

melodía (1). La antigua forma del canto de muchas voces es más bien la llamada polifonía, en la que todas las voces conservan su independencia y su carácter peculiar, cada una canta su propia melodía y sólo por decirlo así incidentalmente y como por casualidad forma consonancia con las otras voces.

Este canto eclesiástico polifónico o de contrapunto tuvo por principio de su desenvolvimiento el antiguo canto gregoriano (2). Uno de los músicos, el llamado tenor (el que mantiene la melodía), cantaba según la forma del antiguo canto eclesiástico, y en torno de éste se movían las otras voces con sus propias melodías. Presto los compositores pasaron a unir con el canto llano, hacía tiempo conocido, una segunda melodía, asimismo ya existente y conocida; por tanto, se cantaban ahora a la vez dos melodías conocidas, y alrededor de estas dos formaban las demás voces una combinación artificiosa con pasajes de tonos ascendentes y descendentes. Esta melodía acorde con la del canto gregoriano, era tomada de nuevo muchas veces de este mismo, pero con no menor frecuencia pertenecía al tesoro de los cantos populares comunes.

Esta mezcla de lo sagrado y lo profano no era entonces, a la verdad, ni con mucho, cosa tan inconveniente como a primera vista pudiera parecer. No se ha de suponer que se cantara también juntamente la letra de aquellos cantos del pueblo (3). Cada una de las notas del cantar popular se alargaba tanto, la melodía se rompía, abreviaba y cambiaba en su ritmo de manera que se hacía casi desconocida. En medio de los sonidos polifónicos combinados sólo se oían notas prolongadas, que daban el fundamento de la armonía (4); la melodía profana «sólo era, por decirlo así, el cerco destinado a mantener consistente la guirnalda de flores tejida a su alrededor, sin hacerse él mismo visible» (5). A menudo el compositor tomaba también de un canto profano sólo el motivo, sobre cuyo fundamento desenvolvía su kirie o gloria, pero también entonces, como dice un entendido (6), en la obra musical

(1) Cf. Carlos Weinmann, *El concilio de Trento y la música eclesiástica. Disquisición histórico-crítica*, Leipzig, 1919.

(2) Ambros, II, Libro segundo: El desenvolvimiento del canto polifónico regulado, 339 ss.

(3) Ambros, III, 24.

(4) Cf. *ibid.*, 15 s.

(5) *Ibid.*, II, 450.

(6) Ambros (III, 46).

así formada la melodía profana está «en todas partes y en ninguna; en todas partes, por cuanto se deja ver donde quiera por medio de la frase musical; y en ninguna, por cuanto apenas en parte alguna aparece expresamente y en su forma original, a lo más ocasionalmente en el tenor, donde luego al punto vuelve a desaparecer entre las impetuosas y redundantes oleadas del contrapunto».

Pero a pesar de esto el negocio tenía también sus aspectos dificultosos. Si Juan de Richafort, en una misa de réquiem a seis voces, hace cantar junto con las palabras del texto eclesiástico, este versículo del salmo: Me rodean gemidos de muerte, y luego en medio del texto latino y del motivo ritual, los dos tenores exclaman, con dolor siempre creciente: *C'est douleur non pareille*, esta vehemente explosión del más acerbo dolor personal en la solemnidad de los severos oficios de difuntos, tendrá algo de conmovedor; pero el oyente apenas podía resistir a una extraña impresión, al recordar que en el canto popular este *douleur non pareille* está fundado en el vacío del bolsillo (1). También había inconveniente en que se distinguían las diversas composiciones de misas según los cantos populares sobre los que se habían compuesto, y por tanto, se designaban las misas alguna vez por las primeras palabras de una conocida canción amorosa (2).

La misa de réquiem de Richafort puede también servir de ejemplo de otra peculiaridad de la música de entonces, es a saber: que se cantaban diversos textos simultáneamente, y con esto se hacía imposible al oyente el entenderlos. En una misa del gran Jacobo Obrecht se entrevera con el agnusdéis, una oración a San Donaciano (3). Mateo Pipelare hace cantar juntamente con los cantos de la misa, toda la historia de la vida de San Livino (4).

(1) Ambros, III, 43. Jannequin, en una pieza de música profana, ha descrito una batalla, en la que parece que oímos el avanzar de las tropas con sus tambores y pifanos, el estampido de los cañones, los gritos de victoria, etc. Tuvo, pues, la singular ocurrencia de convertir esta pieza denominada «Batalla» en una misa, que lleva el mismo nombre (*ibid.*, 344).

