

EL CANTO Y LA MUSICA
DE LA IGLESIA

3082

ADAC
CIÓN GE

47

3082

37
c. 1

00967

Manue



1080026492



EX LIBRIS

HEMETHERII VALVERDE TELLEZ

Episcopi Leonensis

UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

BREVES APUNTES

SOBRE EL

CANTO Y LA MÚSICA

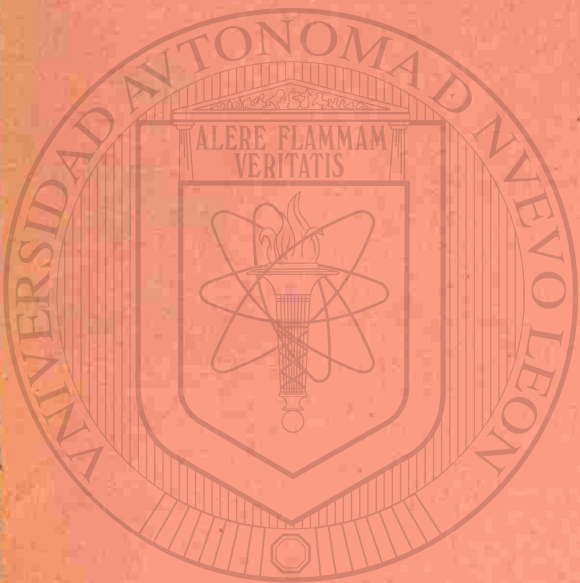
DE LA IGLESIA

PARA USO

DE LOS JÓVENES SEMINARISTAS

Y DEL CLERO EN GENERAL.

CON LA APROBACIÓN Y RECOMENDACIÓN DE LOS IL^{MS}. Y R^{MS}. SRES.
ARZOBISPO DE FRIBURGO Y OBISPO DE PORTOVIEJO.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
Biblioteca Valverde y Valdez

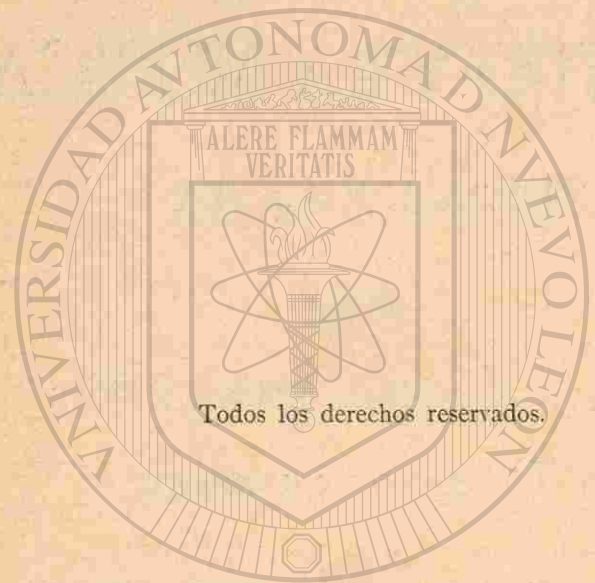
FRIBURGO DE BRISGOVIA (ALEMANIA).

B. HERDER, LIBRERO-EDITOR PONTIFICIO.

1895.

SUCURSALES EN VIENA, ESTRASBURGO, MUNICH Y SAN LUIS,
AMÉRICA SEPT.

ML306Z
B 7



FONDO EMETERIO
VALVERDE Y TELLEZ

Tipografía de B. Herder en Friburgo de Brisgovia (Alemania).

Recomendamos el estudio del librito titulado "Breves apuntes sobre el Canto y la Música de la Iglesia para uso de los jóvenes seminaristas y del clero en general".

El autor expone en un lenguaje claro y preciso, sobre el canto y la música religiosa, los verdaderos principios.

Sería de desear que en nuestros tiempos los directores de seminarios, y los prefectos de corporaciones encargadas de ejecutar el canto ó la música en las solemnidades de la Iglesia, se dedicaran á eliminar los abusos y el gusto depravado que se ha introducido en muchas partes, en este ramo del culto sagrado.

La presente obra les servirá de guía seguro, porque se conforma en todo con los decretos que la Santa Sede ha publicado en diversas épocas sobre esta importante materia.

Los que prefieren los aplausos de un público acostumbrado á la música de teatros y salones, no se conformarán con los preceptos apuntados en esta obra; pero los directores y preceptores de canto eclesiástico que anhelan la gloria de Dios y la edificación de las almas, pensarán de distinta manera.

Pero el caso es que, cuando la Iglesia ha hablado como en el caso presente, cada uno debe aceptar sus dictámenes, y renunciar á su juicio privado.

Hágase la prueba, aplicando las reglas de la Iglesia, y pronto se aprenderá por la experiencia que este es el único método que se debe seguir.

Portoviejo, junio 20 de 1894



† Pedro,
Obispo de Portoviejo.

Capilla Alfonsina
Biblioteca Universitaria

41818

904647

ADVERTENCIA.

Si, como todos sabemos teóricamente, siempre se proporciona al conocimiento que tenemos de una cosa la estima que de ella hacemos, y el esmero con que la usamos y practicamos; llevamos esto cumplido muy delante de los ojos, y hasta tocar con el dedo, por lo que atañe al canto y á la música de Dios: todo el descuido pues, todos los abusos que, en esta parte del culto divino, nos chocan y escandalizan donde quiera, proceden únicamente de la falta de conocimiento.

Veremos por tanto en este tratadito: en primer lugar, la importancia y necesidad de ambas artes eminentemente religiosas y eclesiásticas; y en segundo lugar, unas pocas reglas para el desempeño del canto, así romano, como polifono; terminando con una palabra sobre los instrumentos músicos eclesiásticos de más uso entre nosotros.

PARTE I.

IMPORTANCIA Y NECESIDAD DEL CANTO Y DE LA MÚSICA.

CAPÍTULO PRIMERO.

IMPORTANCIA EN GENERAL.

1º De todas las artes bellas, el canto y la música son las más antiguas y las más universales: la Biblia misma cuenta séptimo descendiente de Adán á Jubal, padre de los que cantan con la cítara y el órgano; luego menciona por boca de Labán cánticos y tímpanos; más adelante nos presenta á Moisés y su hermana cantando y tocando ya á dos coros con el pueblo hebreo; y para no citar más, recordemos sólo que Isaías vió y oyó á los Serafines, que son los espíritus más inmediatos á Dios, cantar en el cielo á la Beatísima Trinidad. No hay por otra parte nación, por bárbara que sea, ni población, ni casería donde no se oiga alguna vez cantar, y juntamente, cualquier son de música; si no todos los hombres, pues, son pintores ni poetas, todos, quien más quien menos cantan, y la mayor parte de ellos entienden algún instrumento músico.

2º El hombre tiene natural necesidad de expresar sus ideas y sus afectos, y los expresa con voz ora fuerte ora suave, ó más ó menos clara, á medida de la lucidez y viveza con que siente y entiende: si la sensación es repentina, la comunica con la interjección; si intensa y duradera, no halla expresión más adecuada que el canto. Por esto, en sus relaciones con Dios, le canta al sentirse entusiasmado de admiración, amor, alegría, ó consternado de arrepentimiento ó tristeza santa; en toda religión el canto hace la parte más noble, y es superior á cualquier ceremonia, bien así como la voz es el signo más digno del hombre; y aun más, mien-

El Canto y la Música de la Iglesia.

ADVERTENCIA.

Si, como todos sabemos teóricamente, siempre se proporciona al conocimiento que tenemos de una cosa la estima que de ella hacemos, y el esmero con que la usamos y practicamos; llevamos esto cumplido muy delante de los ojos, y hasta tocar con el dedo, por lo que atañe al canto y á la música de Dios: todo el descuido pues, todos los abusos que, en esta parte del culto divino, nos chocan y escandalizan donde quiera, proceden únicamente de la falta de conocimiento.

Veremos por tanto en este tratadito: en primer lugar, la importancia y necesidad de ambas artes eminentemente religiosas y eclesiásticas; y en segundo lugar, unas pocas reglas para el desempeño del canto, así romano, como polifono; terminando con una palabra sobre los instrumentos músicos eclesiásticos de más uso entre nosotros.

PARTE I.

IMPORTANCIA Y NECESIDAD DEL CANTO Y DE LA MÚSICA.

CAPÍTULO PRIMERO.

IMPORTANCIA EN GENERAL.

1º De todas las artes bellas, el canto y la música son las más antiguas y las más universales: la Biblia misma cuenta séptimo descendiente de Adán á Jubal, padre de los que cantan con la cítara y el órgano; luego menciona por boca de Labán cánticos y tímpanos; más adelante nos presenta á Moisés y su hermana cantando y tocando ya á dos coros con el pueblo hebreo; y para no citar más, recordemos sólo que Isaías vió y oyó á los Serafines, que son los espíritus más inmediatos á Dios, cantar en el cielo á la Beatísima Trinidad. No hay por otra parte nación, por bárbara que sea, ni población, ni casería donde no se oiga alguna vez cantar, y juntamente, cualquier son de música; si no todos los hombres, pues, son pintores ni poetas, todos, quien más quien menos cantan, y la mayor parte de ellos entienden algún instrumento músico.

2º El hombre tiene natural necesidad de expresar sus ideas y sus afectos, y los expresa con voz ora fuerte ora suave, ó más ó menos clara, á medida de la lucidez y viveza con que siente y entiende: si la sensación es repentina, la comunica con la interjección; si intensa y duradera, no halla expresión más adecuada que el canto. Por esto, en sus relaciones con Dios, le canta al sentirse entusiasmado de admiración, amor, alegría, ó consternado de arrepentimiento ó tristeza santa; en toda religión el canto hace la parte más noble, y es superior á cualquier ceremonia, bien así como la voz es el signo más digno del hombre; y aun más, mien-

El Canto y la Música de la Iglesia.

tras la palabra es mero signo de la idea, que engendra otra igual en el que la oye, el canto no sólo revela los conceptos, sino también los afectos del cantor, y juntamente excita en el que escucha las mismas ideas y sentimientos: de aquí que al oír cantar sentimos las mismas emociones, y con idéntica vehemencia, suavidad ó dulzura que el corazón del que canta.

3º Tal y tanto es el influjo de estos artes en las humanas costumbres, que sólo con las melodías ó las palabras que uno tañe ó canta, descubre á todos, y quizá á pesar suyo, sus sentimientos más habituales y más secretos ó al menos el carácter de su formación intelectual y moral; elemento, pues, muy eficaz de educación es el buen canto; siquiera mientras cantamos no pecamos, absorta como llevamos en él toda el alma. Que, por consiguiente, sea parte, y no pequeña, de la formación eclesiástica, vá de suyo, y no hay para que apuntarlo: la Escritura Sagrada y la Iglesia lo mencionan, lo recomiendan, lo prescriben en términos tales, que el canto divino es de seguro la flor de la piedad; es cabalmente el medio que da S. Pablo á los cristianos para que se llenen del Espíritu Santo: "*Implemini Spiritu Sancto, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino*" (Eph. v, 18—19).

4º Á la salud también es provechoso el canto, como se ha reconocido ser el ejercicio gimnástico más conveniente al pecho, y sobre todo para los pulmones, si se practica *todos los días*, moderadamente y con ciertas precauciones, á saber: respirar ampliamente y con presteza, cantar de pie y el cuerpo recto y expedito, no levantar ni bajar demasiado el cuello, no cantar en corriente de aire, ni tampoco al aire húmedo, ni menos inmediatamente después de comer, ó estando cansado, ó con catarro ó cualquier otra indisposición en los órganos vocales ú otros relacionados con ellos. Pocas cosas dañan tanto la voz como los gritos, el levantarla demasiado aún en las conversaciones y el violentarla para tonos muy altos ó muy bajos; nada por otra parte contribuye á entonarla, extenderla y robustecerla, como el ejercicio diario y prudente; en especial, el levantarla gradualmente, principiando con suavidad y elevándola hasta su mayor (altura) grado de fuerza, para bajar luego en igual manera. Ninguna persona, regularmente constituida, ha de creerse falta de toda disposición para el canto y la música; ni puede por tanto *disculpase* el eclesiástico con tal pretexto, que no más es que *socapa de una indolencia habitual, de una indolencia que ni Dios ni los fieles se la perdonarán jamás*: el buen juicio y la constancia, y ante todo el celo por el decoro de la casa de Dios, "*Domine, dilexi decorem*

domus tuae et locum habitationis gloriae tuae", producen al fin y al cabo maravillas que sorprenden y embelesan.

5º El joven eclesiástico, pues, si desde luego siente arder su corazón con la piedad sacerdotal; si de veras desea edificar después á los fieles, aun con su voz, trabaje con discernimiento, asiduidad y pureza de intención en estas dos artes, y no muy tarde verá aquí mismo sus esfuerzos bendecidos por el cielo, y en la eternidad gozará el especial galardón de los que ya en la tierra cantaron é hicieron cantar á otros dignamente en alabanza, amor y prez del mismo Señor de la eternidad. "*Nos generibus musicae iugiter exerceamus donec mereamur divinae musicae consortes fieri, et ad consummatissimos cum sanctis Angelis hymnos elevari*" (Card. Bona). "*Eis qui legitime canunt et sapienter psallunt, praemium erit carmen aeternum*" (Abad. Ruperto).

Nota. — Más todavía resaltará la excelencia de ambas artes, si describimos á la ligera su historia, y con alguna más detención la solicitud que por ellas ha ejercido siempre la Iglesia; según vamos á hacerlo por separado en los dos capítulos siguientes.

CAPÍTULO SEGUNDO. ALGO DE HISTORIA.

1º El canto y la música, si bien cultiváronse en Israel desde su origen, recibieron de David una organización especial en la manera siguiente: los hijos de Leví eran Gersón, Caath y Merari; sus descendientes formaron tres coros compuestos hasta de cuatro mil individuos que cantaban delante del arca santa: el principal, presidido por Hemán de la estirpe de Caath, el de la derecha por Asaph, descendiente de Gersón, y el de la izquierda por Ethán de la familia de Merari. Juntamente con el canto organizó David la música sagrada con varios instrumentos, como cítaras, tímpanos, liras, cimbaillos, y particularmente con flautas, llamadas entonces órganos; en fin compuso el Salterio para cantar dignas alabanzas al Señor.

2º Al principio poseían los griegos solas tres cuerdas en sus instrumentos, las que daban las notas *mi*, *fa* y *sol*; luego inventaron las Musas la cuerda dicha MESA, es decir, *la*, que es la nota media de la voz humana; por fin, Orfeo y Lino completaron la escala con las cuerdas *si* y *do*. Así el canto como la música alcanzaron entre ellos su más alta perfección con Simónides, Píndaro, Anacreonte, Safo, Corina y otros; mas, ya desde el tiempo de Alejandro Magno fueron siempre en decadencia.

3º Nuestro Señor mismo cantaba salmos, también los Apóstoles, y de ahí los primeros cristianos, quienes, como procedentes de los judíos, tomaron de éstos sus primeras melodías, modificándolas poco á poco al gusto de los griegos, cuyas artes influían poderosamente en muchos pueblos de entonces. Quien cuidó del canto de una manera especial en Oriente, fué S. Ignacio mismo, discípulo de S. Pedro y su sucesor en Antioquía; desarrollándolo después los S. S. Diodoro y Flaviano, igualmente Patriarcas de aquella ciudad; mayor celo aun desplegaron S. Efrén, S. Apolinar, S. Gregorio Nacianceno, S. Basilio, S. Crisóstomo y tantos otros P. P. Orientales.

