# MEMORIA
# DE UN
# VIAJE A SANTIAGO DE GALICIA

# MEMORIA

DE UN

# VIAJE Á SANTIAGO DE GALICIA

Almacen de música
de D. Bonifacio Lopez,
Espolon,
BURGOS.

Al Excmo. é Ilmo. Sr.

# Dr. D. José María Cos,

## Obispo de Madrid-Alcalá.

EXCMO. SR.:

*Si vuestros dignos predecesores en el episcopado que la divina Providencia puso últimamente en vuestras manos para regir y gobernar los importantes destinos de la Iglesia de Madrid realizaron obras heróicas y desarrollaron iniciativas gloriosas y utilísimas á la Iglesia y á la Sociedad, la obra que con santo celo y laudable gusto habeis inaugurado en España al levantar el arte musical sagrado de la lastimosa postracion en que le tienen sumido las dificilísimas vicisitudes por que atraviesa la Iglesia, ni es menos gloriosa, ni menos util, ni menos necesaria.*

*Aquellos sellaron con su sangre las primicias de una sede naciente, fundaron círculos para que la clase obrera madrileña estuviese resguardada de la*

*relajacion de ideas y de costumbres que por todas las partes amenazaba pervertir los naturales impulsos de los buenos, crearon importantísimos Congresos en los cuales la doctrina católica se habia de estudiar, fomentar y propagar con no poco provecho de la nacion.*

*Vuestra obra, la obra para la cual estais sin duda destinado, en estas tierras, la grande empresa de elevar el arte sacro-musical español á la altura que exige la Religion del Dios omnipotente y verdadero, no solo reanimará los espíritus enfermos como dice S. Agustin* «ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pictatis assurgat», *sinó que á la vez dignificará la música religiosa, hoy tan abatida y tan desolada. El mundo musical reconocerá, con la realizacion de esta bella iniciativa, la existencia de los tres importantes estilos que formaron época en la historia de la música y que no son bárbaros y deficientes, ni caducos; no, no son tampoco caducos, no se han perdido como algunos creyeron engañados sin duda por el* óxido *con que los colorara la inevitable accion de los tiempos. La Iglesia que es la que ha de limpiar ese óxido que oculta el precioso mineral, podrá gloriarse una vez mas, manteniendo vigentes y rehabilitados estos estilos, de ser el verdadero y precioso vaso de gloriosas tradiciones y de ser juntamente primero la que creó y amamantó el bello y divino arte, después la que le impulsó y fomentó y últimamente la que le perfeccionó.*

*Vuestro nombre, Excmo. Sr., unido ya indivisiblemente á tan importante iniciativa, ha resonado, sí, ha resonado amplio en todas las esferas del arte re-*

*ligioso, y es alabado é invocado con fervor por la excelente mayoría (no la mayoría del vulgo ininteligente, que no hace falta) que espera y desea que el arte religioso español alcanze con su tan combatida cuanto gloriosa restauracion los dias de esplendor que en otros tiempos la proporcionaran los Isidoros de Sevilla, los Leandros y Eugenios, los Morales, Victoria, Cabezon, Guerrero y otros, y los alcanzará sin duda bajo el protectorado de un Mecenas tan ilustre y poderoso cuanto amante del culto y del excelso arte.*

*Por esto, Excmo. Sr., me atrevo hoy á la vez que á ponerle bajo vuestro amparo, á ofreceros y dedicaros este humildísimo obsequio, demostrándoos de este modo (y creo podria hacerlo no solo por mi insignificante parte, sinó por la de todos los demás, interpretando fielmente el sentimiento de autoridades y artistas) la general satisfacion, el digno entusiasmo y esperanza que ha despertado como no podia menos vuestra importante iniciativa, digna por cierto de ser imitada, y secundada con ahinco en todas las partes y muy especialmente en las Catedrales de España.*

*Dignaos, Excmo. Sr., aceptar no tanto la pequeña obrita cuanto el grande afecto que con pretexto de ella os consagra vuestro humildísimo Pbro.*

*Federico Olmeda.*

# MEMORIA

DE UN

# VIAJE Á SANTIAGO DE GALICIA

Ó

# EXÁMEN CRÍTICO MUSICAL

DEL

# CÓDICE DEL PAPA CALISTO II,

PERTENECIENTE AL ARCHIVO DE LA CATEDRAL

DE

SANTIAGO DE COMPOSTELA,

POR EL PRESBÍTERO

DON FEDERICO OLMEDA.

BURGOS.

IMPRENTA Y ESTEREOTIPIA DE POLO.

*Objetos de escritorio.*

# MEMORIA DE UN VIAJE Á SANTIAGO DE GALICIA.

## I.

Fue grande mi sorpresa, y todavia no me hallo repuesto de ella, cuando, al entrar en el archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, me mostró el virtuoso é ilustradísimo Sr. Ferreiro, Canónigo de la misma, el precioso manuscrito del Papa Calixto II, que no será auténtico como algunos quieren, pero que nadie le ha negado, ni se le pueden negar justamente los honores de alcanzar la veneranda antigüedad del siglo XII.

En medio de mi natural sorpresa me pregunté: ¿Acaso es desconocido este códice? No, porque las versiones y contiendas de los Pothier, de los Laguna, de los Barbieri, y otros, habian hecho ya célebre uno de los cantos en él contenidos, el famoso canto de *Ultreja* que, de los escritos en el códice, es ciertamente el que menos importancia arqueológico-musical encierra, prescindiendo de que él, como música, es una buena prueba de la existen-

cia de este arte en España en el siglo que representa (1).

¿Abundan quizás manuscritos de esta especie, para que no se haya hecho mérito del valor excepcional que yo atribuyo á éste? En mis repetidas excursiones solo he hallado este documento de canto polifónico del siglo XII, y tan solo tengo noticia de la plancha XXII que los sabios monges de Solesmes publicaron en el tomo I de su Paleografia musical, tomada del manuscrito 130 de la Biblioteca de la villa de Chartres, aparte de algunos fragmentos que he visto intercalados entre los cantos gregorianos de manuscritos notados sobre pautas (2).

---

(1) No merece verdaderamente gastar el tiempo en su refutacion la gratuita especie de que hasta la venida de Carlos V á España no fué conocida esta música de los españoles. Los nombres de los Santos Dámaso, Leandro, Eugenio, Isidoro y otros muchísimos serán por si solos argumentos suficientes contra tan temerario juicio. Por lo demás, la historia se encargará con el tiempo de demostrar la gran influencia que España ejerció en la música, aun cuando han sido destruidos muchos de sus monumentos, y otros, no pocos segun nuestras noticias, han ido á engalanar otras naciones como joyas que quizás se han apropiado en testimonio de sus antepasados. Á guisa de curiosidad citamos con gusto el dato que D. Manuel Martinez Sanz, apoyado en documentos auténticos, nos trasmitió en su obra *Historia del templo de la Catedral de Burgos* (pág. 265): merece conocerse. En 1223 habia un Maestro de órgano, del mismo Burgos, llamado P. de Leon, para que le tañese en la Catedral en las solemnidades *acostumbradas*. Y concluye el capítulo con estas palabras: *Lo que se reputaba como novedad en Lyon en* 1374 *se usaba ya en nuestra iglesia para la solemnidad del culto siglo y medio antes.*

(2) Algunos han creido que el célebre manuscrito de Montpeller podria ser un documento de canto polifónico. Aun cuando

Por ventura pues, no son estimables los documentos de esta naturaleza de música? ó no nos interesa conocer la historia de esa nobilísima ciencia musical, ó de lo contrario, sus monumentos tienen que ser estimables, y tanto más cuanto se trata de monumentos especiales y notables. Además, los monges de Solesmes dicen de la plancha XXII de su Paleografía (tomo I, pág. 144) *Elle est d' abord, d' un grand interêt*

---

presenta algunas probabilidades esta opinion, no se puede admitir, porque no se esplica satisfactoriamente la presencia de sus dos *diversas* notaciones. Cierto es que este manuscrito, verdaderamente especial, no se presenta á los ojos del arqueólogo tan franco como seria de desear para que su significacion tuviese todo el sello de una autoridad irrecusable. Los célebres musicólogos Fetis y Danjou, segun el P. Lambillote, reconocieron su autenticidad. Concurre en él una circunstancia muy digna de tenerse en cuenta. Cómo se explica que su notacion bilingüe, neumática inlineal y alfabética, no se difundiera con la importancia que ella en aquella época se merecía, una vez que resolvía perfectamente las, tan lamentadas por los mismos músicos contemporáneos, dificultades que en sí sobrellevaba? Los pequeños y escasos vestigios que se han encontrado semejantes á esta notacion, no pueden resolver, sinó aumentar esta dificultad. El muy erudito P. Pothier, (*Les Melodies Gregoriennes*, cap. 3.°, pág. 28) juzga que este libro era de escuela; mas siendo así, desaparece la única causa que hubiera podido disculpar de algun modo la falta de la propagacion de su notacion; porque en tal caso las ventajas de esta no pudieron ser desconocidas. Pero probablemente no será tampoco este libro de escuela, aun cuando sus cantinelas ofrecen la notable particularidad de proceder por los diversos modos gregorianos, porque nos consta que el medio ordinario de transmision ó aprendizaje de aquellos cantos, era el uso, *ab auditu*. Mi opinion sobre este manuscrito, que no la doy por definitiva, aunque parece reunir mayores probabilidades, es que á la notacion inlineal se la añadió la alfabética para constituirle en prototipo que sirviera para las versiones que se habian de hacer á los manuscritos lineales ó de pautas.

*pour l' histoire de l' harmonie au XI siecle;* y sin embargo esta plancha no nos puede enseñar seguramente las melodías del discanto por estar en notacion neumática inlineal, mientras que el códice que nos ocupa está escrito en notacion neumática lineal, esto es, sobre pautas, con lo cual quedan perfectamente significados los sonidos. Y por otra parte, los trabajos de coleccion de cantos polifónicos publicados por Eslava en su magnífica obra *Lyra Sacro Hispana,* y actualmente por el Sr. Pedrell en su *Antología*, obra mas completa que la de Eslava, como que se está haciendo en nuestros dias y con mayor caudal de datos, nos demuestran evidentemente la gran importancia que tienen estos documentos.

Todas estas consideraciones y otras muchas se agolpaban á mi memoria ante la presencia del manuscrito, para explicarme el por qué no ha sido dado á conocer este códice con la importancia que se reveló á mis ojos, y cómo es que los críticos fijaron su atencion en el canto de una sola página, quizás extraña al manuscrito, y para la música de mucho menos luz histórica (la melodía de Ultreja está escrita sin pautas y sin doble canto) que los cantos contenidos en el resto del códice.

No pudiendo explicar esto y temeroso todavia de sufrir algun engaño, miraba y volvia á mirar al libro que tenia ante los ojos; pero no era alucinacion fantástica lo que tan justa y notablemente llamaba mi atencion. Allí había composiciones dispuestas á varias voces, la escritura de su música estaba notada sobre el tetrágrama, y los caracteres empleados en su notacion eran los neumáticos del canto gre-

goriano. Se hallaba allí una composicion á tres voces del Maestro Alberto de Paris, y otra á dos intitulada *Conductum Sancti Jacobi ab antiquo episcopo Boneventino editum.* Otra composicion, tambien á dos voces, ostentaba á la cabeza el nombre del maestro Juan *Legalis,* y en otra se leia el interesante título: *Benedictus Sancti Jacobi a quodam doctore Galleciano editum.* En fin, allí había otras composiciones (y vi testimonios elocuentes y auténticos de la música española), que habian de enseñar patentemente los fundamentos primitivos del arte elevado á la meta por los Morales, Palestrina, Victoria, etc. para cimentar con mas solidez los fundamentos del arte modernísimo, y aun *del arte del porvenir.*

Repuesto algun tanto de mi primera impresion, y decidido á estudiar detenidamente aquellos cantos, me dispuse, entre tanto que habia de permanecer en aquella poblacion, á tomar por medio de calcografías algunas de sus composiciones.

Recabadas estas, y hecho un estudio muy prolongado sobre ellas, cuyo resultado me ha afirmado mas y mas en la conviccion de que su importancia no es pequeña en la historia de la música, me atrevo, ya que nadie lo ha hecho antes, aun cuando para ello tenga que hacer declaracion de no pocas ideas para las cuales destinaba mayores límites y mas especiales circunstancias que las que puede ofrecer un simple folleto, á presentar al arte este manuscrito reclamando la ilustracion de los músicos arqueólogos, para que con su penetracion escudriñen con mas galanura y acierto que yo las inumerables enseñanzas que él encierra.

## II.

*Hagamos un ligero exámen sobre las particularidades que el códice nos ofrece en cuanto á su solfeo.*

La música de este manuscrito es de himnos latinos al Boanerges de España, y está notada, así para las voces que cantan el discanto como para las que llevan el canto fundamental, con néumas. Estos, que en nada discrepan de los contemporáneos con que en aquella época se escribia el canto llano, generalmente están colocados sobre una pauta (1), que de ordi-

(1) Tan generalmente están escritos sobre pautas los cantos de este códice, que, excepto el de Ultreja, el cual ya hemos dicho que le conceptuamos ageno (recogido y pegado para evitar su pérdida) al manuscrito, y un fragmento que se halla en el cuerpo del volumen, en la composicion de Juan Lego, *Vox nostra resonet*, no recordamos que haya notacion inlineal en otros lugares. El caligrafo en esta composicion de Juan Lego debió emplear la notacion inlineal por abreviatura; pero aquí es perfectamente inteligible su canto por las especiales circunstancias: 1.° de hallarse formando un todo con el canto escrito inmediatamente antes sobre la pauta, 2.° de ser los néumas de la notacion inlineal exactamente iguales en el número, especie y sucesion á los escritos sobre el tetrágrama anterior, y 3.° de constituir todos los versos del texto un himno con el mismo metro en cada uno de ellos, lo mismo sobre los que están aplicados al canto de la pauta, que sobre los apropiados al escrito *in campo aperto*. Fuera de estas circunstancias especiales, seria muy difícil entender con la certeza necesaria este canto, como lo son *in se* todas las notaciones neumáticas inlineales, las cuales de suyo no permiten traducir de la altura de sus neumas y puntos los intérvalos

nario es *tetrágrama;* y digo *de ordinario,* porque algunas veces se hallan cinco líneas, contra el uso constante de aquellos tiempos.

La razon del uso del pentágrama, accidentalmente hallado en este códice, obedece á que el calígrafo no siempre se limitó á circunscribir las *líneas adicionales* á la extension del sonido necesario, sinó que algunas veces las dilató algo mas, como se advierte en la línea sexta de la composicion «*Conductum Sancti Jacobi*», y otras las prolongó por toda la pauta, resultando esta por tal procedimiento *pentágrama*, como se observa en las líneas primera, tercera y cuarta del mismo canto y en otros lugares del códice.

Se notan contínuamente en su escritura, atravesando verticalmente la pauta, algunas líneas, que pudiéramos llamar *divisorias*, y que van separando, aunque muchas veces no con precisa regularidad, los diversos fragmentos del canto, sin duda para facilitar mas la union de las voces que habian de cantar concertadas.

Las diversas voces están escritas algunas veces en una misma pauta, y se distinguen porque la una está escrita con la tinta ordinaria, y la otra con encarnada. El canto que tiene á tres voces está escrito en dos pautas, en la una hay dos voces en

---

precisos que median entre el número de sonidos expresados. Algo sin embargo quieren significar indirectamente, porque los grupos implican sonidos mas graves ó agudos; pero como las distancias que han de mediar entre ellos pueden ser tan distintas, la indicacion ó reminiscencia que ofrecen á la memoria es tan vaga é incierta, que por lo mismo se puede estimar de muy escaso valor.

diversas tintas y en la otra la tercera, hallándose ambas unidas por esas líneas que hemos llamado *divisorias*.

