, con sus apoyos y retardos, el mismo sentido modal; es decir, cuáles sonidos establecen entre ellos relaciones modales y cuáles quedan más distanciados.

La primera parte (ascendente) se llama *prótasis*, y la segunda (descendente), *apódosis*; ambas se reclaman mutuamente, como el antecedente y el consiguiente, y proporcionan unidad a la frase entera. El interés melódico reside en la prótasis.

Prótasis Apódosis

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

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 inví-cem sic-ut
ali-lé-xi vos.

B. — LAZO DINÁMICO

219. 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.

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 restan 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.

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.

Pueden servir como ejemplos de aplicación del lazo dinámico los ejemplos que proponemos en la Tercera parte.

Véanse algunos otros:

Euge sérvē bó-ne in mó di-co fi-dé-lis, intra in

gáudi- um Dómi-ni tú- i.

Ví-de Dómi-ne affl-cti- ó-nem mé- am., quóni- am e-réctus
 est i-nimí-cus mé- us.
 Vé-ni spónsa Chrí-sti, ácci-pe co-ró-naín quam tí-bi Dó-
 mi-nus præpa-rá-vit in aetérnum.

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 exagera-

ción. 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 *Quironimia* damos reglas de la buena interpretación fraseológica.

C. — LAZO PROPORCIONAL

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

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.

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

221. 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.

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.

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.

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.

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

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 guirnaldas dispuestas en mil sinuosos contornos, y más atin, puesto que tratamos de un movimiento, a las prolongadas olas del mar dulcemente 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.

» Esta 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.»

TERCERA PARTE

Interpretación del canto

LECCIÓN 27.*

I

TEXTO

222. 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 intelligentur.*» (Bened. XIV.)

Primero cuidando de su perfecta inteligencia en el sentido grammatical, 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 61-74 y 96-110 de la Primera parte, y el número 258 de esta Tercera parte, con referencia al acento y el ictus rítmico.

Todo esto forma, con otros elementos, la estética gregoriana, no caprichosa o a libre concepción de cada cantor, sino históricamente, analíticamente bien clasificada.

Por cuanto interesa decir en las nociones generales de un método, reunimos ciertos hechos que nos la darán a conocer.

II

ESTÉTICA

223. I. La frase gregoriana ordinariamente está construida en forma de arco, arco romano, combinaciones jerárquicas de arcos que se suceden subordinados a uno principal: es la forma arquitectónica

del acento latino que engendró el diseño melódico gregoriano. A veces, empero, comienza *ex abrupto*, con toda la espontaneidad, con notas diremos culminantes; la frase va ondulando hacia los grados inferiores, para dirigirse más o menos pronto hacia una nota básica o final. Tales, por ejemplo, las antífonas *Dextera Domini*, *Angelus Domini*, los introitos *Scio cui credidi*, *Sapientiam*, etc. La frase se divide, como ya hemos visto, en miembros a grupos de dos o de tres, con toda libertad musical, según el texto requiera.

224. II. Estas composiciones muchas veces, como en especial los *Introitos*, los *Communios*, etc., son del todo originales: la música ha inspirado directamente, al menos en su acentuación fraseológica, el texto, y a él sigue, comentándolo discretamente.

Otras veces, como en las fórmulas salmódicas de la Misa, *imita*, casi copia o centoniza, melodías preexistentes, pero con suma libertad y con suma maravillosa flexibilidad, cuyo secreto es la desesperación del compositor moderno.

225. Tantas otras veces, se podría decir siempre, *centoniza*, esto es, compone con elementos, con fragmentos que pasan con la mayor facilidad por todas las combinaciones melódicas y modales, y con tal habilidad, que el genio reconoce un arte antiquísimo y practicado por los griegos; es la característica perenne, casi el crisol infalible para reconocer las melodías auténticamente gregorianas.

Tales se encuentran en una infinidad de antífonas, en las que juegan fórmulas, palabras que podemos llamar musicales como pasa en una rica lengua literaria.

Lo maravilloso es como están estilizadas de mil maneras tan diferentes fórmulas, grupos idénticos que pasan por todas las modalidades, y en todos los géneros de composiciones más o menos ricas.

226. Además, existe un sinnúmero de fórmulas o maneras de iniciar, cadenciar y terminar las frases y la composición entera. Los artistas gregorianos se sirvieron de ellas con discreta libertad, añadiendo notas, suprimiendo, contrayendo grupos, cambiándolos al principio, al medio o al fin de las frases, ya tuvieran aquéllas carácter de acentuación o de pura elegancia final.

III

EXPRESIÓN

227. 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.

Pero la voz, ¿debe conservar siempre y en todas las notas la misma intensidad? — No. Porque, ¿qué música o qué sería ésta, 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.

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 arrebato 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».

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.

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.

La expresión del canto gregoriano está muy lejos de la preten-

dida expresión verbal, de la descripción del sentido de cada palabra, lo cual, a más de perjudicar a la expresión del conjunto, se debe tener por ridículo en el concepto artístico.

La música gregoriana, como la helénica y clásica, se presta ante todo a acentuar bien el texto, a bien declamarlo, permitiéndose a lo más, aquí y allí, ciertas pinceladas o toques en ciertas palabras y en ciertas ocasiones.

Además, téngase presente que el intento del arte antiguo oriental y occidental estaba muy lejos del prurito de personalismo que tanto se busca en el arte moderno. Preferían la tradición, que resultaba, en cierto modo, sagrada y propia de las ceremonias colectivas.

Para interpretarlo, debemos inspirarnos, pues, en esta impersonalidad, que de ningún modo significa abandono.

IV

El fraseo

REGLAS DE INTERPRETACIÓN

228. 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.

229. 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.

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

Véase un ejemplo:

Arsis
general (1). —————— / ——————

Arsis
particular (,) —————— > ——————

y principal (,) ——————

Euge sérvē bō-ne in mó-di-co fi-dé-lis.

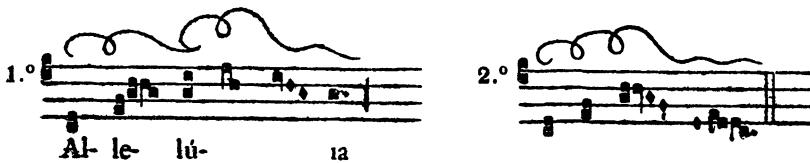


intra in gaudi- um Dómi-ni tú- i.

231. 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.

232. 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.



233. 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.

234. 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.

235. 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.

236. *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

237. 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.

238. 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.

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

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

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

242. 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.

243. 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

LECCIÓN 28.^a

Tesitura en el canto

244. 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.

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 Capitula, de manera que las diversas dominantes de todos los modos se encuentren a la misma elevación :



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.

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

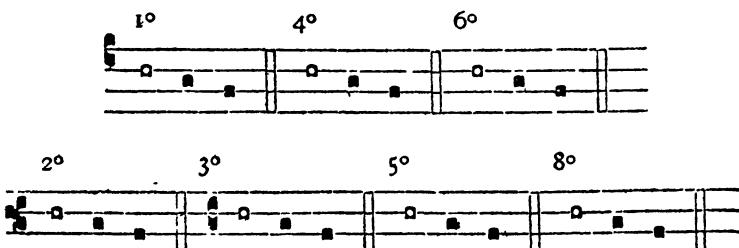
Sábase que con la cuerda coral las notas *dominantes*, las que están a una cuarta *bajo* la misma dominante y la *tónica*, suenan al unísono.



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.

LECCIÓN 29.^a

Dirección y análisis del canto: los ictus

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 ondulante. — Advertencias. — Diseños melódicos.

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

245. 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 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 antífona *Tecum principium* de las segundas vísperas del día de Navidad y en otros casos.

246. 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*, Tercera parte; en el *Communio* de la Dominica XX después de Pentecostés, a la palabra *verbi tui servo tuo*, etc.



247. 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 télico.



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.

248. D) Dirección fraseológica, por ritmos simples y compuestos.

Con ésta, al mismo tiempo que se marcan las divisiones binarias

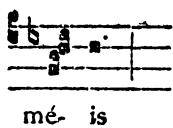
y ternarias del ritmo, se expresa también el carácter propio de cada una, es decir, si forman un arsis o una tesis; más aún, se indica la unión y enlace de unos ritmos con otros, sea por contracción, repitiendo el arsis o la tesis, sea por yuxtaposición, guardando cada ritmo sus propios arsis y tesis,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

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.



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.

Si en la contracción de los ritmos se suceden varias tesis, en-

tonces, después de bajar la mano sobre la primera, se levanta otra vez ligeramente, y, hecha una pequeña ondulación, vuélvese a des- cender sobre el siguiente ictus.



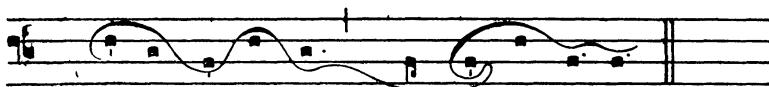
Un arsis y tres tesis.



249. 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 télico, que fundirá más todos los tiempos compuestos y dará más unidad al movimiento.

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

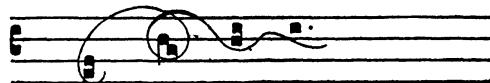
1.^a *Simple ondulación*, repetida, cuando los acentos están desprovistos de ictus. Véanse dos casos, en melodía descendente, en la pág. 120, n.^o 208. Cuando la melodía es ascendente, la ondulación sigue los acentos formando curvas, que representan cada vez un nuevo interés melódico y rítmico. En uno y otro caso se reserva la forma de contracción, o bucle, para cuando los acentos corresponden con el ictus rítmico, o la melodía es puramente neumática, como en los *Alleluia*.



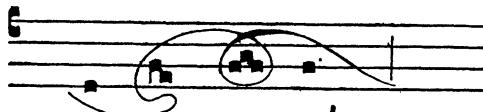
Cae-li cae-ló-rum, laudá-te De-um.



Lauda Si-on, Salva-tórem.



A- spér- ges me...
la- vá- bis me...



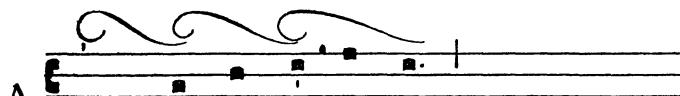
Al- le- lu- ia



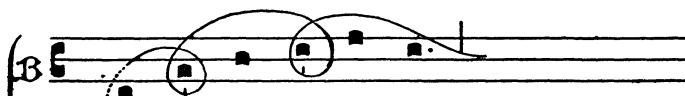
A- ve, máris stel-la.

2.º La segunda forma de dirección es toda *ondulante*, sin forma alguna de contracción.

En ciertos casos será ésta la dirección ideal, suavizando mucho la emisión y fundiendo en un estilo completamente ligado todos los



Cantá-te Dó-mi-no



Cantá-te Dó-mi-no



Cantá-te Dó-mi-no

ritmos. La práctica indicará en cada caso la que debe preferirse momentáneamente, o en su totalidad; es decir, si, visto el análisis por ritmos elementales (A), conviene, en la práctica, juntarlos por contracción (B), o suavizar la interpretación con el simple gesto ondulante (C).