La Iglesia de Occidente desde sus principios se afaná por el canto y la música, estableciendo, al efecto, escuelas especiales (cuyo director, llamado *MAGISTER PUERORUM*, *MAGISTER CAPELLAE*, *EPISCOPUS CHORI*, era en los siglos posteriores la primera dignidad del Capítulo). Así el Papa S. Silvestre (314—335) parece haber sido el primero que instituyó una escuela semejante para niños; en seguida, quien cultivó en el mismo siglo con mayor esmero las dos artes fué S. Ambrosio; en el siguiente, trabajaron por ellas S. Celestino Papa y S. Agustín quien atribuía su conversión al canto también con estas palabras: "*Quantum flevi in hymnis et canticis tuis, suave sonantibus Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter! Voces illae influebant auribus meis, et eliquabatur veritas in cor meum, et exaestuabat affectus pietatis, et currebant lacrymae...*" (Conf. IX, 6.) Entonces también el Pontífice S. Hilario estableció dos escuelas, una en S. Pedro y otra en S. Juan de Letrán; hacia el siglo VI S. Isidoro de Sevilla, S. Severino y Boecio fueron no menos solícitos en el asunto; S. Gregorio Magno mejoró en el VII aquellas escuelas donde él mismo enseñaba el canto á los niños; y á su imitación otros Pontífices del mismo siglo, como S. Vitaliano, S. Agatón, S. León II y S. Sergio I, finalmente, S. Agustín Apóstol de Inglaterra cuidaron también de ambas artes; durante el VIII, S. Bonifacio Apóstol de Alemania; S. Gregorio II, alumno de las dichas escuelas, y su sucesor S. Gregorio III; igualmente alumnos de aquellas escuelas fueron los Papas Esteban III y S. Pablo I y Sergio II que vivió ya en el siglo IX, durante el cual se esmeró también por el canto el Emperador Carlomagno; á principios del siglo XI, Juan XIX y el monje benedictino Guido de Arezzo, en cuyo tiempo las escuelas se perfeccionaron y propagaron en tal manera, que ya las había, á imitación de las romanas, en todas las Catedrales, Colegiatas y Monasterios; y todos los Obispos y el clero entero, no sólo secular, pero también regular,

se esmeraban á porfía por el canto; en el siglo XII Inocencio III y S. Bernardo, quien corrigió y abrevió gran parte del gregoriano; durante el XIII Sto. Tomás y S. Buenaventura, como también el Papa Honorio III; en el siguiente Juan XXII, y á mediados del mismo, Urbano V, quien fundó escuelas también en Tolosa; ni menos cuidado manifestó Sixto IV en el siglo XVI, cuando apareció el jamás como merece loado Juan Luis de Palestrina; del mismo siglo son los Pontífices Marcelo II, Paulo IV y Pío IV, Gregorio XIII y Sixto V, todos llenos de celo por el canto y la música de Dios; asimismo sus coetáneos S. Juan de la Cruz, S. Carlos Borromeo y S. Felipe Neri, confesor de Palestrina; en el siglo inmediato posterior se distinguieron los Pontífices Paulo V, Urbano VII, Alejandro VII é Inocencio XII; por fin Benedicto XIV y el piadoso Cardenal Bona, S. Alfonso de Ligorio y otros muchos santos, y aún santas, tales como la bienaventurada Hildegarda, Sta. Teresa de Jesús; en los últimos tiempos, Pío IX y León XIII, Witt, Canónigo de Ratisbona, Doss, Bonvin, el célebre benedictino P. Pothier, el Illmo. Donnelly, Lans, Kornmüller, Amelli, Haberl, Pasquali, Koenen, Haller, Fischer, Van Damme, canónigo de Malinas, Raillard, Santi, Becker (todos sacerdotes); Oberhoffer, Piel, Singenberger, Capocci, Tinel, Kothe, Diebold, Wiltberger, Zangl, Jepkens, y muchos, muchísimos otros han trabajado y trabajan con fervor y ciencia en el canto y música sagrados.

CAPÍTULO TERCERO.

SOLICITUD MUY LABORIOSA DE LA IGLESIA.

Descrita tan someramente como precede la existencia del canto religioso, es muy á propósito sentar desde luego sobre su naturaleza dos ideas fundamentales:

1º Algún canto de los SAGRADOS, que entre los hombres se usan, tiene que ser por necesidad *inspirado* del mismo Dios: el canto, no sólo pertenece al culto divino, sino que es su elemento más expresivo, más edificante, y por ende más racional y más excelso; y siendo el culto necesariamente inspirado por la Divinidad para que sea verdadero, para que la pueda complacer, honrar y glorificar en toda realidad; algún canto ha de ser también de veras divino, particularmente inspirado, obra individual, propia del Espíritu Santo; y razón es que le tributemos el mismo

3º Nuestro Señor mismo cantaba salmos, también los Apóstoles, y de ahí los primeros cristianos, quienes, como procedentes de los judíos, tomaron de éstos sus primeras melodías, modificándolas poco á poco al gusto de los griegos, cuyas artes influían poderosamente en muchos pueblos de entonces. Quien cuidó del canto de una manera especial en Oriente, fué S. Ignacio mismo, discípulo de S. Pedro y su sucesor en Antioquía; desarrollándolo después los S. S. Diodoro y Flaviano, igualmente Patriarcas de aquella ciudad; mayor celo aun desplegaron S. Efrén, S. Apolinar, S. Gregorio Nacianceno, S. Basilio, S. Crisóstomo y tantos otros P. P. Orientales.

La Iglesia de Occidente desde sus principios se afaná por el canto y la música, estableciendo, al efecto, escuelas especiales (cuyo director, llamado *MAGISTER PUERORUM*, *MAGISTER CAPELLAE*, *EPISCOPUS CHORI*, era en los siglos posteriores la primera dignidad del Capítulo). Así el Papa S. Silvestre (314—335) parece haber sido el primero que instituyó una escuela semejante para niños; en seguida, quien cultivó en el mismo siglo con mayor esmero las dos artes fué S. Ambrosio; en el siguiente, trabajaron por ellas S. Celestino Papa y S. Agustín quien atribuía su conversión al canto también con estas palabras: "*Quantum flevi in hymnis et canticis tuis, suave sonantibus Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter! Voces illae influebant auribus meis, et eliquabatur veritas in cor meum, et exaestuabat affectus pietatis, et currebant lacrymae...*" (Conf. IX, 6.) Entonces también el Pontífice S. Hilario estableció dos escuelas, una en S. Pedro y otra en S. Juan de Letrán; hacia el siglo VI S. Isidoro de Sevilla, S. Severino y Boecio fueron no menos solícitos en el asunto; S. Gregorio Magno mejoró en el VII aquellas escuelas donde él mismo enseñaba el canto á los niños; y á su imitación otros Pontífices del mismo siglo, como S. Vitaliano, S. Agatón, S. León II y S. Sergio I, finalmente, S. Agustín Apóstol de Inglaterra cuidaron también de ambas artes; durante el VIII, S. Bonifacio Apóstol de Alemania; S. Gregorio II, alumno de las dichas escuelas, y su sucesor S. Gregorio III; igualmente alumnos de aquellas escuelas fueron los Papas Esteban III y S. Pablo I y Sergio II que vivió ya en el siglo IX, durante el cual se esmeró también por el canto el Emperador Carlomagno; á principios del siglo XI, Juan XIX y el monje benedictino Guido de Arezzo, en cuyo tiempo las escuelas se perfeccionaron y propagaron en tal manera, que ya las había, á imitación de las romanas, en todas las Catedrales, Colegiatas y Monasterios; y todos los Obispos y el clero entero, no sólo secular, pero también regular,

se esmeraban á porfía por el canto; en el siglo XII Inocencio III y S. Bernardo, quien corrigió y abrevió gran parte del gregoriano; durante el XIII Sto. Tomás y S. Buenaventura, como también el Papa Honorio III; en el siguiente Juan XXII, y á mediados del mismo, Urbano V, quien fundó escuelas también en Tolosa; ni menos cuidado manifestó Sixto IV en el siglo XVI, cuando apareció el jamás como merece loado Juan Luis de Palestrina; del mismo siglo son los Pontífices Marcelo II, Paulo IV y Pío IV, Gregorio XIII y Sixto V, todos llenos de celo por el canto y la música de Dios; asimismo sus coetáneos S. Juan de la Cruz, S. Carlos Borromeo y S. Felipe Neri, confesor de Palestrina; en el siglo inmediato posterior se distinguieron los Pontífices Paulo V, Urbano VII, Alejandro VII é Inocencio XII; por fin Benedicto XIV y el piadoso Cardenal Bona, S. Alfonso de Ligorio y otros muchos santos, y aún santas, tales como la bienaventurada Hildegarda, Sta. Teresa de Jesús; en los últimos tiempos, Pío IX y León XIII, Witt, Canónigo de Ratisbona, Doss, Bonvin, el célebre benedictino P. Pothier, el Illmo. Donnely, Lans, Kornmüller, Amelli, Haberl, Pasquali, Koenen, Haller, Fischer, Van Damme, canónigo de Malinas, Raillard, Santi, Becker (todos sacerdotes); Oberhoffer, Piel, Singenberger, Capocci, Tinel, Kothe, Diebold, Wiltberger, Zangl, Jepkens, y muchos, muchísimos otros han trabajado y trabajan con fervor y ciencia en el canto y música sagrados.

CAPÍTULO TERCERO.

SOLICITUD MUY LABORIOSA DE LA IGLESIA.

Descrita tan someramente como precede la existencia del canto religioso, es muy á propósito sentar desde luego sobre su naturaleza dos ideas fundamentales:

1º Algún canto de los SAGRADOS, que entre los hombres se usan, tiene que ser por necesidad *inspirado* del mismo Dios: el canto, no sólo pertenece al culto divino, sino que es su elemento más expresivo, más edificante, y por ende más racional y más excelso; y siendo el culto necesariamente inspirado por la Divinidad para que sea verdadero, para que la pueda complacer, honrar y glorificar en toda realidad; algún canto ha de ser también de veras divino, particularmente inspirado, obra individual, propia del Espíritu Santo; y razón es que le tributemos el mismo

respeto, amor y reverencia que á cualquier otra cosa realmente santa, y compuesta y dada á nosotros por el mismo Dios.

2º Como el culto de la Iglesia es el único legítimo, verdaderamente agradable á Dios; igualmente su canto es el solo en realidad sagrado, es el único comunicado por la Divinidad á los hombres para ser con él dignamente honrada. La infalibilidad de la Iglesia, además, no sólo comprende el Dogma y la Moral, sino también la Liturgia, y el canto, por consiguiente, parte esencial y la más noble de ella, según se ha dicho; siendo, por tanto, infalibles, incontrovertibles y sin *excusa* alguna obligatorias las decisiones que la Iglesia pronuncia sobre su canto, ya sea determinando la naturaleza tal ó cual de las melodías que han de cantarse, ya prescribiendo las maneras de desempeñarlas, y en fin todo lo que de cualquiera suerte se refiere al canto y música eclesiásticos. Y en efecto: tan inalienable derecho, no sólo ha poseído y poseerá siempre la Iglesia; mas, también lo ha usado de maneras distintas, y en tantas ocasiones, desplegando en esta parte no menos celo y sabiduría que en las demás de la Liturgia; si son, pues, ciertamente sin cuento sus decretos sobre las ceremonias, son también muchísimos, y acaso innumerables sus exhortaciones y decretos sobre nuestro asunto; algunos de los cuales indicaremos: 1º acerca del canto eclesiástico en general; 2º acerca del canto en especial, dicho ANTES "gregoriano", y "romano" DESDE AHORA; y por fin 3º respecto del polifono figurado, reconocido ya como litúrgico.

Artículo primero.

Canto y Música en general.

Para el caso, resumiremos brevemente algunas decisiones de los Sumos Pontífices, de las Ss. Congregaciones Romanas y también de algunos Concilios.

§ 1. Sumos Pontífices.

Nota. — Antes de referir ciertas disposiciones de algunos de ellos, traeremos á cuento solamente del Derecho Canónico, que no poco dos pasajes honran nuestro canto; es el primero tomado de la antiquísima Colección Canónica de S. Martín de Braga (siglo VI), que así dice: "NON LICEAT IN PULPITO PSALLERE, NISI QUI AB EPISCOPO LECTORES SUNT ORDINATI". Can. 45: tan digno se estimaba entonces el oficio de cantor eclesiástico, que exigía verdadera ordenación sacerdotal, nada menos cual se exige

para ser exorcista ó acólito. — El otro consiste en el canon CANTANTES, distincio 92, cita de S. Jerónimo, que comenta las palabras "*Cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino*" en estos términos: "*Audiant haec adolescentuli; audiant ii quibus psallendi in Ecclesia officium est: Deo non voce, sed corde cantandum; nec in tragoedorum modum gutur et fauces dulci medicamine liniendae sunt, ut in Ecclesia theatrales modi audiantur et cantica; sed in timore, in opere, et in scientia Scripturarum.*"

1º El Papa S. Gregorio Magno (590—604), si bien de todos el más celoso en esta materia, fulminó, y bajo anatema, el siguiente reto contra los diáconos especialmente, que, dándose por vanidad y sin moderación al canto, descuidaban los demás deberes del sagrado ministerio: "*Fit plerumque (in Romana Ecclesia), ut ad sacrum ministerium, dum blanda vox quaeritur, quaeri congrua vita neglegatur; et cantor minister Deum moribus stimulet, cum populum vocibus delectat.*"

2º Juan XXII (1322) no sólo prescribe en la Iglesia el canto llano, sino también recomienda su acompañamiento moderado que, agradando al oído, provoque la devoción y quite el fastidio y la tibieza; pero reprueba con la mayor energía, y castiga con suspensión de oficio á los cantores que de alguna manera ofusquen ó echen á perder el canto, ó que despreciando el ANTI-FONARIO y el GRADUAL, cantan MELODÍAS que, *deleitando sensualmente* los oídos, EXTINGAN la devoción y FOMENTEN la lascivia....

3º Alejandro VII decretó en abril de 1657: 1º que no se canté sino lo que, con aprobación de la Sagrada Congregación de Ritos, se tome del Misal, Breviario, Sagrada Escritura y S. S. Padres; 2º que se eche del templo toda melodía profana; y 3º que se obliguen á esto con juramento los maestros de capilla, so pena de excomunión *LATAE SENTENTIAE* etc.

4º Benedicto XIV (1740—1758) prescribe severamente que los instrumentos no se toquen de tal suerte que ahoguen y apaguen el canto y el sonido de las voces; el mismo vedó los tambores, las trompetas y en fin, todo instrumento teatral y militar.

5º Á la postre mencionaremos también el CÆREMONIALE EPISCOPORUM publicado por León XIII en los últimos años; manda entre otras cosas que el SANCTUS se cante todo antes de la Elevación, y sólo después de ella el BENEDICTUS. Tampoco es conforme con el espíritu del Caeremoniale, ni con cualquier buen sentido, el uso de repetir los cantores la entonación del GLORIA y del CREDO hecha ya por el Celebrante. (*Lib. II, VIII.*)

§ II. Ss. Congregaciones romanas.

Citaremos solamente los decretos que han dado contra los abusos más comunes, especialmente entre nosotros.

1º En conformidad con el Caerem. Epp., la S. C. de Obispos en marzo 21 de 1601, y la de Ritos en 31 de marzo de 1629 y 11 de setiembre de 1847, prohibieron el uso de todo instrumento músico (mas, no para el acompañamiento del canto) en la misa y oficio de difuntos y en las Dominicas y Ferias de Adviento y Cuaresma, con excepción de la 3ª dominica de Adviento y de la 4ª de Cuaresma.

2º La S. C. de R. condenó en febrero 21 de 1643: 1) El abuso de mutilar el texto, de anteponer y posponer las palabras para adaptarlas á la música, y en general, el sujetar á ésta las palabras y su sentido; 2) el prolongar tanto el canto, que el sacerdote haya de esperar interrumpiendo la misa, haciendo así servir, no la música á la misa, sino al contrario.

3º Siguiendo al Caerem. Epp. quiere la misma S. Congregación que no se omita ninguna parte de la misa con pretexto de abreviar el tiempo, sino que ha de cantarse "íntegra, cual existe en el misal"; así decretó, en general, ya desde el 5 de julio de 1631, y especialmente cuanto á la misa de difuntos en 11 de 7º de 1847.

4º De igual manera, respondió el 25 de mayo de 1877, que se canten el GLORIA y el ITE MISSA EST en el tono propio Ssma. Virgen, siempre que se cante el prefacio de Navidad.

5º Finalmente y con mayor extensión prohibió en 24 de setiembre de 1884: — 1º Respecto al canto, a) omitir la más pequeña parte del texto, y dislocar, entrecortar, repetir demasiado y pronunciar confusamente las palabras; b) las inflexiones de voz afeminadas ó afectadas, el hacer ruido con el compás, *dar la espalda al altar, hacer indicaciones inmodestas á los cantores, conversar*, y en fin, todo acto indecoroso que no conviene á la santidad del templo; c) **PROLONGAR CON EXCESO EL CANTO** y mezclar desordenadamente el figurado con el romano. — 2º En cuanto á la música: a) toda la que fuere ligera ó afeminada, compuesta sobre motivos ó temas profanos y de estilo teatral; b) aun la mínima frase de melodías seculares, como himnos nacionales, canciones populares, amorosas, burlescas, romancescas etc. etc., de óperas y piezas de baile, á saber, polcas, valsas, mazurkas, rondós, cuadrillas, galopes, contradanzas etc. etc.; c) todo instrumento estrepitoso, como el tambor, platillos, y otros semejantes de uso exclusivamente profano, cual también el piano-forte; permite sin embargo, flautas, trompas y demás instrumentos que usaban en el templo los hebreos; d) las

improvisaciones á todos los que no sepan hacerlas SEGÚN LAS REGLAS MUSICALES, y con la piedad y recogimiento dignos del lugar santo.