(2) Una misa *O Venus bant* de Gaspar van Weerbeke, Ambros, III, 251; *La belle se siet* de Okeghem, Juan Ghiselin, de Orto, *ibid.*, 179, 258. Una misa *Adieu mes amours*, y otra *Baisez-moi*, *ibid.*, XIV. Sobre el canto *L'homme armé*, casi todos los grandes compositores hasta Palestrina y después de él, han escrito una misa; *ibid.*, 46, II, 450.

(3) Ambros, III, 182.

(4) *Ibid.*, 187.



El ingenioso y lleno de fantasía Nicolás Gombert escribió un motete muy admirado con el epígrafe: *Diversi diversa orant*, y en efecto las cuatro voces cantan a un tiempo cuatro antífonas de la Virgen (1). Una cosa parecida se halla muy comúnmente en la música sagrada anterior al concilio tridentino.

Eran éstos excesos y sutilezas de artificio, pero de estas sutilezas aparentes y reales en la combinación de varias voces, está muy llena la música de entonces; forman ellas un necesario punto de transición en el desenvolvimiento de la música polifónica, la cual representa un notable adelanto sobre la antigüedad clásica y una de las más brillantes conquistas de la edad media. Se ha llamado a la arquitectura que produjo las catedrales góticas, música petrificada, y en efecto, por lo que toca a la rigurosa sujeción a número y medida, ninguna otra arte es tan afín a la arquitectura como precisamente la que produce sus creaciones del sonido movable y fugaz. Así acontece que el contar y medir, la teoría y la verdadera ciencia árida han tenido parte en grado elevado precisamente en el desenvolvimiento de la música. Las primeras composiciones polifónicas son más obras de cálculo que de arte, y la música conserva todavía por mucho tiempo este carácter sutilizador, este gusto en hacer conatos de aguda ingeniosidad. Se intenta, por decirlo así, lo imposible en la combinación de diversas melodías. En alguna ocasión se oye hablar de composiciones musicales de 24 voces y hasta de 36 (2). Se cultiva con preferencia la más difícil de las formas del contrapunto, el llamado canon, donde diversas voces, una tras otra, cantan todas la misma frase musical, pero la voz que entra después, repite la melodía ya antes de que la haya terminado la anterior, de suerte que se cantan a un tiempo los diferentes trozos de la melodía y por tanto se han de acomodar entre sí. Todavía va adherido a todas las partes de la música un «carácter fantástico» y se deja ver en los más extraños artificios de composición; en el siglo xv, entre los compositores de los Países Bajos, se hallan «no raras veces piezas de ejecución enteramente imposible, y con todo eso, de peculiar atractivo, pro-

(1) *Ibid.*, II, 391 ss.; III, 300. En un *Ite missa est* de tres voces, de la llamada misa de Tournai (siglo xiii), una voz canta dichas palabras de la Iglesia, una segunda, una sentencia latina y la tercera un canto profano francés; *ibid.*, III, 27.

(2) *Ambros*, III, 176, 210.

blemas de combinación musical que difícilmente ha podido ejecutar nunca un coro de cantores; pues la música había llegado al punto de probar la medida de sus propias fuerzas, poniéndose condiciones difíciles..., para buscar los límites de su reino con tentativas importantes y a veces atrevidas» (1). Para mayor abundamiento, complicaron más la materia los cantores ejercitados en el arte, los cuales al cantar obras aun difíciles, añadían todavía de su cosecha adornos y floreos de mal gusto (2). A pesar de esto, no se ha de creer que antes de Palestrina la música no hubiera producido obras de arte, sino solamente de sutil artificio. Gradualmente fueron apareciendo maestros de composición que parecían jugar con las mayores dificultades técnicas, y supieron inspirar a sus creaciones calor de sentimiento y expresión llena de vida. Después de los primeros toscos ensayos, hechos en Escandinavia, Inglaterra y luego en Francia, los Países Bajos fueron la patria de la música. Un primer gran maestro tuvo ésta en Guillermo Dufay, natural del Henao (m. 1474), desde 1436 canónigo de Cambrai. El es el primero cuyos trabajos muestran verdadero estilo (3); en ellos se expresa del modo más atractivo íntimo calor de sentimiento y puro sentido de la belleza; la expresión de una melancolía maravillosamente dulce y un profundo afecto que cautiva, se halla casi generalmente difundida en sus composiciones (4). Los más hábiles discípulos de Dufay son Binchois, asimismo clérigo del Henao, y singularmente Busnois, cuyas obras muestran ya un progreso sobre Dufay; mientras la música anterior no va más allá que a envolver en armonías una melodía dada, tomada tal vez del canto gregoriano, comienza ahora a sostenerse sobre sus pies y a pretender sus propios fines (5).