251. En los ritmos por *yuxtaposición*, cuando, terminada la tesis, debe iniciarse otro arsis, principio de un segundo movimiento, se indica en la forma siguiente:



Con este procedimiento pueden seguirse e indicarse los más pequeños detalles del movimiento rítmico.

252. En los ejemplos anteriores el ritmo comienza por el ictus expreso; mas si a la primera nota no le corresponde ictus, éste, según dijimos, se presupone callado, y se indica con un gesto preliminar, comenzando el canto al llegar la mano al punto más elevado del semicírculo que ella forma, después de haber señalado la parte callada, y que prefigura el comienzo del arranque rítmico.



253. Aunque la pieza comience por ictus expreso conviene hacer un gesto preliminar, el cual indicará ya a los cantores el movimiento en que debe llevarse la pieza, y les facilitará la entrada simultánea en el canto.

Entonces el gesto marca no solamente parte del arsis, como en el ejemplo anterior, sino todo un ritmo preliminar.



254. Si la frase debe comenzar por tesis, suponiendo todo un arsis callado, se indica en la forma siguiente:



Véase el *Alleluia Ostende...* como modelo de quironimia completa.
Véase un ejemplo de todos los casos.

Cuando el ictus ársico no coincide con el acento, y casi siempre, en ciertos casos, se puede dirigir con quironimia ondulante.

DISEÑOS MELÓDICOS.

El director, para precisar el ritmo, ha de fijarse, además, en algunos diseños melódicos especiales, de uso muy frecuente en el canto gregoriano, como los que hemos anotado en el capítulo anterior, para hacerlos resaltar debidamente en la práctica y obtener de este modo que ningún detalle se pierda de los que en conjunto hacen tan apreciable y bella la melodía litúrgica. Téngase presente cuanto se ha dicho en las nociones de Estética, n.º 222 y ss.

Practíquese la quironimia, repasando de nuevo los Ejercicios de Modalidad dados en la Lección 25.^a de la Segunda parte.

Recomendamos los Ejercicios que se hallarán en los tomos I y II de *Le Nombre Musical Grégorien*, de Dom A. Mocquereau.

LECCIÓN 30.^a*Divisiones rítmicas*

A. — IMPORTANCIA DE LA COLOCACIÓN DE LOS ICTUS

255. 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.

256. 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:

257. 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

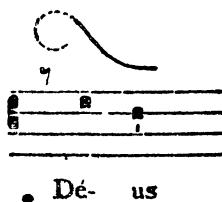
usan las reproducciones rítmicas de la edición vaticana publicada por los monjes de Solesmes, especialmente las traducidas en notación musical moderna.

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*.

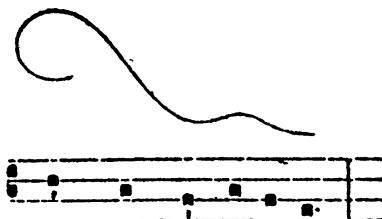
B. — LOS ICTUS EN EL TEXTO

258. 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.



También las esdrújulas pueden tratarse de la siguiente manera :

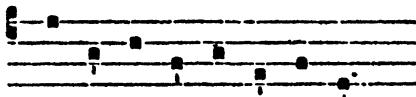


y entonces el texto resulta mejor ritmado y el pensamiento literario y el musical más claros.

C. — LOS ICTUS SEGÚN EL SENTIDO MELÓDICO

259. 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. (Véanse otros ejemplos.)

260. 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 n.^o 128 y siguientes de la Segunda parte.)

D. — LOS ICTUS EN LOS NEUMAS

261. 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

262. 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,
2° Pá- tris,
omni-pot-éntem,

3° fá- ctum,
pro- cé-dit.

4° caé- lum,
de caé- lis.
ba- ptisma.

5° Pón- ti-o Pi- lá-to,
cruci- fi- xus

6° 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.

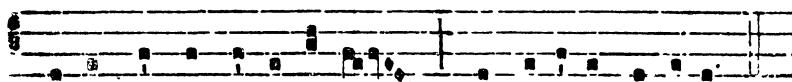
Cadenas fijas

mén- tem
ve- ne- ré- mur cér- tu- i
ri- tu- i
an-tí-quum do- cu-mén- sum

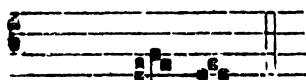
Correspondencia con las anteriores

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

Sanguisque pre-ti- ó-si, Quem in mún- di pré- ti- um,



Fructus véntris. ge-ne-ró-si Rex effú-dit gér-i-un

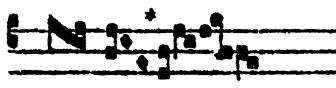


!! final : A- mea.

263. 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.

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

265. 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

266. 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.

LECCIÓN 31.^a

Ejemplos prácticos

*Orden en el análisis. — In medio. — Ostende. — Videns Dominus
Exsurge. — Iustus.*

267. 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 puédese recoger el fruto de todos los estudios precedentes, y conocer más a fondo el valor artístico del canto gre-

goriano, 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 obra «Introducción a la Paleografía Gregoriana», donde se estudia 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...*, agradeciéndole así en alguna manera la recomendación que de nuestro Método hace en la primera de las citadas monografías.

268. Para practicar con fruto el análisis de una pieza proponemos el siguiente orden de estudio práctico: *texto, melodía y ritmo*.

Texto..... { Sentido literal y místico. — Uso litúrgico del mismo.
Su historia. — Fraseo.

Melodía... { 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.

- Ritmo.....*
- Divisiones generales de la pieza. — Valor de las pausas.
 - Interpretación particular de algunos neumas. — Indicaciones rítmicas que precisan el valor de algunas notas.
 - Ictus rítmicos.
 - Ritmos elementales y simples.
 - Ritmos compuestos ; cuántos ; de qué genero y por qué.
 - Finales de ritmo o cadencias fícticas y postfícticas.
 - 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 gregoriano 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

In mé- di- o * Ecclé- si- ae a-pé- ru- it os
 é- jus : et implé- vit é- um Dómi- nus spí- ri- tu sa-
 pi- énti- ae, et in- tel- léc- tus : stó- lam gló-
 ri- ae in- du- it é- um.

269. A) 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 :

<i>Frase.</i>	<i>Miembro</i>	{ Inciso In medio Ecclesiae,
	<i>Miembro</i>	{ Inciso aperiert os eius,
	<i>Miembro</i>	{ Inciso et implévit eum Dominus,
	<i>Miembro</i>	{ Inciso spiritu sapientiae et intellectus,
	<i>Miembro</i>	{ Inciso stolam gloriae,
		{ Inciso induit eum.

En el canto habrá que tener cuenta de la disposición melódica y rítmica que a la frase ha querido dar el compositor.

B) *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: *induit eum*. Contrastan con estos incisos los otros *et implevit eum Dominus spiritu sapientiae et intellectus, stolam gloriae*. 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 gloriae*, y aun entre cada uno de ellos.

La melodía es de *sexto modo*. (Véase la tabla correspondiente en la Primera parte.)

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 gloriae*, y por cerrar definitivamente la frase, la nota *fa* recobra más bien el carácter de tónica.

C) *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 *trístrofas* 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 *orisclus* en la nota superior: el ictus carga, pues, sobre el *la*, sin prolongarlo, porque no representa el *salicus*.

Las dos *dístrofas* 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.

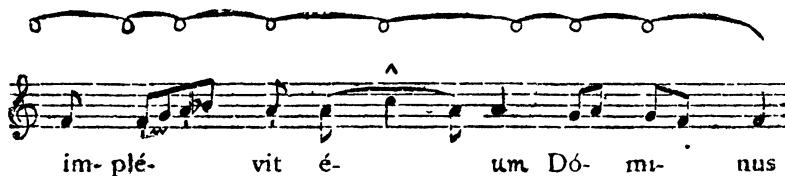
El episema de retardo sobre la palabra *os* lo indican los manuscritos rítmicos, así como los demás colocados en otros neumas.

Adviértase que las tres notas *mi-fa-sol* de *sapientiae* y de *intellexus* 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.

Los ritmos elementales podrían distinguirse en la siguiente forma :



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 postictica*. — El segundo, *clesiae*, de dos *arsis* y tres *thesis*.

INCISO SEGUNDO.

Dos ritmos : el primero simple, con una *tesis postictica*. — El segundo, *os eius*, un *arsis* y dos *thesis*.

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, *p̄levit*, con el *la de eum*, compuesto por contracción: tres *arsis* y una *tesis postictica*. — El segundo, *eum*, desde el *do*, ritmo simple; una *tesis ictica*. — El tercero, *Dominus*, compuesto por contracción, un *arsis* y dos *tesis*; la última *ictica*.

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 *ictica*.

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, *ictica*, 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

Qu

Verso aleluyát

A musical score for a solo voice, featuring five staves of music with various vocal markings like slurs and grace notes. The lyrics are written below the notes:

L - le - lú - ia.

< / > / > / >

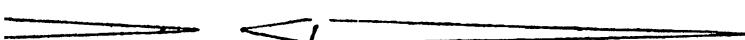
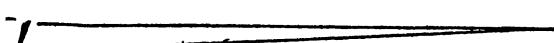
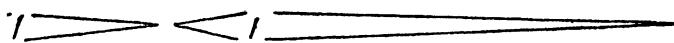
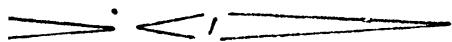
blén de no lir do mí ne mi

ce san lus zá ro zu

da - - lir

a

tende nobis...



las indicaciones rítmicas de los manuscritos, podría colocarse en el segundo inciso.

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 el 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.

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.

La quironimia marcará la sucesión de los ritmos, según el método indicado en el curso precedente.

II

ALLELUIA. OSTENDE.

The musical score consists of two staves of music. The top staff begins with the lyrics "Al-le-lú-ia." followed by a fermata over the first note of the next measure. The bottom staff begins with the lyrics "de nóbis Dó-". Both staves feature various rhythmic patterns and performance markings, including dynamic signs (e.g., 'c' for piano) and slurs. Measure numbers 11, 12, and 9 are indicated below the staves. The name "W. Ostén-" appears above the second staff.

am et sa-lu-tá-re tú-

um * da nó- bis.

16 17

c c

14

6 7 8 10

270. A) 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.

B) Melodía.

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 dejá 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, cedién-

dola más tarde al *si*, que, bemolizado, hace perfecta consonancia con la final *fa*; cadencia, por otra parte, meramente transitoria, que prepara el comienzo del miembro siguiente. Aquí la dominante fluctúa entre *do* y *si*, y la frase termina en la nota modal propia.

C) Ritmo.

Conviene hacerse cargo de la relación y parecido rítmico y melódico establecido 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.

The image contains eight musical staves, each with a number from 1 to 8 above it. Each staff is a five-line staff with black note heads. The patterns represent different neumatic groupings. Staff 1 has two groups of two notes. Staff 2 has two groups of three notes. Staff 3 has one group of four notes. Staff 4 has two groups of two notes. Staff 5 has two groups of three notes. Staff 6 has two groups of three notes. Staff 7 has one group of four notes. Staff 8 has two groups of three notes.