Impuestas severamente estas prohibiciones, dió en la misma ocasión los siguientes decretos: 1º El canto que la Iglesia usa es sólo el que por su piedad y gravedad se adapta al templo, y que, inspirándose en las palabras sagradas, excite más y más devoción en los fieles; 2º los instrumentos empléense únicamente para sostener con decoro el canto, y jamás para sofocarlo con ruidos inconvenientes; los interludios deben corresponder á la gravedad de la Sagrada Liturgia, y ser, por consiguiente, de estilo y carácter ligado, armonioso y serio; 3º toda iglesia provéase, en cuanto fuere posible, de un repertorio impreso de música vocal y de órgano, y á más de éste, puede tener otro de música sagrada manuscrita; pero ambos revisados y aprobados por el Ordinario respectivo; 4º los maestros de capilla cuidarán con todo empeño que se toque con la mayor perfección posible las piezas de dichos repertorios, que serán las únicas permitidas tocar en el templo; 5º *los PÁRROCOS Y RECTORES de iglesia quedan encargados de velar sobre todo esto*; 6º los Prelados funden ó perfeccionen, principalmente en los Seminarios, clases de música figurada, según el más perfecto y acertado método; para lo cual será muy adecuado que además abran escuelas de música sagrada, donde se formen hábiles cantores, organistas y maestros de capilla.

§ III. Concilios.

1º El Tridentino dió dos decretos, prohibiendo con el 1º todo canto y música profana en la Iglesia ("ab ecclesiis musicas eas, ubi, sive organo, sive cantu, lascivum aut impurum aliquid miscetur, Episcopi arceant", *Sess. XXII, c. 9*); y ordenando en el 2º que se enseñe el verdadero canto en los Seminarios (*Sess. XXIII, c. 18*).

2º Entre los concilios particulares, citaremos de los antiguos solamente tres: el de Laodicea (399) prohíbe por el canon XV cantar en el templo á cualquiera que no fuere cantor eclesiástico. — Según el de Braga (563, can. XI y XII) los lectores no pueden cantar en la iglesia con traje seglar, ni otras palabras que las de la Sagrada Escritura. — El de Auxerre (578, can. IX) se pronuncia severamente contra todo canto profano.

3º De los modernos pondremos algunos más: el de Tolosa (1850) decreta: "Todos los eclesiásticos reciban en los Seminarios frecuentes lecciones de canto, para que puedan después organizar en las iglesias escuelas respectivas, las que no se desdeñen di-

rigir, á ejemplo de S. Gregorio Magno." — El de Rávena en 1855: "Cuiden los Obispos de que asistan á la clase de canto todos los clérigos y no admitan á las órdenes sagradas á los que sin legítima excusa no hubieren aprovechado suficientemente en esta materia." — El de Urbino (1859): "Haya en todos los Seminarios escuela de canto, la que deberán los Obispos honrar y estimular con exámenes públicos, con premios, y con su misma presencia." — El de Burdeos (1859): "Mandamos que en los Seminarios Mayor y Menor se den á menudo lecciones de canto, y dos exámenes cada año."

Artículo segundo.

Canto romano.

Para conocer el afán que la Iglesia ha manifestado tocante á este canto, especialmente antes del Concilio Tridentino, será bien leer la introducción del *Magister Choralis*, libro precioso que debe tener todo eclesiástico, y con mayor razón los rectores de iglesia. Sólo añadiremos algunas circunstancias que nos ilustrarán todavía más, y no poco nos estimularán sobre el mismo asunto.

1º El Concilio Tridentino tratando eficazmente de reformar la disciplina eclesiástica, no desplegó menor solicitud acerca de la Liturgia; y por consiguiente, acerca de la música religiosa, y en especial del canto. Tanto celo y tan fervientes votos no quedaron sin fruto; pues que inmediatamente puso manos á la obra Pío IV (1559—1565), bajo cuyo pontificado terminó aquel Concilio (1563): nombró al efecto una comisión de Cardenales que trabajaran en la reforma del canto litúrgico, sirviéndose para ello de la cooperación del insigne maestro Juan Pedro Luis de Palestrina, varón de talento extraordinario y de acabada pericia en el arte referido. No fué, por cierto, exclusivo de Italia semejante anhelo; en otras partes también se despertó igual actividad; así salió bien pronto á luz (1579) Liechtenstein una edición de canto gregoriano corregido.

Palestrina al emprender tan inmenso y delicado trabajo, representó á Gregorio XIII (segundo sucesor de Pío IV) la necesidad de abreviar y corregir en mucha parte el canto llano, así por los errores de copistas negligentes, como por la diversidad de usos y circunstancias que ya no permitían tanta cantidad de notas sobre cada sílaba, especialmente en los neumas; aprobó el Papa tan justa reflexión, y concedióle facultad de corregir, reformar y componer todo lo que pensase conveniente para el servicio de la

Iglesia y del culto divino. No hay, en verdad, por qué extrañar tal concesión, sin irrogar grave injuria á la autoridad monárquica de la Santa Sede, quien puede con pleno derecho variar, conforme á las circunstancias de tiempo y lugar, la disciplina eclesiástica, y por lo mismo la Liturgia y el canto; además, tanta era la autoridad de Gregorio XIII como la de Gregorio I, de quien tiene su nombre el canto eclesiástico. Ni fué ésta tampoco la primera ocasión en que se trataba de modificarlo y abreviarlo; porque ya S. León II (80 años después de S. Gregorio) lo varió, y no en poca cosa; en la edad media se había hecho otro tanto en diversos lugares sin que nadie lo reprobara: S. Bernardo, por ejemplo, suprimió muchos adornos, y disminuyó la mitad, y á veces las tres cuartas partes de aquellas largas series de notas que tenían ciertas melodías gregorianas. — Esta corta digresión nos hemos permitido porque algunos músicos eclesiásticos han presumido reclamar contra la simplificación del canto gregoriano.

2º Palestrina que era un hombre profundamente litúrgico, dado por Dios mismo á la Iglesia, trabajó con tal desvelo y tanto acierto, que, conservando en substancia el carácter genuino del gregoriano, lo simplificó, sin embargo, y lo apropió á las exigencias del gusto nuevo; así años después, y bajo la dirección de la Comisión Cardenalicia referida, pudo publicar ciertas partes de dicho canto, como el *DIRECTORIUM CHORI*, el *OFICIO DE SEMANA SANTA* y los *PREFACIOS*; luego emprendió la corrección del *Gradual*, del que, empero, no alcanzó á enmendar sino la primera parte, esto es, *De tempore*, cuando murió en 1594. — Continuaron la obra con igual celo y perfección algunos de sus mejores discípulos, Anerio, Raimondi, sucesor de Palestrina en la Basílica Vaticana, y considerado como un genio particular en la ciencia del canto llano; hasta que al fin, por orden y autoridad de Paulo V hicieron en 1614 la espléndida y famosa edición del *GRADUAL*, impreso en la tipografía medicea; y si bien fué al punto adoptada por las principales iglesias de Roma, no así por las demás; ni la Santa Sede manifestó entonces deseo de imponérsela á manera de precepto; de suerte que las iglesias particulares siguieron cada cual el canto que creían más conveniente á sus circunstancias especiales, resultando de aquí no pequeña diversidad en las melodías eclesiásticas, y aun gregorianas: en sola Alemania, por ejemplo, se contaban cuatro ediciones distintas, en Francia tres; otras en otros países, y en algunos ninguna.

3º Por fin Pío IX, deseando dar unidad al canto litúrgico en toda la Iglesia, instituyó en 1867 dos comisiones, una, cuyo pre-

sidente era Haberl, de los maestros más peritos en la materia, y como revisora de ésta, otra, que tenía por presidente al Illmo. Ricci, para que ambas, bajo la inspección de la Sagrada Congregación de Ritos, prepararan una nueva edición del canto llano calcada sobre la medicea, y que contuviera las demás partes que á ésta le faltaban. En consecuencia, la S. C. de R. dirigió inmediatamente (enero de 1868) una circular á todos los editores de libros litúrgicos, de cualquier nacionalidad que fuesen, para que se encargara el que quisiera, de imprimir una obra tan gloriosa como útil á la Iglesia entera; semejante invitación, si bien muy honrosa, ardua sobre manera, no fué aceptada sino por Pustet, quien desde luego dedicóse á ejecutarla con tal afán que, á fines del mismo año, pudo acabar una de volumen reducido, en verdad hermosa y magnífica edición del GRADUAL, á imitación de la medicea, y por entero conforme á las normas de la Congregación; mientras estaba también preparando otra, la IN-FOLIO, particularmente deseada y exigida por la misma Congregación.

4º Así como tal supo Pío IX, expidió el decreto de octubre 1 de 1868, con que encomiaba VEHEMENTEMENTE la diligencia y esmero de Pustet, concedíale privilegio de impresión por 30 años, no menos que le alentaba á terminar los demás volúmenes que aun faltaban á la edición de Paulo V; finalmente, daba respecto de la nueva edición, un paso más que Paulo V cuanto á la medicea; pues ya la recomendaba ANHELOSAMENTE á la Iglesia universal, con especialidad á los Ordinarios, y á todos los músicos católicos, y expresaba votos VIVÍSIMOS porque las diócesis de todo el orbe adoptaran sólo el canto que Roma usaba. Después el Secretario de la S. C. de R., Haberl y Pustet presentáronle en audiencia particular (julio 4 de 1869) la primera hoja del encarecido Gradual IN-FOLIO: púsose entonces el mismo (Pío IX) á cantar el ASPERGES ME, y al fin de una paternal exhortación dijo: "*¡Cuán útil será esta obra á la Santa Iglesia!*" En seguida la S. C. de R. publicó en enero 12 y en 14 de agosto de 1871, y en otras diversas datas, muchos, hasta doce decretos aprobando y recomendando oficial y ardiéentemente la misma edición, que, por la cuenta, no era sino propiedad exclusiva suya, trabajada como había sido bajo su dirección, y publicada por sus propios cuidados y autoridad.

Por último, Pío IX para expresar más claramente su voluntad, expidió otro Breve en mayo de 1873, en que volvía con entusiasmo á encarecer el mérito de Pustet, á par que el anhelo que siempre abrigaba de que en todas las diócesis y lugares se observase el canto de Roma. — Que el Papa se proponía ya no sólo reco-

mendar, sino obligar é imponer la adopción de su propio canto, queda muy en claro con lo que precede; y más, cuando preguntado humildemente del Cardenal Arzobispo de Tolosa, si podría conservar todavía el antiguo, le respondió: "*Non expedit, non licet.*" No obstante tales recomendaciones, exhortaciones y decretos, así de la S. C. de R. como del Papa mismo, hubo no pocos músicos católicos (varios sacerdotes) que de palabra y por escrito impugnaban la nueva edición.

5º Apenas se coronaba León XIII (marzo 3 de 1878), cuando por su autoridad lanzaba en 14 de abril la S. C. de R. el importante decreto donde, ponderando una vez más el esmero y lujo de su edición elaborada sobre la medicea de Paulo V, se proponía realizar la muy deseada unidad de canto en toda la Iglesia, y concluía ya quejándose de los descontentos y reprobando las críticas injuriosas que algunos periódicos se permitían contra la edición y el impresor, y contra la misma comisión musical romana. Ni satisfecho con esto el nuevo Pontífice, dió luego él mismo un Breve (15 de nov. de 1878), repitiendo los encomios de Pío IX á la edición presente, y además declarando que había resuelto, y con singular empeño, hacerla observar en todas las diócesis y en todo lugar. Y como ni tan expreso Breve pareciera acaso concluyente, expidió de seguida (abril 26 de 1879) la S. Congr. un nuevo decreto que reunía tanto las recomendaciones, como los actos del Sumo Pontífice respecto al canto litúrgico recientemente impreso.

6º De su parte la ya mentada comisión música papal creyóse obligada á protestar contra sus detractores, manifestando (en 23 de febrero de 1880) la autorización de que había sido investida por la Santa Sede, y la autenticidad definitiva que esta misma había dado á la última edición. Resistir no era posible, ni siquiera mostrar indiferencia á tanta solicitud y desvelo: Concilios y Obispos, asociaciones y teólogos, revistas y periódicos acudieron á los votos de Roma. Al punto dos Concilios de Inglaterra y uno de Irlanda y casi todos los Obispos alemanes recibieron con decisión el nuevo canto. Holanda y su Guayana, no pocos Ordinarios de Austria, Hungría y Suiza lo prescribieron en sus diócesis; también España, y muchos Obispos de América del Norte y del Sur, de Australia, de las Indias Orientales y finalmente de Francia lo iban en seguida adoptando. No obstante tan católico entusiasmo, porfiaban en sus preocupaciones y saña los agresores de la edición oficial, en Francia por ejemplo, y en algunas partes de Bélgica é Italia misma: unos que eran arqueólogos eruditos

en los manuscritos del gregoriano, habiéndose apasionado hasta el fanatismo por su forma primitiva, rindiéndole mayor deferencia y respeto que al mismo Papa; otros preocupados de más bajos principios, cual la envidia, y especialmente el rencor nacional, vomitaban insultos é irrisiones contra la comisión romana, y más contra Pustet, osando aún vilipendiar y calumniar á la Sagrada C. de R.

7º Veniase por entonces el centenario del famoso músico monje Guido Aretino, con cuya ocasión proyectando algunos un congreso de música internacional, que se ocupara en la propagación del canto litúrgico, convocaron á todos los músicos de Europa para que se reunieran en Arezzo el 11 de septiembre de 1882; de antemano en el programa habían apuntado proposiciones que, respirando olvido y desdén por la nueva edición, tendían á sustituirla por otra trabajada, á lo que se jactaban, según la genuina ciencia arqueológica. No bien llegó semejante propósito á noticia de la S. Congregación, su Prefecto el Card. Bartolini despachó (abril 1 de 1882) una protesta contra el promotor del congreso, el Benedictino Amelli quien, retractándose al punto sumisamente, prometió hacer respetar á los congresistas la edición auténtica; y sólo recibidas tal satisfacción y promesas, ofreció el Cardenal no proceder á ulteriores reclamos ni medidas más eficaces.

8º Concurrieron pues, el propio día á Arezzo, hasta 120 musicólogos, casi todos sacerdotes, y de ellos MUCHOS CURAS, Canónigos algunos y bastantes religiosos: quienes, como Haberl, Donnelly, Lans, Kornmüller, Pasquali, Gnjezda (sacerdotes), venían con ánimo de sostener sin tregua y á todo trance la edición de la Congr. Rom.; quienes, á cuyo frente se mostraban Pothier, Amelli, Bonhonne, Raillard, Kunc, etc. (sacerdotes igualmente) se proponían imponer á los demás, y á la misma Congregación, los pretendidos antiguos manuscritos.

En las dos sesiones diarias que el Congreso celebraba se pintó en primer lugar el estado actual del canto como de la música eclesiástica en las diversas naciones que tenían en el Congreso diputados; luego trató de su historia, modificaciones y elementos constitutivos; por fin, propuso el Presidente discutir los medios de estudiarlo y propagarlo, y en especial, de componer una nueva edición de canto litúrgico, práctica y verdaderamente científica ó arqueológica, que había de adoptarse en todas las iglesias (!). Semejante proposición que no más era que un atentado contra la S. C. de R. fué de pronto atacada por el joven holandés Pbro.

Lans con un largo discurso, que sus mismos antagonistas no han podido dejar de encomiarlo de palabra y por escrito, como elocuente á todas veras, claro, simple y concluyente.