Una segunda escuela de los Países Bajos comienza por Juan Okeghem, muerto de casi cien años en 1512. Probablemente era oriundo de la Flandes Oriental, fué cantor en la capilla de Carlos VII y Luis XI, y más tarde tesorero de la colegiata de San Martín de Tours. Okeghem domina en grado asombroso todos los

(1) *Ibid.*, 9.

(2) Ejemplos de estas llamadas disminuciones pueden verse en las obras de Pedro Luis de Palestrina, XXXIII, 45 ss.

(3) *Ambros*, II, 496.

(4) *Ambros*, II, 497. Cf. F. J. Haberl, *Material para la historia de la música*, I: Guillermo Du Fay, Leipzig, 1885; cf. *Hojas Hist.-pol.*, XCVII (1886), 279 ss.

(5) *Ambros*, II, 504.



artificios de composición relativos al canon y otros diferentes, pero al propio tiempo sabe inspirar a su música «el alma del canto». Se hallan en él «periodos enteros de la más admirable melodía y de extraordinaria ternura y sentimiento de expresión» (1). Una cantata fúnebre sobre su muerte le llama príncipe de la música. Ejerció la más extensa influencia en el siguiente desenvolvimiento del arte musical. Ya Jacobo Obrecht (m. 1507) puede ser considerado como su discípulo. Pero principalmente por medio de Josquin de Prés se difundieron las melodías de Okeghem en Italia, Francia y asimismo en Alemania, donde las promovieron e imitaron los grandes compositores Enrique Isaak (2) y Luis Senfl (3). El mismo Josquin es «uno de los mayores genios musicales de todo tiempo». Versado en todos los artificios y sutilezas artísticas de composición, fué no obstante él, quien «con mano poderosa abrió por entre el espinoso matorral, el camino que conducía a un estilo más moderado» (4). A pesar de la sujeción a las formas, impuestas por el tiempo, se manifiesta en sus obras un ánimo que siente «honda, pura y ardorosamente, y hasta es capaz de las más fuertes excitaciones patéticas». Se libra cada día más y más de algunas imperfecciones de sus creaciones anteriores, hasta que finalmente le «salen obras de acendrado oro que están en todo el apogeo de la perfección artística» (5). Había nacido Josquin hacia 1445 en el Henao, probablemente en Condé, donde murió también en 1521. En tiempo de Sixto IV perteneció a la capilla pontificia, en 1480 vivía como músico ya famoso en la corte de Luis XI de Francia, con el cual mantuvo cierta amistad.

Por medio de todos estos célebres compositores la música de los Países Bajos alcanzó una fama universal. Todas las cortes importantes procuraban obtener músicos flamencos para sus capillas. En 1498 entraban en Viena (6), Felipe el Hermoso los llevó consigo a España, donde la capilla de Valladolid vino a ser una de las más afamadas del mundo (7). Hacia 1480 en Nápoles enseñaban

(1) Ibid., III, 175.

(2) Ibid., 389 ss. De él procede el canto: «Innsbruck, he de dejarte», que utiliza en el kirie de su Missa carminum; *ibid.*, 389, 394.

(3) Ibid., 414 ss.

(4) Ibid., 207.

(5) Ibid., 208-209.

(6) Ibid., II, 516.

(7) Ibid., 524.

música simultáneamente tres célebres flamencos (1); aun Venecia que velaba celosamente porque en San Marcos sólo hubiera organistas y maestros de capilla del país, se acomodó en 1527 a llamar para el cargo de maestro de música a Adrián Villaert, natural de los Países Bajos (2).

De mucho mayor importancia fué que los flamencos conquistaran también para sí la capilla pontificia de Roma. El aprecio en que los tenía el rey de Francia, les allanó el camino de la corte papal de Aviñón. Cuando Gregorio XI en 1377 regresó a Roma para su definitiva permanencia, llevó consigo allá a sus flamencos, y se mantuvieron en la capilla pontificia hasta bien entrado el siglo XVI. En tiempo de Dufay el catálogo de los cantores pontificios contiene casi únicamente nombres flamencos o franceses; Dufay, como más tarde Josquin, fueron muchos años miembros del coro papal de cantores, cuyo archivo conserva todavía actualmente una multitud de misas y motetes de los maestros flamencos (3).