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*.

Cúdese 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 ritmista, 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.

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

Ví-dens Dómi-nus * flén- tes so-ró-res Lá-za-ri ad mo-

numén-tum, lacrimá-tus est co-ram Judaé-is, et clamá-

bat: Lá- za- re, vén-i fó- ras. et pród-i- it li-gá-tis

má-ní-bus et pé-di-bus, qui fú- e- rat quatri-du- á-nus mó-

tu- us.

271. A) *Texto.*

Corresponde en la Liturgia al *Communio* de la Feria Sexta después de la Dominical IV de Cuaresma, en cuyo día se lee la historia evangélica de la Resurrección de Lázaro, de la cual está tomado.

B) *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. Nótense las diversas cuerdas recitativas: *fa* del primer inciso, *sol* del segundo y *la* del tercero. La ascensión melódica de las palabras *et prodiit* parece describir el acto de la resurrección de Lázaro, así como el inciso siguiente, con una gracia y medida 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.

C) *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 *fletentes* 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.*

El movimiento general será el que corresponde a un recitado, moderándolo discretamente en las palabras: *Lazare, veni foras.*

IV



Exsúr-ge, *qua- re obdórmis Dómi-ne? exsúr-

t. a. t. a, f. t. t. t. a.a. a, t.
ge, et ne re-pél-las in, si-nem : qua-re fá-ci- em
a. t. a. a, t. t. t. a. t. a, t.
tú- am avér-tis, obli-ví-sce-is tri-bu la-ti-ó-nem
t. t. a. f. t. a. t. a. t. t. a.
nó-stram? Adhaé- sit in térra vénter nō- ster . exsúrge,
a, f. t. a, f. t. t. t. a. f. t. t. a. t. t.t.
Dómi-ne, ádiu-va nos, et lí-be-ra nos.

272. A) 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.

B) 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.



fí-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.

C) *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 atrabilada y casi del todo desfallecida.

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

273. A) *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.

B) *Melodía.*

The musical score consists of two staves of Gregorian chant notation. The top staff has a soprano vocal line with a soprano melisma over 'stus'. The bottom staff has a basso continuo line with sustained notes and short melismas. Above the music, a rhythmic pattern is indicated with 'a. r. a. t. t. a. t. t. a. a. / ta a. t.' above the first staff, and 't. a. t. t. a. a. / ta a. t.' above the second staff. Below the music, the lyrics are written: 'jú- stus * ut pálma fróré- bit sic ut'.

cedrus Li-ba-ni multipli-cá- bi- tur : plantá- tus
 in dómō Dómi- ni, in á-tri- ís dómus Dé- i
 né- stri.

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 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*.

C) Ritmo.

Todo va indicado en la parte superior.

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 tesis 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 atriis 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.

LECCIÓN 32.^a

LOS HIMNOS

274. 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 sim-

plemente 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

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

Ejemplo :

Nunc sancte nobis Spiritus, etc.

B. — YÁMBICO TRÍMETRO

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

Ejemplo :

Aurea luce et decore roseo, etc.

C. — METRO TROCAICO

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

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

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, gestaque fortia :
Nam gliscit animus promere cantibus
Victorum genus optimum.

F. — Otras clases hay que son de uso menos frecuente.

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

Ejemplo :

Ave, maris stella, etc

H. — 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.

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

La edición vaticana dice no se suprime 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, *magnaruurbium*, 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.

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.

LECCIÓN 33.^a

Tonos comunes

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

275. 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 solemenses».²

276. *Tono común de lección.*

Júbe Domne be-ne-dí-ce-re.

Sic - incí-pi- es et sic fá-ci- es flé- xam, sic autem pún- sá-pi- ens Dó- propter vos lo- cá-

ctum. Tu autem Dómi-ne mi-se-ré-re nó-bis. mi- ni. tus est.

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.

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.

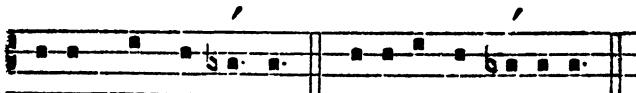
En los dos puntos antes de : *et dixit*: — *sicut scriptum est*, y otros semejantes, se omite siempre toda inflexión.

Punto interrogativo.



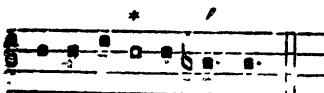
quis est qui condémnet? quis contra nos? di-lí-ge-re?

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.

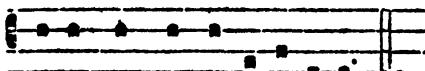
Es cadencia de un acento, con dos notas de preparación. Según la edición vaticana, se anticipa otra nota cuando al *re* debiera corresponder una penúltima breve.



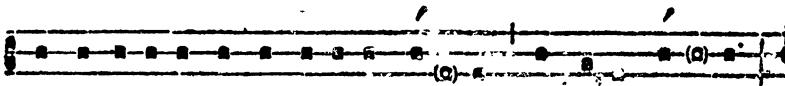
ha-bi-tá-ti- o é- ius.

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.

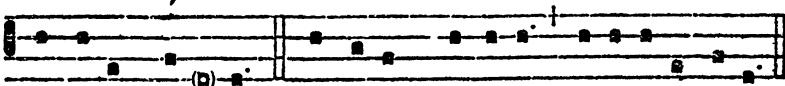
277. Tono solemne «ad libitum».



Júbe Domne be-ne-dí-ce-re.



Sic incí-pi- es et sic fá-ci- es flé- xam, sic ve-ro mé- trum,



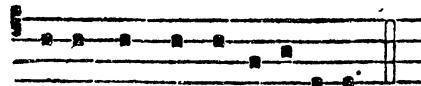
sic autem pún-ctum. Tu autem Dómi-ne, mi-se-ré-re nó-bis.

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.

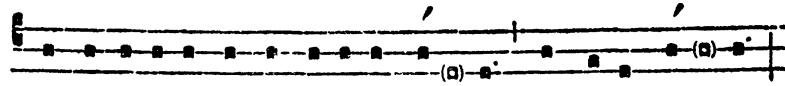
El punto interrogante se canta como en el tono usual.

El final de lección sin *Tu autem* se canta como en el tono citado.

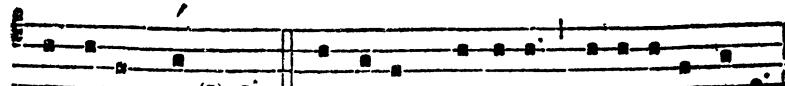
278. Tono antiguo.



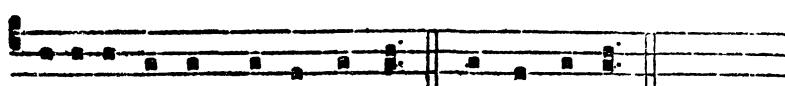
Júbe Domne be-ne-dí-ce-re.



Sic incí-pi- es et sic fá-ci- es flé- xam, sic ve-ro mé- trum,



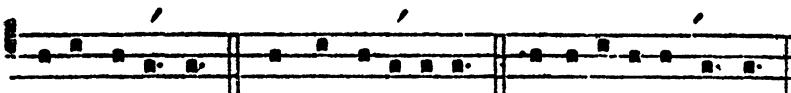
sic autem pún-ctum. Tu autem Dómi-ne, mi-se-ré-re nó-bis.



... 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.

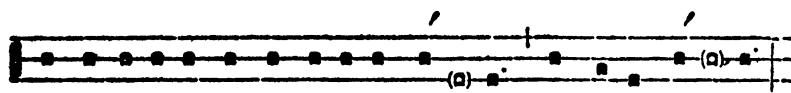
Final sin *Tu autem*.



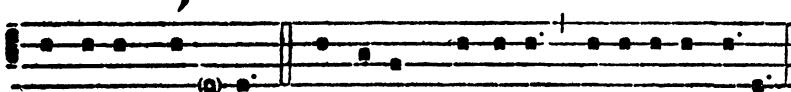
Dé-o vi-vén-ti. non fit remíssi-o. ha-bi-tá-ti-o é-ius.

279. Tono de lección breve.

El *Jube Domne*, como en el tono común.



Sic incípi-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 nóbis.

Si el punto es corto se omite la *flexa*

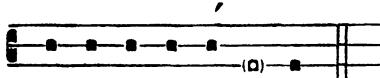
No se repiten la *flexa* y el *métrum*.

El interrogante como en el tono común.

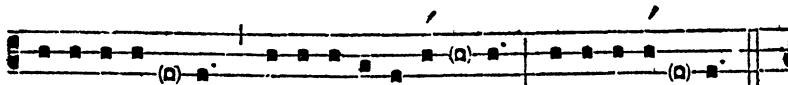
A) *Modo de cantar los versículos.*

En el tono llamado *cum neuma* por la edición vaticana, corresponde siempre la última sílaba al *iubilus* final.

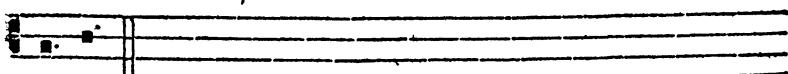
El *tono sencillo* es cadencia de un acento.



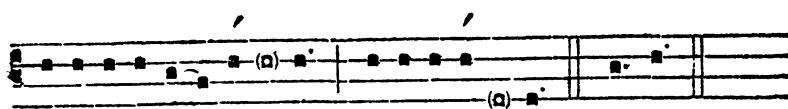
280. B) Tono de absoluciónes y bendiciones.

Absolución.

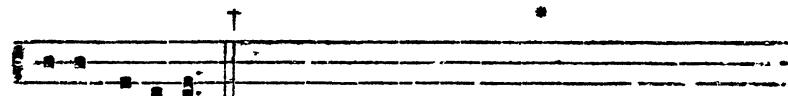
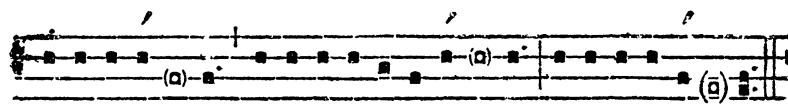
† *



Amen.

281. *Bendición.*

* Amen.

282. C) *Modo de cantar la capitula.*

De- o grá- ti- as.

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*.

283. 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 :

Lécti- o Epístole Be- áti Páuli Apóstoli ad Romá-nos.

Metrum Punctum

Punto interrogante, el acostumbrado.

Final Metrum

284. E) Tonos de evangelio.

I.

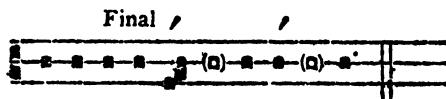
V. Dómi-nus vo-biscum. R. Et cum spí-ri-tu tú a. Sequén-
ti- a sáncti Evangé-li- i se-cúndum Lú-cam. Gló-ri- a tí-
bi Dómi-ne.

Punto

é- stis sal térrae.
ab ho-mí- ni-bus.

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.



Cadencia de dos acentos.

II.

V. Dómi-nus vo-biscum. R. Et cum spí-ri-tu tú-o. Sequén-

ti- a sáncti Evangé-li- i se-cúndum Lú- cañ. Gló-ri- a

tí-bi Dómi-ne.