9º Cada día cantaba un diputado la misa votiva de alguno de los Stos. Patronos del canto, Sta. Cecilia, por ejemplo, S. Gregorio, S. Ambrosio; otro acompañaba con el órgano, y el coro formaban algunos de los mismos, con anticipación designados. De improviso el Presidente nombró en cierta sesión, para que cantaran un día después, á Haberl y Kornmüller (alemanes), Donnelly (canónigo irlandés), Gnjezda (austriaco) y Lans (holandés); sacerdotes todos partidarios de la edición oficial, pero, á lo que se ha apuntado, de distinta nacionalidad, é idioma no menos distinto, ni habían cantado jamás juntos, y sólo diez minutos tuvieron de ensayo: el día señalado cantaron en el Gradual de la Congr., sin acompañamiento ni nada recitar; tocó Haberl en un armonio malísimo dos preludios antes del *Introito*, un intervalo durante el *Ofertorio* y á la *Consagración* otro. Á pesar de tan desfavorables circunstancias, la admiración y la sorpresa iban mostrándose durante el canto en el semblante de los demás diputados y de todo el auditorio que colmaba la iglesia entera. Terminada la misa, los italianos mismos, cantores natos, quedaron tan complacidos, que aún en la calle daban á Haberl entusiastas parabienes; en la próxima sesión el Presidente, con ser enemigo de la edición romana, decretó un encomio oficial para los cantores del día; varios diputados dirigieron al Congreso la solicitud de que se repitiera semejante canto; ni los periódicos adversarios siquiera, pudieron ser indiferentes, uno de ellos así decía: "Mucho tenemos que aprender de los alemanes en punto á ciencia de declamación y de canto en general: pues, han cantado á maravilla, y de todas partes se les ha manifestado completa satisfacción."

10º A esta prueba que, en verdad, era grave injuria contra la S. Congr., añadióse otra en una de las últimas sesiones. Propuso el Presidente que sucesivamente cantaran solos, cada cual en su edición, Haberl, Pothier y Raillard; Haberl primero salió al atril, y entonó en el Gradual Romano el *introito* "*Ad te levavi*" de la primera Dom. de Adviento; después Pothier cantó el mismo *introito* en su edición, lo que también hizo por fin Raillard en la suya. Según algunos periódicos, Haberl y Pothier se desempeñaron admirablemente, y á cual mejor; según otros, y aun italianos, Haberl triunfó sobre los otros dos. Después de estos dos atentados, si decimos, que habían sometido á examen una obra propia de la Iglesia, vino un fracaso que acabó de probar que

Dios no bendecía las pretensiones de la mayor parte de los diputados: debiéndose ya cerrar el Congreso, al cabo de cinco días de trabajo, pusieron todos en la última sesión á cantar el "*Te Deum*"; apenas las tres primeras palabras, TE DEUM LAUDAMUS entonaron, cuando al llegar á la cuarta, cada diputado seguía su propia melodía, oyéndose así gran multitud de ellas juntamente, que hacían con toda verdad una batahola, una confusión de Babel; cada cual entonces prefirió más bien callarse; de suerte que, á la palabra VENERATUR, no se oía nada, quedándose en silencio, mirándose las caras unos á otros, atónitos y corridos, los 120 maestros, sabios músicos; al cabo dos diputados continuaron á toda voz el interrumpido "*Te Deum*". Muchos de ellos, como Haberl, Lans, no esperaron el término de tan triste, ó mejor ridículo bochinche, y volaron á Roma, donde llegaron en número de 50 á postrarse á los pies de León XIII, quien les dió audiencia muy benigna de más de una hora.

11º Congreso tan conspicuo, que las más bellas esperanzas prometía, no produjo ninguno, absolutamente ningún resultado práctico, por los aviesos intentos de varios de sus miembros; y más bien, en lugar de echar el postrer baldón sobre la edición oficial, y darla finalmente en tierra, no dió sino motivo para que la Sta. Sede procediera de una manera concluyente, con más claridad y energía, según lo hizo en abril de 1883, con el decreto más celebre y urgente que sobre la materia ha dado, y que por su extensión no lo copiamos, pudiéndose leerlo por entero al fin del Magister Choralis.

12º Todavía el P. Pothier, con ser el más moderado y sabio de los adversarios, dió á luz en seguida del Congreso Aretino, un nuevo Gradual dedicado á León XIII, quien le contestó aplaudiendo, como era de razón, su ciencia arqueológica y más prendas, en verdad, dignas de encomio. Sin más ni más creyeron muchos, que el Papa aprobaba ya cual canto litúrgico, el de Dom. Pothier; empero, tan luego como lo supo León XIII, envióle en marzo 4 de 1884 una segunda carta donde le significaba, autoritativa y solemnemente, que con la primera había intentado no más que alabar su erudición, pero en modo alguno había aprobado su Gradual; quedando por tanto en pleno vigor la edición romana, única y sola auténtica y oficial, impresa, años hacía, por Pustet en Ratisbona.

Ni por ello descansa hasta ahora la envidia, y el orgullo JANSENISTA de resistir á la voluntad expresa y enérgica de la Sede Apostólica: así, por ejemplo, en agosto de 1890 tuvo Su Santidad

que quejarse una vez más de semejante tenacidad, declarando majestuosamente y en términos vehementes su indignación contra los redactores del periódico "*Le Matin*" que, abusando de la tolerancia todavía concedida á las demás ediciones, había osado con extraña insolencia menospreciar la única propia de la S. C.

13º De tanta solicitud, solicitud constante, inexhausta de la Iglesia en pro del canto romano, será bien concluir las dos observaciones siguientes:

1ª El canto ahora en rigor litúrgico, no es ya propiamente el dicho *gregoriano*, sino sólo cuanto á la substancia ó al carácter general; como que ha sido, según hemos visto, modificado, abreviado y simplificado con el fin de adaptarlo á los tiempos presentes: no debe, pues, llevar en adelante el nombre de S. Gregorio, quien además no fué á la verdad su inventor, sino compilador ú organizador de las melodías que de antaño existían en la Iglesia; menos, mucho menos el de Palestrina que, sobre ser autor á lo más de las variaciones accidentales, no cabe que tenga autoridad alguna en Liturgia: conviénele únicamente el nombre de romano; tal lo llamó Carlomagno mismo, y tal quiere la S. C. se lo llame; él es por cierto de tradición primitiva y constante en Roma; él solo autorizado como litúrgico por el Sumo Pontífice.

2ª El Magister Choralis (parte 2ª, cap. I) enumera los diversos libros litúrgicos que contienen el canto ROMANO; sin embargo, sus más abundantes depósitos son tres solamente, á saber: *Compendium Gradualis et Missalis*, *Compendium Antiphonarü et Breviarü* y *Cantorinus Romanus*, el que en mediano volumen encierra las varias melodías esparcidas en el Misal, Ritual y Pontifical. Una comisión música permanente (entre cuyos miembros se cuenta ahora Haberl), compone por autoridad y bajo la vigilancia de la S. C. de R. las melodías adecuadas á los nuevos oficios de los Santos que el Papa va en lo sucesivo canonizando; la misma cuida de corregir y depurar más y más todo el canto, resultando de aquí esos cambios que se observan á veces de una á otra edición de los libros corales. Las demás ediciones distintas de la romana quedan todavía siquiera toleradas, y esto por la prudencia y suavidad que siempre usa la Sta. Sede, al proponerse acabar poco á poco y no de un punto, con preocupaciones inveteradas; empero, la oficial y sola auténtica avanza, admitida como va siendo día á día en nuevos lugares, hasta que por fin, verificándose la unidad de canto en el mundo entero católico, se verifiquen también algún día estas tan hermosas palabras de la Liturgia: "*Intonat Romana Ecclesia, et omnium ecclesiarum chorus respondet tono eodem.*"

*Artículo tercero.***Canto polifono figurado.**

Por lo que hace á este segundo canto, con toda propiedad eclesiástico, notaremos tan sólo lo muy necesario para estimarlo cual merece, y en seguida cultivarlo con proporcionado anhelo, viendo á un tiempo, cómo la Iglesia ha extendido sobre él también su celo y sus cuidados.

1º El polifono es canto que siempre ha existido en la Iglesia, y de la Iglesia misma nacido en la forma siguiente: los primeros siglos desempeñábase el gregoriano sin acompañamiento, cantándose por muchas voces, cierto, pero al unísono todas; después se le empezó á acompañar con una segunda voz, que no era sino sencillamente la 4ª, 5ª ú 8ª, á veces alta, baja á veces, de la primera que iba cantando la melodía gregoriana. Ya por los siglos 11º y 12º se usaba una tercera, y aún cuarta voz que, en armonía con el canto llano, seguían ora movimiento oblicuo, ora también contrario. Progresando sucesivamente tal acompañamiento, llegó á desarrollarse tanto, que hacia los siglos XIII y XIV se desempeñaba el gregoriano, no sólo á tres ó cuatro diversas voces, sino con ocho, diez y más, distintas todas una de otra, pero á la gregoriana todas sujetas. Finalmente en el siglo XVI alcanzó la polifonía el ápice de perfección con el genio celestial de Palestrina (1529—1594), quien, lleno de espíritu eclesiástico, tomaba siempre del canto llano los temas ó motivos (en música así dichos), y conservando el mismo carácter melódico, componía cantos religiosos, aun de doce diferentes voces, que empapados eran de unción divina, y con tal sencillez, con tal sublimidad y limpidez contruidos, que se dijera dejaban entrever, daban paso cual si cristales transparentes fueran, á panoramas del mismo cielo; haciendo olvidar al auditorio las propias melodías que inundándole estaban de robusto son. No todos los maestros, empero, fueron al modo de Palestrina, fieles con el gregoriano; ni ya de éste elegían los temas ó bien, motivos; ni su carácter, único religioso, guardaban en las composiciones que producían, degenerando al cabo en sus manos la polifonía, sagrada de suyo, en profana, teatral y aún lasciva.

2º La solicitud de la Iglesia por este canto ha principiado á par con él, y continuado siempre y hasta nuestros días; de la cual vamos á citar, á manera de muestra, unos pocos casos.

a) Tan pronto como el polifono se desarrollaba al empezar del siglo XIV, cuando ocupaba ya seriamente la atención de la

Santa Sede, como es de verse en Extrav. DICTA SANCTORUM PATRUM, DE VITA ET HONEST. CLERIC. — inter comm. (1322), título que trata exclusivamente del polifono: al principio condenando y castigando con severidad los excesos que dejamos escritos, y terminando con tan encarecedoras palabras como estas: “*No intentamos pues, prohibir; muy al contrario, ojalá en los días festivos, en las misas solemnes especialmente, y en los oficios divinos, se canten algunas sinfonías, esto es, la 8ª, la 5ª, y la 4ª y más intervalos del canto llano eclesiástico mayormente cuando semejante polifonía encanta al oído, excita la devoción, é impide enervarse el ánimo de los que á Dios cantan.*”

b) Algunos músicos desprovistos de espíritu eclesiástico, como queda referido, profanaron en tales términos el polifono durante el siglo XVI sobre todo, que el Concilio Tridentino se manifestó sobre manera escandalizado, y trataba de prohibir para siempre completamente; mas, tan amenazante actitud dió ocasión á estudiarlo despacio y con madurez: al efecto, nombró Pío IV una Comisión, cuyo miembro era S. Carlos Borromeo, para que deliberase si convenía ó no á la decencia del culto, el excluir la polifonía de los oficios sagrados. La Comisión llamó á Palestrina, que vivía por entonces retirado en la soledad, pobre y desgraciado, profundizando sin embargo su eximio arte; y le encargó preparara, á modo de prueba, una misa polifona, en que ni el pensamiento del texto, ni las reglas de la música se sacrificaran. Púsose á trabajar desalado, con todo el ardor y solicitud posibles, por ver de salvar su arte divino; al principio del papel escribió: “*¡¡¡ Dios mío, ilumíname!!!*” y al cabo de dos ensayos no muy felices, acertó á componer la *Missa Papalis*, donde, sin mengua del arte armónico, cabe á la letra la parte principal; mientras la melodía es de grata sencillez primorosa, respira mística ternura, y embelesa, extasia con una suavidad encantadora, tal en fin, tan celestial que, en oyéndola la Comisión pontificia, abandonó de plano el proyecto de anatematizar el polifono: así, la ocasión de su muerte fué la de su exaltación, reconocido como acababa de ser profundamente religioso, y á todas veras eclesiástico.

c) Ni sólo semejante testimonio de aprobación negativa, digamos, ha dado la Iglesia á la polifonía en circunstancia tan solemne como la del Tridentino; aun más ha hecho por ella en nuestros tiempos, así: — 1º El Cardenal Bartolini, Prefecto de la S. C. de Ritos, ha exhortado, ahora por cartas, ahora también en audiencias particulares á los músicos católicos como Amelli y Haberl, á que cultiven con esmero la polifonía clásica: “*La reforma*

de la música sagrada", escribe al primero (carta de 1883), "no se obtendrá sino mediante el estudio de la música de Palestrina, canto eminentemente eclesiástico. . . . Las sinfonías de los siglos XVI y XVII son sublimes, composiciones de oro, y sus autores verdaderamente grandes. . . . No preconizamos con nuestros elogios sino á los coros que desempeñan con dignidad las obras de Palestrina, ese bello arte que nos ha traído las angélicas melodías del cielo. . . .!" En términos iguales se expresaba con el segundo, durante la audiencia de enero 18 de 1884; y habiéndole éste referido que la música palestriniana se practicaba no sólo en Ratisbona, sino aun en otros varios lugares de Alemania, como también en Austria, Holanda, América del Norte, Irlanda, y hasta en algunas catedrales de Francia, respondió entusiasmado: "Esto no puedo oír sino con el mayor gozo posible, quiera Dios que otro tanto podamos lograr también en Italia." — 2º Y al efecto, la S. C. en el Reglamento expedido (septiembre de 1884) sobre canto y música, consigna todo un artículo á la polifonía, el cual citado como ya es en otra página, no hay para qué apuntarlo aquí segunda vez. — 3º Finalmente, ha expresado muy alto la Sede Romana el aprecio con que lo honra, en el *Caeremoniale Episcoporum* enmendado en 1886 por León XIII; allí lo trae á cuento no pocas veces con el nombre de Música, y regula así el espíritu y carácter que debe tener, como el tiempo y la manera de su empleo; allí mismo ha sentado ya el siguiente decreto: "*Cantores ab hac Dominica Passionis usque ad 'Gloriam in excelsis Deo' Sabbati Sancti, excepto hymno angelico feriae 5^{ae} in Coena Domini, utantur cantu Gregoriano vel figurato polyphono*" (Lib. II, c. 20, n. 4). Á este estilo queda de uso el polifono en el tiempo más sagrado del año eclesiástico, como es la Semana de Pasión y la Santa; y esto no sólo recomienda, mas también lo prescribe formalmente la Sede Pontificia: *utantur, dice, cantu gregoriano vel figurato polyphono*; así que, lo compara é iguala al mismo gregoriano, el cual puede bien omitirse, suplido como sea por aquel. No es razón, á la verdad, que nos sorprenda tanta estima que la Iglesia le dispensa, una vez que el figurado, EL VERDADERO Y CLÁSICO SE ENTIENDE, no es sino el mismo gregoriano acompañado ú armonizado.

3º De lo poco que antecede resulta de suyo que, si bien el canto llano únicamente constituye la esencia del litúrgico, de hoy más es litúrgico también el figurado polifono; ya no solamente adorna y realza al romano, sino que aun lo sustituye y reemplaza con dignidad: no sólo pues, de mero gusto, ó por afición artística, sino por celo y fervor eclesiástico, más todavía, por obligación

debe cultivarse el polifono, y á igual con el romano mismo. — Para mayor conocimiento añadimos su división que es á saber: 1º PALESTRINIANO PRIMITIVO, es decir, las composiciones del mismo Palestrina, y de sus contemporáneos y discípulos, cuyos nombres daremos presto; 2º SEMIPALESTRINIANO, ó FIGURADO MODERNO, que comprende todas las obras que se han hecho y aun harán desde el siglo XVIII en adelante, según los dos principios siguientes: a) que estén basados en el romano cual en único fundamento; b) que se conformen al carácter, movimiento y á todo lo demás del palestriniano puro.

4º Luego, pues, el canto litúrgico consta de tres clases únicas eclesiásticas, únicas admitidas y prescritas en la Iglesia de Dios: 1º canto romano, el sólo de oficio ó esencial de las melodías litúrgicas; 2º palestriniano genuino, bien sea homófono, bien polifono; y 3º semipalestriniano legítimo, ó compuesto á la regla de los dos arriba dichos principios. Tres géneros de música que tanto entre sí convienen, que propiamente se reducen á uno y el mismo. Todos tres á la prueba poseen otros tres caracteres comunes: a) la integridad del texto litúrgico, y tal que siempre queda á la palabra la parte principal, condición ó elemento ineludible de todos ellos; b) el empleo exclusivo de la gama diatónica, que viene á ser para los dos postreros, un título ó señal de que proceden tan sólo del primero; c) el movimiento melódico que substancialmente es uno y mismo en todos tres, con sola la diferencia accidental de que en el romano, siendo eminentemente libre, natural y puro declamatorio, en los polifonos es medido y acompañado, pero con tal compás y tal medida, que al primero semeje y se aproxime, y al cabo en él mismo se refunda.

