

PEQUEÑA COLECCION

DE

RUDIMENTOS DEL CANTO LLANO

PARA LOS NIÑOS QUE CONCURREN
A LAS

ESCUELAS PARROQUIALES

A quienes ofrece
este humilde trabajo el actual Cura Párroco
de San Sebastián

Pbro. C. R. S.

ML3080

R5

c.1

BIBLIOTECA AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
MEXICO.
SECRETARÍA DE REYES VELASCO
CALLE DEL MAYOR NÚM. 6

72344

1897

ML3080

R5

v. 10v

ALII

1554



1080024810



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

PEQUEÑA COLECCION

DE

RUDIMENTOS DEL CANTO LLANO

PARA LOS NIÑOS QUE CONCURREN
A LAS

ESCUELAS PARROQUIALES

A quienes ofrece
este humilde trabajo el actual Cura Párroco
de San Sebastián

Pbro. C. R. S.



MEXICO.

TIPOGRAFIA GUADALUPANA DE REYES VELASCO
Calle del Correo Mayor núm. 6.

1897.



ML3080

R5

FONDO EMETERIO
VALVERDE Y TELLEZ

125344

El Autor se reserva los derechos de propiedad.

*A mi muy estimado y antiguo
conocido Sr. D. Emeterio
Valverde y Tellez*

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

El autor

Casa de V. 8 de Febrero de 1897.

Sr. Cura Br. D. Crescencio Rivera Soria.

Presente.

Señor de mi respeto:

Con el mayor placer he leído la "Pequeña colección de rudimentos del Canto llano," como tan modestamente titula ese trabajo; y cumpliendo con los deseos de V., me es grato manifestarle que, en mi humilde concepto, llena con mucho el objeto que se propuso, que no fué otro sino el de conseguir que los niños se pudieran dar cuenta del canto que usa la Iglesia, una vez que lo que se desea es tener cantores prácticos.

Quedo de V. obediente hijo y muy atento S. S. que con respeto B. S. M.

JUAN N. LORETTO.





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

PROLOGO-DEDICATORIA.

AL EMPRENDER este defectuoso trabajo, no ha sido mi intento escribir una obra completa sobre el Canto llano, porque soy incapaz de llevarla á feliz término; solo me propongo facilitar á los niños los rudimentos del canto que la Santa Iglesia tiene prescrito para los Oficios Divinos.

En cuatro capítulos breves explicaré lo más indispensable para conocer y ejecutar una pieza de Canto llano:

En el 1.º : La notación: líneas, notas, llaves, etc.

En el 2.º : La lectura de la notación.

En el 3.º : El sistema musical del Canto llano.

Finalmente, en el 4.º : La aplicación de los conocimientos anteriores para emplearlos en los Oficios de la Iglesia y en la Salmódia.

Cuando el niño posea estos conocimientos, estará suficientemente instruido para poder tomar parte en los Oficios divinos como cantor, lo que conseguirá fácilmente con el auxilio de un buen maestro, celoso del verdadero esplendor del culto divino, en cuanto al canto.

Con esta pequeña obrita cooperaré, secundando los deseos de Ntro. Ilmo. Prelado, á la difusión del Canto llano entre los niños de las escuelas parroquiales, para que ellos sean quienes sirvan los coros de sus respectivas Parroquias, y fácilmente se cumplan las

disposiciones de la Santa Sede, que ha ordenado repetidas veces que se use el Canto llano en el culto divino, y que se atienda á la uniformidad en toda la Iglesia.

Dígnese mi bondadoso Prelado, el Ilmo. Sr. Arzobispo de México, Dr. D. Próspero M. Alarcón y Sánchez de la Barquera, aceptar este humilde trabajo, que en su mayor parte he traducido de un autor francés, y le ofrece el último de sus súbditos.

CRESCENCIO RIVERA SORIA.

NOTA.—Llamará la atención al lector, ver empleados algunos términos del tecnicismo musical moderno. Esto ha sido indispensable, para que los discípulos puedan entender los Cantorales últimamente impresos, en que se emplea dicho tecnicismo, sin perjuicio del carácter esencial del Canto llano, v. g.: á la *nota coral* se llama *dominante*, á los *ocho tonos* se llaman *modos*; sin que por eso se altere la melodía, ni la seriedad propia del canto de la Iglesia.

INTRODUCCION.

Muchos autores de diversas nacionalidades han escrito sobre el Canto llano, y han dado de él definiciones más ó menos exactas; pero todos convienen en llamarlo *Canto Litúrgico*, por ser el que debe emplearse exclusivamente en el culto divino: *Gregoriano*, en atención á que San Gregorio el Grande fué el primero que le dió forma en el siglo vi; y llámanle también *Canto Romano*, porque es el que está en uso en Roma.

Sin pretender definir exactamente el Canto llano, diremos que: es la música grave, simple, reposada y verdaderamente religiosa que la Iglesia Católica de Occidente emplea de una manera especial para hacer más solemne el culto divino.