Metrum , Punto ,

Punto *interrogante y final*, como en la epístola.

III.

V. Dómi-nus vo-bis-cum. R. Et cum spí-ri-tu tú-o. Sequén-

The image contains four staves of musical notation on a five-line staff system. Each staff has a different ending (Metrum, Punto, Interrogante, Final) indicated by a vertical bar at the end of the staff.

- Metrum:** Shows a sequence of notes followed by a vertical bar. Below the staff, the text "ti- a sáncti Evangé-li- i se-cúndum Lú- cam. Gló- ri- a" is written, with the vertical bar marking the end of the phrase.
- Punto:** Shows a sequence of notes followed by a vertical bar. Below the staff, the text "tí-bi Dómi-ne." is written, with the vertical bar marking the end of the phrase.
- Interrogante:** Shows a sequence of notes followed by a vertical bar. Below the staff, the text "Interrogante." is written, with the vertical bar marking the end of the phrase.
- Final:** Shows a sequence of notes followed by a vertical bar. Below the staff, the text "Final , , " is written, with the vertical bar marking the end of the phrase.

285. 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 *iconiano*, 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.

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 ' delicta.

cle — ménter ' exáudi.

adversi — táte ' custódi.

dexteram tuae mate — 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 ' purífcas.
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 :

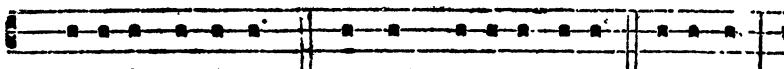
- illustrati* — óne ' dócuisti.
consolati — óne ' réspirémus.
 ésse ' méreámur.
 séqui ' méreámur.
 mális ' et futúrae.

CURSUS VELOX, siete sílabas, acento en la primera, cuarta y sexta; cesura después de la tercera.

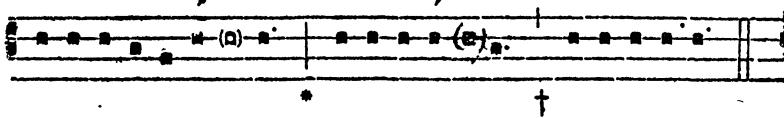
Ejemplos :

- miseri* — córditer ' liberémur.
 sérviat ' libertáte.
 vínculis ' ábsolutos.
 glóriam ' in futúro.
 cónsequi ' méreámur.

Festivo.



V. Domini-nus vo-biscum. R. Et cum spí-ri-tu tú-o, Orémus.



Per Dómi-num nóstrum Jé-sum Chrístum Fí- li- um tú- um, †

qui té-cum vi-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 domínicas, 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- mvs 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, aspersión del agua bendita, en la bendición de candelas, etc.

Tonos ad libitum.

Solemne.

V. Dómi-nus vo-bis-cum. R. Et cum spí-ri-tu tú-o Orémus.

Per Dómi-num nóstrum Jé-sum Chrístum Fí-li- um tú- om,

qui té-cum ví-vit et régnat in . u-ni-tá-te Spí-ri-tus Sáncti

Dé-us, per ómni- a saécu-la saécu-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.

P. Dómi-nus vo-biscum. R. 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, asper-

sión 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.

CUARTA PARTE

Historia del canto gregoriano

LECCIÓN 34.^a

*Período de formación. — Período de perfección. — Período de decadencia.
Período de restauración.*

286. 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.

Dividimos su historia en cuatro períodos.

287. El primer período, titulado *de formación*, comprende desde el final de las persecuciones (312) hasta el pontificado de San Gregorio Magno, O. S. B. (590-604).

Poquísimo 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.

De todos modos la repetición de las Colectas u oraciones, que recogía en alta voz el Pontífice, el Canto del Prefacio, del Pater noster, los diálogos entre el pueblo y los Ministros, el Canto de los Salmos, alternados o del solista, las lecturas en alta voz, el deseo natural de aprovecharse de los mismos elementos musicales profanos, quizá ciertos temas que se introducían insensiblemente, debieron ir creando un repertorio más o menos uniforme y propio.

Antes de San Gregorio vemos como San Ambrosio organiza el canto de los Salmos y de los Himnos en Milán, la Antifonía y otras partes litúrgicas.

Todo nos induce a pensar en una época de formación. Tanto más cuando la Historia nos habla de Papas que ya comenzaban a codificar las partes del canto litúrgico, bien que el canto fuese poco estilizado aún.

El canto ambrosiano, empero, puede representar una prueba de cómo el repertorio musical es más antiguo de lo que se cree.

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.

288. Segundo periodo, 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*.

Además de lo que sabemos de sus dotes musicales, de los cargos que ocupó en la Iglesia Romana, la Historia nos ofrece documentos no ya los de Juan Diácono (870), no de León IV (850), ni de Estrabón (807), o del mismo Papa Adriano (772), sino que con ellos llegamos a los Concilios de Inglaterra, tal el de York (732), de época tan cercana al santo Pontífice, en que se nos habla de su obra *Su Antifonario*.

Así, que podemos afirmar que, recogiendo el tesoro antiguo, lo codificó, centonizó, fijó y aumentó.

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 Pepino, 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?).

Nada digamos de los tratadistas de la Edad media, que a principios del siglo VIII, y especialmente desde el X, se cuentan en gran número, pero desgraciadamente contribuyen, a lo menos algunos, a una grande confusión didáctica, especialmente queriendo aplicar teorías modales y rítmicas mal entendidas de los griegos; teorías que a medida que se iban repitiendo influían cada vez más en la mala interpretación del canto gregoriano.

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.

289. *Tercer período, o de decadencia*, desde últimos del siglo XIII hasta la mitad del siglo XIX.

En esta época es cuando el *discantus*, la diafonía, influyó no poco en la decadencia del canto; pues a más de la diversidad de valores y medidas que introducían en el ritmo y los retoques melódicos y modales, habituaban a los cantores al canto pesado, al martilleo, y, consecuentemente, al recorte de los pasajes melódicos más ricos.

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.

290. *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 *Mélodies 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 tra-

bajos 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 contarla de nuevo.

Sería imposible detallar la rica historia contemporánea de la restauración, ya sea en la labor científica, reconstructiva de los Monjes de Solesmes, de los estudios de tantos que han profundizado en esta materia, de los hechos que han contribuido a su divulgación, como del entusiasmo con que los fieles de todas las naciones han acogido este canto y del bien espiritual que de él han reportado.

Hoy, en Roma, existe, además de la Sagrada Congregación de Ritos, que vela por la dignidad del canto, y para que continúen siempre en vigor las directivas de los Sumos Pontífices, el Pontificio Instituto de Música Sagrada, que Pío XI elevó a la categoría de Universidad, y en la cual se confieren títulos en las tres facultades de canto gregoriano, composición sagrada y órgano. Además, es, de hecho, el único centro que recoge providencialmente todas las formas musicales del culto católico, aun las de rito oriental.

LECCIÓN 35.^a

Legislación eclesiástica

A

Motu proprio. — Decreto de 8 de enero de 1904.

291. 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 *Motu Proprio* de Pío X, que constituye el Codex canónico de la Música Sagrada, y que transcribimos aquí.

MOTU PROPRIO

Pío, Papa X

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 inigno 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 deplorase 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 piás, 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 condenación 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 insubstituible 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 cometan 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

292. *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 eminentes 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 admite 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.¹

II

293. 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.*

1. Como forma concreta del canto gregoriano, para obviar privilegios de editores, Pio X, con *Motu Proprio* del 25 de abril de 1904, dió normas para editar, redactada por los Monges de Solesmes, una edición oficial.

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 restablecerse 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

294. *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

295. *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 *antifona*, 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 *antífonas* 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

296. *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 típles 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

297. 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 fragorosos o ligeros, como el tambor, el chinesco, 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

298. 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

299. 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

300. *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 colegiatas 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

B

301. Desde el día 24 de junio de 1905 la Comisión Pontificia dejó de funcionar como hasta entonces lo había hecho, y Dom Potthier, 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.

302. 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 sanctum 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.»

303. 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 gregorianaæ in futuris editionibus contentae, praedictæ typici editioni sit conformandæ, quin derogetur, ipsius Sacre 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».

304. He aquí los dos Decretos de referencia que la Sagrada Congregación confirma en favor de los *signos ritmicos* solemenses, y del no uso de las *medianentes 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.

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 Vaticanae editionis adamussim reproductas continentibus, sed cum signorum rythmicorum indicatione, privata auctoritate additorum?

Sacra Rituum Congregatio, ad maiorem declarationem Decreti n. 4259, 25 ianuarii vertentis anni, respondendum censuit:

DECRETUM

circa modulandas monosyllabas vel hebraicas voces in lectionibus, versiculis et psalmis.

A quibusdam cantus gregoriani magistris sacra Rituum Congregationi sequens dubium pro opportuna solutione expositum fuit; nimurum:

An in cantandis Lectionibus et Versiculis, praesertim vero in Psalmorum mediantibus ad asteriscum, quando vel dictio monosyllaba vel hebraica vox

Editionibus in subsidium scholarum cantorum, signis rythmicos, uti vocant, privata auctoritate ornatis, poterunt Ordinarii, in sua quisque Dioecesi, apponere Imprimatur, dummodo constet, cetera, quae in Decretis Sacrae Rituum Congregationis iniuncta sunt, quoad cantus gregoriani restorationem, fuisse servata.

Quam resolutionem Sanctissimo Domino nostro Pio Papa X, per Sacrorum Rituum Congregationis Secretarium relatam, Sanctitas Sua ratam habuit et probavit.

Die 11 aprilis 1911

occurrit, immutari possit clausula, vel cantilena proferri sub modulatione consueta?

Et sacra eadem Congregatio, approbante sanctissimo Domino nostro Pio Papa X, subscribere statuit: *Affirmative ad utrumque.*

Die 8 iulii 1912.

Fr. C. CARD. MARTINELLI,
S. R. C. Praefectus.

L. S.

† Petrus La Fontaine; Episc. Charystien., Secretarius.

305. 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 instituida 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*.

306. Notable es también, en cuanto confirma lo prescrito por Pío X e insiste en lo tocante al canto popular, la Constitución Apostólica «*Divini Cultus sanctitatem*» de Pío XI, fechada en 28 de diciembre de 1928.

C

307. Los Congresos Nacionales Españoles de Valladolid (1907), Sevilla (1908), Barcelona (1912) y Vitoria (1928) dieron disposiciones muy oportunas para el mayor esplendor del canto y la música sagrada en nuestra Patria.

Sobre el canto de las mujeres y coros mixtos dió el Congreso de Vitoria las siguientes y muy justas normas:

«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.*, n.^º 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 pa-

rroquial y a Vísperas, para tomar parte en el canto y así introducirlo en el pueblo.

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.*, n.^o 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 acudirse 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 artículo 27 del *Motu propio*; 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 cometan, 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.