Cuando las voces están en diversas pautas, parece que el canto fundamental ocupaba la inferior y el discanto la superior. Así se advierte en la composicion *Benedictus S. Jacobi*, la cual, encontrándose sola en un lugar del manuscrito, se halla reproducida en otro lugar acompañada de un discanto compuesto por el Maestro *Guaterius de Castello Rainardi;* y en esta ocupa el canto fundamental la pauta inferior, mientras el discanto se puso en la superior. Lo mismo se llega á entender en el himno *Vox nostra resonet.*

Respecto á las voces que debian ejecutar los cantos concertados de este manuscrito, asunto interesante para poder determinar ciertas particularidades armónicas de la naturaleza de estos contrapuntos, parece que hemos de atenernos precisamente á lo escrito en ellas, sin poder conjeturar que estas ó aquellas partes han de ser cantadas por estas ó aquellas voces predeterminadas.

Lo mas que se puede llegar á colegir, por hallarse el canto y discanto escritos en las mismas claves, es que uno y otro habían de ser ejecutados por voces iguales.

Las relaciones de las claves fueron bien entendidas, como se observa, aparte de otros lugares, en el discanto que acompaña al *Benedictus Sancti Jacobi*, en el cual cambia la clave de *do* en segunda línea, en que está escrita la primera pauta, por la de *sol* en tercera, en que está la segunda.

Pero si comprendieron las relaciones de las claves, probablemente no debieron entender muy bien la naturaleza propia de las voces de tiple; por que de no ser así, en la composicion *Conductum S. Jacobi*, se vería escrita la parte dispuesta para tiples en alguna de las claves que representan los sonidos de estas voces al unísono que los emiten (1).

De aquí se colige que para esta música concertada seguian empleando el procedimiento *antiquísimo* de contrastar las voces agudas con las graves, lo cual, sin duda, continuaba siendo elemento de variedad en aquella época de no sobrados recursos todavía. Digo esto porque la composicion que se acaba de citar, *Conductum Sancti Jacobi*, está dispuesta de tal modo, que *dos cantores,* habían de entonar los versitos, mientras el *niño,* como dice en el texto (debería decir los niños, puesto que hay dos cantos en la parte destinada á ellos), (2) estando entre dos cantores, *pues stans inter duos cantores,* había de repetir, *hoc repetat,* lo que llamaríamos estribillo, *Fac præclues cœlo colentes.*

---

(1) Esta práctica la hemos visto extendida hasta el siglo XVI, en el cual algunos compositores escribieron las partes de tiple en claves de *fa*.

(2) ¿Puede significar esto que los discantos del códice fueron escritos en tiempo posterior al en que se escribió el canto fundamental? Parece que seria descuido del calígrafo poner *puer, stans* y *repetat*, en lugar de *pueri, stantes* y *repetant*; así como la pureza en escribir las formas góticas mas perfectas y mejor delineadas, pues algunas veces casi degeneran en la notacion de puntos sobrepuestos, principalmente cuando hay dos cantos en una misma pauta, aunque en estos casos cabe la disculpa de que no disponiendo de sitio tan cómodo para reproducir formas espaciosas y elegantes, tendria que ceñirse al estrecho límite

La dificultad que estos cantos ofrecen cuando se trata de solfearlos *en conjunto* es muy grande, porque siendo ellos de *ritmo libre*, digámoslo así, y careciendo las figuras de valor matemáticamente mensurable, hoy no se pueden fácilmente ajustar al tiempo preciso á que estamos acostumbrados, y hay que separarse además en muchos casos de la observancia estricta de las leyes rítmicas del canto llano *puro*, es decir, sin mezcla de discantos. La dificultad crece extraordinariamente cuando se trata de solfear el canto á tres voces (1).

El solfeo del modelo que nos ofrecen los benedictinos de Solesmes, antes citado (y al que todavía me he de referir), sería mas fácil de ejecutar que los cantos de este códice, si en aquel estuviesen significados los sonidos; porque en él ordinariamente á un *punctum* corresponde otro *punctum*, y á un neuma de dos ó tres sonidos otro del mismo número; no habría por lo tanto más que producir los sonidos de ambas voces con el mismo ritmo, ya se detuviese la voz un poquito mas en los agudos, ya en los graves ó ya en ninguno de ellos; pero en los cantos del manuscrito de Calixto II, aunque los sonidos estan bien determinados, se halla la dificultad de que representando una época mas florida en este estilo, es frecuente hallar un *punctum* frente á un

---

que resultaba. De todos modos desaparece toda dificultad cuando se considera que ordinariamente estan escritos el discanto y el canto en dos pautas *distintas é inmediatas*, lo cual no era posible si hubieran sido escritos en diversos tiempos.

(1) Estas graves dificultades del solfeo concertado de estos cantos anuncian la próxima creacion del *sistema métrico musical* que sin duda tuvo lugar en el siglo inmediato.

*neuma* con dos, tres ó mas sonidos, ó un *podatus* con un *torculus*, y aun con fórmulas mucho mas complicadas y heterogéneas, de lo cual lógicamente se puede deducir:

*Que cuando las melodías del canto llano se han de cantar juntamente con uno ó mas discantos de la época florida, la ejecucion de estos no puede sujetarse, rigurosamente hablando, á las leyes rítmicas que se deben observar, segun los arqueólogos, en la ejecucion del canto llano puro, esto es, sin discantos* (1).

No obstante las gravísimas dificultades que acabamos de insinuar respecto al solfeo *práctico* de esta música, como los neumas de una voz guardan mútua correspondencia con los de las otras, nos permiten apreciar *especulativamente*, y muy bien en la mayoria de los casos, su conjunto.

Efectivamente, los cantos concertados de este códice están escritos de tal modo que ó los sonidos de una voz se hallan en línea recta perpendicular con los de la otra, ó á partir de los sonidos en que concurren ambas voces la una se halla seguida de otros varios sonidos, entre tanto que la otra solo tiene uno. En el primer caso es indudable que los sonidos que concurren á la vez deben ser ejecutados simultaneamente por las voces, y en el segundo me parece de razon natural que la voz ó voces que tienen un solo sonido lo deben prolongar hasta que las otras ejecuten los sucesivos. No creo que la voz, que tiene

(1) Tambien se deduce este otro principio respecto al canto llano: *No es posible derivar de las composiciones de canto antiguo que tienen discanto florido reglas que nos ayuden á comprender la ejecucion de solo el canto llano.*

un solo sonido, deba estar en silencio después que le emitió, y durante aquellas otras ejecutan los pertenecientes á ellas, porque no es conforme con aquella época en que no se usaba otros silencios mas que los necesarios para hacer las aspiraciones y dar forma á las cadencias; y estos silencios no dejo de admitirlos en este canto aunque no están escritos, como tampoco lo estan en el canto llano.

## III.

Si estas composiciones concertadas nos son inteligibles, respecto del *Solfeo*, no lo son menos en cuanto á su *Composicion;* pues al mismo tiempo que nos enseñan los sonidos que se han de ejecutar simultáneamente (1), nos significan la especie de acordes que produce el conjunto y no menos el canto particular de cada una de las partes. Veamos pues el estado en que se hallaba la *Composicion* en el siglo XII segun las obras que nos ofrece el códice del Papa Calixto II.

Las obras concertadas de este manuscrito son manifestaciones de los primeros siglos del arte moderno.

La tonalidad y forma de estas composiciones están encajadas y desarrolladas sobre los mismos principios que servian para la composicion del canto llano, y tanto que están hechas sobre el mismo canto llano, no siendo los discantos otra cosa que acom-

(1) Creo conveniente advertir que el caligrafo no siempre observó la ordenada colocacion de los sonidos con la exacta precision que hoy seria de desear no tanto para los criticos de buen criterio y de buena fe, como para aquellos otros que, sopretexto de escrupulosidad artística, se estrellan con dificultades secundarias que siempre se pueden alegar en toda especie de instrumentos antiguos

pañamientos de este en estilo contrapuntístico, ó como si dijéramos *canto llano sobre canto llano.*

El género en que cantan las voces es el *diatónico inalterado.* Los movimientos que verifican al pasar de unos sonidos á otros son *directos, contrarios y oblícuos,* practicándose igualmente todos los *puestos* conocidos.

Al moverse las voces lo hacen por medio de los *intérvalos* de segundas y terceras mayores y menores, cuartas menores, quintas mayores, sextas menores y octavas.

Aparecen escritos en algunas composiciones los intérvalos melódicos de *cuarta mayor;* pero se ha de entender que estas cuartas se ejecutarian menores, *si la ley del trítono era vigente cual hoy se practica.*

En la composicion *Conductum S. Jacobi* se halla el intérvalo melódico de *sexta mayor,* y se encuentra tambien en la composicion á tres voces *Congaudeant catholici* del maestro Alberto de Paris en la sílaba *die.*

Este intérvalo de sexta mayor debia ser de uso comun entre aquellos artistas, y hasta entre los cantollanistas, pues de no ser así, no se explica que Herman Contracto lo incluyese en el ejercicio de entonaciones de intérvalos que se le atribuye, como no colocó en ellos los de séptima (1).

Tambien se ve practicado el intérvalo melódico de *séptima menor* en el verso *Fortia mortalis conteempnens vulnera carnis* del himno *Conductum S. Jacobi.* Esta composicion está formada de diversas letrillas con su correspondiente estribillo, y cada

(1) Vide Método teórico-práctico de canto gregoriano del P. Fr. Eustoquio Uriarte, pág. 21.

una de ellas tiene la misma música, excepto la última, que difiere por completo de las demás y se halla sin discanto. Pues bien, precisamente ocurre este intérvalo melódico de séptima menor en esa letrilla en que las demás contienen el intérvalo melódico de sexta mayor. A juzgar por esto parece que sugiere la sospecha de que se equivocaria el copiante; pero si atentamente se examina no puede menos de notarse que el canto fundamental está tambien modificado reproduciendo un *podatus* en lugar de la *clivis* que se halla en los demás casos. Esta circunstancia y la no menos importante de constituir un buen conjunto armónico nos inclina á creer que no hay tal equivocacion de calígrafos, sinó una pequeña variante de los demás casos.

En los movimientos melódicos de las voces se ven fragmentos que son *arpegios:* así se puede observar en el discanto del maestro *Guaterius,* y no menos en la composicion de Juan *Legalis,* en la cual, no solo el discanto ofrece arpegios sinó hasta la misma idea fundamental puede decirse que es un continuado y elegante arpegio.

En la composicion del Obispo Aton se observa una *progresion descendente*, cuyo modelo ofrece tres repeticiones rítmicas y tonales en el canto inferior, y en el discanto tres repeticiones tambien rítmicas, pero no todas tonales.

Las *octavas reales* y las *quintas reales y ocultas* por movimiento directo entre las voces, parece que no habian recibido todavia la ley de prohibicion que tan célebre y famosísima se llegó á hacer en la escuela modernísima del arte.

Las noticias que nos suministran los acordes ó armonias, como dicen los tratadistas de contrapunto antigüo, practicadas en estas composiciones no son menos curiosas é interesantes.

En los cantos á dos voces se observan las armonias de terceras, quintas y sextas mayores y menores y la octava.

Las armonias de quinta menor no solo se ven practicadas entre sonidos inalterados como se observa en la composicion «*Conductum S. Jacobi*», sinó tambien *con el sonido alterado en el signo sí*, si la ley del trífono era vigente en aquella época. De lo contrario habria que admitir el intérvalo melódico de *cuarta mayor*, aun resultando su sensacion tan dura y notable como nos da idea la composicion «*Nostra phalans*» del Obispo *Ato* entre las palabras *gaudet* y *sine*.

La armonia de cuarta menor fue practicada en el siglo XII sin preparaciones de ninguna especie, como se puede ver en la sílaba *es* de *præclues* del himno *Conductum S. Jacobi* y en otros lugares.

No ha desaparecido todavia la especie de que la *disonancia natural* tuvo su pleno nacimiento en el siglo de Monteverde, aunque de antemano se venia haciendo muy notable incidentalmente su sensacion. Nosotros nos complacemos hoy en afirmar que la armonia de *séptima dominante* salió del seno de la naturaleza musical mucho mas pronto de lo que se ha creido. No en el siglo XVII, ni en el XVI, sinó en el XII se practicó esta armonia. Los que atentamente examinen los interesantes documentos del códice de Calixto II verán practicada la armonia disonante natural en diversas modalidades. Examí-

nese la composicion *Vox nostra resonet* de Juan *Legalis* y en la última sílaba de la palabra *creatori* se hallará esa séptima disonante. La misma se encuentra en el discanto puesto á la melodia del doctor gallego en la sílaba *per* de la palabra *perhennis*, en la sílaba *e* de *hodie* y en los casos semejantes de las repeticiones. Tambien se halla otra armonia de séptima en la sílaba *lo* de la palabra *Angelorum*, de la composicion del Obispo *Ato,* ofreciendo la particularidad de estar colocada sobre el signo *mí.*

No disputamos que algunas de estas armonias serán reputadas por algunos como acordes *incidentales*, esto es, formados por notas de floreo, paso, pedal ó alguna otra extraña, pues todas ellas se hallan practicadas en este manuscrito á excepcion de las notas *sincopadas* y de *retardo*, las cuales, segun entiendo, en su carácter propio y exclusivo, no podian ser producto del arte antiguo, porque no podia haber sensacion de partes fuertes y débiles en la acepcion propia que el arte moderno da á estas palabras; pero examínese el códice y se verán practicadas propia é incidentalmente.

En la notabilísima composicion á tres partes del maestro Alberto se hallan las armonias de tercera mayor y menor, acompañadas de su respectiva quinta mayor; de quinta menor (supuesta la consabida ley del tritono) sin tercera, en la sílaba *ce* de la palabra *celici;* de cuarta menor en la sílaba *ves* de *cives*; de cuarta mayor, en el segundo fragmento, *señalado por la línea divisoria,* y segunda fórmula de la sílaba *is* de la palabra *ista*; de sesta mayor, incompleta; y finalmente de séptima menor, colocada sobre

los grados séptimo y quinto de la escala gregoriana de *re,* ó sea del *primer tono:* el primer caso de estas séptimas en el último fragmento de la obra en la armonía que precede á la sílaba *ta* de *ista,* hallándose el acorde sin la *tercera;* y el segundo caso en la segunda inversion, sin la *sesta sensible,* en el primer acorde después de la primera línea divisoria, en la palabra *lætentur*, y repetido igualmente en el primer acorde de la palabra *die.*

Todo es notable en esta obra del Maestro de Paris y de gran valor histórico para el arte: desde la reproduccion triple de notas inalteradas hasta la duplicacion á la octava de la nota que suponemos alterada por la ley del tritono en la anteúltima fórmula; desde el acorde mas incompleto hasta el mas completo é incidental formado por la concurrencia de notas extrañas; desde el rigor que se advierte en los dos contrapuntos de la pauta inferior, que forzosamente han de cantar en movimiento contrario, hasta la libertad con que se explaya el de la superior, permitiéndose repetidas vocalizaciones; desde la armonia consonante, monótona é incolora, del acorde sostenido al unísono, hasta la disonante tan sabiamente tratada y caracterizada en la anteúltima fórmula de la obra; desde el vigor que se advierte en el tratamiento de algunos procedimientos, hasta la mas pobre cacofonia del conjunto ocasionada por la equivalencia de unos mismos giros melódicos dichos á la vez por dos voces en la sílaba *is* de la palabra *ista:* todo es interesante en ella y merece examinarse con el mayor cuidado y mas prudente escrupulosidad.

## IV.

Antes de dar por terminado este trabajo voy á consignar algunas de las mas principales consideraciones que se desprenden de este importante manuscrito.

*Las corrupciones del arte antiguo religioso, que han llegado á un estado tan lamentable en nuestros dias, tienen probablemente su origen, en cuanto afectan á la ejecucion práctica de su ritmo, en el siglo XI.*

Entiendo por arte antiguo, no el arte del siglo XVI, sinó aquel que llámese homofónico, unísono, canto llano (1), canto gregoriano, etc., se halla constituido por una sola melodia sin acompañamiento de ninguna especie; y por arte moderno aquel que, ya se llame polifónico ó diafónico, ya armónico, melódico ó contrapuntístico, etc., es el conjunto de varias partes concertadas.