Hacia el fin del siglo vi, el Papa San Gregorio el Grande puso en orden todas las melodías entonces en uso entre los fieles, y él compuso una Colección que lleva su nombre. Esta es la colección de la cual ha provenido el *Canto Romano*, conocido y practicado en Francia y otros lugares hace más de tres siglos. El *Canto Romano* no es en todo igual al *Gregoriano*; pero las diferencias que se notan, consisten sobre todo en las abreviaciones que han sido ordenadas por la Autoridad Eclesiástica en el Concilio de Trento, (año de 1564), en los pasajes ó melodías antiguas que han sido reconocidas como demasiado largas ó demasiado recargadas de notas ó de repeticiones.

Para escribir el Canto llano se emplean ciertos signos convencionales. El conjunto de estos signos se llama *Notación*.

Por medio de esta notación se hace sensible á la vista, se conserva y se trasmite á otros, cualquiera melodía ó trozo de Canto llano. Pero esto no es suficiente para leer la escritura del Canto llano; es necesario además: 1.º Saber practicar ó cantar lo que esta escritura expresa. 2.º Tener una idea general del estilo particularísimo de la música que representa, y 3.º Finalmente, conocer los diversos trozos de esta música y su uso en los Oficios de la Iglesia.

Los cuatro capítulos de este método, darán á los discípulos un conocimiento sumario de todas estas cosas.



CAPITULO I.

DE LA NOTACION DEL CANTO LLANO.

La notación del Canto llano se compone de signos llamados: *Pauta, Notas, Llaves, Guiones, Bemol, Becuadro, Sostenido y Barras de conclusión*, ó de *silencios*.

DE LA PAUTA.

Se llama pauta á las cuatro ó cinco líneas horizontales en que se colocan los otros signos de la escritura del Canto llano. Ejemplo 1.º

Estas líneas se cuentan de abajo á arriba, de este modo: Ejemplo 2.º

Las interlineas se llaman espacios y se cuentan de la misma manera: Ejemplo 3.º

Los signos del Canto llano se escriben sobre las líneas y los espacios de la Pauta, como lo veremos en breve.

Hay libros notados con pautas de cinco líneas, mas esto no altera el carácter del Canto llano, importa poco que la pauta esté escrita con cuatro ó cinco líneas. Ejemplo 4.º

Cuando estas cuatro ó cinco líneas no son suficientes, lo que acontece algunas veces, entonces se añade una pequeña línea que se llama *local* ó *suplementaria*, ya en la parte superior ó en la inferior de la pauta.

DE LAS NOTAS.

Las notas son las figuras que representan los sonidos y el tiempo de su duración, es decir, que ellas indican si son graves, medianas ó agudas, ó si deben llevar un movimiento largo, moderado ó rápido.

La duración temporal de los sonidos se marca por la forma de las notas; su grado respectivo de elevación está designado por la posición de las notas sobre las líneas ó los espacios de la pauta.

Si el sonido debe prolongarse un poco más, se le representa por un punto cuadrado armado de una cauda.

Si éste debe ser de una duración menos larga, se indica con un punto cuadrado sin cauda, y si se ha de expresar más ligeramente, se le dá á la nota una forma oval. Y así, hay tres especies de notas en el Canto llano: nota caudada, nota común y nota breve. Ejemplos 5. °, 6. °, 7. ° y 8. °

La breve vale la mitad de la común, y la larga vale un poco más que la duración de la común y de la breve; por lo demás el Canto llano no tiene otra medida, sus valores no son rigurosos, y sólo se observa dicha medida de un modo aproximativo.

Se encuentra frecuentemente en los libros dos notas caudadas ó comunes que forman una sola nota; eso significa que debe haber doble duración para acomodarla á las sílabas.

La gravedad ó agudez de los sonidos usados en el Canto llano, se hace sensible como se ha dicho arriba por la posición misma de las notas sobre las líneas y los espacios de la pauta.

Las que son relativamente más bajas ó más graves, se representan por la figura de la nota colocada inmediatamente abajo de la línea inferior real ó suple-

mentaria; las más altas también relativamente se representan por la figura puesta inmediatamente sobre la línea superior de la pauta, ó la pequeña línea suplementaria; todas las otras posiciones entre los dos puntos extremos marcan los sonidos que se elevan progresivamente desde el más bajo hasta el más agudo. Ejemplos 9 y 10.

DE LAS LLAVES.

Sería imposible saber la distancia ó intervalo que separa cada sonido el uno del otro, después del más grave hasta el más agudo, si no se le pone un nombre á cada uno de ellos y consiguientemente á las notas que los representan.

En el Canto llano como en la música moderna, á las notas se les da siete nombres, á saber: Ej. 11.

De do á re hay un tono; de re á mí un tono; de mí á fa un semi-*tono*; de fa á sol un *tono*; de sol á lá un *tono*; de lá á sí otro *tono*; de sí á do un semi-*tono*.

Con el auxilio de maestro ó de un instrumento de sonidos fijos, será fácil tomar bien y cantar justamente los diferentes intervalos de tonos y semi-*tonos* que arriba se han indicado.

Ninguna explicación puede reemplazar este recurso.