El predominio de los cantores de los Países Bajos en Italia fué un bien así para la música flamenca como para la italiana. Preservó a los italianos del intento prematuro de tomar caminos enteramente nuevos, también en el terreno de la música, siguiendo la antigüedad clásica; la época del Renacimiento no comienza para la música hasta el siglo XVII, y entonces condujo a la creación de la moderna música monódica. Pero tampoco en el siglo XVI el Renacimiento permaneció sin influencia en la práctica del arte hasta entonces usada. Ya para la música de Dufay y Josquin fué seguramente de grandísima importancia el haberse ambos puesto en contacto, en Florencia y Roma, con la fina cultura de la Italia de aquella época. La música de los Países Bajos no alcanzó la suma perfección de que era capaz, hasta que los italianos, con su cultivado sentido de la belleza y delicada inteligencia del arte, aceptaron y utilizaron las conquistas de sus predecesores.

Tampoco el mayor de los compositores del siglo XVI, Juan Pedro Luis Sante, llamado comúnmente *Palestrina*, del lugar de su nacimiento, se ha de considerar en manera alguna como

(1) Ibid., 538.

(2) Ibid., 539.

(3) Ibid., 494 s.



creador de un género totalmente nuevo de canto eclesiástico (1). Nacido probablemente en 1525 (2), recibió su primera formación musical durante los años 1540-1544, en Roma, en la severa escuela de un flamenco (3). Según consta por sus obras, estudió con gran ardor los maestros de Flandes, y en sus primeras obras se mueve enteramente en los rieles de los mismos (4). En algunos pocos casos tampoco se desdenó de escribir misas sobre melodías profanas (5); en todos los artificios del contrapunto estuvo versado como el que más de los grandes flamencos. En lo que aventaja Palestrina a sus predecesores, es principalmente en un sentimiento de belleza por extremo delicado. En sus melodías «todo es gracia y suavidad» (6), se ha despojado de todo lo minucioso, rebuscado y complicado, que todavía se hallaba muchas veces aun en los más grandes maestros del norte. El movimiento de las diversas voces es en él más melódico, más vivo; aun sujetándose el artista a las más difíciles formas del contrapunto, parece moverse con la mayor soltura y libertad. Sus medios de expresión son de suyo limitados,

(1) Obras de Pedro Luis de Palestrina, 33 tomos, Leipzig, 1862-1893, 1907. Jos. Baini, *Memorie storico-critiche sopra la vita e le opere del G. P. da Palestrina*, Roma, 1828. F. J. Haberl en el *Anuario de música eclesiástica*, IX (1894), 87-99. Carlos Weinmann, *Para la historia de la Missa Papae Marcelli de Palestrina*, en el *Anuario de la Biblioteca de música*, de Peter, para 1916, año XXIII, Leipzig, 1917, 23-42. G. Baumker, *Palestrina*, Friburgo, 1877. P. Wagner, *Palestrina compositor profano*, Estrasburgo, 1890; *El madrigal y Palestrina*, en la *Revista trimestral sobre la ciencia de la música*, VIII (1893), 423 ss.; *Historia de la misa*, I, Leipzig, 1913; *El mismo en la Hoja de S. Gregorio*, XXXVIII (1913), 53-56, 65-70. Tomás Schmid en las *Voces de María-Laach*, XLVII (1894), 113-136.

(2) Llega a este resultado Carlos Weinmann en su valiosa memoria «Año del nacimiento de Palestrina» (Ratisbona, 1915), que forma un capítulo de la gran biografía de Palestrina, en la que trabaja desde hace años este docto escritor de música.

(3) *Gaudio Mel.* Baini identifica sin razón a éste con Claudio Goudimel. Haberl en el *Anuario de música eclesiástica*, IV (1891), 98. Según recientes investigaciones, el maestro de Palestrina habría sido el flamenco Fermín Le Bel. Cf. Casimiri, *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Nuovi documenti biografici*, Roma, 1919. V. también P. Wagner, *Nuevos documentos para la biografía de Palestrina*, en *Música sacra*, LII (1919), 5 ss.

(4) Ambros, IV, 23.

(5) Sobre el *Homme armé* escribió también una misa en 1570; en una segunda, escrita en 1582 sobre el mismo canto, omitió la indicación del tema, así como igualmente en su *Missa sine nomine*, que está compuesta sobre un canto titulado *Je suis déshérité*. Cf. Wagner en la *Hoja de S. Gregorio*, XXXVIII (1913), 67.