---

(1) No parece muy apropiada la denominacion *litúrgico* con que muchas veces se quiere significar exclusivamente este arte religioso; porque, aun concediendo que él sea patrimonio particular de la Iglesia, tenemos que ésta ha admitido en su culto producciones del arte moderno, y hasta ha instituido Beneficios eclesiásticos con el fin de suministrar las obras necesarias al culto; estas obras, pues, como las del arte antiguo, merecen igualmente el nombre de *litúrgicas*, por que unas y otras constituyen el arte sagrado, el arte puesto al servicio del culto de la religion del Dios verdadero.

El arte antiguo tuvo su dominacion exclusiva desde el nacimiento de la música hasta el siglo X (1), y

(1) Se sabe positivamente que en la antigüedad estuvo en práctica la música á muchas voces y con instrumentos. El documento mas antiguo que conocemos y para nosotros el mas fidedigno se halla en el Exodo (cap 15, versículos 1 y 20).

Cuando Dios obró aquel estupendo milagro á favor del pueblo de Israel, dividiendo las aguas del mar rojo y dejando sepultados en su seno al caballo y al caballero del ejército de Pharaon, que le perseguia, entonces al verse libre de sus enemigos por un medio tan maravilloso, *cantó* un himno de alabanza á su Dios. Mas María, la profetisa, queriendo tomar parte en aquella manifestacion de solo hombres, reunió á las mujeres y dándolas algunos instrumentos salió tambien á cantar seguida de todas ellas. La Sagrada Biblia nos proporciona frecuentemente noticias de coros semejantes á estos y hasta de músicas populares instrumentales, citando algunas veces muchos de sus instrumentos como lo hace de aquellos que formaban parte del pregon famoso del soberbio Nabucodonosor (Daniel, cap. 3, v. 9) Pero estos coros eran cantados por todas las voces é instrumentos al unísono ú octava, segun su extension, ó ejecutaban diversos cantos simultáneamente? Cuestion es ésta muy oscura y que ofrece ancho y bello campo en el terreno de las hipótesis. Nuestro sentido comun musical nos induce á creer que usarian diversos sonidos simultáneamente. Y en efecto, hoy nos parece que es la cosa mas natural y sencillísima hacer uso de ese procedimiento que en frase popular se llama *duo*, del cual hemos de ver después la gran importancia que tuvo en el desarrollo del arte. Pero es ciertísimo tambien que este sentido musical se halla hoy muy educado y es fácil por lo tanto que su informacion nos engañe presentándonos como sucedido en aquellos remotos tiempos, porque es muy sencillo y natural en los nuestros, lo que sin duda tuvo *grandes dificultades* y necesitó *gran trascurso de tiempo* para poder llegar á ser expresado. Razones hay para sospechar que ciertamente nos informa mal. Examínense los primeros manuscritos que poseemos de canto polifónico y se verá que ellos presentan un desarrollo del arte moderno, que será para nosotros todo lo grosero que se quiera suponer, pero que demuestra evidentemente ser un arte incipiente y no adquirido de sus antepasados. Del primer procedimiento del arte mo-

fue replegándose poco á poco á la Iglesia, donde por fin se habia de conservar exclusivamente, merced á que ella es un depósito precioso de gloriosísimas tradiciones. Esta circunstancia ha dado lugar á que se crea que el canto llano es el arte religioso por excelencia, no reparando quizás en

---

derno que emplearon los artistas en el siglo X y que se redujo á acompañar con la tercera, cuarta ó quinta superiores ó inferiores *(el duo popular)* cada una de las notas del canto, pasaron á otro que consistia en *hacer tambien el duo*, si, pero con la condicion de que este habia de ser *siempre* en movimiento contrario. Admirable candidez que revela, lo repetimos, un arte no heredado de sus antepasados, sinó un arte embrionario, un arte en su infancia, y si así no fuera se veria exento de ese candor é inocencia, de ese rudo naturalismo que para ellos fué obra de excesivo mérito y hasta de gusto exquisito.

A esta sólida razon podriamos añadir la probable que nos proporcionan los cantos de la psalmodia, (esto es, del *sæculorum*), de los cuales algunos reunen, por su tonalidad, todas las probabilidades de procedencia de la antigua Sinagoga siendo heredados *sin discantos* por la Sinagoga del nuevo testamento. (Los fabordones con que hoy se acompañan en algunas partes estas entonaciones de los psalmos, «que por cierto merecen tambien ó restaurarse ó abolirse», proceden de los antiguos del siglo XIII, XIV y sucesivos; con la diferencia de que estos serian dirigidos por el cálculo hábil de un Chantre, *Maestro de Capilla*, mientras hoy se dejan abandonados á la impericia de los cantores, que así se atrasan ó se adelantan unos sobre otros como producen los conjuntos armónicos mas censurables).

La palabra *armonia* dicha por algunos filósofos de la antigüedad, no parece empleada en la acepcion técnica en que hoy la usamos. El arte antiguo carece de una literatura verdaderamente propia, y su doctrina parece expuesta *per analogiam*, digámoslo así. La palabra armonia la hemos visto empleada significando el órden, concierto y buena disposicion con que estaba dispuesta la sucesion de los sonidos que constituian un todo; nunca en la antigüedad la hemos visto significando *sonidos simultáneos*.

que esa sencillez, ese modo de expresar musicalmente, es carácter general del arte antiguo (1).

(1) Plácenos recordar aquí en apoyo de esta idea las noticias trasmitidas por el inolvidable Barbieri en la memoria presentada en el primer congreso Católico, entre las cuales dice: *que habiendo puesto el hereje Bardesano, el Gnostico, sus ideas heterodoxas en música, para que fuesen de mayor arraigo en el pueblo, San Efren, usando del mismo procedimiento, puso la doctrina ortodoxa sobre los mismos cantos en que Bardesano colocó sus herejías.* Algunos cantos populares que hemos oido en muchas partes, y cuyo abolengo parece encontrarse en la tonalidad y ritmo del antiguo arte, vienen á comprobar esto, y muy en especial el mismo himno *Vox nostra resonet* de nuestro còdice, cuya música hemos oido en un pueblo de las provincias vascas, sin poder citar cual seà, pues como todavia no nos era conocido este códice, no tuvimos entonces el interés particular que hoy tendriamos en tomar la nota correspondiente. No obstante esto, con sobrada razon se ha concedido universalmente el título de religioso al canto llano, pues si de suyo la música parece que no puede presentar sustancialmente verdaderos caracteres diferenciales de género religioso y profano, por las razones de expresar el arte antiguo con mucha moderacion las ideas musicales, por haberse él conservado y custodiado en la Iglesia, y por estar limitada su existencia exclusivamente al culto, merece en verdad la consideracion de arte religioso. En este sentido se hacen dignos de algunas censuras Gounod, Wagner y otros que, con poco escrúpulo, y quizás con el fin de contentar á un público ávido de novedades (concurren las circunstancias de que la música religiosa está estacionada y desamparada, no pudiendo sus artistas hacer otra cosa mas que medio conservar lo que se ha heredado), han ido llevando al teatro los elementos que debieron ser *por razon de su origen* del dominio del arte religioso. Y en efecto, las obras compuestas en la carencia de forma melódica, como han dado en llamar á las obras que no están basadas en el proceso de frases *ordinarias extraordinarias y mixtas*, con sus elementos constitutivos de *miembros* y *fragmentos*, ¿qué otra cosa son mas que las formas melódicas de la música del siglo XVI procedentes del arte antiguo y enriquecidas como es natural con las grandes conquistas de la orquesta y de la magna potencia expresiva de la melodía italiana? Y esos enlaces de acordes, esas sensaciones tonales, que

El canto llano, que llegó en la práctica á su mayor apogeo en los siglos VIII y IX de nuestra era, comenzó indudablemente su decadencia, ya ininterrumpida hasta nuestros dias, en el siglo X y XI. El códice de Calisto II nos demuestra que para el siglo XII ya debia haber sufrido ese canto notables alteraciones prácticas en su ritmo. Todos esos conjuntos de neumas que constituyen el discanto florido y que se habian de ejecutar en union con el canto fundamental, no podian menos de alterar á este, destruyendo su ritmo silábico, y si bien pudo mantenerse sin discantos incólume por algun tiempo al fin hubo de sufrir las consecuencias de tales conjuntos; pero poco importa adivinar esas

---

el gusto no se atreve á reprobar, aunque todavia nuestra didáctica no las ha sancionado con sus principios, ¿de donde proceden mas que de la tonalidad del arte antiguo? Podrán las formas mímicas del arte escénico de nuestros dias entretener y distraer de algun modo la atencion de los críticos, y hasta obtener de ellos una *tácita sanction* respecto al empleo de todos esos elementos puramente musicales, bien; y *si la expresan*, lo mismo da; pero que conste que ellos son enagenados del que pudiéramos llamar *arte religioso*. ¡Ah¡ recordamos haber leido en alguna parte el dicho del célebre Gounod: *Cuando aplaudis mis obras aplaudis á la Iglesia*. Por qué decia esto este artista, siendo asi que sus obras eran, por el fin á que estaban destinadas, dramáticas?.Porque se inspiraba en los cantos de la Iglesia y llevaba el idealismo por ellos concebido al teatro; por que desarrollaba en cierto modo los elementos empleados en el arte que se usa en la Iglesia, y solo en la Iglesia, pues la suerte que cupo al arte antiguo le estaba reservada tambien al del siglo XVI, su uso quedó limitado exclusivamente al Templo. Wagner, ah Wagner, ó menos escrupuloso, ó mas reservado, no nos consta que hiciera revelaciones en ese sentido, pero calló, y obró todavia con mas energias que Gounod; y la crítica musical ó no se apercibe debidamente del suceso ó *se traga la píldora*.

prematuras corrupciones prácticas, porque estaba dispuesto que sus preciosas melodias, patrimonio riquísimo de hombres sabios, de Santos Pontífices y de Prelados insignes de aquellos y mas remotos tiempos, no desapareciesen de la tierra y no desaparecieron (para que sirvan hoy constantemente de estímulo á los sabios y Prelados de nuestros tiempos en la obra de la restauracion que su deplorable estado reclaman con urgencia, con verdadera urgencia) así es que esas corrupciones prácticas no pudieron trascender, no trascendieron á los monumentos escritos de esos siglos que nos han legado providencialmente todos los testimonios necesarios para una satisfactoria restauracion.

*
* *

*Las causas de la corrupcion del canto llano son una consecuencia necesaria de la gran revolucion artística iniciada en los siglos X y XI.*

Mucho se ha hablado sobre las causas de la corrupcion del arte antiguo, sintetizado en nuestros dias en el canto llano. El Congreso de Arezzo dijo que estas eran: 1.ª La divergencia é incorrecciones de los libros corales usados en la Iglesia. 2.ª Las diferencias de los trabajos teóricos modernos y la variedad é insuficiencia de los métodos de enseñanza, tanto en los Seminario como en las Academias musicales. 3.ª La negligencia y poca aficion con que tratan al canto llano los Maestros de música de nuestros tiempos entre los cuales se cuentan no pocos miembros del clero. 4.ª El olvido de la verdadera tradi-

cion en órden á la ejecucion del canto litúrgico (1).

Otros, menos escrupulosos, las simplifican en el poco conocimiento de canto llano y en el poco cuidado de las autoridades eclesiásticas. Si bien se ha de reconocer que estas circunstancias, de ningun modo causas, podrán influir algun tanto en la prolongacion de esta decadencia lamentable á que jamás debió llegar la música religiosa, pues parece que ni aun las letras pontificias pueden ser accesibles á su rehabilitacion, fuerza es confesar que tal estado de cosas no es voluntario: á buen seguro que si sobre las autoridades eclesiásticas no pesaran tantos y tan graves cuidados y tuvieran pleno conocimiento de la grandísima postracion en que se halla este importante y trascendental ramo de la litúrgia del culto, no se dieran punto de reposo hasta su completa rehabilitacien, ora estableciendo y autorizando las doctrinas convenientes, ora modificando el concordato que en cuanto á la disciplina de los músicos tan mal parados dejó los intereses del arte y de los artistas.

Otras son las causas fundamentales, originales y verdaderas de las alteraciones del canto llano ¿Cómo es posible que no se averiase el arte antiguo de los siglos X, XI y XII teatro glorioso de la magna revolucion que ha dado por resultado el arte moderno? Cómo es posible que el canto llano se mantuviese y trasmitiese íntegro siendo él el tema persistente y el fundamento obligado de todas las innovaciones que se hicieron en la música, hasta

---

(1) El canto gregoriano y el Congreso de Arezzo, Carta cuarta, traduccion del P. Fr. Eustoquio de Uriarte.

que el arte que se ha creado tuvo elmentos propios y suficientes sobre los cuales evolucionar su marcha progresiva?

No era posible y así lo demuestra la misma naturaleza de alteraciones que este canto ha sufrido, ostentando en su frente el signo de su origen. El arte moderno comenzó su carrera con la misma tonalidad y ritmo del antiguo. El manuscrito precitado de Chartres, y el códice que nos ocupa lo demuestran evidentemente; y con estos todos los documentos antiguos del arte moderno. Mas llegó á suceder que este arte se adquirió un ritmo y tonalidad peculiares, y el canto llano se congeneró en cierto modo con la tonalidad y ritmo de este nuevo arte que se iba creando. Pero la asimilacion de estos elementos ni fué tan completa ni tan perfecta que haya bastado para borrar algunos rasgos característicos de su primitiva fisonomia; y estos rasgos, que acusan con evidencia (contra los deseos de los reaccios á su actual restauracion) que la tonalidad y ritmo primitivos no eran antiguamente lo que han llegado á ser en nuestros dias, forman una mezcla tan heterogénea con los ripios y plagios que ha tomado del moderno, que mas bien que un giron de arte ha llegado á ser hoy como la escoria resultante de la fusion del arte antiguo, esto es, una amalgama antiartística del arte antiguo y del moderno.

Las corrupciones, pues, del canto llano, son una consecuencia gloriosa de la actividad científica y bienhechora de la Iglesia, son una consecuencia legítima y necesaria si el arte moderno habia de crearse y robustecerse en el mismo ser, en el mismo regazo

del canto llano; y así vemos que las alteraciones de este van siempre siguiendo las huellas de aquel y en razon inversa de sus progresos.

*
* *

*La notacion primitiva del arte moderno fué la misma que la del canto llano.*

El manuscrito de la Biblioteca de la villa de Chartres lo patentiza claramente y no menos nuestro códice de Santiago de Galicia. Si se quiere comprobar mas y mas esta verdad, bien se pueden examinar hasta la mayoria de las obras impresas en el siglo XVI. En la notacion de estas se puede todavia advertir su génesis de las antiguas formas del arte. Véanse por ejemplo los motetes de Isaac, Josquin, etc., recolectados por Senfelio (1520 Augusta Vindelicorum). En ellos se verán semejantes agrupaciones á las de los neumas antiguos del canto llano clivis, podatus, punctum, torculus, climacus, porrectus con sus notas prolongadas ó como se llegó á decir últimamente *alfadas*, etc., etc., (1).

*
* *

*El ritmo y tonalidad primitivos del arte moderno son el mismo ritmo y tonalidad del arte antiguo.*

*
* *

(1) Si se consulta tambien la obrita de Bizcargui *Arte Primera* (principios del siglo XVI), llama la atencion ver cuan extraviada debia andar ya la tradiccion respecto á la interpretacion de las primitivas formas de los neumas. El simple punctum es llamado *tono propio*; el pes, *punto cabezudo;* el epiphonus, *tono simple*, etc., etc., (Cap. 30,) bien que como él dice, *autoridad ninguna hay para este capitulo mas de cuanto la Iglesia de costumbre tiene, que se mete letra* (?) *en los cuatro primeros y no en ninguno de los otros; y los modernos de nombrarlos de la manera que dicho es y enseñar los ut supra*.