Los siete nombres de las notas bastan para designar todos los sonidos del Canto llano, como siete nombres bastan para indicar todos los días del año. Ej. 12.

Estas tablas que preceden, aunque manifiestan claramente todas las notas y sus nombres, sirven tan solo para conocer el nombre de la primera nota de cada ejemplo.

Mas desde el momento que el nombre de la primera nota de una pieza basta para conocer el de las

otras, es evidente que aquella nota debe producir siempre el mismo resultado.

Esta nota nombrada se convierte en una especie de llave que abre el conocimiento de todas las otras notas de la pieza que se ha de cantar.

Bastará para tener esta admirable llave, escribir á la cabeza de un trozo de Canto llano: "La nota puesta en tal ó tal línea, se llamará de tal ó cual manera." Pero este medio no será tan ventajoso como el que fué inventado después del siglo XI, y que consiste en un signo que se escribe á la cabeza de cada pauta del Canto llano, para indicar la posición de las notas *do*, *fa*, y algunas veces *sol*.

La llave de sol se pone sobre la segunda línea, pero se emplea poco en el Canto llano y solo cuando se escribe sobre pauta de cinco líneas. Ejemplo 13.

En este ejemplo la primera nota es un sol, porque está puesta sobre la línea de la llave de sol, es decir, sobre la segunda línea de la pauta: la segunda nota es re, la tercera un re, la cuarta un re, la quinta un do, la sexta un mí, la séptima y octava dos re.

Se encuentra la llave de sol en los antiguos Graduales de Sens para la prosa del día de Pascua, *Fulgens præclaro*, y para la prosa de la Natividad de San Juan Bautista, *Gaude caterva* (Tratado del Canto Gregoriano por Leonard Poisson, — París, 1750, página 51.)

La llave de fa se pone algunas veces sobre la segunda; pero más generalmente sobre la tercera línea de la pauta. Esta posición indica el lugar de la nota fa: Ejemplo 14.

La llave de do se coloca ordinariamente sobre la tercera y la cuarta línea, de esta manera: Ejemplo 15.

La forma actual de las llaves de fa, de sol y de do,

es una alteración de las letras F, G y C, que primitivamente servían para designar las notas fa, sol y do. (1).

No se puede decir, sin embargo, según un autor moderno, que en general la llave representa dos ó tres martillos fijados en un solo mango. Tal definición es ridícula.

El uso de las llaves no es indiferente. La llave de fa marca los sonidos graves de la voz humana; la llave de do sobre la cuarta línea, los sonidos medios; la llave de do sobre la tercera línea, los sonidos agudos.

DE EL GUIÓN.

El guión no es cantable: es un signo que, como su nombre lo indica, guía al cantor indicándole con anterioridad, sobre todo al fin de una pauta, cuál es la primera nota de la pauta que sigue. El guión se ha sustituido en los libros modernos por una nota caudada. Ejemplo 16.

En la continuación de este pequeño método se verán muchos ejemplos de él.

DEL BEMOL, SOSTENIDO Y BEGUADRO.

El bemol es una especie de *b* que se coloca sobre la misma línea ó en el mismo espacio que la nota cuyo sonido debe ser bajado un semi-tono. Ejemplo 17.

Se sabe que del la al sí hay un tono; pero aquí del la al sí bemol no hay más que un semi-tono. Cuando un bemol está escrito después de la llave en un trozo su efecto es general y todos los sí deben ser bemoles.

(1) C D E F G A B c
do re mí fa sol la sí do.

El sostenido produce un efecto contrario al del bemol, es decir, que él sube un semi-tono el sonido de la nota junto de la cual está colocado. Ejemplo 18.

Gracias al sostenido, el fa que debería estar distante un tono del sol, no está más que medio tono.

Generalmente el sostenido no se escribe en el Canto llano; pero se hace uso de él en los pasajes parecidos al que acabamos de ver.

El becuadro es también una especie de *b* que se coloca antes de una nota que ha sido afectada por un bemol ó un sostenido, cuando se quiere volver esa nota á su entonación natural.

Los sostenidos se encuentran marcados en algunos nuevos libros eclesiásticos; pero aun cuando no lo estuvieran, esto no debería apurar á nadie, porque se ejecutan naturalmente aun sin pensar, y sería preciso hacer un esfuerzo para no hacerlos.

DE LAS BARRAS DE SILENCIOS.

Se llaman barras ciertas líneas perpendiculares que atraviesan la pauta. Ejemplo 18 bis.

El valor de estas barras no es el mismo en todos los libros de canto.

La barrita del (número 1) se coloca después del canto de cada palabra en ciertos libros. Ejemplo 19.

O bien con guiones. Ejemplo 20

O también con variantes en lugar de barras. Ejemplo 21.

Cuando la barrita del número 1 no está colocada después del canto que conviene á cada palabra, sino que de distancia en distancia, ella es entonces el signo de un corto silencio. Ejemplo 22.

La sola presencia de los guiones indica aquí el número de sílabas de que se compone cada palabra.