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 formen 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.*, n.º 13; *Decr. Angelop. et Neo-Eboracen*, n.º 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.*, n.º 3; *Decret. Angelop.*)

308. Desde el Congreso de Barcelona se incorporó a nuestra legislación musical el *Reglamento para la Música Sagrada*, fechado en Roma a 2 de febrero de 1912, prescribiendo para sus parroquias el uso de las ediciones vaticanas *con los signos rítmicos solemnes* para mayor utilidad de los cantores. El éxito innegable ha justificado plenamente tan oportuna disposición.

DEL ACOMPAÑAMIENTO

I

IMPORTANCIA DE SU ESTUDIO¹

El presente capítulo tiene por objeto dar a nuestros lectores algunos consejos prácticos sobre el acompañamiento de las melodías gregorianas, presentando al mismo tiempo las principales dificultades que la realización del mismo ofrece al que se propone verificarlo digna y artísticamente.

El acompañamiento es, sin duda alguna, entre todas las artes que intervienen en el culto, la más descuidada y la tratada más a la ligera. Son muchos los que por falta de conocimientos musicales no osarían acompañar una pieza de música, y acompañan empero, sin ningún escrúpulo, el gregoriano y lo que aún es peor, a falta de acompañamientos escritos inventan una serie de ruidos que asociados a las melodías, tal vez ejecutadas ya en forma mediocre, ofrecen un lamentable conjunto realmente impropio de la casa de Dios y digno

1. Debemos este capítulo, como ya hemos dicho en el Prólogo, al Rdo. P. Miguel Altisent, Sch. P.

del desdén de todos los que tienen un poco de gusto artístico. No faltan otros que, dotados de cultura musical, revisten de armonías el canto litúrgico sin haber hecho de antemano un detenido estudio de la melodía en sus aspectos modal y rítmico, con lo que desnaturalizan su verdadero carácter.

No es lo mismo *acompañar* que armonizar. Acompañar quiere decir servir, ayudar, *nunca dominar o esclavizar*. Un buen acompañamiento no puede limitarse a sostener las voces, a cubrir defectos de un coro mal preparado, ni mucho menos a pretender aumentar la belleza de las melodías ya que estas se bastan por sí solas. El acompañamiento debe ser como una proyección, una trasposición, una versión de la melodía al campo armónico. Y si toda versión supone en el traductor la posesión del lenguaje original, fácilmente se comprenderá que quien no tenga un profundo conocimiento de las melodías gregorianas en todos sus aspectos, quien no analice previamente cada pieza, con dificultad logrará acompañar como se debe. Esta regla tan necesaria cuando se trata de una versión literaria, lo es mucho más en nuestro caso ya que el texto original y la versión deberán ser ejecutados simultáneamente, cosa que no sucede en las versiones literarias.

Otro peligro es el querer corregir o modificar el sentido melódico o modal del texto primitivo acomodándolo a nuestro gusto personal y a las enseñanzas de escuela. El gregoriano posee una estética propia, una técnica de composición particular y unas leyes muy distintas de las que se enseñan actualmente en las escuelas, siendo por consiguiente preciso *prescindir de toda idea preconcebida* y deducir de su estudio intrínseco los principios básicos que deberán regir nuestro acompañamiento.

La empresa es realmente difícil y en algunos puntos la creemos hasta irrealizable sin modificar la verdadera fisionomía del canto, por lo que estamos convencidos que el gregoriano no debería ser acompañado. No faltan numerosos maestros que se han ocupado en resolver estas dificultades, haciendo con ello un gran servicio al decoro del culto sagrado. No podemos menos de citar entre ellos al ilustre maestro Julio Bas, autor de la mayoría de acompañamientos escritos que se ejecutaban en nuestras iglesias, e igualmente de un tratado sobre los mismos. A él se debe el capítulo que sobre esta materia figuraba en las anteriores ediciones de este método.

Los recientes estudios llevados a cabo sobre la modalidad gregoriana y un más exacto conocimiento de la síntesis del ritmo general exigen en el acompañamiento nuevas y más apropiadas soluciones.

Dom J. H. Desrocquettes, O. S. B., las ha ofrecido mejores, a pesar de que se encuentra en sus acompañamientos un uso excesivo de la nota modulante, cuando no la da la melodía, y un exceso de

armonía que hace pesado el ritmo. A nuestro humilde entender, quienes proponen, hasta el presente una solución más conforme, son el maestro E. Potiron, especialmente en sus últimas publicaciones, y el Rdo. P. Dom E. Cardine, organista de Solesmes. Sus enseñanzas nos han guiado de una manera especial en la realización del presente capítulo.¹

II

EL ACOMPAÑAMIENTO DEBERÍA ESTAR ESCRITO

Son muchos los partidarios de la improvisación en los acompañamientos. Esta sería, realmente, la forma ideal de acompañar, ya porque en ella el organista más fácilmente puede acomodarse a las diversas circunstancias, ya porque el factor *ojo*, verdadera obsesión y peligro en los acompañamientos escritos, no entra en ella para nada, pues el autor, sobre todo si ha de editar su trabajo, no quiere y tal vez no puede prescindir de este factor, bien por el temor a las críticas académicas, bien por su costumbre de escribir según normas fijas que entorpecerán a veces el libre vuelo del ritmo. Una ventaja innegable de la improvisación es, sin duda, la de que en ella pueden fácilmente soslayarse ciertos detalles de difícil y a veces imposible solución, cosa completamente inadmisible en todo acompañamiento escrito.

La principal dificultad de la improvisación estriba en que para que ella sea buena, se requiere un profundo conocimiento de la melodía en sus aspectos modal y rítmico, y una práctica constante, cosa fácil, por ejemplo, en los monasterios, pero no en la mayor parte de nuestras iglesias.

En consecuencia, para la inmensa mayoría de organistas no dudamos en aconsejar el acompañamiento escrito completamente o, al menos, en sus puntos principales, pues aunque resulte más rígido, fácilmente podrán modificarlo si las circunstancias lo exigen.

III

CUALIDADES GENERALES DEL ACOMPAÑAMIENTO

El acompañamiento :

- a) Debe ser rigurosamente *diatónico*.
- b) Debe, a nuestro entender, reproducir el canto en la parte

¹. Los ejemplos que señalaremos con un asterisco los hemos tomado de nuestro buen amigo el Mtro. E. Potiron.

superior. Los acompañamientos a base sólo de largos acordes sin reproducir el canto, son completamente arrítmicos y dejan de desempeñar una de sus principales funciones.¹ Tal vez podrían tolerarse en ciertos fragmentos en que la melodía tiene un carácter semejante al de un simple recitativo, como en el siguiente ejemplo :



Ejemplo n.º 1

Los acompañamientos que podríamos llamar libres o concertantes, más que acompañamientos en el sentido que hemos indicado más arriba, son armonizaciones, que, sobre no ayudar ni poco ni mucho rítmicamente, se exponen a disminuir el valor y el interés de la melodía gregoriana.

c) En las funciones del culto *debe ocupar un lugar secundario*. Queremos decir con esto que ha de procurarse no acusar demasiado la presencia del órgano por medio de efectos rebuscados y artificios exagerados. La sencillez debe ser una de sus cualidades principales.

d) Cuando la melodía empieza con un tiempo desprovisto de ictus sería mejor que el acompañamiento entrara en el primer ictus y, a ser posible, que el acorde fuera una inversión.

e) No se deje sola la melodía *ni se interrumpa* el acompañamiento en las pausas, en especial en la cadencia mediana de los salmos.

f) No hay que *preocuparse de la variedad*, particularmente cuando no varía el canto.

g) Es necesario que el acompañamiento respete *absolutamente* el carácter modal y rítmico de la melodía.

IV

ESCRITURA ARMÓNICA

En el acompañamiento no deben figurar otras notas que las que admite la melodía, y tan sólo en la proporción en que ésta las admite. Al hablar de la modalidad concretaremos algo más esta idea.

¹ No hablamos de los inconvenientes que puede ocasionar a la melodía el *discantus* producido por el soprano de tales acordes.

Se adoptarán sin restricción los *acordes fundamentales mayores y menores y los acordes de sexta*.

El de cuarta sexta solamente podrá usarse sobre un pedal de base. (Ej. 2.)

Sub tu- am mi-se-ri- cor-di- am
Ped.

Ejemplo n.^o 2

Los acordes de *séptima* pueden usarse en su posición fundamental y en sus inversiones primera y tercera. El llamado acorde de *séptima de dominante*, dado el sistema modal gregoriano, es un acorde de séptima como otro cualquiera. Mas teniendo en cuenta la tendencia atractiva de la *quinta disminuida*, será mejor no usarlo. Por la misma razón el acorde de *quinta disminuida* no se utilizará más que en su primera inversión y con tal que la atracción de sus notas no se resuelva en el acorde de tónica. *En el gregoriano no existe la sensible*.

Las notas de *paso, retardos, apoyaturas, etc.*, serán de mucha utilidad en las partes acompañantes. Lo mismo debe decirse del pedal inferior o interior sobre la «tonica» principal o momentánea de la pieza.

En general diremos que en el acompañamiento pueden utilizarse todos los recursos que ofrece la técnica moderna con tal que nos sirvan para poder reflejar mejor el movimiento de la melodía y quede a salvo completamente el carácter modal de la misma. Nada, por consiguiente, de *consonancia perfecta exclusiva* como venía diciéndose hasta no ha mucho. Las disonancias bien empleadas podrán ser de mucha utilidad en la conservación del movimiento, como sucede, por ejemplo, en la nota que precede al *quilisma*. De todos modos, aconsejamos mucha discreción, para evitar el peligro de crear un ambiente extraño a la melodía. Procúrese, a ser posible, que los acordes sean siempre *un resumen* de las notas principales del grupo que se quiere armonizar.

En cuanto a las *quintas y octavas directas* y a las *consecutivas* es mejor atenerse a las reglas tradicionales. Mas en un sistema puramente modal como es el del gregoriano, en el que *todas* las notas

pueden tener el carácter de «tónica» cabe más tolerancia, sobretodo respecto de las quintas y octavas directas.

Finalmente, creemos que deben ser observadas cuantas reglas académicas se dan en los tratados sobre la escritura armónica, SIEMPRE Y CUANDO NO OCASIONEN DETRIMENTO ALGUNO A LA MELODÍA EN CUALQUIERA DE SUS ASPECTOS. En caso de conflicto, DEBERÁ CEDER SIEMPRE la armonía. No se olvide que el acompañamiento debe ser juzgado «en función», es decir, *acompañando* el canto y no en un análisis de laboratorio.

V

EL ACOMPAÑAMIENTO Y EL RITMO

Se puede decir que el lugar donde deben colocarse los acordes viene determinado por el ritmo, ya que *solamente en los ictus* podrá cambiarse de armonía. Fácilmente se comprenderá que no teniendo todos los ictus la misma importancia, tampoco todos deben llevar acorde, pues se entorpecería grandemente la marcha graciosa de las melodías.

El determinar cuáles son los ictus que deben llevar acorde es, a nuestro entender, uno de los problemas más difíciles que presenta el acompañamiento y que exige un profundo conocimiento de cada pieza. Difícilmente colocará bien los acordes quien no sepa analizar e interpretar correctamente el canto que se quiere armonizar.

Como norma general no deberá cambiarse la armonía sino en *las cadencias*, dando a este término un sentido muy lato.