5º Al semipalestriniano ó figurado moderno pueden en cierto modo referirse los cantos religiosos populares, no todos por cierto, sino los que en general se conforman más ó menos á los dos principios fundamentales ya sentados; y en especial, todos los que hayan sido compuestos ex profeso y únicamente para la Iglesia; y no sean de consiguiente ligeros, agitados, bruscos y apasionados; esto es, en términos musicales, que no hubieren sido contruidos en gama cromática, sino al contrario en sola gama diatónica, eclesiástica propiamente, y por ende: tranquilos, calmados, graves, ligados y verdaderamente cristianos y devotos. Si es sacrilegio acomodar á las melodías eclesiásticas, como algunos músicos desalmados y sin fe lo han hecho, palabras profanas y sensuales para cantarlas en fiestas cívicas y livianas; *no menos impío es arreglar á melodías seculares palabras religiosas, y así reproducirlas*

en la casa de N. S., como si tan elástica ó accidental cosa fuera la música, que mudara de naturaleza, carácter, y sobre todo de espíritu, á sólo cambiarse las voces que se la adapten; no, en manera alguna no: tal suposición es de singular ignorancia, y en extremo irracional; la melodía participando, no sólo de las disposiciones y genio del autor, mas también, y sobre modo, del fin á que es destinada, siempre tiene de sonar la misma, piadosa ó mundana, ahora se la cante en el templo ó en el teatro, ahora sea con letra religiosa, ó bien, secular y lasciva.

6º Habiendo hasta ahora hablado de la polifonía sólo vocal, no de poca utilidad será dar alguna idea sobre la instrumental, llamada regularmente MÚSICA, ó BANDA: — a) No es posible dudar que es permitida en el templo la orquesta, como cumpla todas las leyes litúrgicas á ella relativas, y oportunamente referidas en el Cap. tercero, Art. primero. — b) Mas, no así la banda común opuesta de suyo, como ESTREPITOSA, al espíritu religioso y devoto, habiendo por tanto sido muy extraña siempre á la Iglesia, y por ella prohibida repetidas veces, según vimos, por ejemplo, en el mismo Cap. tercero, el decreto de Benedicto XIV, y más extensa y explícitamente los decretos de la S. C. de R. (§ II, n. 5º — 2º). Sin embargo, con anuencia expresa ó tácita del Ordinario, pudieran todavía emplearse en las iglesias parroquiales especialmente faltas de organo y melodía, los instrumentos de soplo más suaves, si se tocan con delicadeza, y en estilo ligado, y sostenido ritmo. — c) La prohibición de las bandas civiles y militares atañe no más que al recinto del templo; cabe bien, pues, el usarla en las procesiones exteriores, sea acompañando y sosteniendo el canto, ó también solas, en son de interludios; con tal que nada profano ni escandaloso toquen, sino se desempeñen en estilo grandioso, asaz lento y grave. — d) La música profana ó civil debe ser ciertamente, conforme á su género, viva, ligera, marcial, entusiasta; pero siempre ARTÍSTICA y bien estudiada y más que todo, moral, para que pueda decirse de veras bella y aún sublime: jamás, pues, jamás, ni en ningún lugar, ni en circunstancia alguna, puede impunemente, como por desgracia harto observamos, infundir impresiones sensuales, ni excitar sentimientos y reminiscencias inmorales y torpes. Sobre esta música también ha de ejercer EL PÁRROCO, con mayor tiento y moderación sin duda, su vigilancia y autoridad, siendo, conforme ya va dicho, bastante poderosa la influencia del Canto y la Música en las ideas, afectos y costumbres populares.

PARTE II.

DESEMPEÑO DEL CANTO Y MÚSICA ECLESIAÍSTICOS.

No damos á este respecto sino las indicaciones que sean más fáciles de practicar y juntamente más necesarias para nosotros, atento el estado actual de las dos artes en nuestro país; y para mayor orden, pondremos primero las reglas generales, esto es, comunes á todo Canto y Música, y después por separado las especiales ó propias de cada cual.

CAPÍTULO PRIMERO.

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES Ó REGLAS COMUNES Á TODO CANTO Y MÚSICA.

1º Tener en muy alto aprecio estos dos artes religiosos, ora leyendo con atención todo lo que precede, aunque poco ciertamente, ora acogiendo decididos toda circunstancia de instruirnos más y más sobre el asunto, sea en buenos libros, cual el "Magister Choralis", "Oberhoffer" . . . ó bien en periódicos dignos, como la "Cecilia", la "Música Sacra" etc. El canto y la música eclesiásticos, siendo en sí bellísimos, sublimes, divinos, se manifiestan tales, más ó menos, también en la práctica, si dignamente se los usa; apareciendo, asimismo, sobrado ridículos, monstruosos y pésimos, si, cual merecen, no se desempeñan: *Corruptio optimi pessima*. Esas preocupaciones, pues, ese disgusto que la gente tiene contra tales artes, no hay que atribuir, no, á la calidad de ellos, sino á la ignorancia crasa y peor desempeño de ambas á dos. Puestos en manos de pobre gente que otra cosa no pretende sino ganar la vida cantando horriblemente, ó mejor diabólicamente en

en la casa de N. S., como si tan elástica ó accidental cosa fuera la música, que mudara de naturaleza, carácter, y sobre todo de espíritu, á sólo cambiarse las voces que se la adapten; no, en manera alguna no: tal suposición es de singular ignorancia, y en extremo irracional; la melodía participando, no sólo de las disposiciones y genio del autor, mas también, y sobre modo, del fin á que es destinada, siempre tiene de sonar la misma, piadosa ó mundana, ahora se la cante en el templo ó en el teatro, ahora sea con letra religiosa, ó bien, secular y lasciva.

6º Habiendo hasta ahora hablado de la polifonía sólo vocal, no de poca utilidad será dar alguna idea sobre la instrumental, llamada regularmente MÚSICA, ó BANDA: — a) No es posible dudar que es permitida en el templo la orquesta, como cumpla todas las leyes litúrgicas á ella relativas, y oportunamente referidas en el Cap. tercero, Art. primero. — b) Mas, no así la banda común opuesta de suyo, como ESTREPITOSA, al espíritu religioso y devoto, habiendo por tanto sido muy extraña siempre á la Iglesia, y por ella prohibida repetidas veces, según vimos, por ejemplo, en el mismo Cap. tercero, el decreto de Benedicto XIV, y más extensa y explícitamente los decretos de la S. C. de R. (§ II, n. 5º — 2º). Sin embargo, con anuencia expresa ó tácita del Ordinario, pudieran todavía emplearse en las iglesias parroquiales especialmente faltas de organo y melodía, los instrumentos de soplo más suaves, si se tocan con delicadeza, y en estilo ligado, y sostenido ritmo. — c) La prohibición de las bandas civiles y militares atañe no más que al recinto del templo; cabe bien, pues, el usarla en las procesiones exteriores, sea acompañando y sosteniendo el canto, ó también solas, en son de interludios; con tal que nada profano ni escandaloso toquen, sino se desempeñen en estilo grandioso, asaz lento y grave. — d) La música profana ó civil debe ser ciertamente, conforme á su género, viva, ligera, marcial, entusiasta; pero siempre ARTÍSTICA y bien estudiada y más que todo, moral, para que pueda decirse de veras bella y aún sublime: jamás, pues, jamás, ni en ningún lugar, ni en circunstancia alguna, puede impunemente, como por desgracia harto observamos, infundir impresiones sensuales, ni excitar sentimientos y reminiscencias inmorales y torpes. Sobre esta música también ha de ejercer EL PÁRROCO, con mayor tiento y moderación sin duda, su vigilancia y autoridad, siendo, conforme ya va dicho, bastante poderosa la influencia del Canto y la Música en las ideas, afectos y costumbres populares.

PARTE II.

DESEMPEÑO DEL CANTO Y MÚSICA ECLESIAÍSTICOS.

No damos á este respecto sino las indicaciones que sean más fáciles de practicar y juntamente más necesarias para nosotros, atento el estado actual de las dos artes en nuestro país; y para mayor orden, pondremos primero las reglas generales, esto es, comunes á todo Canto y Música, y después por separado las especiales ó propias de cada cual.

CAPÍTULO PRIMERO.

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES Ó REGLAS COMUNES Á TODO CANTO Y MÚSICA.

1º Tener en muy alto aprecio estos dos artes religiosos, ora leyendo con atención todo lo que precede, aunque poco ciertamente, ora acogiendo decididos toda circunstancia de instruirnos más y más sobre el asunto, sea en buenos libros, cual el "Magister Choralis", "Oberhoffer" . . . ó bien en periódicos dignos, como la "Cecilia", la "Música Sacra" etc. El canto y la música eclesiásticos, siendo en sí bellísimos, sublimes, divinos, se manifiestan tales, más ó menos, también en la práctica, si dignamente se los usa; apareciendo, asimismo, sobrado ridículos, monstruosos y pésimos, si, cual merecen, no se desempeñan: *Corruptio optimi pessima*. Esas preocupaciones, pues, ese disgusto que la gente tiene contra tales artes, no hay que atribuir, no, á la calidad de ellos, sino á la ignorancia crasa y peor desempeño de ambas á dos. Puestos en manos de pobre gente que otra cosa no pretende sino ganar la vida cantando horriblemente, ó mejor diabólicamente en

la iglesia, y aun menos sabidos y más desdeñados y maltratados de los mismos eclesiásticos: ¡cuáles, cuán deformes é insípidos deberán aparecer estos dos artes magníficos! Convencidos de esto y bien persuadidos, llevemos siempre entre los ojos nuestra responsabilidad no pequeña ante Dios y los fieles acerca de este punto que no dejará de ser, como lo ha sido, uno de los graves deberes eclesiásticos; y así, aun á la postre de largos años de aprendizaje y sería práctica, ensayemos de nuevo, preparemos el canto litúrgico con anhelo cordial, cuantas veces hayamos de desempeñarlo en presencia de Dios y de sus ángeles; y, si somos músicos, prevengamos con igual cuidado todo, todo lo que habremos de tocar y hacer en la función piadosa, comunicándolo juntamente y arreglándolo con los cantores, ne sea que algo imprevisto y desordenado pase por culpa nuestra en el sagrado templo.

2º Conformarse fielmente al calendario eclesiástico. Las fiestas litúrgicas son por esencia oraciones públicas en que funcionamos en nombre y por autoridad de toda la Iglesia, obteniendo así, no tanto el mérito de una simple oración privada, como los sin comparación mayor de la Iglesia universal; lo cual, empero, no es posible, como á la clara se ve, sino sólo en cuanto sigamos su propio espíritu expresado en el Calendario, como que éste no indica únicamente las misas y oficios del Breviario, mas también, la dignidad intrínseca, la solemnidad mayor ó menor de las fiestas, variada y hermosamente dispuestas por sola la Iglesia.

3º Penetrados de semejante espíritu, *debemos vivir la misma vida litúrgica*, para comunicarla é inspirarla al canto igualmente que á la música, según las diversas variedades de los tiempos eclesiásticos: el ritmo, pues, y la fuerza expresiva, la dignidad, pompa y majestad del canto, ha de corresponder á la solemnidad del día litúrgico; cantando con grande ánimo y brío y con muy sonora voz en las fiestas más solemnes, en las que hasta los salmos han de cantarse con gravedad y cierta calma; mientras se cantan con mayor rapidez y más bajos en las Dominicas y fiestas de los Santos, en las cuales todo lo demás se canta igualmente con suavidad y prontitud; en los días ordinarios se canta todo con cuidado, sí, y con afecto, pero sin esforzar mucho la voz; en los oficios fúnebres se la debilita y baja algo más, aunque siempre CON EL ACENTO DE SÓLIDA ESPERANZA, y sin menoscabo de la claridad y la expresión.

4º Iguales matices, igual colorido ha de dar á su toque el organista, reforzando ó debilitando los registros, ya aumentando, ya disminuyendo los acordes, ó empleándolos, al decir de los

músicos, en posición continua, ó bien, separada, ya en fin tocando interludios más ó menos suntuosos. Sin esto el Calendario eclesiástico quedará en letra muerta, sin sentido, vano, como desgraciadamente pasa en no pocas partes: ¡Las fiestas más clásicas de la Iglesia, la de Pentecostés, por ejemplo, se celebran sin pompa alguna, sin dignidad, cual domingo cualquiera; y fiestas que alcanzan apenas el rito DUPLEX ó SEMIDUPLEX en el Calendario, se pretende caprichosamente celebrarlas con extraordinaria solemnidad, si es que tal puede decirse la que de ordinario vemos, y que más nos escandaliza que edifica! — Dichos los dos principios generales al canto y á la música, anotaremos tres más que, si bien sólo al 1º especiales, son comunes para todo canto eclesiástico, tanto romano, cuanto polifono.

5º Aprender el idioma propio de la Iglesia y de su canto, esto es, EL LATÍN; y en tal manera que, no sólo lo traduzcamos sin defecto y con facilidad, sino que entendamos, comprendamos plenamente SU SIGNIFICACIÓN, EXTENSION, *dulzura y fuerza*. Condición es esta *sine qua non* para el legítimo desempeño del canto: bien puede alguien lucir hermosa voz, bien puede gozar de fino y delicado oído; jamás cantará á lo eclesiástico, jamás usará el canto litúrgico con dignidad, al modo, digamos, que Dios y la Iglesia desean, si no penetra y abarca el idioma maravilloso que declama; su cantar será exacto, puede ser, pero maquinal, insípido, rudo, seco y de todo punto incapaz de infundir espíritu, vida á las melodías divinas, ni menos hacerlas exhalar esos matizados afectos latentes en el sagrado texto. De aquí las leyes eclesiásticas, los consejos de los escritores y el sentido común de que se respete ante todo la letra, y de que ésta tenga siempre la *parte principal* en todo canto eclesiástico! siendo secundaria, y sólo á manera de realce la melodía; de aquí también la regla indispensable de leer con anticipación y COMPRENDER lo que vamos á cantar, para inspirarnos primero en el texto divino, y así *henchir el corazón* de los delicados y variados afectos de alegría ó tristeza, temor ó esperanza, amor, reverencia, humildad ó gratitud; y hacerlos luego resaltar en el timbre y vibraciones análogas de la voz; de aquí por último la grave obligación de traducir, y dar bien á entender á cantores ignorantes de latín, las palabras inundadas de misterios que queremos hacerlas cantar: "Ex abundantia cordis os loquitur."

6º Leer bien latín y declamarlo con perfección. Siendo este punto esencialísimo al canto, y no menos descuidado y peor observado, apuntaremos algunos medios eficaces para su mejor cumplimiento:

a) Recta pronunciación de las vocales, las que particularmente entre nosotros son, por defecto provincial, mal articuladas, trocando á menudo la e en i, la a en o, y viceversa; basta algo de energía y atención para remediar semejante vicio, pronunciándolas sin mover la lengua, y con sola la abertura y movimiento de los labios; el cual siendo menor para la i ó y, va creciendo gradualmente en la e, a, o, u; sin embargo, sólo de viva voz y con vista de ojos se puede aprender bien la debida posición de la lengua y los labios para la clara pronunciación de las vocales; aunque ganaremos mucho si nos ejercitamos en pronunciarlas á solas y con esfuerzo, hasta oírnoslas á nosotros mismos con limpidez y distinción. No menor cuidado hemos de poner en los diptongos, como au, eu, ei, ui, los cuales, sin excepción, se pronuncian con dos emisiones de aliento, una por cada vocal; de suerte que ambas á dos se oigan siempre clara y distintamente, sin mezclarse ni confundirse jamás en una; los diptongos impropios tan sólo á saber æ, œ suenan cual una vocal e; cuando se duplica alguna, ha de ser también doble su articulación, y no se pronuncie tus v. g., por tuus.

b) Las consonantes también han de articularse con exquisito cuidado, especialmente las finales que por damnable flojedad ó descuido solemos apenas pronunciarlas, ó con más verdad, omitirlas por completo; siendo muy al contrario que, en el idioma de la Iglesia no se da ni vocal ni consonante muda ó inútil, á estilo de algunos idiomas modernos, como el francés p. e., no; todas suenan singularmente distintas y con lozanía y vigor. Adiéstrémonos solos primero en pronunciarlas esforzando los respectivos órganos con que se las omite; así para las labiales, los labios; la lengua para las linguales etc. etc.; las finales, sobre todo, han de oírse tan bien, que aparezcan seguidas de una e muda, pero bastante ligera y débil, pues, por poco que se exagere, suena insoportable, inaudita.