(6) *Ibid.*, 66.

sólo dispone de cuatro o seis, raras veces de ocho voces humanas, que en sus enlaces sólo pueden juntarse en puros tritonos. Pero estas voces que a veces divide en dos coros, sabe agruparlas de un modo admirable para producir el más excelente efecto. En este concepto, Palestrina, considerado en el aspecto puramente musical, es «la última y suprema floración de un desenvolvimiento que duró siglos» (1).

Pero su talento de compositor lo puso enteramente Palestrina al servicio de la Iglesia. La antigua melodía eclesiástica parece presentarse en él en su traje de fiesta; de motivos del canto gregoriano forma las más veces sus obras musicales, y el aire de su melodía se mueve en los rieles del canto llano (2). La facilidad de componer le hizo posible escribir 93 misas, motetes para todas las festividades del año, himnos para todo el año litúrgico; en cambio, sus composiciones profanas, dos tomos de madrigales, apenas son de importancia (3). Todas estas obras eclesiásticas están animadas de un acento de íntima devoción religiosa. Palestrina ha penetrado profundamente el sentido y afecto de los textos litúrgicos, y sabe expresar su contenido de la manera más conmovedora. Creaciones musicales como sus *Improperios* o su *Stabat Mater* nadie las puede oír sin conmoverse, si tiene oídos para la música, y aun maestros en el divino arte, que por lo demás están en muy diferente punto de vista, no han podido negar a Palestrina su admiración en este respecto (4).

(1) Ambros, IV, 23.

(2) Wagner, loc. cit., 66, 70.

(3) Según el catálogo temático de las obras de Palestrina, hecho por Haberl en la edición de todas ellas, XXXIII, 97-129, compuso el maestro cuanto a misas (sin contar dos de dudosa autenticidad): 39 a cuatro voces, 29 a cinco, 21 a seis y 4 a ocho; además 486 antifonas, motetes, ofertorios, salmos, 69 himnos, 30 lamentaciones, 35 magnificats, 11 letanías y 182 madrigales y cantos profanos.

(4) V. en Baumker, 24, 67, el juicio de Félix Mendelssohn-Bartholdy sobre los *Improperios* y la antigua música eclesiástica italiana en general. Ricardo Wagner con frecuencia ha expresado su admiración por Palestrina. Las «célebres piezas eclesiásticas de Palestrina» las llama «una manifestación enteramente espiritual, que nos embarga con indecible ternura» (*Escritos y composiciones* [sin año], IX, 79 s.). «Para el conocedor de las artes, con los primeros principios de la ópera en Italia comienza al mismo tiempo la decadencia de la música italiana; afirmación que es evidente para el que ha adquirido una cabal idea de la sublimidad, la riqueza y la profundidad indeciblemente expresiva de la música eclesiástica italiana de los siglos anteriores, y después de oír, por ejemplo, el *Stabat Mater* de Palestrina, le será imposible sostener



La gran sencillez y profundidad de sentimiento del estilo de Palestrina, se puede considerar como la realización de la reforma que el concilio de Trento había deseado en la música sagrada. El mérito de haber allanado el camino al futuro reformador, y con esto, a la misma reforma, pertenece al Papa Julio III, obispo antes de la patria de Palestrina, y que tuvo mucha inteligencia para la música (1). Probablemente fué él quien llamó en 1551 al joven maestro de su insignificante empleo en la catedral del lugar de su nacimiento, para hacerle maestro de capilla de San Pedro de Roma (2). También por Julio III Palestrina, el 13 de enero de 1555, halló entrada en el colegio de cantores del coro pontificio, del cual ciertamente fué despedido por el severo Paulo IV, ya el 30 del siguiente julio. Pues los cantores pontificios habían de ser clérigos y Palestrina era lego y casado. Entonces obtuvo el cargo de maestro de capilla en Letrán, y después en Santa María la Mayor. Hasta 1571 no se le confió de nuevo la dirección de la música en San Pedro, y conservó este empleo hasta su muerte acaecida en 1594.