Así en el ejemplo anterior vemos que hay dos veces tres palabras (*quæ fecisti nobis, in vero iudicio*) sin barras después de cada una de ellas.

Las barras en este ejemplo marcan un pequeño silencio ó una respiración sensible.

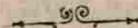
La barra número 2 ó barra simple general designa un silencio un poco más marcado que el de la barrita cuando ésta última tiene ese valor en los libros; por eso hay dos signos de respiración sensible en el Canto llano. Mas como la duración respectiva de estas dos clases de silencio, es poco apreciada en el Canto llano, que no debe estar sujeto á una medida rigurosa, hay muchos libros donde la barra núm. 1 es reemplazada por la del núm. 2.

La doble barra indica el fin de un trozo ó de una parte de él en el canto.

Se hace uso también de ella al principio de un trozo, para marcar la entonación; es decir, la que debe ser cantada por una ó dos voces solamente. Después de la barra doble, el coro continúa el trozo.

Igualmente después del final de algunas piezas de canto, suele usarse de esta última barra doble, para mostrar el lugar en que todas las voces deben reunirse y terminar en coro.

El uso enseñará todas estas cosas sin la menor dificultad. Cada libro de canto tiene al principio un prefacio ó al menos un aviso que explica el sistema adoptado por el editor. Es necesario pues tomar conocimiento de él con cuidado.



CAPITULO II.

DE LA LECTURA Y DEL CANTO DE
LAS NOTAS.

Quando se conocen bien todos los signos de la notación del Canto llano, se debe desde luego ejercitar durante algún tiempo, y sin cantar á nombrar por sus nombres todos los elementos notacionales de un gran número de trozos puestos al azar. Esto es en lo que consiste la lectura del Canto llano.

Después, bajo la dirección de un maestro se pasará á la ejecución, es decir, al canto de los trozos que se hayan leído.

La práctica del canto se adquirirá prontamente si se dedica: 1. ° á formar con tanta exactitud como sea posible y sin preocupación las entonaciones de cada nota nombrada, cantando. 2. ° hacer en seguida la misma operación, pero sin nombrar las notas, articulando solamente una vocal. 3. ° añadir al anterior ejercicio la observancia de los valores temporales de las notas y de los silencios, y 4. ° en fin, á terminar todos estos estudios preparatorios aplicando el texto latino á las notas del canto, como si se ejecutara en la Iglesia. Primer estudio. Ejemplo 23.

Estos dos ejemplos son verdaderamente encantables, y no se deben cantar; pero el discípulo á la menor señal debe poder decir sin vacilar: "Esta es una llave de fa, esa una llave de do sobre tal línea ó una llave de sol; esta nota es un re, ó un sol, ó un sí, etc., etc.; es larga, común ó breve; aquí las figuras de las notas están aisladas, allí están ligadas entre sí; he

aquí un bemol, un becuadro ó un sostenido afectando tal ó cual nota; este otro signo es un guión, ese otro una barra de conclusión ó de silencio, etc., etc.

Todos los principios desarrollados en el primer capítulo deben ser recordados aquí por el discípulo.

SEGUNDO ESTUDIO.

Cantar las notas nombrándolas.

Es muy ventajoso, si no necesario, tener una serie de ejercicios pequeños bien graduados conteniendo las principales especies de sonidos ó intervalos usados en el canto de la Iglesia.

Ejercicio de los unísonos.

El unísono en realidad no es un intervalo; consiste en que un sonido siendo dado se le repita una ó muchas veces. Ejemplo 24.

Ejercicios sobre las segundas.

Se llama segunda el intervalo de dos notas inmediatamente vecinas la una de la otra en la serie de do, re, mi, fa, sol, la, si, do.

Si, según queda dicho en el capítulo 1. °, hay un tono entre estas dos notas, la segunda es mayor; si no hay más que un semi-tono, es menor. Dos notas del mismo nombre pueden formar una segunda menor cuando alguna de las dos está modificada por un bemol, un becuadro ó un sostenido; pero esto es particular á la música y no al Canto llano. Ejemplo 25.

Ejercicios sobre las terceras.

Se llama tercera el intervalo de dos notas separadas la una de la otra dos tonos ó un tono y un semitono en la serie de do, re, mi, fa, sol, la, si, do. Si la distancia es de dos tonos, la tercera es mayor, y si de un tono y un semitono la tercera es menor. Además, la tercera puede ser por grados en conjunto ó por separados según que la nota intermediaria sea cantada ó no. Ejemplo 26.

Ejercicios sobre las cuartas.

Las cuartas por grados en conjunto ó separados, debe en el Canto llano, siempre formar un intervalo de dos tonos y un semitono. Ejemplo 27.

Ejercicios sobre las quintas.

La quinta es un intervalo de tres tonos y un semitono. Ejemplo 27.

Ejercicio sobre las sextas.

En el canto llano la sexta se usa raramente y cuando se hace uso de ella es de ordinario por grados conjuntos ó por algún otro intervalo de intermediario.

La sexta mayor se compone de cuatro tonos y un semitono, la sexta menor de tres tonos y dos semitonos. Ejemplo 28.