*La última perfeccion que se intentó en el arte antiguo es á la vez primer fundamento del arte moderno.*

Nada mas curioso é interesante que asistir á ese hermoso espectáculo que nos ofrece (en pocos y lacónicos testimonios pero notablemente expresivos) la conjuncion del arte antiguo, aspirando á su última perfeccion práctica, con el arte moderno, sentando sus primeros cimientos sobre el último eslabon del canto llano.

Sintiéndose estrecha la naturaleza musical en los limitados horizontes del arte homofónico del siglo X, busca nuevas esferas donde poder dar espansion al fuego comprimido que ha tiempo arde en la ebullidora caldera de su inspiracion. ¿Mas cómo manejarán los artistas de aquellos siglos el sonido? ¿qué evoluciones harán de él para satisfacer los impulsos que sienten dentro de sí? Difíciles circunstancias les rodean; ellos carecen de una literatura musical propia que sancione y autorice aquello que les pide su misma naturaleza, y por otra parte tienen que habérselas con un elemento que de suyo es muy abstracto y muy dificil de manejar (causa muy probable por la cual la música ha seguido un progreso tan lento y prolongado en el desarrollo de la humanidad, y no es quizás tan apreciada como merece serlo); (1) ni

(1) Aun cuando la música pura (esto es, la música instrumental, pues cuando á ella se une la poesia, forman un compuesto que ni es solo la una ni solo la otra) tiene de por si tantos atractivos para hacerse amable y ocupar un puesto distinguido en los diversos ramos y cosas que constituyen el saber y placer humanos, como ella es de suyo tan candorosa y desinteresada; como sus ideas son expresadas en términos tan indefinidos y

aun siquiera tienen aquellos artistas un sistema de notacion que facilite sus designios. ¿Qué harán pues en tan difíciles circunstancias? ¿Detendrán y estacionarán todavia el curso del divino arte ante la obstinada dificultad de poder evolucionar sus naturales impulsos? ¿Se condenará á la humanidad sobreviviente á no poder gozar de otras delicias musi-

---

excepcionales que no puede ofrecerlos á la mente humana por los medios ordinarios y verdaderamente naturales de la percepcion, esto es, por el croquis de las materiales palabras que forman el juicio y dan en último resultado la idea; en fin, como sus conquistas las cifra todas en el mundo puramente ideal y este no ha sido medianamente accesible todavía á la generalidad humana, parece que fué menester, para que ella pudiera sobrevivir en la tierra, hasta que adquiriese su autonomia propia y los hombres no la despreciasen tomándola segun la hiperbólica frase popular, *esto es música celestial*; fué quizás menester, repito, que ella comenzase por ser vocal, que la instrumental después estuviese supeditada en absoluto á la vocal, que la Sagrada Escritura se demuestre deferentisima con ella, que el mismo Dios diese una disciplina musical à Moyses (Numerum, cap. 10, versiculos 2 al 10), que David fuese inspirado para introducirla en la liturgia del culto donde habia de tener vida sempiterna «*erit hoc legitimum in sempiternum* (cap. 10, v. 8, Num.)» trasmitiéndose después á la Synagoga y á la Iglesia, que el mismo David la recomendase repetidisimas veces en su divina psalmodia; y aun hoy, hoy que esta música ha llegado, después de tantísimo tiempo, á alcanzar un poco de libertad y vida propia, menester es para que la alcanze completa y pueda ejercer plenamente sus poderosas influencias que se oiga al sabio de los sabios, al inspirado Salomon que en el libro de la sabiduria (cap. 32, v. 5) nos está diciendo á traves de los siglos *Rectorem te posuerunt* ..... *non impedias musicam*; consejo que afortunadamente empieza á ser atendido en nuestros tiempos, ó sinó adivinado por las naciones mas cultas de la Europa; pues no les basta tener música en teatros, cafés, salones, templos, etc., etc., sinó que se ha estimado necesario que forme parte de los estudios elementales de la infancia. ¿Cuando formará parte tambien de los estudios de segunda enseñanza?

cales que las producidas por el canto homofónico? No; ha llegado ya la hora. La humanidad va á entrar prontamente en una nueva era y su desarrollo intelectual, científico y artístico, le va á poner en circunstancias de poder crear robusto y vigoroso el nuevo arte que para nuestros siglos estaba destinado, y el autor de la creacion, que siempre dispone los sucesos con admirable sabiduria, nos convida aquí á examinar, mejor que en ninguna otra ocasion, el modo sobrenatural como prepara los acontecimientos en aquellas cosas que siendo dè suyo sencillísimas y dependientes de la razon humana, no acierta esta á evolucionarlas calculadamente. Para estos casos Dios ha dado á esta naturaleza humana, para que marche constantemente hacia su perfeccion, una fuerza, un vigor irresistible, que, sin coartar su libertad, la impele á obrar aunque sea inconscientemente ó contra lo que la dicta su pobre lógica natural.

La naturaleza musical tiene que obrar, no puede menos de obrar, no puede por mas tiempo comprimirse. El canto llano, único campo musical que existe en el mundo, ha de ser forzosamente el teatro de largas é importantes operaciones. Los artistas quizás no saben lo que voluntariamente querian y debian hacer, pero poco importa, esa fuerza de que antes hemos hecho mencion, impuesta por el creador á la naturaleza humana, se encarga de todo. Ella es la que saltando por encima de todos los sistemas preesistentes hizo que los grandes genios inventasen, cuidándose muy poco ó nada de las teorias contemporáneas que acaso habian de condenar sus obras

para después proponerlas como modelos á la humanidad; ella es tambien en esta ocasion la que sobreponiéndose á todo por su propia fuerza, impuso tácitamente á la razon musical esta ley que habian de tardar mas de ocho siglos todavia en adquirir su perfeccion; *Acompáñese el canto llano.* Lo dijo y se hizo; y el canto llano comenzó á ser acompañado; y aquel acompañamiento, que era un segundo canto contrapuntante al que servia de fundamento, fué *la última perfeccion á que aspiró el arte antiguo y á la vez la primera piedra que se colocó en el vasto edificio musical del arte moderno.* ¡Quien dijera á aquellos artistas toda la trascedencia que envolvia aquel pueril procedimiento.

La música, hay que reconocerlo, uno de los primeros ramos del saber humano que mas pronto cultivó la inteligencia del hombre, «no lo digo yo, se complace en decírnoslo la Sagrada Escritura en el Génesis mosaico *Ipse* (Jubal) *fuit pater canentium cithara et organo.*(1)» es de los últimos en conseguir su perfeccion; ninguna ciencia ni arte ha tenido un

(1) Cap. 4, v. 23. Este testimonio parece significar, no que Jubal fuese el inventor de la música, ni aun constructor de instrumentos, sinó que él fue el que se dedicó á la enseñanza de cantar en algunos de ellos. *Pater canentium cithara et organo* dice el texto de la version latina, *padre de los cantantes en la cithara y organo*; y á nadie se le puede aplicar la palabra *Padre* sinó á aquel que engendra hijos. Jubal engendró con la enseñanza á los que instruyó en tocar esos instrumentos. Todavia, pues, se puede remontar el conocimiento de la música á los tiempos mas primitivos de Jubal, por que si este tenia instrumentos es por que antes se habian construido, y si se construyeron fué para tocar en ellos, lo cual supone que la inteligencia humana se ocupaba ya de la ciencia del sonido.

desarrollo tan perezoso y anémico como ella, pues aun cuando á tanta antigüedad se remonta, ni ha conseguido todavia su autonomía, ni en todo ese tiempo pudo franquear la insignificante valla del acompañamiento del canto llano. Mas no hay por qué asombrarse, no habia sonado la hora y aunque de suyo es sencillo dar el paso, no se dió, y si alguna vez se dió, ó no fué advertido ó no pudo desarrollarse, pues ni quedaron sus huellas sobre el rostro de la tierra, lo cual equivale ciertamente á lo mismo que si no se hubiera dado.

Pero de qué naturaleza era aquel primer acompañamiento del arte antiguo? curioso es seguir las primeras huellas del arte moderno y creo no desagradará á los lectores una ligera escursion por este campo virgen.

El primer acompañamiento de que se sirvieron los artistas en el siglo X nos dicen los musicólogos, y entre ellos Eslava (Discurso preliminar de su tratado de Contrapunto y Fuga), consistia en colocar sobre cada uno de los sonidos del canto llano la tercera, cuarta ó quinta superiores ó inferiores. Lejos de repugnar que así fuera, parece francamente que esto es lo que mas se conforma con lo que nuestra razon puede preveer de aquel acontecimiento, pues esto mismo es lo que se observa con frecuencia al oir entonar á los músicos populares sus canciones. *Hacer el duo,* esto es lo que naturaleza virgen, popular, sin artificios, hace hoy al querer acompañar, cantando con la voz, los mismos cantos del pueblo. Y se oye hacer efectivamente este duo á la tercera, cuarta y quinta superiores ó inferiores, segun sus

voces y acaso tambien la delicadeza de su sentimiento musical. No hay mas diferencia que esto lo hacen hoy los músicos populares y entonces lo hicieron los mas grandes artistas discurriendo sobre el procedimiento, como hoy los nuestros se preocupan de los problemas mas árduos de esta ciencia. Dejemos al preclaro Eslava, en medio de los todavia escasos conocimientos de la historia de la música, escandalizarse de esta *grosera armonia* y aprendamos á respetar las cosas que siendo insignificantes al parecer, como esta, encierran el germen, el principio generador de todo un arte moderno.

No tarda mucho la antigüedad en darnos algun testimonio en comprobacion de mis ideas. Ahí está el manuscrito de Chartes reproducido en la plancha XXII de la Paleografia Musical de los Benedictinos de Solesmes. Pero este manuscrito ofrece ya una perfeccion respecto del primitivo acompañamiento que hemos visto. Aquel procedimiento de *hacer el duo* por movimiento directo ha sido modificado á propósito, y los artistas se impusieron observar á toda costa y con todo rigor la condicion de que *ese duo* se habia de hacer siempre en movimiento contrario.

Esta perfeccion tampoco será de muy subidos quilates, mucho menos si se compara con las bellezas y hermosuras de las melodias que servian de fundamento, pero es necesario considerar que no era posible acertasen en aquellos tiempos con el acompañamiento necesario á tales melodias. Aun hoy es asunto de grandes debates este acompañamiento, y eso que se dispone de tan variados y caracterizados

elementos, y se querrá que ellos hubieran acertado con la fórmula conveniente? Además se debe tener ante la vista la imperfeccion de su notacion, la cual no podia coadyuvar á la gran obra como era necesario é indispensable (1).

Las perfecciones de esta notacion no se hacen ya esperar y al momento vienen en auxilio de las grandes necesidades que de ella hubo. Si grande es la memoria y el recuerdo eterno que merecen aquellos insignes é ignotos artistas que en su entusiasmo musical discurrieron sobre aquel elemento primordial de *hacer el duo* á las melodias gregorianas, no es menos lo que merecen los inventores de esta nueva notacion y de los cuales resume en sí toda la gloria el célebre monge benedictino, el inolvidable Guid d' Arezzo. Saludemos, pues, el advenimiento de esta nueva notacion y regocijémonos en él porque son grandes las utilidades que va á prestar á ambos artes.

Nuestro códice de Calisto II nos dice á la vez que sus inmediatos beneficios, permitiendo á los artistas escribir los adelantos que iba realizando la composicion moderna, la necesidad que esta tenia de tal notacion, pues sin ella, ni era facil que quedasen escritos para la posteridad estos adelantos, ni que el arte progresase sin innumerables dificultades.

Así es que en el manuscrito de Calisto II se ven todos aquellos elementos salidos como á borbotones; movimientos melódicos variados, diversos acordes,

(1) Si la notacion lineal se hubiera anticipado á los tiempos en que se inventó, parece probable que se hubieran desarrollado mucho antes los acontecimientos de que nos dan cuenta los manuscritos que datan del siglo X, como conquistas de su época.

notas extrañas, ritmos complicados entre las partes, contrapuntos floridos, acompañamiento doble al canto gregoriano, todo, todo parece allí como salido en confuso tropel, como si hubieran estado rabiando de estar ocultas tantas cosas. Es que era muda la notacion musical, y así que se soltó su lengua con las modificaciones que sufrió, rompió á expresar rápidamente todas las conquistas que del siglo XI fué almacenando el arte y que hubo de retener confiándolas á la memoria de los artistas.

Solo así se explican los rápidos é increibles progresos que aparecen como de repente en el siglo XII, pero no eran fruto de un instante, sinó de casi todo un periodo.

Los acompañamientos de una voz al canto llano, en las composiciones de este códice, dan idea de una nueva especie de contrapunto, la cual especie ofrece mas perfecciones. Aquí ya no se mantiene el empeño de que cada nota del canto llano sea contrapuntada por otra nota en el discanto, ni de que este sea siempre en movimiento directo ó contrario. La voz contrapuntante practica además de esos dos movimientos los oblícuos, sus cantos por lo tanto tienen dos, tres, cuatro, cinco y hasta mas notas contra una. Los conjuntos armónicos, de estas notas dan lugar á la formacion de acordes, (ya propios, ya incidentales, aunque siempre incompletos), que si no son apreciables en el manuscrito de Chartres, no dejan lugar á dudas en este monumento.

El canto de este códice acompañado de dos voces, está constituido por una voz que hace contrapunto de nota contra nota en movimiento contrario

con el canto fundamental, y por la otra que le hace en contrapunto florido, es decir, que en esta composicion se hallan reunidos á la vez el sistema de acompañamiento del manuscrito de Chartres y el empleado en este mismo códice en los cantos acompañados por una sola voz, resultando de ello una armonia mas completa y mas caracterizado el conjunto. Este acompañamiento es un nuevo paso en la composicion del arte moderno que ya no parará de triunfo en triunfo hasta llegar al Wagner de nuestros dias por lo menos.

*
* *

*El arte moderno no ha retrocedido del siglo XII al XVI y el de este siglo no se halla fielmente representado en la escuela actual de contrapunto antiguo.*

La comparacion del arte del siglo XII, representado en el códice de Calisto II, con el arte del siglo XVI, segun este se halla expuesto en los actuales tratados de contrapunto antiguo, nos sugiere la idea de que ó este códice no se remonta al siglo XII sinó que es posterior al siglo XVI, que el arte ha retrocedido de uno á otro siglo ó que la escuela moderna de contrapunto antiguo no es expresion exacta del estado del arte en el siglo XVI, porque hay una diferencia bastante notable é incomprensible á primera vista entre el estado del arte en el siglo XII, segun nuestro manuscrito y el del XVI, segun los principios que ha establecido la didáctica moderna al enseñar el contrapunto antiguo.

Hagamos esta comparacion y sírvanos para confrontar con este códice el tratado segundo, (Contra-

punto y Fuga), de la escuela moderna de Composicion del maestro Eslava; la mas extensa, la mas completa que conocemos, y la mas á propósito para la enseñanza por el órden, claridad y método con que se hallan expuestas en ella las materias, dicho sea en honor al esclarecido maestro, á quien tantos y tan grandes favores debe el arte Español.

El manuscrito nos muestra practicables en el siglo XII los intérvalos melódicos de tercera mayor y menor, cuarta menor, quinta mayor, sesta mayor y menor y sétima menor y octava. La escuela moderna de contrapunto antiguo del siglo XVI nos prohibe el uso del intérvalo de sesta mayor y el de sétima menor, cap. 2, regla 6.ª, pág. 5.ª

El códice nos enseña que en el siglo XII se practicaban acordes melódicos ó arpegios de bastante número de notas, y la escuela moderna de contrapunto antiguo nos prohibe el uso de mas de tres notas, cap. 2.º, pág. 6.ª, regla 12.

Esta, cap. 2.º, pág. 6.ª, regla 12, no admite progresiones cuyos modelos tengan mas de una repeticion, y la polifonia del siglo XII nos muestra modelos con tres repeticiones.

El códice del papa Calisto II contiene armonias de tercera, cuarta, quinta y sesta mayores y menores y de sétima menor, pero la escuela moderna de contrapunto antiguo no admite las armonias de cuarta mayor y menor, ni la disonante natural, á no ser como productos de *retardo,* cap. 1, pág. 2: ó como notas de paso, floreo ó retardo, segun consigna el mismo autor en su *Prontuario de Contrapunto, Fuga* y *Composicion,* pág. 5.