En Roma Palestrina tuvo ocasión de aproximarse a aquellas personas, de quienes tomó principio la reforma eclesiástica. El mismo dice que por consejo de los varones más autorizados y más temerosos de Dios, había procurado con todo ardor servir con su arte a dar mayor esplendor al santo sacrificio de la misa (3). El

la opinión de que la ópera italiana es hija legítima de esta madre admirable (ibid., VII, 90). «Pero el espíritu cristiano, para levantar la expresión de la melodía según su más íntimo sentido, inventó ahora la armonía polifónica sobre la base del acorde de cuatro voces... A qué expresión admirablemente llena de vivo sentimiento, hasta entonces nunca, ni en modo alguno conocida, llegó por este medio la frase melódica, lo vemos con siempre nueva conmoción por las obras maestras enteramente incomparables de la música eclesiástica italiana», las cuales producen un efecto «que conmueve tan maravillosamente el corazón hasta en su más profundo interior, que ningún efecto semejante de cualquiera otra arte se le puede en manera alguna comparar» (ibid., VII, 106). Siendo maestro de capilla de la corte de Sajonia, intentó Wagner desterrar la música de orquesta de las funciones religiosas de la iglesia de palacio, y en su lugar introducir el canto al estilo de Palestrina (ibid., II, 252 ss.). En su Parsifal, al hacerse mención del viernes santo, hace Wagner que la orquesta ejecute los primeros acordes del Stabat Mater de Palestrina. Cf. J. Hatzfeld en la Música sacra, XLVI (1913), 125 ss.

(1) Cf. nuestros datos del vol. XIII, 70.

(2) Cf. ibid., 309.

(3) *Faciendum mihi putavi, ut gravissimorum et religiosissimorum hominum secutus consilium ad rem in christiana religione omnium maximam*

haber publicado todavía en 1555 un tomo de madrigales, en los que se canta la belleza de las mujeres y el amor profano, se lo imputó más tarde a gran falta (1). Parece que conoció y trató a San Felipe Neri, por lo menos asistió éste al gran compositor en su muerte. Que Palestrina tuviese comunicación de algún modo con Marcelo II, celoso de la reforma, se deja colegir del título que puso a una de sus más célebres obras maestras, la misa del Papa Marcelo (2). El maestro perteneció a la Capilla Sixtina durante el breve reinado de Marcelo II; por lo cual es probable que se hallase presente cuando el Papa llamó a sus cantores y les reprendió por el canto poco conveniente que había oído el viernes santo de 1555. Pues como atestigua Massarelli, a causa de las artificiosas melodías de los cantores se hubiera podido tomar toda aquella ejecución más bien como expresión de alegría que de dolor por la muerte de Cristo. El Papa les declaró que en adelante las cosas habían de ir de otra manera; que tampoco debía la letra de los cánticos dejar de ser inteligible para los oyentes por adornos y floreos del canto. Massarelli que refiere el caso, añade que los cantores cumplieron la orden del Papa, con grandísima satisfacción de

et divinissimam, hoc est, Sanctissimum Missae sacrificium novo modorum genere decorandum, omne meum studium, operam, industriamque conferrem (dedicatoria a Felipe II, puesta al principio del segundo tomo de sus misas, 1567). El novum modorum genus se ha entendido hasta ahora de esta manera, que Palestrina había escrito misas en un estilo nuevo y quería presentarse como fundador del mismo; esta expresión se la relacionaba con la misa del Papa Marcelo, que está impresa por primera vez en aquel tomo. Pero Palestrina habla del conjunto de las misas del tomo, y no puede afirmarse que todas ellas muestran el pretenso estilo nuevo. Quizá Palestrina no quiera decir otra cosa, sino que presenta una nueva serie de misas (C. Weinmann en el Anuario de la Biblioteca de música de Peter para 1916, 24 ss.); quizá aluda también al canticum novum de la Sagrada Escritura (salmo 39, 4; 149, 1, etc.).

(1) Weinmann, loc. cit., 26.

(2) Del intento de explicar este enigmático título de la misa, trae su origen en parte la narración de que el concilio de Trento, en tiempo del Papa Marcelo II (!), había querido suprimir la música figurada, pero que Palestrina la había salvado con esa misa. Bains refutó esta leyenda (cf. Hojas hist.-pol., XLII [1858], 893-911), pero puso otra en su lugar. Según él, Palestrina habría salvado ciertamente la música sagrada, pero no del peligro que corrió en el concilio de Trento, sino del riesgo en que se vió en la congregación de cardenales, destinada a poner en ejecución los decretos tridentinos (ibid., 911-926). Sobre esto v. más abajo, p. 42, nota 3, y pág. 44, nota 2. De música sagrada pudo tratar el concilio en la congregación ad colligendos abusos de sacrificio missae, formada el 20 de julio de 1562. Ehses, VIII, 721, 916.