Ejercicios sobre las octavas.

Se llama octava un intervalo que comprende cinco tonos y dos semitonos, como por ejemplo de do á do, de re á re, de mi á mi, de fa á fa, de sol á sol, etc., etc.

TERCER ESTUDIO.

Cantar las notas sin nombrarlas ni medirlas, haciendo oír solamente el sonido de una vocal.

El ejercicio precedente constituye la solmisación (acto de solfear), lo que hace el objeto de este estudio se llama vocalización (acto de vocalizar).

La vocal más favorable á la voz es la A. Ejemplo 29.

CUARTO ESTUDIO.

Vocalizar observando la medida que conviene al canto llano, sea para las notas, sea para los silencios.

Para esto basta recordar bien lo que se ha dicho en el Cap. 1.º Ejemplo 30.

El signo \sim colocado debajo de algunas vocales en este ejemplo, indica que es necesario cantarlas uniéndolas entre sí por la pronunciación, como lo marca la Notación. Ejemplo 31.

QUINTO ESTUDIO.

Cantar como se hace en la Igesia.

Quando se sabe vocalizar los dos ejemplos precedentes, observando los valores de notas y silencios nada puede ser más fácil que cantarlos, agregándoles las palabras latinas que les convienen. Ejemplo 32.

CONCLUSION.

Terminando ya este importante Capítulo, creemos

necesario dar algunos prudentes consejos á los discípulos para la emisión de la voz y la pronunciación de las palabras en el Canto.

En una Iglesia, la emisión de la voz debe hacerse de una manera poderosa y sostenida. La boca debe estar bien abierta, como lo dice M. Fétis; pero sin gesticular ni cambiar su posición natural; el cantor debe aplicarse á emitir la voz en toda su extensión, sin forzarla porque entonces resultaría falsa y no resistiría á los constantes esfuerzos.

El sonido, agrega M. Fétis, no debe tomar, ni el carácter *gutural* ni el *nasal*: debe venir directamente del pecho y proyectarse de la bóveda del paladar á los labios.

Es necesario también aplicarse á pronunciar bien el latín.

Cuando hay muchas notas sobre una sílaba, no se les debe sofocar ni amartillar con afectación: se debe, por el contrario, emitir las y ligarlas lo mejor posible.

Es sobre todo conveniente, emplear un gran sentimiento de dignidad en la ejecución de los cantos de la Iglesia. Por más sencillos que sean los Oficios, un cristiano debe ser respetuoso si no quiere hacerse culpable casi siempre de una verdadera profanación.

CAPITULO III.

DEL SISTEMA MUSICAL DEL CANTO LLANO.

Todas las melodías del Canto llano están comprendidas en una serie general de veintiun sonidos que los antiguos anotaban de la manera siguiente en sus Mé-

todos de Canto y algunas veces aun en sus transcripciones de trozos musicales. Ejemplo 33.

Como una sola voz no puede cantar toda esta serie de notas, se ha fraccionado ésta en cuatro series más pequeñas, llamadas la primera *Protus*, la segunda, *Deuterus*, la tercera, *Tritus*, la cuarta, *Tetardus*.

Estas palabras *Protus*, *Deuterus*, *Tritus* y *Tetardus*, son palabras latinas tomadas del griego y significan, *Primera*, *Segunda*, *Tercera* y *Cuarta*.

El *Protus* ó primer fragmento de la escala general de los sonidos comienza en la *A* y acaba en la *d*.

El *Deuterus* ó segundo fragmento comienza en la letra *B* y acaba en la letra *c*.

El *Tritus* ó tercer fragmento, comienza en la letra *C* y acaba en la letra *f*.

El *Tetardus* ó cuarto fragmento, comienza en la letra *D* y acaba en la letra *g*. Ejemplo 34.

Si como se afirma, San Ambrosio, Obispo de Milán, y célebre restaurador del canto de aquella Iglesia en el siglo IV, no hizo uso más que de cuatro modos ó maneras de dividir la escala general de los sonidos, las melodías arregladas por el Santo Doctor, debían generalmente recorrer una extensión vocal más grande que las de San Gregorio (1). Se puede formar una idea de la extensión de la melopea Ambrosiana por el canto del *Salve Regina*, cuya composición no es muy antigua pero que representa bastante bien un ejemplo del hecho aquí apuntado.

En la época de San Gregorio (últimos años del siglo IV), la escala general de los sonidos quedó divi-

1. Todo esto es diametralmente opuesto á la opinión que apuntan MM. Luis Niedermeyer et Joseph d'Ortigne, en su tratado teórico-práctico del acompañamiento del Canto llano; París, E. Repos, 1857, grand. in 8. °, págs. 16 y 17.

dida en cuatro fragmentos como se acaba de ver; pero cada fragmento á su vez se subdividía en dos modos ó maneras, de suerte que en lugar de cuatro modos, hubo ocho.

He aquí cómo tuvo lugar esta subdivisión del *Protus*, del *Deuterus* y del *Tetrardus*.