El manuscrito de Santiago de Galicia ostenta armonias incidentales formadas por notas extrañas de floreo, paso, apoyaturas, pedal, anticipaciones y elisiones, pero la escuela moderna de contrapunto antiguo no admite apoyaturas, anticipaciones, ni elisiones, pág. 13, Prontuario de Contrapunto, Fuga y composicion.

Haciendo caso omiso por ahora de las materias de la tonalidad y ritmo resulta que la diferencia entre el códice de Calisto II y la escuela moderna de contrapunto antiguo es bastante notable para que no se deba tomar en cuenta.

Ahora bien: ¿Esta diferencia acusa, como hemos dicho antes, que este manuscrito no se remonta al siglo XII sinó que es posterior al siglo XVI, que el arte retrocedió de uno á otro siglo ó que la escuela moderna de contrapunto antiguo no es expresion exacta del estado del arte en el siglo XVI?

No se puede dudar de la legitimidad de la época atribuida á este manuscrito. La paleografia no puede objetar nada á las formas de sus letras, ni á las de su notacion musical. Los dibujos, color y composicion de sus miniaturas ó viñetas significan evidentemente el último periodo del estilo románico bizantino; y para terminar, en una palabra, no hay vestigio alguno por el cual se debe dudar fundadamente que no pertenece á aquella época; únicamente la hoja última, la que contiene el canto de Ultreja, podria significar algo; pero esta vitela, sinó se quiere considerar como agena del volumen, en lugar de disminuir su edad se la aumentaria.

Además, si por los aparentes anacronismos mu-

sicales se hubiera de negar la época auténtica á que se remonta el manuscrito, habria que posponerle al siglo XVI, lo cual por ser un absurdo tan evidente no merece gastar una palabra en su refutacion.

El segundo extremo, es decir, que el arte retrocediera del siglo XII al XVI, parece posible, pues lo que ha ocurrido en las ciencias y en las otras artes, en el desarrollo de la humanidad en general y de sus naciones y pueblos en particular, puede muy bien acontecer al arte musical. Esta leccion la ofrece la historia á nuestros ojos con demasiada frecuencia en todos los terrenos; pero afortunadamente no sucedió así con la música en el interregno de esos siglos.

Si este trabajo no resultase de excesivas proporciones al fin propuesto, nos ocuparíamos en señalar paso á paso la desconocida cuanto gloriosa marcha del arte de uno á otro siglo. Veríamos sustituir al último acompañamiento de nuestro manuscrito otro acompañamiento de dos voces tambien, pero cantando las dos en contrapunto florido, y mas tarde, de tres, desarrollando los célebres fabordones; veríamos aparecer el *sistema métrico musical* apropiando valores determinados á aquellas formas primitivas del canto llano, con las modificaciones que ellas fueron sufriendo hasta emanciparse por completo de las figuras antiguas ya perjudiciales á los progresos del arte que se creaba; veríamos como poco á poco se modificaba el procedimiento, empleado en el códice, de hacer el reposo cadencial en todas las voces á la vez y segun las exigencias de la letra, dando lugar á que cada una de las partes los hiciese independientemen-

te de las otras y en cierto modo tambien del texto; y casí simultáneamente veríamos en lontananza los primeros indicios dirigidos á la conquista de la composicion ideal, comenzando por alterar los temas del canto llano, ora ampliando, ora modificando sus vocalizaciones primitivas (1), ó tambien trasportando estos temas á los tonos inmediatos, etc., etc.; veríamos como el sitio fue puesto bien pronto, pero la victoria no se pudo obtener en algunas centurias de años aun cuando los Morales, Guerrero, Palestrina y otros merecen grandes y muy justos lauros en este sentido; pero no pudieron sustraerse por completo á la idea persistente de elegir por motivo de sus composiciones los temas del canto llano; mas bastan y sobran por ahora estas insinuaciones en comprobacion de que el arte no solo no retrocedió, pero ni aun permaneció estacionado é inerte durante el intersticio del siglo XII al XVI.

El tercer extremo, es decir, que la escuela moderna de contrapunto antiguo no refleja fielmente el estado del arte en el siglo XVI es lo que resulta verdad y tenemos que comprobar aunque sea brevemente.

Extraño parece á primera vista que esto sea cierto; pero si se considera con atencion que la ense-

(1) Recomendamos á nuestros lectores como modelo de la singular belleza que en este género alcanzó el arte en el siglo XVI, el precioso *Sanctus* de la misa de Victoria *Gaudeamus*, que por cierto se ejecutó, (no con tanto aparato como se habian de ejecutar al año siguiente en la villa y corte de Madrid algunas composiciones de este insigne Maestro, pero con no menos laudables fines) en la misa con que obsequió á Santa Cecilia en el dia de su festividad la Academia de Salinas de Burgos.

ñanza de este arte se venia practicando tan dificil y oscuramente, y por modos tan especiales como los de aquel célebre P. Martini, á quien propinó aquella tunda tan soberana y merecida el esclarecido Eximeno, y no menos que es muy general y verdadero el desconocimiento de nuestra historia musical, (pues hasta la fecha los trabajos que se han verificado se reducen, salvo muy escasas y honrosas excepciones, á acopiar y coleccionar materiales), no parece dificil que se haya confundido algo la materia ó haya sido mal trasmitida.

Examinemos pues los monumentos auténticos del siglo XVI.

Consúltese el motete *Pater noster* á 8 voces, compuesto por Francisco Guerrero (1555, Sevilla); en él se halla practicado el intérvalo melódico de sesta mayor. (Puede verse el fragmento citado en el ejemplo núm. 1 de las tablas que estan al final.)

Este mismo intérvalo lo hemos visto practicado por *Cipriano de Rore*, en su tercer libro de Madrigales, á cinco voces (Venecia, Gardano, 1556); por *Palestrina* en su misa *sexti toni* á cuatro voces, y en la misa *Emmendemus*, tambien á cuatro voces, y en el *Magnificat* á seis voces en dos coros sobre el octavo tono; por *Cristianus Hollander* en la segunda parte de su motete *Repleti sunt* á cinco voces (lib. 1.º 1568 Gardano); por *Francisco Soriano* en su libro primero de madrigales (Venecia 1588 Vincenzi); por *Francisco de Nuevo Puerto* en su motete á cinco voces *Tu es Petrus* (1568 Venecia, Gardano); por *Buisson* en su motete á cinco voces *Responsum accepit Simeon* (Gardano 1568); por Orlando Lasso

en la misa *Ite Rime Dolenti* (Berg. 1574); por *Enrique Izac y Jac Hobret* en la hermosa y rara edicion de Senfelio de que antes hemos hecho mencion, publicada en 1520.

En esta obra últimamente citada se halla tambien el intérvalo melódico *compuesto* de décima menor, (págs. 19 y 20) en un motete de *Josquin*. Tambien he visto practicado este intérvalo de décima por *Morales*; pero por ser muy ingrata mi memoria no puedo citar el lugar.

*Tomás de Victoria* en su motete á ocho voces *Ave maria*, publicado en 1581 en la tipografia de Domingo Bajo, practica repetidamente, (y tambien en algun otro motete) el intérvalo melódico de *cuarta disminuida*, que si se hallase en obra manuscrita seguramente muchos la estimarian apócrifa. (Véase en el ejemplo núm. 2 de las tablas finales).

*Orlando Lasso* lo practica tambien en su primer libro de madrigales á cinco voces. (Venecia, 1566, Gardano); y *Giglio Napolitano* en su motete á cuatro voces *Expectans expectavi Dominium* (Gardano, 1563), y otros que no citamos por no extendernos demasiado.

*C. Morales* en los Kiries de su misa á seis voces *Mille regret*, y en otros lugares, usa la combinacion rítmica del tresillo (núm. 3 de las tablas finales).

Y así como Morales lo practicaron otros muchísimos entre los que se cuentan Victoria, Guerrero, Palestrina, Orlando, Lobo, Gombert, Curtois, Layolle, etc., etc.

Se advierten tambien en el siglo XVI ciertos movimientos rítmicos especialísimos, de los que nada,

absolutamente nada nos dice la escuela moderna de contrapunto antiguo. (Véase el ejemplo núm. 4 en las tablas finales).

Este fragmento es de un motete de Gombert. (Santiago Moderno de Pinguento, 1532, Lyon. lib. 1.º de motetes) y se sirvieron tambien de esta combinacion rítmica Hesdin, Silva, Richaford y otros, cuyas citas no evacuamos por no hacer demasiado pesada la lectura. Pero el procedimiento, (cuyo ritmo uniforme é igual en todas las voces contrasta con la divergencia y algarabia que forman de ordinario con sus entradas y conclusiones, y con el movimiento interior del conjunto en los demás casos), sirve en este estilo de gran elemento de variedad, que otros compositores producian interpolando fragmentos en compas ternario y observando entre las voces una equivalente uniformidad rítmica. No merece ciertamente este procedimiento el silencio que respecto de él se ha guardado en la moderna escuela de contrapunto antiguo.

Son notables los fragmentos rítmicos de Orlando, en los cuales practica figuras que valen, no cuartos, sinó octavos de parte (núm. 5 de las tablas puestas al fin). Y no se puede decir que sean incorrecciones de imprenta, porque no solo se ven practicadas en su misa sobre el motete Credidi (volumen antes citado), sinó tambien por cuatro ó cinco veces en su otra misa sobre el motete *Sydus ex claro* (la misma obra citada); pero este ritmo no lo he visto practicado por otros compositores de su época, aunque sí en cambio Gombert, Verdelot y otros usaron de la combinacion de cuatro figuras, que entre las cuatro valian una parte.

En materia de acordes melódicos ó arpegios, segun los entiende la escuela moderna de contrapunto antiguo, los hemos visto formados de cuatro, cinco y mas notas. Buen modelo nos ofrece Palestrina en su madrigal *Alla riva del Tebro* (Scotto, 1586. Venecia.) En este madrigal aparece, en los compases 18, 19 y 20, un motivo incidental en el bajo (sobre el acorde tónico) que es un verdadero arpegio contestado (en el dominante) por todas las demás voces. (Véase reproducido en el ejemplo número 6).

Las progresiones no solo se ven practicadas con dos repeticiones sinó hasta con tres y con cuatro. (Véase al final el ejemplo núm. 7 que es un fragmento de los Kiries de la misa *Lome Arme* de Morales).

Semejante procedimiento no solo Morales, sinó otros maestros de tanta autoridad y entre ellos Palestrina, en su Misa Brevis, lo practica magistralmente y Victoria lo hace, no en pregresion, sinó hasta en repeticion *rítmico-melódica*, como se puede notar en su motete *Resplenduit facies*. (Libro de motetes antes citado. Véase el ejemplo núm 8).

El sistema modulante del arte del siglo XVI, si bien estaba limitado casi en absoluto, á los modos relativos, no impidió que muchas veces usasen los procedimientos de la modulacion por transformacion; pero con la circunstancia de que los tonos á que se transitaba por este medio no eran permanentes sinó que al momento revolvian sobre los primitivos relativos. Esto no obsta para que se deba pasar en silencio este procedimiento, que servia de gran varie-

dad, y á la vez sentaba el principio de las modulaciones por transformacion.

Las fórmulas principalmente practicadas consistian en la transformacion del dominante del modo menor en mayor, y las modulaciones mixtas de relacion y transformacion. Unas y otras se ven practicadas frecuentemente por muchos y buenos artistas y entre ellos merecen citarse Victoria, Morales, Lasso, y Guererro. Véanse los ejemplos números 9, 10 y 13, de los los cuales el primero es de la misa *Gadeamus* de Victoria, y el 13 de la misa de Orlando sobre el motete *Crédidi*. Palestrina practicó la modulacion por transformacion del acorde tónico del modo mayor en dominante del modo tambien mayor, como se puede ver en el ejemplo número 10 el cual es un fragmento de su misa *Iste Confesor*. (Scoto. Venecia 1591).

Este sistema de modulacion carecia de la riqueza que el arte ha alcanzado en nuestros dias, pero ciertamente no se hecha en él de menos esta riqueza, porque teniendo el principio tonal mejor establecido que le tenemos hoy, da lugar, en las mutuas afinidades de los tonos relativos, á una variedad modulante, que desde luego rechaza la denominacion de *unitónico* con que le apellidó Fetis, suple perfectamente todas las necesidades de aquella época y hasta es capaz de hacernos olvidar, ó sinó olvidar, satisfacer por lo menos á la naturaleza musical mas ilustrada del siglo XIX.

Notas extrañas aunque no de un uso tan corriente, aparecen tambien las elisiones, anticipaciones y mixtas de paso y de apoyatura.

Tomás de Victoria, en el motete para la fiesta de San Miguel Arcangel, *Duo Seraphin*, (libro antes citado), practica en el compás 16 una graciosísima elision; (véase el ejemplo núm. 11); y en el compás 31 una anticipacion acompañada de otras dos notas extrañas de paso que forman precisamente el acorde incidental de 7.ª dominante sin su tercera como lo vimos en el códice de Calisto II. (Véase el ejemplo núm. 12.)

Orlando nos ofrece en su misa precitada sobre el motete *Credidi* una nota mixta de apoyatura y de paso, formando incidentalmente otro acorde de 7.ª de 2.ª del modo menor. (Véase el ejemplo núm. 13). Tales notas mixtas se ven practicadas frecuentemente por muchos compositores, y Victoria nos ofrece en el Christe eleison de su misa *Gaudeamus*, (el cual Christe damos en las tablas finales), algunos ejemplos, así como vuelve á mostrarnos en él las elisiones.

Respecto á la tonalidad tantas veces preponderada del siglo XVI, á los efectos de los diversos juegos y bellas combinaciones formadas por estas voces con aquellas otras, á su ritmo particular con la práctica de las semicadencias y las cadencias plagales, y á las transformaciones, nada nos dice la escuela moderna de contrapunto antiguo; (1) así como

(1) Solo se explica no diré la poca aficion, sinó el aborrecimiento que inspira en el dia y no en pocas partes la composicion de contrapunto antiguo, por el desconocimiento de lo que ella es, y por la forma inconveniente en que se practican sus estudios escolásticos. Se cree y se ha enseñado que en las obras de este arte no intervino en nada la inspiracion, sinó el cálculo, y algunos hasta han puesto en duda la utilidad práctica de los estudios de este arte. Craso error, crasísimo, y nunca bien lamentado. De aquí viene efectivamente el hastio y la repugnancia de em-

tampoco de esas notas extrañas, giros melódicos y otras cosas que omito en comprobacion de mi tesis, porque bastan los casos aducidos para que no puedan estimarse como excepcionales.

Lejos, pues, de haber retroceso entre lo que nos muestra el códice de Calisto II y los monumentos auténticos del arte del siglo XVI. La comparacion que acabamos de hacer demuestra lo contrario. Pudiera ser sin embargo que algun procedimiento se vea tratado posteriormente con menos libertad que en nuestro manuscrito. Esto sin embargo no significa retroceso sinó perfeccion, pues ya hemos indicado

---

plear tiempo, aunque sea poco, en los estudios serios de contrapunto antiguo; y por ende, aprovechando la coyuntura, el horror que han inspirado y todavia inspiran á los despechados melodistas predominantes, los trabajos modernos, que como los antiguos, aunque sin la rica savia de la melodia que llaman *italiana*, estan calcados y concebidos en la carencia de la forma de esta melodia, ó como ellos dicen, en la forma de *melodia infinita*. Y es que acostumbraron á evolucionar su genio en esa forma sencilla y semipolular, y en cierto modo se incapacitaron para componer sin esos andadores y gustar de las obras que carecen de ellos; así que todo lo que no es tal melodia predominante les parece el caos, la confusion, la anarquia musical, y en algunos casos y en algunas partes, por un rasgo particularísimo de nacionalidad, antipatriótico ¿Qué dijeran si no hubieran visto hacer soberanos esfuerzos al mas grande, al mas genuino melodista predominante de nuestra época, á Verdi, por abandonar esa forma sencillísima, tratando de introducirse en mayores honduras y complicaciones artisticas. Pero sea de esto lo que quiera, lo conveniente es que el arte del siglo XVI reciba nuevos impulsos, especialmente en los centros de enseñanza, y que en lugar de una sola clase de composicion, que no basta para abarcar debidamente todos sus ramos, haya varias de las cuales una tenga por objeto especial el verdadero arte del siglo XVI ó sea Contrapunto y Fuga.

como aquellos elementos estan allí excesivamente aglomerados y en tropel. A los tiempos sucesivos les tocaba ordenar y perfeccionarlos; y así comenzaron á hacerlo muy luego, pues vemos que ó por llevar en sí graves dificultades en la composicion, ó por resultar estas en la ejecucion, ó en ambas cosas á la vez, se restringieron mucho las condiciones en que se habian de practicar ciertas armonias, algunos intérvalos melódicos y aun el uso de algunas notas extrañas.