Al dividir las sílabas de una palabra, cuidemos de unir con la vocal siguiente la consonante puesta entre dos vocales, y jamás con la anterior; lo propio ha de hacerse con dos y hasta con tres consonantes seguidas, las que siempre se plegan inseparables á la vocal que viene; v. g.: æ-gro-tus, su-mpsit etc., mayormente cuando hay peligro de que pare el sonido en nasal, de todo en todo extraño al límpido latín: así al cantar se divide a-ngus-tia, mas no AN-GUS-TIA; exceptuándose, empero, las consonantes dobles que, divididas, van la primera con la vocal precedente, y con la posterior la segunda; v. g.: pos-ses-sionem; otro tanto con las pa-

labras compuestas, p. e. abs-cessi. En todos estos casos vale la regla general de CANTAR LA MELODÍA NO MÁS QUE SOBRE LA VOCAL, Y SÓLO AL FIN DE ÉSTA, ARTICULAR CON BREVEDAD LA Ó LAS CONSONANTES.

c) El acento en cuya virtud se pronuncia una sílaba con más intensidad que las otras, es el espíritu, la vida de la palabra, y por consiguiente, parte esencial de su legítima pronunciación; aunque, de verdad, lo ignoramos y maltratamos tan miserablemente, que damos indignación ó risa á cualquiera algo instruído que nos oye leer latín; si por desgracia no sabemos prosodia, aprendamos la pronunciación por el uso, fijando la atención en los libros litúrgicos, como el Breviario, el Misal y otros que ya llevan el acento á lo menos en las palabras más difíciles; hojeemos también los diccionarios latinos que señalan el acento si quiera en las radicales.

d) Al leer de seguida las palabras, es menester además, pronunciarlas distintamente unas de otras, para evitar el defecto común de articular dos, ó aún tres como si fueran una sola, uniendo la sílaba final de la voz precedente con la primera de la que viene en pos; mucho más peligrosa es tan abominable ligazón, á terminar una palabra con la vocal misma con que da comienzo la siguiente: si no tenemos, pues, cuenta con esto, cantaremos siempre, y detestablemente por cierto, *Christeleison*, y jamás según debemos, *Christe* eleison.

e) Finalmente mientras cantamos, pronunciemos las vocales, las consonantes, las sílabas, las palabras enteras con cierta fuerza y energía, que han de ser tanto mayores, cuanto sea la capacidad del templo, con la cual se aumenta el eco y la resonancia que de suyo confunden los sonidos, á no ser emitidos con proporcionada separación, vigor y distinta claridad. — No olvidemos, fuerza es repetirlo, no una sino cien veces; no olvidemos que en todo canto eclesiástico, la nota es apoyo solamente, relieve de la palabra, desempeñándose el canto por lo mismo con tanta mayor perfección, cuan precisa, clara y expresiva sea la lectura del texto. Sólo quien lee bien, sobre todo con acento legítimo, declama bien y cantará asimismo á lo eclesiástico; puesto que el canto de la Iglesia no es otra cosa, ni más ni menos, sino sencilla declamación, variada, realzada si se quiere con la melodía.

7: *Vida cristiana, verdadera y sencillamente devota.* Las reglas generales ó condiciones hasta aquí asentadas, pudieran decirse todas naturales y didácticas; pero no bastan á no ir acompañadas, ó mejor vivificadas por un elemento sobrenatural; pues que,

siendo nuestro canto inspirado por el Espíritu Santo y sobrenatural por tanto, no cabe practicarlo dignamente y con perfección, sin algún principio también sobrenatural. No es otro éste, que la inocencia del corazón, la pureza de costumbres, la vida de gracia en una palabra: inundando el Espíritu divino con su aliento ardoroso y á la par suavísimo el corazón cristiano, influye de un modo eficaz y portentoso en los órganos del canto para darle ese relieve celestial, ese acento majestuoso, inefable que sorprende y enajena. Si la fe, en especial, está arraigada y viva en nosotros, se exhalará como de suyo por la melodía, viniendo entonces á ser las notas de ésta, á manera de vibraciones ó respiros de las grandes verdades que, si bien latentes, viven fecundas en los senos de nuestra alma; el reconocimiento, por otra parte, de nuestras miserias y nuestras culpas, que nos humilla y aflige saludablemente; al mismo tiempo que la confianza absoluta y la filial resignación en Dios; la gratitud en fin, la santa alegría de la conciencia cristiana, impregnan la voz de timbre indecible, y esparcen sobre todo el canto cierta suavidad mística, cierta unción que de veras lo transfigura, lo vuelve sobrenatural. ¡Qué diferencia, más de sentir que de narrar, entre dos cantores eclesiásticos igualmente hábiles, pero el uno de vida desarreglada y tibia, y de cristiana y piadosa el otro! ¡Este solo será quien nos maraville y suspenda, y encantados nos transporte á no sé donde, á los cielos mismos!!

CAPÍTULO SEGUNDO.

REGLAS ESPECIALES DEL CANTO ROMANO.

Nota. Ante todo es de advertir que este canto tiene por esencia ritmo, ley universal de la naturaleza, sin el que no cabe darse ni canto alguno, ni música: siendo por esto tamaña injuria, ó más bien ignorancia supina respecto de la melodía romana, el creerla sin ritmo.

Ritmo, en general, es la variedad del movimiento dividido en proporciones; y suele darse de dos especies: ritmo UNIFORME, llamado también medido ó acompasado, es el que se halla dividido de un modo constante en partes iguales ó desiguales; ritmo NATURAL ó libre es también el movimiento distribuido en partes, pero ni iguales ni desiguales, sino conformes con la naturaleza, con el sentimiento mismo del hombre. Tal es el propio y ex-

clusivo del canto romano, que consta de proporciones indefinibles, como es indefinible el Espíritu que lo anima; sin embargo, deben ser éstas necesariamente expresadas por el cantor, y no pueden serlo sino por la declamación; consistiendo por lo mismo todo el ritmo gregoriano en la pura y sencilla declamación humana con perfección desempeñada. Las pocas reglas, pues, que tratamos de dar para el recto uso del romano, no son sino para declamarlo cuanto mejor podamos, y á fin de practicarlo con facilidad, las dividiremos en dos clases: las del canto recitado y las del modulado.

Artículo primero.

Canto recitado.

1º Llámase así el canto que apenas varía de nota en todo el curso del texto, moviéndose, de consiguiente, casi en uno y el mismo grado de altura: tal es el de las oraciones, lecciones, evangelios, y aun de los salmos; si bien esta misma sencillez lo hace muy difícil, y tanto, que el desempeñarlo dignamente exige más atención y habilidad que cualquier otro canto romano. En efecto, unos cantan las oraciones, epístolas, capítulos, etc. atropellando las sílabas, golpeando las palabras, y sobre todo, comiéndose las finales, adornándolo dizque, de mil trillos y gorgoros, dando á la voz una expresión afectada y lacrimosa; y lo peor es que con ello creen agrandar, fastidioso como les parece el tono llano y recto del romano; mientras escandalizan aún á los más apáticos, y profanan el lugar santo y el texto mismo, que dan claras muestras de no entender. Otros (muchos de los que se dicen instruidos en el canto eclesiástico) desempeñan el recitado leyendo ni más ni menos las palabras, y eso en voz baja y confusa, sin ninguna expresión, menos devoción ó espíritu; tropezando á menudo, acentuando mal, sin dar sentido á lo que leen, y sólo cuidando de acabar pronto, maltratando así el hermoso, el robusto y sonoro latín que de labios semejantes sale en sordo y abominable murmullo.

2º Evitemos, pues, con igual esmero ambos vicios, observando exactamente el tono que en el mismo Gradual ó Vespéral está prescrito para las oraciones, epístolas etc.; el cual, si bien en extremo sencillo y fácil, no carece de expresión noble, variada y bella y sublime, á ser dignamente practicado.

3º Hagamos resaltar la inmensa diferencia que hay entre leer en alta voz y cantar propiamente: la simple lectura requiere sólo pronunciar con claridad las palabras, acentuándolas debidamente,

como también dar el sentido propio, dividiendo según la puntuación el período en sus partes principales y secundarias, elevando por fin ó bajando la voz, á medida que lo pide el sentido de la frase; mientras el canto recitado, Á MÁS DE ESTAS CONDICIONES, exige, para ser de verdad canto, una fuerza y elevación particulares de la voz, la cual sonará entonada, armoniosa, viva, amable y suave; variando, finalmente, de vigor, timbre y expresión según la mayor ó menor solemnidad de la fiesta.

4º En los salmos ha de cuidarse especialmente de no arrastrar las sílabas, ni tampoco de precipitarlas hasta confundirlas; la entonación se canta con gravedad y algo despacio; con claridad la mediación, y la final con más brío, haciendo en estas dos corresponder exactamente el número de sílabas, contadas siempre desde la última, al número respectivo de notas: QUOT NOTAE TOT SYLLABAE, teniéndose en cuenta para esto que equivalen á una todas las notas unidas ó ligadas en un mismo grupo; si en una palabra polisílaba la penúltima es breve, ésta se canta según la nota de la sílaba precedente, á ser la melodía intervalo de 2ª; pero siendo éste mayor, con la sílaba que sigue. La última nota de la mediación en los tonos II, IV, V y VIII se omite, siempre que antes del asterisco haya en el salmo una voz monosílaba, ó hebrea indeclinable. El *Magnificat* y el *Benedictus* se cantan con especial solemnidad y alguna lentitud, repitiendo además en todos los versículos la entonación del primero.

Artículo segundo.

Canto modulado.

Tal es el que consta de varias notas correspondientes á las palabras del texto; de suerte que cada sílaba posea á lo menos una, siendo algunas muy ricas de melodía; así son p. e. el Introito, Gradual, antífonas, himnos y demás. Para su legítimo uso es menester observar con prolijidad la duración de las notas y pausas, la fluidez conveniente de voz, y por fin los neumas.

1º Tres, no más son las notas adoptadas por la S. C. R. en el canto romano, á saber: la *virga, caudata* ó *longa* ■; sola ella se emplea á menudo para las sílabas largas y acentuadas y crece ó disminuye en fuerza, según el énfasis ó importancia de la palabra acentuada; equivale, por lo mismo, en duración al doble más ó menos de la *breve*, llamada también *punctum* ó *cuadrata* ■, la que va casi siempre sobre las sílabas ordinarias no acentuadas, y tiene de consiguiente la misma duración (relativamente) que pone-

mos en pronunciar cualquier vocal que no sea ni enfática, ni siquiera con acento; se aproxima, pues, según la expresión que le corresponde, bien á la larga, bien á la *semibreve* ♦, la cual vale casi la mitad de la anterior, y nunca va sola, sino acompañada de las dos primeras, y esto en grupos descendentes; mientras aquellas se ven unas veces solas, acompañadas, otras, entre sí.

Recordemos todavía, y aquí, en particular manera, que la palabra es la señora, y su esclava la nota sobrepuesta; ésta no tiene otro fin que determinar, precisar, aclarar cuanto pueda y avivar, digamos, la sílaba correspondiente; de ésta, por tanto, ha de recibir su mayor ó menor duración; de ésta su intensidad y unción más ó menos fuerte ó blanda; Y DE NINGÚN MODO, ABSOLUTAMENTE, CABE HACER LO CONTRARIO, como que las tres mentadas notas no son, á lo que la Iglesia prescribe, sino unas como vocales, cuya duración y espíritu son precisamente los de la sílaba de que hacen parte: por lo cual, ninguna de las tres, según hemos ya notado, tiene duración determinada ni fija, sino libre y natural, como en toda buena declamación.

2º Así como las notas son vocales, las pausas no son otra cosa sino signos de puntuación equivalentes, por lo mismo, á la coma, al punto y coma, dos puntos y punto final, en la forma siguiente: la línea vertical ó barra más pequeña, llamada *semi-suspirium*, que une las dos líneas medias del tetragrama (4 líneas)



indica la división conveniente de una frase algo larga, por una pausa ó suspensión de aliento ligerísima, sensible apenas; el propio valor tiene todo espacio vacío, algo más extenso de los ordinarios que se encuentran á veces entre dos notas pertenecientes á grupos distintos. La que une tres líneas del tetragrama



indica á menudo el fin de una frase, concordando por lo regular con la puntuación del texto; es una suspensión de voz bastante breve todavía, aunque mayor que la antecedente, es en algún tanto una nueva emisión de aliento. Mientras que la barra que corta todo el tetragrama, es interrupción del canto, verdadero silencio; pues que divide los períodos del texto, cuya división hay que hacerla bien sensible para que quede perfecta la declamación. Por fin la barra doble que atraviesa el tetragrama, señala el fin de la entonación y de todo el período.

3º No solamente han de practicarse siempre las pausas, las más importantes en especial, sino además hay que prepararlas y con tanta más acentuación, cuanto más largas sean; lo cual se obtiene prolongando la nota precedente, ó aflojándola algo, si la

pausa es importante; donde no, basta un ligerísimo suspiro ó emisión de aliento entre las dos notas que acompañan la pausa, sin interrumpir propiamente el canto, como ha de hacerse p. e. con las dos pausitas; pero en todo caso se marca con fuerza especial la sílaba acentuada que precede á la pausa, con el fin de que á ésta se prepare suavemente el oído.

4º Á pesar de lo expuesto, y llevando siempre en mientes el principio radical que cantar es declamar: las pausas, no menos que los demás elementos del canto, han de servir y sujetarse á la declamación; la cual, como varíe según el lugar donde se declama, según la solemnidad de la fiesta, y más que todo esto, según el carácter y capacidad de los cantores (no todos, pues, pronuncian y declaman en igual manera, ni con la misma facilidad y gracia); tienen que variar en los propios términos también las pausas, debiendo por consiguiente omitirse durante el desempeño en el templo, algunas de las trazadas en los libros corales, y recíprocamente, introducirse otras donde quiera que, atentas las disposiciones de los cantores, y demás circunstancias enumeradas, se estime conveniente y oportuno para expresar el sentido de la palabra, claro, límpido, cual vive en el texto mismo. Sólo sí, que tales cambios han de bien preverse en los ensayos, y prepararse con atención: que nada, nada aparezca en el altar improvisado ni repentino.

En resumen, las pausas, bien así como las notas, no sean maquinales, monótonas ni medidas con matemática precisión; naturales, espontáneas han de ser, como toda declamación que imprime en el auditorio el sentido genuino del discurso, con sus enfáticas interrupciones y silencios.

5º Sin fluidez el canto modulado, por exacto que sea en cuanto á intervalos y pausas, aparecerá arrancado, golpeado, áspero y duro. La fluidez consiste en unir las notas con tal continuidad y delicadeza, que el sonido no se suspenda al pasar cantando de una á otra, por distantes que entre sí se hallen; lo cual se consigue manteniendo en una misma vibración los órganos vocales, mientras se van tomando todas las notas que corresponden á una frase melódica: así, por diversas que ellas sean, bien altas, ó bajas, serán sólo relieves, matices, accidentes de una misma resonancia, que vibrando en la misma amplitud se está sin ningún esfuerzo, sin cambio substancial: de suerte que, los oyentes menos atentos apenas perciban la diversidad de altura en los sonidos que se deslizan, tomándolos á todos por uno y el mismo que fluye suavemente, matizado, eso sí, con ciertas sinuosidades tenues y

delicadas. Para ello, pues, necesario es empezar siempre cantando con suavidad (á media voz), é ir aumentando gradualmente de fuerza, y distribuyendo con proporción el aliento sobre las diversas notas; con el mismo tiento, ó mejor, graduación natural ha de acabarse también de cantar, de modo que jamás se prolongue la última nota, sino más bien deba debilitarse y perderse junto con el aliento mismo.

6º Las notas descendentes se desempeñan con blandura, y más fuertemente las que ascienden, lo mismo que los intervalos extensos: así, más brío exigen la 5ª, 3ª mayor y el unísono, que la 3ª y 2ª menor, ó el semitono. En este canto, no menos que en otro cualquiera artístico, ha de observarse siempre la variedad técnica de movimiento y de intensidad vocal, á saber: el *crescendo* y *decrecendo*, el *piano* y el *forte*, según el carácter de la expresión de cada período y de cada frase; aun más, nada de esto sea fijo y determinado, sino natural y libre, como dependiente siempre del movimiento declamatorio, que de suyo pide en cada lugar el sacro texto; así v. g.: el ADORAMUS TE, el INCARNATUS, el TE ERGO QUÆSUMUS etc., se cantan con especial delicadeza y blandura y más lentitud; mientras el GLORIFICAMUS TE, el PLENI SUNT CÆLI ET TERRA etc., con viveza, brío y majestad; otro tanto proporcionalmente ha de hacerse con las demás frases y períodos. — Lo esencial de este punto, repetimos, es ligar las notas lo mejor posible, sin interrumpir siquiera, ni renovar las vibraciones de la laringe, sino á lo más ir la tendiendo ó contrayendo insensiblemente; y si ello no fuere posible por haber, v. g., muchas notas sobre una misma sílaba, vale mejor respirar en un punto oportuno y CONVENIDO, que suspender lo más mínimo la tensión de las cuerdas vocales.