Los cuatro modos de San Ambrosio tenían por finales ó terminaciones las notas *D, E, F, G*, es decir, Ejemplo 35.

San Gregorio estableció sobre cada una de esas finales ó terminaciones dos especies de series de sonidos: la una comenzando sobre la misma final y subiendo una octava más alto; la otra pudiendo descender una cuarta más abajo y subir solamente una quinta más alto. Ejemplo 36.

He aquí ocho modos cuya sucesión y extensión melódicas están bien determinadas.

Los trozos de canto de los dos primeros deben acabar sobre la nota *re*; los de los tercero y cuarto sobre la nota *mi*; los de los quinto y sexto sobre la nota *fa*; aquellos, en fin, de los séptimo y octavo, sobre la nota *sol*.

Se puede consultar al azar un Gradual y un Vespéral en los cuales los modos están indicados por una cifra al principio de cada trozo y se verá que á excepción de los tonos de los salmos de que se hablará más adelante, así es siempre.

Se ve sin embargo, que en caso de necesidad se puede pasar de la indicación de modo en los libros, pues que si la última nota de una pieza de canto es *re*, esta pieza es del primero ó segundo modo, si ésta es *mi* es del tercero ó del cuarto, si es *fa*, es del quinto ó del sexto, y si *sol*, es del séptimo ó del octavo.

Pero ¿cómo discernir si se trata más bien del 1.º

que del 2.º, del 3.º que del 4.º, del 5.º que del 6.º, del 7.º que del 8.º modo?

Ved aquí:

En toda melodía litúrgica, después de la nota final hay otra, que es como la reina y la maestra de las otras notas del trozo, á ella debe el canto su curso, su vuelta y su sostén; ella es la que siendo frecuentemente repetida sirve de eje con la final á las formas de la melodía de cada modo; y así como la circunstancia de posición amerita el nombre de final á la última nota de un trozo, del mismo modo la frecuencia de la repetición le ha valido á la nota en cuestión el de *dominante*, porque ella en efecto parece dominar todas las otras.

Esta dominante es *la* para el primer modo, *fa* para el segundo, *do*, para el tercero, *la* para el cuarto, *do* para el quinto, *la* para el sexto, *re* para el séptimo y *do* para el octavo, de esta manera: Ejemplo 37.

Después de esto que precede será necesario aún asegurarse cuál es la dominante de un trozo quién tiene *re* por nota ó cuerda final? Si la dominante es *la* ese será el primer modo, si ésta es *fa* ese será el segundo modo.

Se hará la misma operación para el discernimiento de los otros modos, según el cuadro que acabo de dar.

Pero este medio no siempre es bastante. A veces una melodía no está bastante desarrollada para designar francamente la nota dominante, etc.; pero en un método del género de éste, sería difícil entrar en más detalles, que necesariamente no haría más que embrollar á los discípulos.

Los libros tales como el Gradual, el Antifonario ó el Vespéral, indican siempre los modos: una teoría completa se hace menos necesaria á las personas que

no desean tener más que una *noción* general y suficiente del Canto llano.

Los modos se dividen en *auténticos* y *plagiados*, en pares é impares, en perfectos, *mixtos*, imperfectos y superfluos, etc.

Los modos *auténticos* ó *authentēs*, son aquellos que se elevan una octava más arriba de sus finales. Los 1.º, 3.º, 5.º y 7.º modos, son *auténticos*, y este epíteto les viene de que han sido *inventados* primeramente y que han sido puestos en uso antes que los otros. Por eso se les nombra también *principales*, *maestros*, *superiores*.

Los modos *plagiados* son aquellos que han sido formados de los precedentes por una especie de *supresión* ó *corte*.

Tales son los 2.º, 4.º, 6.º y 8.º

Se les llama también por la misma razón *colaterales*, *inferiores*, *subyugados* ó *derivados*.

Los modos *auténticos* reciben algunas veces el nombre de *impares* á causa de la posición 1—3—5—7 que ellos ocupan; y los *plagiados* que son los modos 2—4—6—8 son llamados *pares* ó *compares* relativamente á los precedentes.

Los modos *perfectos* ó *completos* son aquellos que están comprendidos en la extensión de su octava.

Los *mixtos*, otras veces llamados *conexos*, exceden su octava de tal suerte, que mezclan el primero con el segundo modo, el tercero con el cuarto, el quinto con el sexto, el séptimo con el octavo (1). Los modos im-

1. Un autor hace una observación que parece fundada: siguiendo él la mezcla de un *auténtico* con un *plagiado* y viceversa, no existe rigurosamente, porque éstos dos tonos ó modos no son esencialmente diferentes.—*Frezza della Grotte*.

perfectos llamados también *incompletos* y *disminuendos* son aquellos cuyo canto no recorre el *ambitus* de su octava.

Los modos *superfluos* exceden su octava de un tono ó de una tercera en alto si son *auténticos* y de un tono ó de una tercera en bajo si son *plagiados*.

Ciertos autores sostienen que hay más de ocho modos y elevan el número á catorce, en razón á que cada una de las siete notas *D, E, F, G, a, b, c*, puede dar lugar á un modo.