*
* *

*El acompañamiento del canto llano se impone por los esfuerzos que hicieron á este fin los artistas de la época en que este llegó á su mayor florecimiento, y por las exigencias del arte moderno.*

Mucho se ha discutido y se discute en la actualidad acerca de esto. Todas las cuestiones agitadas se pueden reducir á las siguientes: ¿Se debe acompañar el canto llano? ¿Es compatible la tonalidad antigua juntamente con la moderna? ¿De qué naturaleza ha de ser el acompañamiento y por qué instrumentos se ha de acompañar?

Antes de resolver nada respecto á si se debe ó no acompañar el canto llano parece necesario esclarecer el punto relativo á las tonalidades, pues si estas no pueden coexistir á la vez, como se cree generalmente, para qué pasar el tiempo en examinar la primera cuestion? No juzgo imposible que se pudiera establecer un acompañamiento antiguo, nuestro códice nos demuestra que no lo es; pero, pretender esto, sobre dar lugar á otras nuevas y gravísimas

cuestiones, no daria tan pronto resultado ni este habia de ser tan satisfactorio.

¿Por qué se ha creido que no se pueden amalgamar las tonalidades antigua y moderna? Dificil es presentar en términos concretos las razones en que se funda esta opinion ó creencia. Por lo que se columbra de lo que acerca de ello se ha discutido parece que es, por que los acordes de la tonalidad moderna no se pueden amalgamar, sin cambiar alguno de sus intérvalos componentes, con la tonalidad antigua; ni esta, sin modificar alguna de las distancias que median entre los diversos grados de sus respectivas escalas, con aquellos acordes: y en verdad es evidente que si á los acordes se les cambian las distancias precisas que deben mediar entre sus intérvalos se desfiguran y descomponen, lo cual equivale á destruir el principio tonal moderno; y no lo es menos que si se cambia la disposicion de tonos y semitonos de las escalas de los modos gregorianos es atentar gravísimamente tambien contra la tonalidad antigua.

Sería preciso para que se pudieran acomodar ambas tonalidades, que los modos gregorianos presentasen intérvalo de semitono entre los grados séptimo y octavo de sus escalas ó que la tonalidad moderna nos ofreciese un acorde en el quinto grado de alguno de sus modos, cuyo intérvalo de tercera fuese menor, y no mayor, como lo es en todos los que tienen su fundamento en dicho quinto grado.

Penetremos un poco en el campo, lleno de anomalias pero explicables, de la historia de las tonalidades, y examinemos la naturaleza de estas.

El modo menor de la tonalidad moderna á quien Eslava llama *hijo contra hecho del modo mayor* (1) es presentado con algunas anomalias y divergencias entre los tratadistas.

Unos establecen su escala, á la que llaman *escala con alteracion*, haciendo distar á los grados sesto y séptimo respecto de la tónica, de una sesta y séptima mayores. (Véase la fórmula A del ejemplo núm. 14 en la tabla final).

Otros presentan su escala, á la que llaman *escala propia*, colocando su sesto grado á distancia de sesta menor de la tónica y el séptimo grado á distancia de séptima mayor, resultando el intérvalo de tono y medio entre ambos (Véase la fórmula B. del ejemplo 14).

En el descenso de esta escala del modo menor tampoco estan conformes los tratadistas y le presentan unos haciendo distar un semitono de la octava al 7.º grado, otros haciéndoles distar un tono, como se ve en las fórmulas C y D del ejemplo 14, y otros finalmente forman las escalas como se ve en las demas fórmulas de dicho ejemplo menos en la última.

Pero si todos presentan el modo menor como acabamos de decir, estan todos conformes en atribuirle las mismas alteraciones que á su relativo inmediato el modo mayor, aunque han de partir del principio de que la escala *propia* del modo menor es esa que disponen de manera que del séptimo al oc-

(1) Si mal no recuerdo en el *Discurso Contestacion al del Sr. Arnao* en la recepcion de esta en la Academia de B. A. de San Fernando.

tavo grado haya un intérvalo de segunda menor, y los tratadistas pasan por la primera de las anomalias (error trascendental se debiera llamar) que en este terreno se pueden observar.

Conformes con este principio concuerdan igualmente los tratadistas (y prácticamente los compositores) en la aplicacion del principio tonal á la ciencia de la Armonia. Considerando todos ellos como nota propia del modo menor el séptimo grado distante un semitono de la octava de la escala, ni admiten acorde de tercera y quinta mayores sobre el tercer grado del modo menor, ni sobre el quinto grado con tercera menor, ni sobre el séptimo grado, distante un tono de la tónica, y todos los tratadistas pasan por otra anomalía en la mas desiderable aquiescencia. Ni Haberl con los titánicos esfuerzos que hace por vencer las dificultades inmensas que se oponen á su decidido empeño por establecer un sistema completo de acompañamiento al canto llano, ni Fetis en el derroche de su ingenio por salir á flote con una explicacion satisfactoria, que deje bellamente establecida la formacion del modo menor, creando su famoso sistema *unitónico* para explicar la armonia del siglo XVI, ni Eslava que se llega á quejar de las anomalias de este modo menor, se han atrevido á sospechar el error trascendental en que sobre el modo menor se ha incurrido unánimemente.

El modo menor tiene su escala propia tal cual la doy en la última fórmula del ejemplo 14; es decir, que del quinto al sesto grado hay un semitono de distancia, del sesto al séptimo hay un tono, y del séptimo al octavo hay otro tono.

Las razones en que fundo mi juicio, son: primera en que ambos modos modernos, mayor y menor relativos, son constituidos en sus escalas por unos mismos sonidos, por esto se llamaron relativos: y segunda en que solo establecido el modo menor en esa disposicion, da idea cierta, incontestable, y evidente de las alteraciones que por naturaleza le son propias.

Además de estas razones intrínsecas, á las que nada se podrá objetar, hay tambien razones de origen, en que puedo fundar mi juicio.

La tonalidad del arte antiguo es diatónico-inalterada y no hubo en ella los sonidos alterados que caracterizan á los grados de las escalas de nuestros modos mayor y menor. Se comprueba esto con los primeros monumentos que se vertieron de las notaciones inlineales á las de pautas. Las primeras no significaban ciertamente los sonidos, pero las versiones lineales que de ella se hicieron, no dan lugar á dudas y nos muestran que la tonalidad antigua, tal como la recibieron y la trasmiten estos monumentos se halla libre de esas alteraciones. Además se comprueba esto con el hecho, no menos significativo (especialmente contra los que se escudan en lo indiscifrable de los neumas inlineales), de que el caracter que han obtenido esos grados de las escalas de nuestra tonalidad moderna han sido creados en los siglos posteriores en que aparecieron los primeros monumentos sobre pautas.

El manuscrito de Santiago de Galicia y todos los demás documentos antiguos del arte moderno, nos enseñan evidentemente que la tonalidad primitiva de

este fue la del arte antíguo. ¿Cómo esta tonalidad moderna llegó á emanciparse de la antigua, estableciendo fija y definitivamente sus dos modos típicos trasportables mayor y menor? No se busquen convenios ni entre tratadistas ni entre compositores. La obra se ha ido formando durante largos siglos y al cabo de ellos nos encontramos con que se han establecido tipos de la tonalidad moderna las escalas de los modos llamados segundo y sesto de la tonalidad gregoriana. No busquemos, repito, ideas preconcebidas, ni contratos en los tratadistas y compositores, pues ni aun fue su ánimo establecer la tonalidad moderna eligiendo expresamente para ello esos dos modelos de la tonalidad antigua. Fue obra principal de la naturaleza impulsada por el refinamiento que poco á poco se iba adquiriendo con las diversas evoluciones del sentimiento tonal.

Curioso é importante sería entretenernos ahora en seguir paso á paso, y con la extension que el asunto merece, estas evoluciones de la tonalidad; pero nos limitaremos en comprobacion de estas ideas á insinuar lacónicamente su marcha, dejando á la voluntad de nuestros lectores su comprobacion y ampliacion por los mismos documentos de la antigüedad. (1)

---

(1) Creo sin embargo necesario poner á los lectores al corriente de que algunos artistas, impulsados sin duda por el sentimiento tonal modernisimo, han alterado (por no haber sabido sustraerse á la tentacion de atribuir alteraciones ascendentes ó descendentes á ciertos sonidos, creyendo con buena fe que la falta de ellas eran ó errores de imprenta, de escritura ó que se sobrentendia que las debia suplir el sentimiento tonal) algunas obras del estilo del siglo XVI colocando delante de algunos signos ó enci-

Las primitivas composiciones del arte moderno, hemos dicho antes, se hicieron bajo los mismos principios *tonal* y rítmico del arte antiguo; es por lo tanto en vano rebuscar en ellas, durante casi los cuatro primeros siglos, nuestros tonos mayores y me-

---

ma ó debajo de ellos ( y por encima del pentágra si el papel no ofrecia campo) sostenidos ó bemoles: y es de advertir que tales sostenidos, que asi parecen por la analogia de su forma con las formas actuales de estos, generalmente significan becuadros, aun en las obras impresas en el siglo citado. Tales alteraciones no se crea que solo han tenido lugar en los manuscritos, donde se perciben muchas veces perfectamente por la diversidad del color de las tintas y por la forma en que se hallan, sinó que tienen lugar en nuestros dias entre algunos cantores prácticos de las Catedrales donde todavia se ejecuta esta música llamada comunmente *alla Palestrina, de facistol ó de atril.* Estos últimos artistas alteran con frecuencia los signos de tal modo que ni aun se dan cuenta de ello. Recuerdo que presenciando una de tantas veces estas ejecuciones, pregunté á uno de aquellos cantores: ¿Porqué hace V. alteraciones en estos y en estos signos, ha recibido V. alguna regla conservada por tradicion verbal de que tales ó cuales signos se han de alterar? El cantor entre sorprendido por mi pregunta, no acertó á decirme mas que no habia recibido ninguna regla para hacer alteraciones: y estoy casi seguro que ni él supo si habia alterado ó no algun sonido indebidamente, porque generalmente lo hacen impulsados, como dije antes, por el sentimiento tonal modernisimo. Lástima que estos errores, tan involuntarios y trascendentales cuanto disculpables no tenga su término. ¿Hasta cuándo se confiarán los dificiles cargos del magisterio de capilla á simples cantores que asi pueden ellos conservar y desarrollar las doctrinas del arte como un simple operario lo pudiera hacer respecto de una inmensa fábrica artística? Dispóngase que un operario cualquiera, un albañil, dirija la reconstruccion de un soberbio edificio en lugar del inteligente arquitecto necesario y se comprenderá inmediatamente que tal disposicion debe producir fatales resultados. Pues bien, esto sucede con la arquitectura de los sonidos y esta disposicion es la vigente en las Catedrales, segun se estableciera en el concordato mas ó menos tacitamente. ¿Hasta cuándo estarán pues los Maestros de Capilla

nores, pues no se hallarán mas que tonalidades gregorianas. Sin embargo conviene fijar la atencion en que las sensaciones *tonales* y cadenciales originadas por los conjuntos simultáneos de los diversos sonidos ofrecieron muy luego en las tonali dades gregorianas

---

sin la ciencia, autoridad y remuneracion debidas á este importantísimo ramo de la liturgia? Ya se pueden establecer bases y sanos principios para la restauracion del arte religioso, y hasta se pueden señalar las obras que se deben ejecutar en el templo (que es á lo mas que se puede llegar,) tengo la conviccion adquirida por una larga y desconsoladora práctica, de que mientras no coadyuven á esos medios una modificacion en el Concordato, ó cosa equivalente, es decir, mientras no se garantice algo mejor que lo está la autoridad, ciencia y porvenir del Maestro Capilla, todos los esfuerzos y tentativas de restauracion y conservacion resultarán estériles é insuficientes. ¿Cómo es posible que un Maestro de Capilla, que tiene la misma categoría que otro cualquier beneficiado cantor goze de la conveniente y necesaria autoridad? Y cómo es posible garantizar con 8000 reales anuales de sueldo un buen artista director (Antiguamente el Maestro de Capilla era Chantre, toda una dignidad; hoy, hoy que el arte religioso es inmenso deberia ser *un Coadjutor, segun la mente de algunos*), siendo así que un beneficiado cantor cualquiera, que no sabe mas que solfeo y ligeras nociones de canto recibe la misma asignacion?, No es posible. Ya se ha dicho, explanado y comprobado ha un año (véase la solicitud, que teniendo el honor de iniciar y ultimar, le fue dirigida al Excmo. Sr. Nuncio de S. S., Sr. Cretoni, y suscrita por una multitud de artitas religiosos) y fuerza es repetirlo, porque asi lo exige el arte religioso, y en especial el Español. Perdónennos los lectores esta digresion, y volviendo *ad rem* les recomendamos preferentemente como obras de consulta las impresas y mucho mas cuanto mas antiguas; pero no se crea que rechazamos las manuscritas por lo que queda dicho: antes el contrario; no dejan de significar bastante esas alteraciones postizas, como nos da idea el ejemplo número 16, y además hay que reconocer que todas las obras anteriores á la mitad del siglo XV habian de ser precisamente manuscritas pues todavia no se habia inventado la imprenta. Las obras manuscritas que no son originales y datan del tiempo de la im-

un aspecto que antes no podian tener. Este nuevo aspecto, considerado en cuanto á la tonalidad actual, pudo ser en su principio todo lo vago é indefinido que se quisiera suponer (Véase una pequeña muestra en el número 15 de los ejemplos puestos al final, el cual es un fabordon anónimo sobre el séptimo tono irregular, tomado de un manuscrito que contiene

prenta se pospone á las impresas, porque garantizan mejor su fidelidad y es mas facil conocer en ellas lo que es añadido. Sin embargo, confieso que no siempre, aparte de los errores de imprenta, notaron en las mismas obras impresas las alteraciones que hoy conceptuamos necesarias; pero estos casos son limitados é inteligibles, pues de ordinario se reducen al tritono, al célebre tritono á quien los cantores, quizás mas que los compositores y con mas razon, llamaron el *diabolus in musica* segun dice Eslava. En efecto, es de advertir que en las obras antiguas del arte moderno, hasta bien entrado el siglo XVII aparecia escrito el intérvalo de cuarta mayor ostentando su distancia de tres tonos, y los cantores, aunque conocian la B cuadrada y la B redonda, es decir, el *si* inalterado y el *si* alterado con bemol, no se servian de ella para que no hubiera dudas en la ejecucion. La razon de esta práctica parece confirmar el juicio de que este intérvalo melódico de cuarta mayor se escribia y evitaba en la ejecucion conforme al uso recibido del canto llano. Lo mismo confirma la práctica seguida al armar las claves con alteraciones. Los tonos de *fa mayor* y *re menor* se escribian frecuentemente sin alteraciones propias al lado de la clave, porque por evitar el intérvalo del tritono se habia de modificar el *si* con una alteracion descendente cuando era necesario. Igualmente los tonos de *si bemol mayor* y *sol menor* se escribian con una sola alteracion descendente en el *si* junto á la clave, porque por la cuarta tritono se debia alterar el *mi* con un bemol cuando era necesario, etc., etc. La práctica recibida les hizo juzgar á aquellos músicos que se podia pasar sin escribir las alteraciones delante de las notas que se habian de modificar para evitar el tritono. Las dificultades á que esto dió lugar por las nuevas complicaciones artisticas, les enseñó que lo mas sano y acertado era hacer uso de las alteraciones colocándolas delante de las notas que las habian de sufrir, pero esto tardó mucho en generalizarse.