No importa que el acompañamiento quede muy simplificado y hasta pueda parecer pobre y árido a quienes lo analicen sobre el papel. Lo que interesa es que conservando su verdadero carácter de *acompañamiento* no entorpezca para nada la libertad de los cantores en la ejecución alada de la melodía.

Sería convenientísimo que antes de escribir un acompañamiento se marcaran todos los ictus, se cantara repetidamente la melodía, procurando realizar la síntesis del ritmo general y hasta se dibujara su quironimia. De esta manera se daría uno mejor cuenta de cuáles son los ictus principales que como pilares deberán sostener los grandes arcos que trazará el ritmo.

Possiblemente la realización escrita nos obligará a modificar en algo nuestro trabajo preliminar; mas, aconsejamos que, *por motivos de la escritura armónica*, se modifique lo menos posible.

También el hacer una o varias pruebas acompañando a otros, sobre todo si cantan bien, da mucha luz en esta materia y nos obli-

gará a introducir ciertas modificaciones que en este caso las creemos utilísimas.

Si alguna vez, *aunque muy rara*, debido a dificultades en la escritura se debiera colocar un acorde en una nota desprovista de ictus, evítese el producir un efecto de síncope armónica, que destruiría el ritmo.

Supongamos, por ejemplo, que queremos armonizar el ritmo:



Si por cualquier motivo colocáramos un acorde sobre la nota que sigue al ictus



el ritmo quedaría modificado en esta forma :



es decir, muy diferente de como era.

Por consiguiente :

a) Si en un grupo binario o ternario se debiera armonizar la *última* nota, deberá necesariamente cambiarse la armonía en la *primera* nota del grupo siguiente :



b) Si en un grupo ternario se coloca un acorde en su *segunda* nota, deberá ponerse otro en la *tercera*, y otro también en la *primera* del grupo siguiente.



Estas reglas no sólo se refieren al cambio armónico del bajo, sino también a cualquier movimiento en las voces intermedias. Sólo podrían tolerarse este efecto de síncope en una de las voces intermedias, en el caso en que el movimiento del *bajo* que sigue a continuación corrigiera o disimulara su efecto. (Ej. 3.)

Ejemplo n.º 3

Aprovechense con preferencia las notas largas para el cambio de armonía.

Son muchos los que después de un acorde colocado sobre una nota larga, sobre todo si se encuentra delante de una pausa, sienten la necesidad de cambiar la armonía. Nos parece mucho mejor, particularmente en los salmos, conservar la misma armonización siempre que la melodía lo permita. Da una impresión de legato más perfecta. (Ejs. 33 y 34.)

VI

LAS CADENCIAS

Para mayor claridad, dividiremos las cadencias en: *simples*, *compuestas*, *redundantes* y *post-icticas*.

i) Entendemos por *cadencia simple* aquella en la que la última sílaba del texto tiene un solo *ictus*, sobre el cual se establece un *reposeo* definitivo. (Ej. 4.)



Ejemplo n.º 4

Estas cadencias, deberán tener *todas* un acorde *propio* (Ej. 5), pues de lo contrario produciría el efecto de que se cae en el vacío. (Ej. 6.)

* Pu- er impié- ri- um *

Ejemplo n.º 5 *



Ejemplo n.º 6

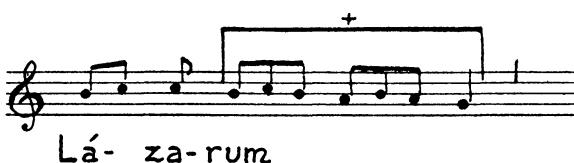
Este defecto no queda corregido con un simple cambio de posición de un acorde, sobre todo si se conserva el mismo bajo; ni tampoco es suficiente el movimiento de una voz intermedia en el ictus precedente, *a no ser que la base esté ejerciendo ya la función de pedal*. (Ej. 7.)

in ae- ténum, di- cit Dó- mi- nus.

Ped.

Ejemplo n.º 7

2) Entendemos por *cadencias compuestas*, aquellas en las que la *última sílaba del texto tiene varios ictus*, en el último de los cuales se establece un reposo definitivo. En su conjunto entrarán, pues, siempre varios tiempos compuestos, y este es el motivo por que se les suele llamar *compuestas*. (Ejs. 8 y 9.)

Ejemplo n.^o 8Ejemplo n.^o 9

El tratamiento armónico de estas cadencias es como sigue :

a) El *primer ictus* de la cadencia deberá tener *armonía propia*, la cual deberá a su vez *armonizar consonantemente el último ictus* de la fórmula cadencial. (Ej. 10.)

A musical score with two staves. The top staff is in G major (G clef) and the bottom staff is in C major (F clef). The melody in the treble staff consists of eighth notes and sixteenth notes. Above the staff, there is a bracket spanning two measures. Below the bracket, the word "iá-nu-as" is written. The first measure ends with a sixteenth note, and the second measure begins with a sixteenth note. Above the bracket, there is a plus sign (+) above the line. The bass staff shows harmonic changes indicated by vertical lines and a circle with a dot.

Ejemplo n.^o 10

b) Si al llegar al último ictus de la cadencia, sobre todo cuando es un poco larga, se cambia la posición del acorde anterior, no se rompe la unidad de la misma. (Ejs. 11 y 12.)

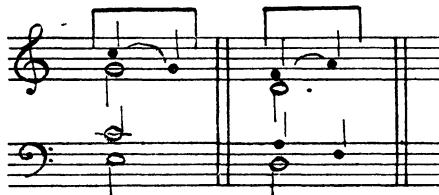


Ejemplo n.º 11



Ejemplo n.º 12

c) Cuando la cadencia compuesta está formada por una *clivis* o *podatus con las notas dobladas*, la armonía que mejor le cuadra es la que armoniza en consonancia las dos notas a la vez (Ej. 13) o la que trata la primera en *apoyatura* de la segunda. (Ej. 14.)



Ejemplo n.º 13



Ejemplo n.º 14

d) Si la cadencia compuesta estuviera formada por una vocalización algo extensa, podrá considerarse la melodía como reemprendiendo un nuevo vuelo, y al final del mismo establecer una nueva cadencia que deberá ser analizada y tratada según su naturaleza. (Ej. 15.)

Ejemplo n.º 15 *

En el caso que la vocalización no fuera demasiado extensa, no dudaríamos en aconsejar que a ser posible se armonizara toda sobre un pedal de tónica, conservando el interés por medio del movimiento de las voces intermedias.

3) Llamamos *cadencias redundantes* las que terminan con dos notas dobladas que se encuentran en el mismo grado de la escala y corresponden a las dos últimas sílabas de una palabra espondánea. (Ej. 16.)

Ejemplo n.º 16

Muchas veces el primer *punctum* de la cadencia viene sustituido por un *tórculus* o *podatus* en los cuales su primera nota conserva el mismo grado de la escala que tenía el *punctum*. Estas cadencias pueden considerarse también como redundantes. (Ej. 17.)

Ejemplo n.º 17

Igualmente consideramos como redundante la cadencia que, en la Edición Vaticana, desglosa el primer *punctum* para acomodarlo a una palabra dactílica. (Ej. 18.)



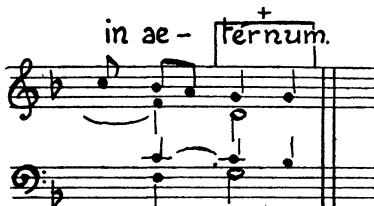
Ejemplo n.º 18

Finalmente, por extensión y por conservar el mismo espíritu de las redundantes, podrán tomarse como tales ciertas fórmulas, con o sin *quilisma*, que parece quieren adornar la nota final. (Ej. 19.)

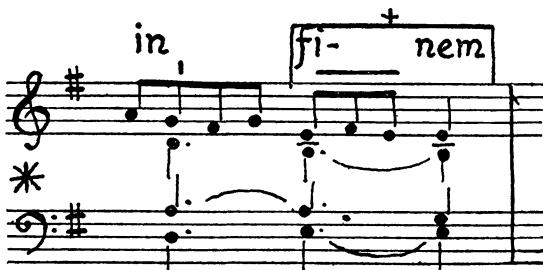


Ejemplo n.º 19

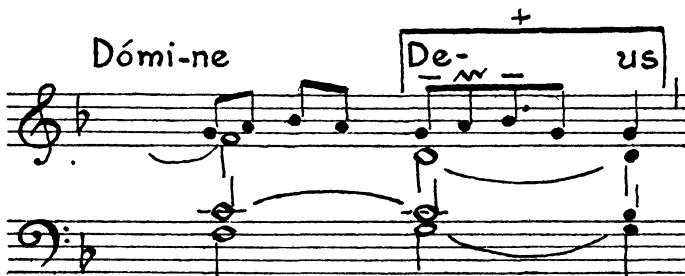
El mejor tratamiento armónico para estas cadencias redundantes es el de *un retardo con resolución en la última nota*. (Ejs. 20, 21, 22 y 23.)



Ejemplo n.º 20



Ejemplo n.º 21 *

Ejemplo n.^o 22 *Ejemplo n.^o 23

4) *Cadencias post-icticas*, o como las llaman otros, *femeninas*, son las que ordinariamente están formadas por una *clivis* o *podatus* *désprovistos de ictus en su última nota*. No son nunca *conclusivas* y generalmente se encuentran delante de una pausa mínima o en el interior de los incisos. (Ejs. 24 y 25.)

Ejemplo n.^o 24

Ejemplo n.^o 25

Como podrá verse en los ejemplos anteriores, el principio que regula el acompañamiento de las *cadencias post-icticas* es análogo al de las cadencias compuestas.

Acompañando las cadencias en la forma indicada, se respeta completamente el orden rítmico mediante la colocación del acorde en el lugar que le corresponde y también se deja a salvo el orden melódico, pues tratando la última nota del grupo como *nota real*, viene a indicarse armónicamente la continuación melódica de la cadencia.

VII

EL ACOMPAÑAMIENTO Y LA MODALIDAD

Hemos indicado repetidas veces, en el presente capítulo, la necesidad de que el acompañamiento respetara siempre el carácter modal del gregoriano. Guardémonos bien de aplicarle teorías modales que no le corresponden; procuremos analizar cada pieza no solo en su conjunto sino en sus más pequeñas particularidades que miraremos de reflejar en nuestro acompañamiento. Son muchísimas las piezas que carecen de uniformidad modal y solamente siguiendo paso a paso sus diferentes modulaciones evitaremos un sin fin de errores, que se oyen por doquier, y que torturan las bellas melodías litúrgicas. Ante todo observemos a qué *tetracordo* pertenece la melodía; si es puramente *exacordal* o no; si la *nota modulante* tiene carácter de tal o es simplemente una *nota de paso* o *adorno*; si hay modulaciones de un exacordo a otro.

Ya que debemos hacer una versión de la melodía al campo armónico, procuraremos que la *escala armónica corresponda lo más exactamente posible a la escala melódica*.