7º La fluidez es igualmente requerida en las formas melódicas complicadas, en latín *jubila*, que son un canto sin sílabas, añadido á las sílabas; tales existen p. e. en los KYRIES, SANCTUS y más en las ALLELUYAS. Semejantes grupos no se juzguen cual si fueran adornos aislados, por cuanto no se adapten con precisión á las palabras del texto, no; muy al contrario, son brotes de la misma melodía, manan del mismo canto declamatorio, al cual en todo han de subordinarse, desarrollándolo de un modo natural y apropiado; así que, para desempeñarlos bien, no hay sino considerarlos bien sea á manera de gritos, arranques de alegría y triunfo, ó gemidos y sollozos prolongados; son en efecto, interjecciones musicales, un ¡jay! ó un ¡viva! que extático

se dilata melódicamente. — Esto primero en cuenta, es razón ahora advertir:

a) Que en esta parte del canto modulado, más que en cualquiera otra, rige el principio: *Potius considerandus sensus quam modulatio*; debiéndose por lo mismo poner singular atención en pronunciar viril y distintamente las palabras, no sea que la multitud y variedad de notas ahoguen el sentido por completo.

b) Las fórmulas largas de notas que consideramos, no son con propiedad otros tantos neumas, sino más bien conjuntos, combinaciones de estos y así debemos practicarlas con tal tino, que presentemos de veras distintos entre sí sus elementos, es decir, los propiamente dichos neumas, y al mismo tiempo los unamos y enlazemos para que formen un todo perfecto, á saber, la fórmula íntegra cuyas partes son.

c) Los neumas que más al caso se nos ofrecen son el *clivis* y el *climacus*, combinaciones de notas descendentes, el primero de dos, y de tres el segundo; en ambos se da un ligero impulso á la primera nota, y por las demás baja la voz disminuyendo en intensidad y fluyendo con presteza; el *podatus* y el *scándicus*, grupos ascendentes de dos y tres notas, exigen también mayor duración en la primera, pero fuerza creciente en las demás, hasta que la última sobresalga vigorosa; el *porrectus* ■■ y su contrario el *tórculus* ■■, y en fin, las combinaciones de entrambos, se desempeñan con una sola impulsión distribuyendo igual la voz sobre todas las notas, de suerte que todas ellas reciban, cual más cual menos, la misma expresión. En todo esto se ha de evitar con tanto esmero la dureza de sonido, como la afectación y sentimentalismo, esa manera, decimos, de cantar exageradamente blanda y empalagosa; todo deberá hacerse con naturalidad, modestia, gravedad y verdadera devoción! Asimismo cuidese de dar á todo canto modulado un término medio de movimiento, ni tan precipitado que desaparezcan por completo las notas semibreves ó queden arrolladas á trochemoche, ni tan lento, pesado y fatigoso, que todas las notas se oigan estiradas, ó materialmente arrastradas: ambos vicios causan fastidio é indignación, ó risa y desprecio del *canto divino*. El término medio que debe procurarse con todo anhelo es la *animación constante y aún desembarazada, á veces brío y verdadero fuego; á veces dulzura y fresca suavidad*.

CAPÍTULO TERCERO.

NORMAS ESPECIALES PARA LA POLIFONÍA.

1º: Acaso no pueden de veras darse tales, debiendo el figurado desempeñarse á una con el romano, es decir, según las reglas de éste propias. Así, pues, ha de tomarse siempre en cuenta que, en él nacido el polifono, y de él solo trayendo su estilo y carácter, será tanto mejor practicado, cuanto lo sea aquel mismo: siendo, por esto, la regla más general del figurado, el estudio prolijo y esmerada práctica del canto romano; no menos que de su acompañamiento vocal y aun instrumental: como conozcamos y usemos el romano, así comprenderemos y desempeñaremos el figurado. — Esto supuesto, apuntaremos ahora las normas que más peculiares parecen serle.

2º: Como tiende la pluralidad de voces á ofuscar por completo la inteligencia del texto, en este canto, mucho más que en el llano, se cuidará con atención y ENERGÍA, de la recta pronunciación y declamación; articúlense, pues, las palabras con mucho vigor, de suerte que las vocales, como las consonantes, y también las letras dobles, resalten con tal vividez, que sobresalgan por entero á la múltiple y poderosa armonía que tira á ahogarlas en su fragorosa sonoridad.

3º: Siendo con propiedad la polifonía canto modulado, exige sin duda ritmo uniforme ó artístico, distribuido, como vimos en medidas de movimiento determinadas y constantes, iguales, ó bien, desiguales entre sí, pero siempre unas mismas. Estas diversas unidades ó medidas de tiempo, dichas *compases*, se indican mediante líneas verticales que cortan todo el pentagrama (cinco líneas); así las barras que en el canto romano son pausas ó silencios, en el figurado sólo distinguen unos de otros los compases, sin interrumpir absolutamente en nada el canto; siendo otros, y á cualquiera muy obvios de entender, los signos de suspensión ó verdadera pausa; al principio del pentagrama, y después de la clave, se ve siempre puesta la norma ó valor del tiempo que ha de guardarse en todos los compases con uniformidad y precisión. — Ello no obstante, fijémonos en dos puntos de importancia:

a) Los autores mismos del canto figurado, y los incomparables maestros del siglo XVI como Palestrina y sus compañeros, poseídos del genuino espíritu y carácter de la polifonía eclesiástica,

se dilata melódicamente. — Esto primero en cuenta, es razón ahora advertir:

a) Que en esta parte del canto modulado, más que en cualquiera otra, rige el principio: *Potius considerandus sensus quam modulatio*; debiéndose por lo mismo poner singular atención en pronunciar viril y distintamente las palabras, no sea que la multitud y variedad de notas ahoguen el sentido por completo.

b) Las fórmulas largas de notas que consideramos, no son con propiedad otros tantos neumas, sino más bien conjuntos, combinaciones de estos y así debemos practicarlas con tal tino, que presentemos de veras distintos entre sí sus elementos, es decir, los propiamente dichos neumas, y al mismo tiempo los unamos y enlazemos para que formen un todo perfecto, á saber, la fórmula íntegra cuyas partes son.

c) Los neumas que más al caso se nos ofrecen son el *clivis* y el *climacus*, combinaciones de notas descendentes, el primero de dos, y de tres el segundo; en ambos se da un ligero impulso á la primera nota, y por las demás baja la voz disminuyendo en intensidad y fluyendo con presteza; el *podatus* y el *scándicus*, grupos ascendentes de dos y tres notas, exigen también mayor duración en la primera, pero fuerza creciente en las demás, hasta que la última sobresalga vigorosa; el *porrectus* ■ y su contrario el *tórculus* ■■, y en fin, las combinaciones de entrambos, se desempeñan con una sola impulsión distribuyendo igual la voz sobre todas las notas, de suerte que todas ellas reciban, cual más cual menos, la misma expresión. En todo esto se ha de evitar con tanto esmero la dureza de sonido, como la afectación y sentimentalismo, esa manera, decimos, de cantar exageradamente blanda y empalagosa; todo deberá hacerse con naturalidad, modestia, gravedad y verdadera devoción! Asimismo cuidese de dar á todo canto modulado un término medio de movimiento, ni tan precipitado que desaparezcan por completo las notas semibreves ó queden arrolladas á trochemoche, ni tan lento, pesado y fatigoso, que todas las notas se oigan estiradas, ó materialmente arrastradas: ambos vicios causan fastidio é indignación, ó risa y desprecio del *canto divino*. El término medio que debe procurarse con todo anhelo es la *animación constante y aún desembarazada, á veces brío y verdadero fuego; á veces dulzura y fresca suavidad*.

CAPÍTULO TERCERO.

NORMAS ESPECIALES PARA LA POLIFONÍA.

1º: Acaso no pueden de veras darse tales, debiendo el figurado desempeñarse á una con el romano, es decir, según las reglas de éste propias. Así, pues, ha de tomarse siempre en cuenta que, en él nacido el polifono, y de él solo trayendo su estilo y carácter, será tanto mejor practicado, cuanto lo sea aquel mismo: siendo, por esto, la regla más general del figurado, el estudio prolijo y esmerada práctica del canto romano; no menos que de su acompañamiento vocal y aun instrumental: como conozcamos y usemos el romano, así comprenderemos y desempeñaremos el figurado. — Esto supuesto, apuntaremos ahora las normas que más peculiares parecen serle.

2º: Como tiende la pluralidad de voces á ofuscar por completo la inteligencia del texto, en este canto, mucho más que en el llano, se cuidará con atención y ENERGÍA, de la recta pronunciación y declamación; artículense, pues, las palabras con mucho vigor, de suerte que las vocales, como las consonantes, y también las letras dobles, resalten con tal vividez, que sobresalgan por entero á la múltiple y poderosa armonía que tira á ahogarlas en su fragorosa sonoridad.

3º: Siendo con propiedad la polifonía canto modulado, exige sin duda ritmo uniforme ó artístico, distribuido, como vimos en medidas de movimiento determinadas y constantes, iguales, ó bien, desiguales entre sí, pero siempre unas mismas. Estas diversas unidades ó medidas de tiempo, dichas *compases*, se indican mediante líneas verticales que cortan todo el pentagrama (cinco líneas); así las barras que en el canto romano son pausas ó silencios, en el figurado sólo distinguen unos de otros los compases, sin interrumpir absolutamente en nada el canto; siendo otros, y á cualquiera muy obvios de entender, los signos de suspensión ó verdadera pausa; al principio del pentagrama, y después de la clave, se ve siempre puesta la norma ó valor del tiempo que ha de guardarse en todos los compases con uniformidad y precisión. — Ello no obstante, fijémonos en dos puntos de importancia:

a) Los autores mismos del canto figurado, y los incomparables maestros del siglo XVI como Palestrina y sus compañeros, poseídos del genuino espíritu y carácter de la polifonía eclesiástica,

no ponían en el pentagrama las líneas verticales, que dijimos señalar los compases, á fin de que se atendiera más al sentido, ó declamación del texto, que á la uniformidad del ritmo. A lo mismo van ya decidiéndose los más grandes compositores entre los modernos, quienes prefieren en mucho el ritmo natural y libre al acompasado, el cual con sus medidas facticias coarta de algún modo la expansión del genio y el vuelo de la inspiración.

b) Siendo el canto romano base del figurado, existe también estrechísima relación entre el ritmo del uno y el del otro; de modo que no es posible observar, cual conviene, el metro de la polifonía, sin conocimiento cabal y larga práctica del ritmo libre gregoriano. De aquí es muy fácil deducir que, si bien el compás ha de guardarse en el figurado con esmero y exactitud, se lo ha de hacer con tanto tino, delicadeza y naturalidad que, al parecer, deje de ser medido, y dé al cabo en ritmo libre, natural y puramente declamatorio, al romano del todo semejante. Quien, pues, pretendiera desempeñar el figurado según el sistema moderno, esto es, con estricta medida ó compás bien cortado, sensible, mecánico, mostraría ignorancia del origen y naturaleza del dicho canto, y desnaturalizaría la polifonía eclesiástica, reduciéndola á profana, y del música de teatro ó salón y popular.

4º La múltiple variedad del aire, movimiento y expresión que se estila en todo canto y música, se sigue con mayor prolijidad en el figurado que en el llano; y al efecto pondremos los nombres italianos de algunos de estos accidentes, los que más ocurren en la polifonía, omitiendo los de suyo muy claros y fáciles por lo mismo.

a) El aire más ó menos rápido y vivo con que ha de cantarse un trozo ó una composición entera, se indica en los siguientes términos: *Largo, muy lento*; *Adagio, suave, plácido*; *Larghetto, algo lento*; *Maestoso, solemne, con majestad*; *Andante, natural* (término medio); *Andantino, un poco más ligero*; *Allegro, algo vivo*; *Allegretto, más vivo*; *Presto, muy animado, rápido*. Estos diversos aires se dan al canto esforzando gradualmente ó debilitando en igual manera la voz; y esto, ampliando é impulsando, contrayendo y aflojando el aliento en la proporción significada por los nombres que acabamos de enunciar.

b) El movimiento particular con que se debe cantar una frase ó período, suele expresarse con las siguientes indicaciones: *Ritenu* (rit.), *retardando ó deteniendo el aliento*; *Rallentando* (rall.), *alargándolo*; *Calando, suavizando la respiración*; *Stringendo*, precipitándola, etc. etc.

c) La énfasis ó expresión que debe darse á los varios pasajes, según el pensamiento del compositor, lleva estos términos de más uso: *Amabile, dulce y gracioso*; *amoroso, con ternura*; *appassionato, con entusiasmo*; *cantabile, sentimental*; *con modo, tranquilo*; *grazioso, con delicadeza*; *tutti, lo más fuerte posible*; *mezza voce, á media voz*; *mosso, apresurándose*; *sostenuto, con énfasis particular*; *sotto voce, con miedo*; *smorzando, marcando la voz*; *staccato, separando las notas*.

d) Finalmente, la intensidad del canto se modifica más ó menos, durante el desempeño de una composición, según los signos que vienen: *p.*, *piano, suave*; *pp.*, *suavísimo*; *f.*, *fuerte*; *ff.*, *muy fuerte*; *pf.*, *suave y de súbito fuerte*; *fp.*, *viceversa*; *molto, assai, mucho, bastante*; *non troppo, no demasiado*; el ángulo \rceil puesto sobre una frase significa que debe ir progresivamente disminuyendo la intensidad de la voz hasta la última nota; lo contrario, el mismo ángulo al revés \lceil ; mientras los dos juntos en esta forma \rceil \lceil , equivalen á un aumento vigoroso de la voz en el medio y á su calmada atenuación en el principio y en el fin; el ángulo \wedge colocado sobre ó bajo el pentagrama, exige un impulso fuerte, y particular acento de entonación; lo contrario la FERMATITA \frown ; por fin el dicho LIGADO \frown que va sobre uno y aún dos y más compases, expresa que tales notas y compases han de cantarse con toda unión posible y por lo mismo con una é idéntica intensidad.

5º Si sólo para usar dignamente la polifonía son menester tantos conocimientos y tanto ejercicio que tenemos notado, mucho, muchísimo más, no hay duda, se requiere para ver de componer algo de ella; nada menos, por cierto, que un profundo conocimiento y pericia en el canto romano, estudio por largos años de melodía y armonía en general, particularmente de la difícil ciencia del contrapunto, así simple como doble; y por fin, análisis y práctica de los maestros clásicos, sobre todo de los siglos XVI y XVII. Sin esto, ES TEMERIDAD É IRREVERENCIA, Ó MEJOR PUERIL VANIDAD, pretender producir algo que pueda cantarse ante los sagrados altares; máxime, habiendo como hay mares de armonía, á todas veras científica y devota, que han derramado sobre nosotros, músicos tan sabios como piadosos, á estilo de los que vamos á nombrar, y cuyas obras debemos á todo trance conseguir: ORLANDO DE LASSO (1520—1594), flamenco, y maestro de capilla en la corte de Munich; PALESTRINA, italiano, tan á menudo ya mentado (1524—1594), ha dejado como doscientas composiciones entre misas, himnos, letanías, motetes etc. TOMÁS VICTORIA, sacerdote español de Ávila (1550—1605), maestro de capilla,

primero en Roma y luego en Madrid; ALLEGRI, sacerdote romano; tales son propiamente los cuatro escolásticos de la música eclesiástica. Vienen en seguida: entre los italianos, GABRIELI, veneciano (1520); ROSELLI del mismo siglo; COSTANTINI (1616); PITONI (1657—1743); PERTI, bolonés (1661—1756); y LOTTI, veneciano (1665—1740). Después los alemanes: HÄNDEL (1685—1759), aunque protestante, tan religioso, que siempre tuvo su profesión como un verdadero sacerdocio, ejerciéndola sólo para el culto de Dios y bien del prójimo; es respecto de los protestantes, lo mismo que Palestrina para los católicos; el modesto SEBASTIÁN BACH (1685—1758), ruiseñor de Alemania, ó mejor, del mundo entero, cuyas sabias composiciones son innumerables, y todavía se descubren más; BEETHOVEN (1770—1821), músico-filósofo: profundidad y no sé qué mística vaguedad en los sentimientos son el carácter propio de sus obras. Los austriacos: como el portentoso y piadosísimo JOSÉ HAYDN (1732—1809), cuyo genio y ciencia causan al mejor músico cierta desesperación: tan perfectas son y tan inspiradas, que parecen traspasar ya los límites naturales; columbra, entrevé casi lo Infinito y canta y tañe algo como la Beldad misma substancial; rezaba el rosario antes de trabajar sus composiciones, á cuya cabeza solía poner alguna jaculatoria; MOZART, el divino, monstruo de la naturaleza; y con todo abnegado, sencillo y devoto, como desgraciado, muerto en su mejor edad (1756—1791). Los últimos, si bien han compuesto cosas profanas y para teatro, tienen también piezas profundamente piadosas y eclesiásticas, sabias verdaderamente, y en todo rigor eclesiásticas á estilo de Palestrina. Por fin llega en nuestro siglo una pléyada sin cuento de músicos, que han imitado con más ó menos felicidad á los maestros precitados; así p. e.: el insigne WITT, canónigo de Ratisbona, promotor del entusiasmo musical eclesiástico, que hoy se va desarrollando en todo el mundo católico. Reichard, Haller, Kreutzer, Kothe, Pasquali, Van Damme, canónigo de Malinas, Piel, Hanisch, Singenberger, Ritter, Tinel, Jaspers, Mitterer, Schöpf etc. etc.