*Fabordones por los ocho tonos segun se cantaba en la Iglesia de San Lorenzo el Real de Toledo);* pero las combinaciones de las armonias usadas en estas tonalidades, fueron poco á poco caracterizando sus tonos sobre esa nueva fase y los artistas notaron que algunas tonalidades satisfacian mas á su sentimiento que otras. En conformidad con este juicio innegable se advierte que de los modos gregorianos unos fueron elegidos con mas frecuencia que otros para hacer sobre ellos discantos y fabordones y demás géneros de contrapuntos.

Las escalas usadas con mas predileccion, hasta principios del siglo XVI, como se puede comprobar por los hechos, parece que fueron las de los modos gregorianos que finalizan en *re* y *fa*. No tenía para ellos nada de particular esto porque las escalas de estos modos se prestaban de suyo, mejor que las de los otros, á una armonizacion inalterada que satisfaria más á su sentimiento tonal, por la disposicion de sus grados naturalmente favorable al género diatónico inalterado; y si bien las escalas de *fa* y *re* de los modos gregorianos llamados primero y quinto presentan en su constitucion la sucesion de cuarto trítono, ya sabían evitarla con el bemol por la tradiccion del canto llano, y cuando no la evitaban, pues esto mismo les favorecía para congenerarse mas y mas con los gérmenes verdaderamente característicos y diferenciales que habian de singularizar la futura tonalidad, porque entonces precisamente se tenia que verificar no pocas veces la sensacion tonal de la cuarta tritono, esto es, de la subdominante con la sensible, intérvalo ver-

daderamente característico de nuestra tonalidad (1). El caso es que muy luego aprendieron, como no podia menos de suceder, que ciertas armonías, la de sesta mayor acompañada de tercera menor sobre el segundo grado de la escala, satisfacian mas al sentimiento tonal y el natural deseo de que todos los tonos tuviesen ese caracter decisivo de tonalidad, les impelió, primero en las cadencias casi exclusivamente, después extendiéndose algunas veces en el discurso de la obra (el arte de esta época «siglo XVI» forman ya todo un estilo robusto y vigoroso), y finalmente estableciendo como principio general y ayudados á la vez del mismo placer de las cadencias que por el ritmo se iban poco á poco perfeccionando, á modificar algunos sonidos de las escalas de los demás modos gregorianos colocando en ellos esas armonías de tercera menor y sesta mayor, (2) (Véase en el número 16, que es un fabor-

(1) No es menos expresiva la práctica de los compositores anteriores al siglo XVI y aun de este mismo siglo por las tendencias que naturálmente dieron al desarrollo de la tonalidad, pues si se hace un exámen general de un número crecido de los millares de obras que se escribieron, se advierte que los tonos que habian de tener en nuestra tonalidad *bemoles propios* fueron elegidos con preferencia *muy significativa por cierto* á los que habian de sobrellevar *sostenidos*. Ello necesita verdaderamente explicacion, pero qué explicacion mas satisfactoria cabe aqui que las arriba indicadas?

(2) Segun se iba reconociendo que el fundamento de este acorde se hallaba en el séptimo grado distante un semitono de la tónica, se fueron haciendo las aplicaciones que comenzaron por crear el acorde dominante y produjeron el olvido de que el séptimo grado verdadero de la escala menor se hallaba un tono distante de la tónica; en cambio quedaron muchos documentos para enseñárnoslo hoy y se desarrolló el modo menor actual cuyo caracter no tenia la tonalidad antigua.

don tomado de un manuscrito, una muestra de esto: precisamente hemos colocado en él la alteracion, que debió ser añadida en tiempo posterior, imitando la forma que ocupa en el libro). Y ya tenemos en principio la *trasposicion*, que es una de las cualidades de nuestra tonalidad, *sirviendo de modelo* para ello los rasgos característicos de tonalidad contenidos en las escalas de los modos del canto llano que tienen por final *re* y *fa* (1).

Las escalas de los modos gregorianos *de fisonomía de tono menor moderno* (las que contienen intérvalos de semitono del segundo al tercer grado) pudieron sostenerse algo mas sin que se aplicaran á ellas esas alteraciones, como nos da idea el ejemplo número 17, que está tomado de un libro manuscrito procedente de la antigua Abadia de S. Quirce (actualmente se halla en la Catedral de Burgos), y es fragmento de un fabordon del psalmo *In exitu Israel,* hecho sobre el tono que el P. Fr. Pothier llama *tonus peregrinus;* en el acorde anteúltimo se ve practicada la 6.ª menor con tercera menor. Pero luego sufrieron tambien por simpatia las consecuencias de tales alteraciones y llegan á ofrecer las particularidades de practicar á la vez sobre el tercer grado de la escala armonía de quinta mayor con tercera idem, de tener dos acordes sobre el quinto grado, uno el primitivo, *el original,* con la tercera menor, y el otro *verdaderamente dominante*

(1) Ya muy posteriormente se observó que las escalas de *fa* y *re* no podian servir de modelo para la tonalidad moderna porque tenian un sonido alterado, y entonces quedaron prototipos de nuestra tonalidad las escalas *do* y *la*; 6.° y 2.° tonos gregorianos.

por las atracciones tonales con tercera mayor, y finalmente de practicar otros dos acordes sobre el séptimo grado, uno el primitivo, *el original,* con la tercera y quinta mayores en estado fundamental sobre ese 7.º grado distante un tono de la octava, y otro con tercera y quinta menores, practicado en primera inversion y teniendo por fundamento ese 7.º grado distante *un semitono de la octava,* esto es, sobre el grado que propiamente se llegó á llamar *sensible*, por que él sensibiliza de un modo decisivo y característico la tonalidad. El ejemplo número 18 nos ofrece un hermosísimo modelo de esto.

En el tiempo en que se practicó esta armonizacion, que no podia ser permanente por entonces, porque tenia antes que afianzarse definitivamente el modo menor, tuvo lugar la práctica de la tonalidad antigua y de la moderna que ya estaba ciertamente creada aunque no consolidada. Esta última se aseguró mucho por el uso preferente de la armonia que resultaba de disponer el 7.º grado de la escala *un semitono distante de la tónica,* y hasta prevaleció poco á poco, pero radical y definitivamente, de los acordes del modo menor sobre los 7.º, 5.º y 3.º grados que estaban formados con el 7.º *distante un tono de la tónica;* esto era natural porque la vaguedad de estos acordes no solo no satisfacia y ayudaba sinó que era ya perjudicial al sentimiento característico que convenia al modo menor del arte moderno.

Tales son las peripecias y vicisitudes porque ha pasado el actual sistema de la tonalidad modernísima y ellas demuestran claramente que el tono menor en su origen y naturaleza es la escala íntegra del

segundo modo gregoriano y á la vez justifican las alteraciones que necesariamente se hubieron de introducir en su séptimo grado si esta tonalidad habia de tener el caracter que la conviene y es propio.

Por consecuencia se ve que la naturaleza propia del modo menor moderno es la que he establecido en la última fórmula del ejemplo 14 y contiene en sí acordes de tercera y quinta que no solo no han sido esplotados en el arte mas reciente (1) sinó

(1) Wagner, Gounod, Sainz-Saens, Massenet y algunos otros distinguidos artistas de nuestros dias han practicado algunas veces enlaces de acordes, que indican la tendencia á sentir el modo menor en la forma que acabo de establecerle; pero sus manifestaciones son tan módicas y sobrias, y están empleadas de tal modo que mas bien que producto de un buen digerido saber, nos parecen momentos de inspiracion producida por el deseo de imitar de algun modo las sublimes bellezas que advirtieron en el canto gregoriano. El notabilísimo crítico Joaquin Marsillach (Músicos célebres, Félix Clement, Traduccion de Blanco Prieto; Wagner—pág. 353) mas *Wagneriano* en el terreno de las ideas que Wagner en sus mismas composiciones, auguraba, *que el dia en que la música rompiendo con la rutina inveterada y sosa de los modos mayor y menor entrase en posesion de los otros modos del arte griego (adecuando*, dice un poco mas abajo, *una armonia á cada modo), adquiriria recursos cuya infinita variedad no le era facil preveer en aquellos momentos.* Permítame rectificar el insigne crítico. Creo que no es menester ni que el arte moderno *rompa* con los modos mayor y menor establecidos, ni que sea necesario recurrir al extremo de *adecuar* á cada modo griego una armonia peculiar para que el arte moderno pueda asimilarse la rica esencia de la tonalidad gregoriana: (si ha de ser lícito, que esta pase al arte profano.) Esto nos llevaria á una vaguedad indefinida (de que nos dan idea aproximada las primeras manifestaciones del arte moderno) cuyo último resultado seria la decadencia del arte. Basta que el modo menor se practique bajo esa nueva base sin renunciar á lo que *muy legítimamente tiene adquirido:* basta que un genio potente llegue á connaturalizarse con su doble modo de ser, pues en ese principio en que le hemos presentado

que ni han sido reconocidos por los tratadistas, lo cual parece una bella utopia ó quimera, y sin embargo es una evidente realidad. Véanse pues en el ejemplo n.º 19 todos los acordes que en si contiene el modo menor, considerando que el séptimo grado de su escala dista un tono y un semitono de la octava.

El modo menor pues como queda establecido abre al arte un nuevo filon que no solo será venero de nuevas é inesperadas bellezas sinó que hace compatibles perfectamente la tonalidad antigua con la moderna, porque si bien es cierto que los modos gregorianos no admiten modificacion en la disposicion de los grados de sus escalas, es tambien cierto que la tonalidad moderna contiene un doble séptimo grado en su escala que autoriza acordes sobre el quinto grado con tercera menor, y á mayor abundamiento da lugar á otros diversos acordes capaces de resolver todas las dificultades y exigencias que pueden resultar en la amalgama de ambas tonalidades.

Una vez que las tonalidades antigua y moderna son compatibles entre sí, pasemos á aquella otra cuestion que trata de si *se debe acompañar ó no el canto gregoriano.*

Ya hemos demostrado que el canto llano en su época práctica mas floreciente, no se sintió perfecto sin acompañamiento. Aspiró á él y sin pretenderlo dió por resultado el arte moderno.

---

se halla contenido el germen de esas tonalidades gregorianas que aun en medio de su decadencia encierran fragmentos capaces de inspirar á genios tan grandes y respetables, como los supracitados.

Pues bien, si el arte antiguo se sintió con necesidad de acompañamiento, y el arte moderno reclama tambien esta necesidad, pues no hay manifestacion artística moderna puramente melódica, esto es, sin acompañamiento (hasta el canto popular se acompaña con instrumentos igualmente populares) ¿será razonable negarle hoy este acompañamiento?

¿Qué naturaleza de acompañamiento conviene al canto llano y por qué instrumentos se ha de acompañar?

Trátase en esta cuestion de si los elementos del acompañamiento que convienen al canto llano han de figurar como una cosa secundaria, si han de tener tanta importancia como el canto llano ó si han de contener toda la riqueza posible.

Desde luego que un acompañamiento como el practicado en el códice de Calisto II no es, como tal, aceptable.

*Todo acompañamiento, en el mero hecho de serlo, debe estar supeditado á lo que acompaña;* por lo tanto debe ceñirse en absoluto á poner bien en relieve las ideas de las melodias gregorianas; tal es mi opinion, respetando desde luego las de los demás.

En virtud de este principio creo que en el acompañamiento no se debe emplear toda la riqueza posible que nos ofrece el arte, por que habria gran peligro de que sobrepujara á las melodias gregorianas quitándolas la importancia que deben tener como figura principal del cuadro.

Si se hubiera de poner un acompañamiento contrapuntístico, en la acepcion escolástica de esta palabra, y como nos da una idea el códice de Calisto

II, los pormenores podrian no atraer sobre sí el interes principal, pero si facilmente podrian alejar y oscurecer la importancia melódica del canto. Además las cantilenas gregorianas, son en sí sencillísimas, lo mismo en sus elementos constitutivos que en su expresion, ellas por lo tanto rechazan naturalmente esas aglomeraciones y complicaciones que producirian acompañamientos excesivamente recargados.

Un acompañamiento simplemente armónico, no de diseños rítmicos pronunciados, sinó de armonias sostenidas, secunda perfectamente á la melodia sin asumirse ni distraer su importancia. En algunos casos especiales, en aquellos en que la melodia tiene mayor desarrollo é interés, se podria hacer, para poner mas en relieve la idea (huyendo siempre de todo amaneramiento y rutina), un acompañamiento mas completo, ya por medio de la duplicacion de los intérvalos de los acordes, ya por la reproduccion de la misma melodia vocal en el instrumento. Véanse algunas fórmulas de acompañamiento al canto llano (entre las muchas y variadas que se pueden hacer y aplicar segun las circunstancias y giro precedentes del acompañamiento) en el ejemplo número 20, que es el último fragmento de la antiphona *Salve Regina*, segun nos la da á conocer el P. Fr. Eustoquio de Uriarte (1).

---

Tratado teórico-práctico de canto gregoriano, pág. 102. ¿Seria esta Salve la célebre del inclito Herman Contracto del cual hemos leido, en la obra *Epitoma operum sex dierum de Mundi Fabrica*, (Nuremberg, 1493, Imprenta de Koberger, pág. 189 vuelta), que compuso muchos y egregios himnos, y muchas y célebres melodias en honor de la Virgen, entre las cuales obtiene el primer lugar la *Salve Regina*?

En cuanto al instrumento que se debe preferir para ejecutar el acompañamiento creo que ni se debe poner en duda. Un acompañamiento continuado hecho por muchos artistas en diversos instrumentos en cuerda, en metal ó en lo que se quiera, aparte de otras razones sobrelleva la grave dificultad de no poder obtener sin grandes esfuerzos una perfecta unidad, porque las notas del acompañamiento no han de estar sugetas á una medida precisa y esta dificultad se vence con mucha facilidad poniendo el acompañamiento bajo las manos de un solo ejecutante en el órgano, que es instrumento capaz de acompañar no solo las melodias gregorianas, sinó cualquiera otra clase de produciones musicales.

# TABLA TEMÁTICA.

# APÉNDICE.

Por circunstancias especialísimas me veo obligado á añadir en esta obrita este apéndice, relativo á la magna cuestion de actualidad *Restauracion del arte sacro-musical*, tan justamente propalada por unos, como impugnada por otros, por cuanto los restauradores no declinaron los debates originados por estos últimos al terreno *histórico crítico* que es menester, si se ha de salir con provecho de ese círculo vicioso, de ese *petitio principii*, en el cual parece que están destinados á eternizarse.

Interviniendo agradable, desapasionada y sinceramente en esta cuestion, me propuse llevarla á fines mas directos para la historia del arte religioso, para su actualidad (reclamo de paso y aunque parezca inoportuno, la atencion de las autoridades sobre la inconveniencia de poner la suerte del arte religioso en manos de artistas destinados *por naturaleza* al género profano) y tambien para sus destinos futuros. Al efecto escribí el siguiente artículo que constituye todo este apéndice. Las circunstancias, pues, de comprobarse en este folleto algunas declaraciones hechas en el artículo, de haberse publicado este muy recientemente y haberle dado poca publicidad, y finalmente el deseo de subsanar algunos errores de imprenta que entonces se deslizaron, me inducen á creer que no se considerará inoportuna su introducion en este librejo.

# REFORMA SACRO-MUSICAL.

## Contestacion [1] al artículo «Fin de una polémica» publicado en el «Heraldo» del dia 17 de Agosto de 1895.

AL SR. DEVOTO PARLANTE:

Tiene por objeto el artículo de usted «Fin de una polémica», terminar, resumiendo, lo dicho en la cuestion que tuvo V. el honor de iniciar á propósito del *ensayo público* de la reforma de la música sagrada, y poner los puntos sobre las ies á las muchas inexactitudes y herejías artísticas propaladas por los campeones de la empresa.