Sabemos que el elemento básico en la modalidad del canto litúrgico es el *tetracordo* y que no son raras las piezas gregorianas y más

aún ambrosianas que en su desarrollo no pasan más allá de este límite. Es evidente que la armonía necesita un ámbito más ancho para moverse, pero es preciso que en su realización no modifique el sentido modal de la melodía que se quiere acompañar. Este sentido queda a salvo usando una gama *exacordal* formada por el *tetracordo*, más *dos tonos mayores* que tendrán el carácter de notas puramente melódicas.

Tendremos pues,¹ como material armónico fundamental,¹ los siguientes acordes: (Ej. 26.)

The musical example consists of three staves of music, each representing a hexacord. A large brace on the left groups them together. The top staff is labeled "PARA EL HEXACORDO SUPERIOR". It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The notes are: a dotted half note on the 5th line, a quarter note on the 4th space, a dotted half note on the 4th line, a quarter note on the 3rd space, a dotted half note on the 3rd line, and a quarter note on the 2nd space. The middle staff is labeled "PARA EL HEXACORDO CENTRAL". It starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The notes are: a dotted half note on the 5th line, a half note in parentheses (indicating it's not sounded), a quarter note on the 4th space, a half note in parentheses, a dotted half note on the 3rd line, and a half note in parentheses. The bottom staff is labeled "PARA EL HEXACORDO INFERIOR". It starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The notes are: a dotted half note on the 5th line, a quarter note on the 4th space, a dotted half note on the 4th line, a half note on the 3rd space, a dotted half note on the 3rd line, and a quarter note on the 2nd space. The bass staff at the bottom has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written on five-line staves with vertical bar lines.

Ejemplo n.º 26

No todos estos acordes serán, sin embargo posibles, pues deberán descartarse aquellos de los que entra a formar parte la nota *modulante* no admitida por el exacordo melódico. Así, por ejemplo, en el *exacordo superior*, los acordes de *re menor* y *fa mayor*, deberán evitarse a causa del *fa*; en el *exacordo central* deberán evitarse los

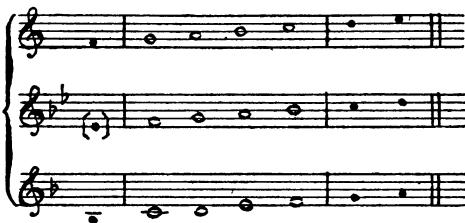
¹. No olvidemos la posibilidad de las inversiones, séptimas, etc.

acordes que tengan un *mi* en su constitución y en el *exacordo inferior* no podrán usarse los acordes de *si bemol* y el de *sol menor*.

Muchas veces el canto admite en el desarrollo melódico la *nota modulante*, es decir, la séptima nota que suele presentarse bajo tres formas o aspectos diferentes :

a) como *nota de paso o adorno de carácter momentáneo* y de consiguiente no determina modulación de ningún género ;

b) como *nota complementaria* del exacordo sin ponerse nunca en relación de semitono, es decir, evitando toda modulación. Tal sucede, por ejemplo, en muchas cadencias del *tetrardus* que tienen un tono entero debajo de la «tónica». En estos casos podría decirse que las melodías usan una gama *eptacordal*. (Ej. 27.)



Ejemplo n.^o 27

c) como nota de carácter *modulante*, esto es con *relación insistente de semitono* y determinando el paso a otro grupo modal.

En el acompañamiento se deberá tener en cuenta este carácter de la séptima nota siempre que aparezca en la melodía, y por consiguiente :

a) podrá usarse como *nota de paso* cuando así lo haga la melodía, pero no *antes* de que aparezca en el canto ;

b) podrá utilizarse como *nota complementaria*, si como a tal la da la melodía ;

c) se aprovechará como *nota modulante* para pasar de un exacordo a otro.

Con tantas restricciones, y otras precauciones que omitimos por no permitirlo la índole de un simple capítulo, ¿es posible poder acompañar el canto gregoriano? No sólo respondemos que sí, sino que estamos además persuadidos de que es la forma que más respecta y mejor refleja el verdadero ambiente de las melodías litúrgicas.

Algunos ejemplos prácticos nos convencerán mejor de ello y servirán para dar mayor claridad a todo cuanto acabamos de decir.

Melodía sin la nota modulante

Ejemplo n.º 28

Analizando esta hermosa antífona se verá cómo toda ella se mueve dentro del *exacordo inferior*, del cual aprovecha solo el ámbito de una quinta. En el acompañamiento no podrá aparecer la séptima nota *si* (en nuestra trasposición *mi*). (Ej. 29.)

The musical score consists of two staves. The top staff is for the right hand of the piano, showing a harmonic progression. The bottom staff is for the left hand and the melodic line. The lyrics are:

Au - di - vi vo - cem * de cae - lo di - cén - tem.
Be - à - ti mórtu - i qui in Dó - mi - no mo - ri - ún - tur.

Ejemplo n.º 29

Permítasenos, antes de pasar a otro ejemplo, una pequeña digresión. ¿Es buena la armonía que hemos propuesto? Refleja bien el ambiente modal; rítmicamente las cadencias están bien tratadas y la melodía fluye naturalmente sin entorpecimientos inútiles. Con todo creemos que la inversión del acorde de *fa* que figura en las cadencias simples da un ambiente exótico al que la melodía tiene en aquellos incisos. Mas, siendo imposible el uso del *mi*, no hay más remedio que aceptarlo como un mal menor. Una prueba más de que la melodía litúrgica no debería ser acompañada.

Melodía con la nota complementaria

The musical score consists of five staves of music for piano and voice. The top staff shows a melodic line with lyrics: "Dó - mi - ne.*". The second staff continues with "ex - àu - ". The third staff begins with "di" and ends with "o - ra - ti -". The fourth staff starts with "bem" and ends with "no - stram.". The fifth staff concludes the melody. The piano accompaniment is provided by the lower staff, which features sustained notes and harmonic chords.

Ejemplo n.^o 30

Esta melodía pertenece al exacordo superior y en ella aparece cuatro veces la nota modulante *fa* sin que nunca sea puesta en relación con el *mi* en cuyo caso determinaría un cambio al *exacordo inferior*. Es de notar también el *mi* que se hace oír como adorno al final del penúltimo inciso, y cómo el artista evita el ponerlo en contacto con el *fa*.

En la armonización no podrá aparecer el *fa* hasta después que lo haya dado la melodía, es decir, en el segundo inciso.

Melodía que pertenece a dos tetracordos

Ejemplo n.º 31 *

Empieza la melodía en el *tetracordo superior* determinado por el *si* becuadro. Viene luego una modulación al *tetracordo inferior* que se efectúa por medio de la nota modulante *mi* que al final del primer inciso es puesta en relación con el *fa*. Desde este momento en la armonía se evitará sistemáticamente el *si* que no pertenece al *tetracordo inferior*. En rigor el *si* podría utilizarse otra vez cuando en el segundo inciso la melodía vuelve al *tetracordo superior*, pero dado que la modulación es momentánea, pues la frase termina finalmente en el *tetracordo inferior* por medio de la cadencia, será mejor abstenerse de usarlo.

A propósito de esta cadencia en *mi* (*deuterus*), ¿por qué no se ha puesto en el acompañamiento el acorde de *mi menor* como hacen muchos organistas? Porque las cadencias de los llamados *tercero* y *cuarto modos* *no son conclusivas* y el acompañamiento debe respetar esta indecisión. Recuérdese cuanto sobre este particular se dijo en el capítulo de la Modalidad sobre las *notas finales* y las «*tónicas*» especialmente sobre las finales en *mi*.

No será por demás añadir otra observación que nos ayude a comprender el carácter particular de esta cadencia.

Supongamos que el llamado *deuterus*, en vez de moverse en el tetracordo inferior, como en el ejemplo precedente, estuviera escrito en el *superior*. Entonces, la nota de la cadencia, sería el *si bemol*. Ahora bien, como que a toda equivalencia melódica debe corresponder una equivalencia armónica, al acorde de *mi menor* correspondería el de *si menor*, el cual es inadmisible a causa del *fa sostenido*.

En vez del acorde de *mi*, es decir, doblando el canto en el bajo, se deberá armonizar con el acorde de *la menor* o con el de *do mayor* según lo reclame el contexto. Salvo una indicación precisa a favor del acorde de *do* aconsejamos se utilice el de *la* porque el *mi* melódico va mejor a la *quinta* que a la *tercera* de la fundamental.

Melodia con los tres tetracordos

Ejemplo n.^o 32 *

Aunque probablemente los paleógrafos tendrían algo que objetar sobre la autenticidad del *si bemol* que se encuentra al principio de este introito, de hecho no nos queda más remedio que admitirlo pues lo da la Edición Vaticana, y por consiguiente podemos decir que empieza dentro del *tetracordo central* donde se evitará completamente la presencia del *mi*.

Al llegar al final de la palabra *testamentum*, la melodía nos da un *mi* relacionado con el *fa*, con lo cual modula al *tetracordo inferior*. Desde ahora desaparece de la armonía la nota modulante *si* que se había usado al final del primer inciso y principio del segundo.

En la palabra *principem* aparece otra vez el *tetracordo central* dando origen, si se quiere, a una nueva modulación, pero es tan corta que casi puede dejarse de tener en cuenta y por esto no hay inconveniente en que en el *tenor* aparezca un *mi* al llegar al *podatus* de la palabra *eum*.

Cuando empieza el cuarto inciso se nota claramente que la melodía va a modular al *tetracordo superior*. Ordinariamente el ataque directo de la *tercera menor la - do*, o de la *cuarta sol - do* deja entender ya un cambio de tetracordo. Lo mismo se diga de la *tercera menor re - fa*, de la *cuarta do - fa* en el *tetracordo inferior* y de la *tercera sol - si bemol*, y de la *cuarta fa - si bemol* en el *tetracordo central*.

La modulación hacia el *tetracordo superior* insinuada ya en las palabras *ut sit* encuentra su confirmación al final de la palabra *sacerdotii* donde aparece expreso el *si becuadro*. En rigor debería prescindirse ahora del *fa* hasta que lo indicara la melodía, pero como ya se ha hecho oír repetidamente en los incisos anteriores y por otra parte también la melodía lo dará otra vez al modular de nuevo al *tetracordo inferior* puede fácilmente tolerarse su uso.

En el último inciso se afirma otra vez el *tetracordo inferior* en el cual termina el introito. En este inciso no es posible el *si si* no es como nota puramente de paso como se puede ver en la sílaba *ter* de *aeternum*.

VIII

ACOMPAÑAMIENTO DE LOS SALMOS

Si alguna pieza gregoriana exige en el acompañamiento una máxima sencillez, sobriedad y trasparencia, es, sin duda alguna, la melodía de las fórmulas salmódicas.

Los cambios de armonía o movimiento de las voces que, por motivos de *variedad*, se introducen con frecuencia en la cuerda recitativa, no solamente son innecesarios sino que en la mayoría de los casos son perjudiciales pues además de distraer o destorbar a quien canta conforme al ritmo, contribuyen no poco a hacer perder la tesitura del canto.

¿Es que los cambios armónicos pueden hacerse *ad libitum*? ¿Es el mismo el ritmo de una cadencia parosítona que el de una propiosítona? Evidentemente, no. Por eso el organista deberá tener en cuenta este carácter de las cadencias cuando quiera o deba variar la armonía.