CAPÍTULO CUARTO.

ALGO SOBRE MÚSICA INSTRUMENTAL.

Algo decimos, porque ni siquiera imaginamos tratar de este arte con alguna extensión, debiéndoselo estudiar por principios y por menor en tantas obras considerables que acerca de él se han publicado, y aun publican; quisiéramos solamente insinuar unas pocas reglas, más ó menos generales y de provecho hasta

para los que no entienden ningún instrumento, á fin de que ellas mediante, sean capaces de discernir la música propiamente eclesiástica y así proceder con los músicos que bajo su vigilancia tengan. Notemos de pronto:

1º Que de todos los instrumentos, sólo el órgano es propiamente del templo; él es únicamente bien aceptado y deseado, de cierto, por la Iglesia; siendo el melodio ó armonio, y los demás antes mencionados, sólo permitidos; el piano, por el contrario, es tan inconveniente al culto divino, que *hasta la manera de tocarlo es absolutamente reprobada*, ya por el espíritu religioso, ya por todos los músicos eclesiásticos, *si se la aplica al melodio y al órgano, mayormente en la casa de Dios*; ni hay por qué sorprendernos de esto, una voz que el tañido golpeado, fuerte del piano, no es en manera alguna adecuado á la calma y suavidad de la devoción; siendo finalmente este instrumento, como en general es, exclusivamente profano, usado sólo en teatro y en salones de tertulia y baile.

2º Si no hallamos un maestro digno, ante todo, LIBRE DE LAS PREOCUPACIONES DEL PÉSIMO GUSTO casi universal, aprendamos solos, pero en un autor escogido, eso sí, con acierto, no en uno de aquellos que menudean á centenares, y ofrecen enseñar música eclesiástica en tres ó dos semanas (Hanon p. e. Battman, Niedermeyer, etc.); porque si no son más ignorantes que los mismos á quienes enseñan, son ciertamente de peor gusto que éstos, quienes no han depravado todavía tanto el suyo. Quizá venga á tiempo, que no es demasiado tarde empezar en los años primeros de sacerdocio, tal aprendizaje, si con método, constancia y seriedad se lo prosigue; más bien, expedito entonces uno de las preocupaciones que ordinariamente se engendran en los primeros estudios mal dirigidos de piano, estudia con más juicio y pureza de intención; además tal ocupación, como al culto divino destinada, sobre ser de suyo moral y buena, es la mejor distracción, honesta, santa, que nos ahorrará otras peligrosas, y por lo menos las visitas inútiles.

Dos son los usos del órgano en la Iglesia: acompañar el canto, y llenar ó adornar los silencios de las funciones sagradas.

Artículo primero.

Acompañamiento del canto llano.

Sobre este primer uso del órgano, es muy á propósito saber:

1º Que debilitando naturalmente el órgano, por bien tocado que sea, la declamación y la gracia incomparable de la voz hu-

mana, empaña siempre la belleza del canto romano; ello es que, á pensar con muchos autores, jamás debiera cantarse el llano, acompañado de ningún instrumento, aun más suave que el órgano, si tal pudiera inventarse. Sin embargo, bien sea por la impericia y escasez de cantores, ó por motivo de adorno y realce, se admite generalmente, aunque más bien como mal necesario, el acompañamiento instrumental del canto eclesiástico; empero, de aquí mismo se desprende ya cuán secundario ha de ser el órgano, y por ende:

2º: Que todo su fin es servir al canto, debiendo el acompañamiento, absolutamente plegarse á la melodía, seguir con fidelidad á la declamación en todos sus movimientos, atendiendo siempre al texto, parándose donde respiran los cantores, sin tardarse por consiguiente, ni adelantarse á la nota, á no ser que esto sea necesario alguna vez para dirigir á cantores poco seguros; en una palabra, su destino es sujetarse y unirse al canto, que con él sea una misma cosa.

3º: Dependiente en todo de la melodía el acompañamiento, ha de seguir también en su estructura el carácter y estilo de aquella, formándose por lo mismo de sólo acordes consonantes y diatónicos, científicamente ligados en estilo polífono; no es pues acompañar canto llano eclesiástico, mezclar á trochemoche, sin orden ni razón, acordes mayores y menores echados de cualquier manera, ó mejor dicho con absoluta ignorancia; peor, peor, profanar las notas santas cargándolas de trinos, módulos, floreos mil; ¡y tal menjarje y abominación llaman gran habilidad...! ¡fuego de Dios!

4º: Como la inteligencia del texto, y lo más clara posible, sea la base y el blanco de todo canto religioso, el órgano ha de tender sólo á avivarla y volverla más expresiva; lo que no es posible, de todo en todo, si domina las voces, en lugar de ser por ellas dominado y dirigido; debe, pues, de ordinario seguir al canto con notas suaves, más débiles que el conjunto de las voces; alguna vez ha de ir también esforzando gradualmente el sonido, hasta terminarlo llano y solemne; todo esto, por cierto, según la capacidad del templo, y sobre todo en proporción al número y vigor de los cantores; sólo, pues, en las iglesias vastas, con gran número de voces, y especialmente, siempre que lo exija el sentido del texto y el carácter de la melodía, han de emplearse en el acompañamiento, seis y hasta ocho partes, bastando para lo común tres ó cuatro, y no más, á veces dos, y una de cuando en cuando; debiendo, por fin, el acompañamiento ser

tanto más simple, cuanto más rica es la melodía de una sílaba. La misma regla seguirán, y con mejor razón, el número y fuerza de los registros empleados. — ¿Qué decir entonces de la batahola con que comunmente se acompaña el canto, ahogando por completo la voz? ¡Y si el ruido y la viveza del tocado suben de punto, se celebra sobre modo el gusto y la destreza! ¡Como si lo mismo fuera ligereza de dedos que ciencia música! Especialmente en algunas partes del canto, á saber, en los himnos, en la sagrada salmodía, los acordes desaparecen ofuscados por notas de paso, en número infinito, y fantasías confusas y extravagantes; á cada nota trina el instrumento, recorriendo muchos grados de la escala, y con una rapidez vertiginosa: semejante embrollo de pretendidos adornos artísticos destruye por entero el carácter de las melodías divinas; no las acompaña, ni las sirve, ni las guía, no; las envilece, las profana, las aniquila. — Por regla general, el henchimiento ó aglomeración de sonidos, y en consecuencia, los trinos, las apoyaduras, los grupetos y más adornos son prueba de mal gusto, é imaginación estrambótica, de atraso lamentable, y más que todo de vanidad, la cual brega por cubrir su pobreza con hojarasca estrepitosa, y atraerse, sin embargo la admiración de sus iguales en ignorancia y gusto.

Artículo segundo.

Preludios, interludios y posludios.

Por lo que hace al segundo empleo del órgano en la casa de Dios, advertiremos solamente:

1º: Siendo su único fin, como es, el sostener, y cuanto pueda avivar la fe y la devoción de los fieles, durante los momentos más solemnes de la Liturgia, cuales son ordinariamente los en que el canto cesa, á ello exclusivamente ha de tirar el organista, así en la calidad de las composiciones que toque, como en la manera con que las taña; debiendo al efecto sujetarse á las prescripciones que al caso ha dado la Congregación y ya citadas, página 39, y en especial debe:

2º: Apercibirse contra las seducciones que le provocarán los aplausos de los donceles y otra gente, que en todas partes, y en el templo mismo, no quisieran sino oír lo que ha halagado su concupiscencia en las plazas, en los salones, tertulias, etc.; debiendo guardarse, por tanto, de tocar cosas improvisadas, y mucho más de producir ruido, mezclando acordes sin ton ni son, cambiando, como por desgracia se acostumbra, á cada momento, con

no sé que bazaría, ó mejor, impía jactancia, los registros, y esto, quizá, en los momentos más augustos de los sacrosantos misterios.

3º: Asimismo, y con mayor celo, evitará tocar el órgano y melodio á estilo de piano, esto es golpeando las teclas, cortando los acordes, y rompiendo esa ligadura, calma y suavidad de la Iglesia, tan apetecidas y tan propias al recogimiento y á la oración. Ved, si no, cualquier autor sólido y de conciencia: con qué severidad y energía reprueba el modo tan común, y de nosotros no menos loado, con que se tocan el órgano y melodio en los templos. Sobre ser, pues, tal tocado tan contrario al espíritu de piedad y á las órdenes terminantes de Roma, es también del todo opuesto al arte músico y á todo buen sentido.

4º: Siendo muy natural que haya relación entre los preludios y el canto que les sigue, el organista, por principio general, deberá tocarlos tales que, en parte, y sobre todo al fin, contengan, más ó menos, la melodía del canto que va á empezar; igualmente lógico es que los posludios conserven el mismo estilo y carácter que el canto que los ha precedido, y tanto que á lo más sean su desarrollo é imitación armónica; siendo como es fuera de toda razón, y muy extravagante, el excitar de improviso en los oyentes sentimientos de todo en todo diversos, y aun opuestos á los que el canto romano habrales poco ha inspirado. Y esta sinrazón, y este mal, causa el organista que toca interludios de estilo moderno, sentimentales, con ritmo tan marcado y acompasado; siendo también tal el motivo por qué el canto llano que sigue ó antecede á tales tocatas, aparezca muy extraño al auditorio; y más todavía, insípido, desagradable, cayendo como ha caído en caso de menos valer, en desprecio y abandono. Á fin de remediar tamaña desgracia, ha de guardar el músico toda la uniformidad de que sea capaz, entre el canto y lo que toque separadamente, prohibiéndosele tañir ya no sólo cosas profanas, sino aun las que no digan relación con el canto litúrgico; y al efecto deberá:

5º: No tocar sino desarrollos de las mismas melodías llanas, ora por imitación, ora por amplificación, tomando como tema alguna de sus frases para desenvolverlas en estilo fugado, según las reglas contrapuntísticas; mas, como ello suponga esmerada ciencia y práctica mayor, que, acaso, él no ha alcanzado todavía: ha de acudir á las obras de los maestros, decimos, tan científicos como piadosos, y de unción llenos, algunos de quienes quisiéramos nombrar para que sean conocidos, y no se los confunda con tantos otros que baratos corren por todas partes; siendo bien aquí, prevenir que no toda música es oro, ni todas las sonadas

piezas que á granel de Europa llegan, son serias, ni científicas, ni más dignas de oirse ante los sagrados misterios; ni así es maravilla que tantos vales, marchas y otras piezas sin substancia, vengán al mercado con el piadoso rótulo de OFFERTOIRES, COMMUNIONS, ENTRÉES, SORTIES, etc., y que se estiman cual primor musical, y con ellas se profane el templo, haciendo en él oír lo que por allá mismo en teatros y serenatas se celebra. — Á más de los antes referidos maestros de la polifonía eclesiástica, cuyas producciones religiosas valen bien para interludios del canto romano, apuntaremos, ex profeso, á los que son especialistas para órgano, debiendo sus obras ser preferidas á cualesquiera otras, y aun á las primeras: Entre ellos descuella, á no dudarlo, el italiano Frescobaldi (1591—1654), organista de S. Pedro en Roma, el primero que se cree haber trasladado al órgano la polifonía vocal, y haber así introducido la FUGA, único *estilo propio de la Iglesia*, y el más apto para terciar en interludios con el canto llano; luego, sus compatriotas Asola (siglo XVI); Marenzio (1599); Carissimi (1600—1696); Viadana (1656); Fasolo (siglo XVII); Suriano, Armerio, etc.; y en los últimos tiempos Gordigiani; Cherubini, músico serio y científico; etc. etc. Entre los alemanes mencionaremos solamente á Spetch (1693); Murschhauser, austriaco (1721); Sebastián Bach (1685—1750), con sus inmortales fugas; el nunca bien ponderado Eberlin (1716—1776); Rinck (1779—1846), si bien protestante, ha dado á sus composiciones tal sencillez y tanta unción, que es el más usado, quizá, de los organistas eclesiásticos; Ett (1788—1847); tan devotas y artísticas como las de Rinck son las obras de los dos católicos austriacos Hummel (1778—1837) y Neukom (1778—1858); por fin Fischer (sacerdote); Führer; y muchos contemporáneos, á manera del virtuoso Oberhoffer, Koenen (sacerdote), Singenberger, Piel, Engel, Mettenleiter, Brosig, Greith, Stein etc. etc.

CONCLUSIÓN.

Hemos visto acerca del canto y música la voluntad de Dios, tan expresa en el Antiguo y Nuevo Testamento; la anhelosa é incesante solicitud de la Iglesia santa, no menos que la belleza y celsitud intrínseca de estas dos católicas artes: si bien es verdad que lo primero que en nosotros produce este nuevo conocimiento, es la tristeza, el desaliento, visto aquí el estado de am-

004647

bas artes; estado muy para gemir, estado harto difícil de remediar, y, acaso, ¡proh dolor! irremediable. . . . ¿Qué hacer entonces? — Trabajemos con fervor siquiera en nuestra educación personal. No basta que durante el tiempo de Seminario desempeñemos tal cual, y aun bien, acaso, el canto eclesiástico; como que si sólo esto procuramos, pronto lo descuidaremos y olvidaremos completamente, sea por disgusto y negligencia propia, ó también por las circunstancias desfavorables y contrarias con que doquiera chocaremos; es fuerza, pues que, comprendamos y saboreemos despacio los sólidos encantos de estas artes; es menester formarnos una convicción clara y profunda, tanto de la EXCELENCIA y UTILIDAD de las dos, como de las obligaciones graves que á ellas tenemos por nuestro estado. Á este tenor solamente adquirida nuestra educación, seremos capaces también de comunicar algo de ella á los demás, hallándonos en ocasión oportuna; entonces necesitaremos, más que de instrucción, de celo perseverante y de prudencia no sea que en vano exasperemos á otros y á nosotros mismos quedando al cabo con las manos vacías sin fruto alguno, y más bien, á lo que la experiencia manifiesta, vencidos y arrastrados por la corriente universal del mal gusto. Al empezar contentémonos con el trabajo negativo, no aprobando (mucho menos alabando) ni de lejos, ni siquiera indirectamente, lo que ya sabemos no ser eclesiástico; mientras desempeñemos nosotros con la perfección posible, la parte de canto que nos corresponda, reprobemos de cuando en cuando de palabra, luego más á menudo, los abusos; hasta que por fin tomemos las medidas de hecho que insinúa y prescribe la Sagrada Congregación. Ni desdénemos, entretanto, de ser á las veces maestros de capilla, y aun simples cantores en la casa de Dios; muy al contrario, estimemos ello, y en toda verdad lo es, como la más grata satisfacción, y un muy esclarecido honor ante los cielos y la tierra; apreciemos, honremos con distinción á los que con dignidad cumplen los deberes de cantor sagrado; enseñemos, al menos en momentos de recreo y solaz; y aprendamos más, enseñando algo de canto y música á niños escogidos, de hábiles disposiciones dotados, y en especial, devotos, muy temerosos de Dios, é igualmente decididos por el mayor esplendor de su culto, y de sus alabanzas sacrosantas.

U. N. L.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

®

SISTEMA NACIONAL DE BIBLIOTECAS

ROYAL
M
E
LIOTEC

00