Después de este sistema se agregará aún á los ocho modos explicados más arriba, los seis siguientes: Ejemplo 38.

Si se examina atentamente estos seis modos se verá que ellos pueden comprenderse fácilmente en los ocho primeros.

En efecto, ¿qué es lo que distingue á los modos los unos de los otros? Es sobre todo, la posición respectiva de sus finales, de sus *dominantes*, de los tonos y semitonos que entran en el enlace de cada final á cada dominante.

Después de esta regla, que es infalible, el 9.º modo es perfectamente parecido al primero, pues de una parte y de otra la dominante está á una quinta arriba de la final, y que el único semitono de este intervalo de quinta ocupa allí el mismo lugar. Ejemplo 39.

Muy parecido para los 2.º y 10.º modos. Su dominante está á una tercera arriba de la final y el semitono se encuentra allí colocado de la misma manera. Ejemplo 40.

Se obtiene el mismo resultado comparando entre sí los otros modos: el 3.º con el 11.º, el 4.º con el 12.º, el 5.º con el 13.º y el 6.º con el 14.º

Es verdad que se nota una diferencia para la co'o-

cación del segundo semitono del 11.º modo y para la del único semitono del 13.º; pero como el *si* es generalmente bemolizado en el quinto modo, le resulta una indentidad perfecta entre este modo y el 13.º

En cuanto al 11.º modo, existen de él muy pocos ejemplos. Se está pues, en derecho de llamar al noveno modo, primero en *A*; el décimo, segundo en *A*; el undécimo, tercero en *B*, el duodécimo, quinto en *B*; el décimo tercero, cuarto en *C* y el décimo cuarto, sexto en *C*. Entre estos modos no hay más diferencia que el punto de partida, es decir, el nombre de la final y esta final está suficientemente designada por las letras *A, B, C*, quienes en rigor deberían ser minúsculas; pero que es fuerza escribirlas con mayúsculas para no confundir los modos del Canto llano con los tonos de la Salmódia, como se verá más adelante.

Los 9.º, 10.º, 11.º, 12.º, 13.º y 14.º modos, pueden considerarse como reducciones de una quinta superior de los modos primitivos.

Estos últimos se encuentran reducidos á una cuarta superior en ciertos libros antiguos. Entonces el 1.º y el 2.º están en *C*, porque su final es *sol*; el 3.º y el 4.º están en *A*, porque su final es *la*; el 5.º y el 6.º están en *B*, porque su final es *si*; en fin, el séptimo y el octavo están en *C*, porque su final está establecida sobre la nota *do*. El 4.º modo en *A*, es todavía usado en algunos Graduales, Antifonarios, etc., impresos en nuestros días.

Los modos del canto eclesiástico, tal como acaban de ser explicados, ofrecen según el mismo Juan Jacques Rousseau, "una belleza de carácter y una variedad de afectos bien sensibles á los conocedores no prevenidos, y que han conservado algún juicio de oído

para los sistemas melódicos establecidos sobre principios diferentes de los nuestros."

Cada modo, en efecto, sirve para expresar un sentimiento especial, porque él tiene casi siempre por fundamento una fórmula característica de melodía en relación con ciertos afectos del alma. Así era en la música antigua de los griegos. "No creemos, dice un escritor moderno, que el músico que fué desterrado de Esparta por haber agregado una cuerda á la lira, haya sido castigado precisamente por el hecho de esta adición, esto no estaba ni aún en una vida de oposición al progreso; aquello era, sobre todo, para la conservación de lo que existía: los magistrados sentían mucho que en dejando abrirse nuevas vías al amor de la novedad, amenizaría bien pronto el olvido y menosprecio de los antiguos monumentos del arte y que por consecuencia, muchas maneras de sentir podrían perderse con los aires que expresaban ciertos sentimientos y ofrecían preciosos recuerdos históricos á las generaciones futuras."

Puede consultarse el Gradual ó el Vespéral y se descubrirá allí que cada modo, produce una impresión musical que le es propia. Así el primero expresa una gravedad pomposa y varonil y conviene á las palabras juiciosas. El segundo es triste y lastimero. El tercero expresa los sentimientos impetuosos y enérgicos. El cuarto es generalmente dulce, acariciante, tímido, suplicante y lleno de lágrimas afectuosas. El quinto es casi siempre lleno de fuerza y animación. El sexto es afable, tierno é impregnado de dulzura. El séptimo es altivo, imperioso. El octavo, en fin, respira calma y quietud. Se pueden poner excepciones á estos caracteres; pero sería imposible extenderse más.

Antes de terminar este capítulo diremos que es un

punto esencial y que no debe ser olvidado, el tono real al cual es necesario someter la entonación de la primera nota de cada modo eclesiástico.

Como un solo género de voz no sabría ejecutar el Canto llano tal como está escrito, hay necesidad de trasportarlo para que cada trozo quede en el medium vocal de las personas que están ante el facistol.

Se escoge de antemano con cuidado este medium vocal de los cantores.

Supongamos que el medium escogido es la.