No dudamos de que la tendencia que se nota en muchos coros a

alargar la penúltima breve de ciertas cadencias proviene del acorde que ponen muchos organistas sobre aquella sílaba.

Sería mucho más fácil y más conforme usar un solo acorde para el tenor, y otro para las cadencias mediana y final. Y si esto no es posible, aprovechese para el cambio la nota inicial de un neuma, cuando lo tenga la fórmula melódica. (Ej. 33.) En los demás casos se deberá atender a la naturaleza de la cadencia, variando la colocación del acorde según las circunstancias. (Ej. 34.)

Laudá-te pú-e-ri Dómi-num: * laudá-te
nomen Dó-mini.

Ejemplo n.^o 33

Laudá-te pú-e-ri Dó-mi-num * *vel* bene-dictum *
laudá-te nomen Dómini

Ejemplo n.^o 34

Comprendemos la dificultad de tener de preocuparse de si es *dactílica* o *espondaica* la palabra con que terminan las cadencias, por lo que si el organista no canta es casi imposible que acierte en todos los casos.

Tal vez encontraría solución este problema si en lugar de atender

al ritmo del texto se diera un ritmo fijo a la música de la cadencia igual para todos los versos. Ejs. 35 y 36.) Queremos decir que, en vez de :

Ejemplo n.^o 35

Podría rimarse siempre así :

Ejemplo n.^o 36

Nos atrevemos a proponer esta solución.

IX

EJECUCIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO

Las principales reglas para la ejecución del acompañamiento, son las siguientes :

- a) Debe ser rigurosamente legata. Las notas comunes a dos acordes no deberán repetirse.
- b) No se interrumpa el sonido del órgano mientras dura el canto, ni tampoco en las pausas, sobre todo en las de la salmodía.
- c) No se ataquen los acordes antes de que entre el coro, como si se quisiera darle un empujón. De hecho no se corrige el retardo del coro, produce un efecto de mal gusto y se acusa demasiado la presencia del órgano. Téngase muy en cuenta esta regla al empezar el tenor, después de la cadencia media de los salmos.
- d) En las respuestas al celebrante sería mejor *prescindir siempre del acompañamiento*. Se evitaría aquel efecto desagradable que se produce muchas veces, cuando el organista está buscando la nota sobre la cual debe dar la respuesta, o cuando no se responde exactamente en la misma tesitura.

e) También debería evitarse el dar el tono al celebrante para las *Oraciones*, *Prefacio* y *Pater noster*. En cambio tal vez es conveniente darlo en las entonaciones del *Gloria*, *Credo* y en el *Ite Missa est* para que el coro pueda continuar después el canto sin modificar la tesitura.

f) Los registros más apropiados para el acompañamiento son los bordones y las flautas de ocho pies. Un órgano de acompañamiento puede ofrecer también con ventaja un salicional, un diapasón ocho-pies, y una flauta de cuatro pies.

g) Es de mucha utilidad, sobre todo en los pasajes elevados de la melodía, un pedal con un subbajo muy suave de dieciséis pies. Mas, usarlo continuamente sería pesado.

h) No se usará nunca el dieciséis pies en el manual, ni tampoco la voz celeste.

i) Mejor será prescindir siempre de la expresión.

j) Procure el organista moderar la fuerza del acompañamiento en forma tal, que no ahogue las voces. *Es suficiente que lo oigan los cantores.*

B I B L I O G R A F I A

El estudio del acompañamiento según los principios que acabamos de exponer, puede hacerse consultando o analizando las siguientes publicaciones :

Cours d'Accompagnement du Chant Grégorien. — Des rapports entre les theories rytmiques et la musique moderne, por ENRIQUE POTIRON. (Librería Hérelle, París.)

Manuel Pratique d'Accompagnement, por el Rdo. F. POTIER. (Desclée.)

Vingt neuf pièces harmonizées, avec commentaires rytmiques, modaux et harmoniques, por DESROQUETTES - POTIRON. (Hérelle.)

Monographies grégoriennes V, VI, VIII y IX. (Desclée.)

Leçons pratiques d'accompagnement du Chant Grégorien, por el Mtro. POTIRON. (Desclée.)

Graduel Paroissial, tres volúmenes, del Mtro. POTIRON. (Desclée.)

Benedictions du SS. Sacrament y Vesperal Paroissial, por E. POTIRON. (Desclée.)

Acompagnament des Funérailles. Accompagnament des Psaumes. DESROQUETTES - POTIRON. (Desclée.)

Officium Completorii, por el Rdo. J. BURKE y el P. DESROQUETTES. (Desclée.)

Ordinarium Missae et cantus varii iuxta ritum Sanctae Ecclesiae Mediolanensis, por el Rdo. P. MIGUEL ALTISENT, SCH. P.

Missa pro Defunctis iuxta ritum S. Eccl. Mediolanensis, por el Padre MIGUEL ALTISENT, SCH. P. (Librería Dáverio, Milán.)

Accompagnement du Kyriale Vatican, por el Rdo. P. DESROQUETTES y el Mtro. POTIRON. (Desclée.)

Artículos de la Revue Grégorienne (1923-1932), por el P. DESROQUETTES.

Acompañamiento del Officium Defunctorum, por el Rdo. R. NOLF (Ledent-Malay, Bruselas.)

INDICE

	Págs.
DEDICATORIA	7
PROEMIO	9
PRÓLOGO DE LA PRIMERA EDICIÓN	II

PRIMERA PARTE

NOCIONES GENERALES. — SEMIOGRAFÍA. — INTERVALOS DE SEGUNDA

LECCIÓN 1. ^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	13
LECCIÓN 2. ^a — Escala diatónica. — Tonos y semitonos. — El bemol. — El becuadro. — Escala cromática	16
LECCIÓN 3. ^a — Intervalo. — Intervalos conjuntos y disjuntos	18
LECCIÓN 4. ^a — Intervalos de segunda.	18
LECCIÓN 5. ^a — Ejercicios de solfeo con solos intervalos de segunda.	21
LECCIÓN 6. ^a — Neumas : de dos notas, de tres y de cuatro. — Neumas especiales	23
LECCIÓN 7. ^a — Evolución de los neumas	24
LECCIÓN 8. ^a — Interpretación de neumas especiales	26
LECCIÓN 9. ^a — Valor de las pausas	30
LECCIÓN 10. ^a — Educación de la voz: reglas. — Emisión del sonido. — Vocalización : reglas : ejercicios	32
LECCIÓN 11. ^a — Estilo ligado. — Advertencias. — Reglas. — Ejercicios	36

	Págs.
LECCIÓN 12. ^a — Intervalos de tercera : mayor y menor. — Ejercicios.	37
LECCIÓN 13. ^a — Intervalo de cuarta : justa y de tritono. — Ejercicios.	39
LECCIÓN 14. ^a — Intervalo de quinta : justa y disminuida. — Ejercicios	41
LECCIÓN 15. ^a — Intervalos de sexta, de séptima y octava	43
LECCIÓN 16. ^a — Ejercicio atribuido a Hermann Contracto, resumen de los intervalos usados en la escala gregoriana	44
LECCIÓN 17. ^a — El Texto : Importancia de la buena lectura. — Puntos que abarca. — Pronunciación : vocales, consonantes, sílabas.	46
LECCIÓN 18. ^a — Acentuación. — Acento tónico. — Acento principal y secundario.	47
LECCIÓN 19. ^a — Fraseo. — Unión y distinción. — Palabras : incisos : miembros frase. — Acentos fraseológicos. — Ejercicios.	49
LECCIÓN 20. ^a — Recitación de los salmos	52
LECCIÓN 21. ^a — 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	55
LECCIÓN 22. ^a — Método de adaptación del texto. — Tenor. — Cadencias fijas : Entonación. — Cadencias variables : cadencias de un acento : cadencias de dos acentos. — Flexa : Medición : Terminación	62
LECCIÓN 23. ^a — Reglas : Cadencia de un acento. — Cadencia de dos acentos. — Notas de preparación	65
LECCIÓN 24. ^a — Asterisco. — Terminación. — Pausa en medio del versículo.	69

S E G U N D A P A R T E

LECCIÓN 25. ^a — Modalidad gregoriana	73
I	
La teoría medieval	73

	Págs.
II	
Técnica modal de los antiguos compositores	81
Observaciones a la teoría medieval	81
Construcción modal antigua	84
Las modulaciones	89
Carácter especial de algunos intervalos	90
Notas finales	91
Notas dominantes	92
Conclusiones	93
LECCIÓN 26.^a — Nociones generales del ritmo. — Qué es ritmo ; materia y forma. — El ritmo en la naturaleza. — Artes de reposo y de movimiento. — Formas del ritmo. — Partes del ritmo. — Quién determina el ritmo	100
I	
Carácteres generales	101
II	
Ritmo elemental a tiempos simples : sus elementos	103
III	
El tiempo compuesto	105
IV	
Ritmo simple a tiempos compuestos. — Diferénciase del ritmo elemental. — El ictus en su primer tiempo compuesto	107
V	
Acento, impulso, ictus.	108
VI	
Tiempo unidad : o tiempo primero	109
VII	
El compás y el ritmo	110
VIII	
Cadencias.	111

	<u>Págs.</u>
IX	
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	114
X	
Ritmo inciso y ritmo miembro. — Principio de su unidad.	122
XI	
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	125

T E R C E R A P A R T E

INTERPRETACIÓN DEL CANTO

LECCIÓN 27. ^a	131
I	
Texto	131
II	
Estética	131
III	
Expresión.	132
IV	
El fraseo. — Reglas de interpretación	134
V	
Movimiento en el canto	136

VI

	Págs.
LECCIÓN 28. ^a — Tesitura en el canto	136
LECCIÓN 29. ^a — Dirección y análisis del canto : los ictus. — 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 ondulante. — Advertencias. — Diseños melódicos.	138
LECCIÓN 30. ^a — Divisiones rítmicas	145
LECCIÓN 31. ^a — Ejemplos prácticos. — Orden en el análisis. — In medio. — Ostende. — Videns Dominus. — Exsurge. — Iustus.	150
LECCIÓN 32. ^a — Los himnos	165
LECCIÓN 33. ^a — Tonos comunes. — Advertencias. — Tonos de lección : común ; solemne ; antiguo ; profecía ; lección breve.	168

C U A R T A P A R T E

HISTORIA DEL CANTO GREGORIANO

LECCIÓN 34. ^a — Período de formación. — Periodo de perfección. — Período de decadencia. — Período de restauración.	181
LECCIÓN 35. ^a — Legislación eclesiástica. — Motu proprio. — Decreto de 8 de enero de 1904	184

DEL ACOMPAÑAMIENTO

I. Importancia de su estudio	197
II. El acompañamiento debería estar escrito	199
III. Cualidades generales del acompañamiento	199
IV. Escritura armónica	200
V. El acompañamiento y el ritmo	202
VI. Las cadencias	204
VII. El acompañamiento y la modalidad	211
VIII. Acompañamiento de los Salmos.	218
IX. Ejecución del acompañamiento	220
Bibliografía	222