Se pondrán todas las dominantes de Canto llano al unísono de esta nota.

Así en esta hipótesis la dominante del primer modo, que es la, quedará tal cual ella es.

La dominante del segundo es fa natural; este fa será elevado al unísono de la nota la.

La dominante del tercero es do natural, este do será igualmente cantado sobre el tono de la, etc., etc. (1).

Esta operación es fácil para las voces; pero no es igual si debe hacerse con un órgano ú otro instrumento cualquiera.

CAPITULO IV.

DE LOS DIVERSOS TROZOS DEL CANTO LLANO, DE SU USO EN LOS OFICIOS DE LA IGLESIA Y DE LA SALMODIA.

El Oficio divino se divide en dos grandes partes, á

1. Ver "Les vrais Principes du Chant grégorien," por el Abad Janssen Malines, págs. 178-181, y el "Paroissien noté á l'usage de Lyon," Lyon, 1855, págs. xxxiv-xl.

saber: 1.º, la Misa, y 2.º, las Vísperas, Completas, Saludo, Maitines, Laudes, Prima, Tercia Sexta y Nona.

Todo el canto de la Misa está comprendido en un libro que se le designa bajo el nombre de Gradual.

Las principales piezas contenidas en el Gradual son los Intoitos, el Kirie, el Gloria in excelsis, las respuestas graduales, los Versos de Aleluya, los Tractus, las Prosas, el Credo, los Ofertorios, el Sanctus, el Agnus Dei y las Comuniones.

El libro llamado Gradual es ordinariamente dividido en cuatro partes, á saber: El Propio de tiempos, el Propio de Santos, el Común de Santos y el Ordinario de la Misa. Es indispensable estudiar bien la edición que se posea de este libro, á fin de no titubear en las averiguaciones que se deben hacer allí constantemente. Es necesario no olvidarse de leer el Prefacio ó el aviso que se encuentra de ordinario al principio de este volúmen, porque el cantor recogerá de allí muy á menudo instrucciones muy precisas, que ignoraría sin este recurso.

Se aplicará sobre todo, á estudiar las diversas Rúbricas (1) y las diferentes maneras de cantar las piezas contenidas en el Gradual; estas explicaciones están en latín ordinariamente, ó en francés en las ediciones modernas, y será bastante una poca de memoria y de atención para darse cuenta de ellas y retener su contenido.

Sin embargo, en nuestras ediciones de Gradual no se suministran todas las luces necesarias á los cantores. Todos no dan el canto de las respuestas de las

1. Las Rúbricas, llamadas así porque antiguamente se las escribía siempre con tinta roja, son las reglas por medio de las cuales el Oficio divino debe celebrarse.

Colectas, de el Evangelio, de el Prefacio, del Pater noster, del Pax Domine y de la Post-Comunión.

Es muy conveniente fijar aquí la atención de los lectores, sobre estos puntos interesantes de una práctica diaria. Ejemplo 41.

En muchos lugares de Bélgica se canta de la siguiente manera que es necesario guardarse bien de imitar. Ejemplo 42.

En ciertas Diócesis de Francia donde se sigue el Romano se canta así: Ejemplo 43.

Estas mismas respuestas se cantan de la siguiente manera en la liturgia parisiense. Ejemplo 44.

En las misas simples, en las ferias de las misas votivas, en las misas de muertos y en la bendición de los Ramos, del Cirio pascual y de las Fuentes, se canta de la manera que sigue: Ejemplo 45.

El canto de todas estas respuestas debe aprenderse de memoria.

Los trozos litúrgicos que componen el Oficio de la mañana, de la tarde y de la noche, están contenidos en el Antifonario.

El antifonario es pleno ó abreviado.

El antifonario pleno encierra todas las partes cantadas de los maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas.

El antifonario abreviado no ofrece generalmente más que las vísperas de los Domingos y fiestas de todo el año, los maitines y laudes de Navidad y de Semana Santa, el Oficio de los Muertos y diferentes cantos para los saludos. Se le da por ésto algunas veces el nombre de Vespéral.

El Antifonario pleno y el Vespéral se dividen también en cuatro partes, como el Gradual.

Lo que se ha dicho acerca del conocimiento que de-

be poseerse de las diferentes partes del Gradual se aplica igualmente al Vespéral.

Este estudio enseñará mejor que lo que pudiera decirse aquí, lo que es necesario entender por invitatorio, himno, antifona, salmo, responsorio breve, verso, capitulo, conmemoración, magnificat, benedictus, etc.

Sobre lo que insistiremos es sobre la Salmodia que es uno de los puntos más importantes y más populares de toda la liturgia católica. Sin ninguna duda, los himnos y los cantos del Ordinario de las misas, son populares; pero estos himnos y esas partes de la misa están notadas en las ediciones modernas. No es lo mismo el canto de los salmos que exige un estudio especial, y del cual nos ocuparemos (Dios mediante), en otro opúsculo más breve y práctico que el presente.

LAUS DEO, ATQUE BME. V. M.



UAN

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
SECRETARÍA GENERAL DE BIBLIOTECA