A la vez que cumple V. estos fines, *critica* V. cómo se verificaron los primeros ensayos públicos. De paso expone V. ciertas *afirmaciones* artísticas que reclaman verdaderamente la atencion de los músicos, y por final *anuncia* V. un sistema nuevo al cual se deberá acomodar la deseada reforma.

Los que como yo han seguido con atencion é interés este importante asunto, al encontrarse con este esperado artículo final, supusieron desde luego, confiando en las innegables y claras dotes de su ingenio, que en él vendria por remate un *anatema:* si, un anatema; pero un anatema fundado en una *crítica* musical *verdad*, en una crítica que señalase los abusos musicales que quedaban por reformar, los que habian sido mal reformados, los procedimientos por los cuales se podria obtener una reforma mejor, etc., etc., etc. Pero la *necesaria* crítica de este modo no apareció tampoco en este último artículo, que vino á ser como un periodo de *Da capo*. Se contentó V. con decir, Victoria es un *mico:* se ha alterado el oficio divino introdu-

(1) Fue publicada en el periódico «Diario de Burgos», correspondiente al dia 4 de Setiembre de este año.

ciendo rezos extraños á la festividad del dia; la Iglesia ha condenado el canto de la antigua tradicion, etc., etc. Es decir, que todo ese fárrago de ideas, dignas si de tenerse en cuenta, pero de un modo *muy secundario*, no afectan *como es debido* á la sustancia musical: hizo V. una critica como la hubiera hecho un hombre instruido en las ciencias eclesiásticas, uno que tiene las nociones generales de arte y algunos conocimientos especiales de la música.

Lástima en verdad que su hermoso ingenio lo ocupe V. en esta materia de la música. Contentos, muy contentos pueden estar los restauradores de haber cumplido perfectamente su mision, pues teniendo un apéndice como V., tan buen polemista, tan excelente hablista y erudito, filósofo de ingenio tan claro, no les ha dicho V.: este ó el otro abuso musical que ha sido mal introducido ó bien introducido en el arte sagrado, queda sin corregir, no fue bien corregido ó se podria reformar mejor de esta otra manera. Esto es lo principal que exige la critica musical, y esto... no ha tenido lugar. Satisfecho, pues, ha debido quedar el dignísimo Prelado de Madrid de sus restauradores, puesto que *musicalmente* no se les pudo *hincar el diente*. Esto, pues, debe autorizar nuevos y mayores impulsos.

Yo no me atrevo á criticar el acto que no he presenciado. Sin embargo, las bases en sí, (tengo noticias por los periódicos) bajo que se verificó ese principio de restauracion, *musicalmente hablando*, no podian ser *por hoy* mas aceptables ni excelentes. Por una parte el arte del siglo XVI, y por otra el canto llano mas perfecto que hoy se conoce. ¿Qué se puede exigir? Verdad es que faltaron en ella abundantes modelos del arte modernísimo. Si esto obedeciera á un principio de restauracion me separaria en ese punto de los restauradores, porque nunca el canto llano, ni el estilo *alla Palestrina* pueden alcanzar los efectos propios y grandiosos del arte modernisimo (*si es que el religioso tiene caracterizada representacion en nuestros dias*); pero es disculpable en el entusiasmo propio del acontecimiento, que las

personas á quienes se confió ese principio de reforma se olvidaran, en los primeros pasos, de hacer ejecutar las composiciones que se están oyendo á cada momento.

Pero dejando todo eso á un lado, (pues yo no soy *mono* de Pothier, ni de Gevaert, ni de Hermesdorf á quienes respeto muy mucho, ni de ningun otro, ni me propongo hacer una defensa, innecesaria por cierto, «y mas la mia» del P. Uriarte, ni del Sr. Pedrell), vendremos á ese otro caracter que representa su articulo.

*Criticando, resumiendo, poniendo los puntos sobre las ies*, acerca de lo cual me desentiendo, emite V. ideas que segun dije antes reclaman verdaderamente la atencion de los músicos.

Dice V. que los sistemas, el arte de la antigua tradicion y del siglo XVI, empleados para corregir los abusos introducidos en el arte religioso son dos sistemas *caducos, universalmente reprobados por bárbaros, deficientes, poco religiosos* y uno de ellos *prohibido* por la Iglesia.

Pues bien, yo soy, aunque seguramente el mas insignificante, lo cual no obsta para que venga persiguiendo hace bastantes años esta reforma,. uno de los mas antiguos y acérrimos defensores de la restauracion del arte sacro-musical moderno por el de la antigua tradicion, y por el polifónico del siglo XVI, sin abolir, *antes al contrario*, dando mayores impulsos al arte modernísimo. Como he visto lanzadas en su artículo esas *gravísimas especies* que necesitan volúmenes para su confirmacion, que no están comprobadas ni V. las comprueba, (con grave perjuicio del asunto de la reforma que asi se alarga, embrolla, ofusca y hasta se hace odioso, siendo de suyo tan simpático) que están en oposicion con mis experiencias, con mis estudios, con mis firmes convicciones, le ruego á usted que las compruebe, y, sinó, no haberlas lanzado de este modo á la publicidad. Pruébelas V.: yo seré el primero en aceptarlas, no obstante los estudios largos que me han afirmado en lo opuesto á ellas. De lo contrario, de no certificarlas V., *prohibo* (fundado en la razon natural, que rechaza la adhesion de proposiciones erróneas)

*que los partidarios de su sistema admitan tan gratuitas como falsas afirmaciones.*

*¡Caduco!* llama V. al arte de la antigua tradicion. Si esto lo dijese V. del arte griego, *amen;* pero decirlo del canto llano de los siglos medios de nuestra era, que tiene abundantísimos y explícitos manuscritos saturados de frescura y lozanía, del canto que viene por línea recta trasmitiéndose ininterrumpidamente, con mas ó menos modificaciones hasta nuestros dias, no puede pasar sin su correctivo. ¿Y qué diremos del *canto de atril*, así llamado al del estilo del siglo XVI, por que los papeles de cada uno de las voces estaban colocados en un solo libro que se sostenía sobre un atril ó facistolito, en lugar de dar á cada uno de los músicos el suyo, como se hace hoy? ¿Por ventura, no solo está V. sin conocer los manuscritos de los siglos medios de nuestra era; sinó que no ha oido usted en bastantes catedrales cantar todavía composiciones del siglo XVI? Pregúnteselo V. á la capilla Sixtina, á la catedral de Granada, á la de Santiago de Galicia, á la de Burgos, y verá V. lo que le dicen. Vamos, y eso de llamar *mono* de Palestrina á Victoria, al insigne maestro de Avila? ¿Cómo es posible que (no siendo verdad) una pluma española se haga eco de ese *alguien*, con tan poco interés de nuestro arte y del respeto debido á un artista que tenía genio muy sobrado para poderse ceñir á simple imitador? Lo que hace falta probar, Sr. Parlante, es, no que *alguien* dijo (en este mundo se dicen muchas inexactitudes) sinó que el dicho es cierto.

¿Y cual es el canto *prohibido* por la Iglesia? Quiere usted significar el de la *antigua tradicion* por aquellas últimas palabras que usted dice en su anteúltimo párrafo, *que la Iglesia no quiere retrocesos á la barbarie*, ó se limita usted al canto del P. Uriarte ó de los Benedictinos del Solesmes?

Del contexto de su artículo parece que indica usted que *está prohibido por la Iglesia* todo canto, *cualquiera que sea* de la antigua tradicion, por que se nos descuelga usted (sin comprobar por supuesto) con aquello de que el canto nuevo era mejor que

el viejo, que Palestrina hizo muy bien la roforma que se le encomendó, que sus discipulos (si le oye á usted Palestrina) continuaron su obra, y que el ensayo ordenado por el Prelado de Madrid acreditó al canto llano que se usa en la actualidad.

Fuerza es traer al pie de la letra las palabras del decreto del 10 de Abril de 1883. Dice este: *Vota seu postulata ab Aretino Conventu superiore anno emissa, ac Sedi Apostolice ab eodem oblata pro liturgico cantu gregoriano ad vetustam traditionen redigendo, acepta uti sonant, recipi probarique non posse.* Siendo tan evidentes y claras estas palabras, no entiendo de donde deduce usted que el canto de la antigua tradicion queda prohibido, pero ni aun siquiera el de los Benedictinos ni el de Uriarte. El Papa, segun el sentido verdadero, literal de esas palabras, *no aprueba que se reciba* (fíjese el lector en que no emplea el verbo *prohibir ó condenar*) el canto de la antigua tradicion *segun los Postulados del Congreso de Arezzo.* ¿Es esto prohibir, condenar el canto de la antigua tradicion ni el de los Benedictinos de Solesmes? No por cierto, y tal es así, que la Iglesia estima en muy mucho las *antiguas tradiciones:* (lo que no quiere es que se conserven esas rutinas, que desfigurando la tradicion se han ido introduciendo por la fuerza natural de las cosas y por las lastimosas vicisitudes que ella viene atravesando), y tal es así, repito, que el mismo Papa se dignó estimular y alabar al mismo P. Pothier con fecha 3 de Marzo de 1884 (un año posterior al decreto citado). Entre las palabras que le dirigió se leen precisamente las siguientes, sobre las que reclamo la atencion de los lectores: *la cual,* la Iglesia Romana *ha considerado digno de ser siempre tenido en gran estima y honor ese género de melodias sagradas á que tanta recomendacion presta el nombre de San Gregorio Magno.* Como comprenderán, pues, los lectores, y usted tambien Sr. Parlante, si la Iglesia tiene en gran estima y honor ese género de melodias, se puede calcular si tendrá ó no á gala y en gran honor restablecer en su liturgia los cantos

antiguos, tan apreciables, siguiendo el contexto de las palabras como el mismo mombre de San Gregorio Magno.

Conste, pues, que el canto gregoriano de la antigua tradicion, no solo no ha sido prohibido por el Papa, sinó que le estima y honra como á San Gregorio Magno. Y conste que el Papa respecto del Congreso de Arezzo no prohibió, *no condenó en el sentido exclusivo de estas palabras en la boca del Papa*, el canto que *el mismo Congreso* le presentó, sinó que se limitó simplemente á no autorizarlo.

*Poco religioso* llama usted tambien al canto de la antigua tradicion y al del siglo XVI. ¿Y por qué? Veremos la personalidad artística de usted en la comprobacion de este propuesto. Tampoco. ¿Oculta usted las razones de su propia cosecha de un modo muy significativo por cierto. Tampoco aqui veremos al artista; nos hemos de contentar con admirar al filósofo, al humilde filósofo que apela al testimonio *externo* de San Bernardo. ¡Excelente apoyo bien entendido! Respecto al arte del siglo XVI nada dice usted que compruebe si es ó no religioso, pues el testimonio de San Bernardo lo trae usted en aplicacion al canto gregoriano.

Veamos, veamos, para concluir, lo que dice San Bernardo.

Dice usted que San Bernardo escribió, prohibiendo el *Antiphonario de Metz* «que aquella multitud de adornos y de notas sobre una misma silaba era *grave y multiplicado absurdo*, indigno del cantor religioso.»

El Sr. Jimeno de Lerma trae el testimonio de San Bernardo, el mismo á que V. hace sin duda relacion (no es verdad?) en términos mas fidedignos. (Perdone usted mi franqueza). Dice San Bernardo, segun el Sr. Lerma: (Véase *La Correspondencia de España* del 25 de Agosto pasado). «*Cantos indignos para la casa del Señor, llenos de graves y numerosos absurdos, de falsedades é ilícitas licencias, y por los que nadie se podrá persuadir querepresentan la tradicion de San Gregorio.*»

¿Me dice V. que por qué desconfio del texto tal cual usted lo reproduce? Pues por que San Bernardo no reprueba, como

V. dice, sinó que autoriza aquella multitud de notas y de adornos sobre una misma silaba, y tanto la autorizaba que creyó necesario encarecer varias veces á los copiantes el cuidado que habían de tener para no unir las notas que debían estar separadas, ó para no separar las que debian estar unídas, por que de lo contrario, es decir, por que del acto de separar ó unir indebidamente aquella multitud de notas y de adornos sobre una misma silaba, podría nacer la desemejanza del canto en la escritura y en la ejecucion. ¿Le parece á V. que esto que digo no es cierto? Pues ahí va el texto *en el verbo original* en que fuera escrito. «*Præmunitos autem esse volumus, eos maxime qui libros notaturi sunt, ne notulas vel conjunctas disjungant, vel conjungat disjunctas; quia per hujusmodi variationem gravis cantum potest oriri dissimilitudo.* (De ratione cantandi Antiphonarium). Y, vea usted que no me duelen prendas, aún le puedo á usted citar algunos otros lugares del mismo doctor, que no era un *nene* tampoco en música. *Sicut notatores Antiphonariorum præmunivimus, ita et eos qui Gradalia notaturi sunt præmunimus et hos et illos obsecramus et obtestamur, ne notulas conjunctas disjungant, vel disjunctas conjungant...*» (De ratione cantandi Gradale).

Pero fuerza es reconocer que el testimonio de San Bernardo, segun lo aduce el Sr. Lerma, no predica, no afirma ni niega directamente que el canto gregoriano sea religioso ó irreligioso; todo lo mas se puede deducir indirectamente que San Bernardo tenía *especial devocion y gran estima* al canto de San Gregorio, puesto que *se lamentaba* de que aquellas falsedades é ilícitas licencias podrian llegar á perder el hilo que representaba la tradicion de San Gregorio, la cual, sin duda, *conocía muy bien y la distinguia perfectamente de tales falsedades.*

Además, San Bernardo dice que los *cantos indignos para la casa del Señor*, eran, *no el canto gregoriano*, sinó los que contenían *aquellos graves* y *multiplicados absurdos* introducidos (fíjese V. para su sistema corrigente; *ya entonces se introdujeron abusos* y calcule V. si se necesitarán agallas para hacer bien la correcion

que todos deseamos) en el gregoriano, y por los cuales absurdos no se podría persuadir nadie que representaban la tradicion de San Gregorio.

Además, las palabras de San Bernardo, tomadas *así como suenan en la cita particular de V.*, hay que recibirlas con prevencion y suponerlas *apócrifas*, por que no concuerdan con los lugares paralelos que yo he citado; y se certifica más esta hipótesis cuando se considera que San Bernardo habla del Antiphonario de Metz, *tres siglos largos* después que aquel fue remitido por el Papa Adrian I á Carlo Magno, en los cuales siglos hubo una *efervescencia artística* todavía no bien conocida. Este testimonio, por lo tanto, segun V. lo cita, no puede V. aducirlo en favor de su tesis, por que su interpretacion muy oscura no permitiría afirmaciones decisivas.

Además... pero qué además, si no hace falta andar con tales ambajes ni rodeos, que al fin y al cabo no constituyen más que una verdadera *puerilidad* arqueológica. El testimonio, segun lo trae, creo que fielmente, mi muy querido amigo Sr. Lerma, tiene la explicacion mas clara, lógica y evidente que se puede desear.

*¿Qué graves y numerosos* (no se podian contar) *absurdos, qué falsedades é ilícitas licencias* (no se podian describir, por que aquel arte no tenia palabras apropósito) podían ser aquellas que confundiendo *tan radicalmente* la faz del canto tradicional hacian desconocer el arte de la antigua tradicion?

Hace falta saber un poco de Historia musical, pues sin ella no es facil dar á este texto la lógica interpretacion que tiene, muy conforme, por cierto, con los acontecimientos de aquella época.

Es necesario saber, en primer lugar, Sr. Devoto, (y no del arte de la antigua tradicion) que en el siglo XII en que escribia San Benardo, el arte musical tenia ya dos manifestaciones diversas. *Una*, la del arte que se comenzaba á crear, dos siglos (probablemente) antes de San Benardo, para acompañar al canto

gregoriano, y que iba tomando amplios vuelos no obstante las repulsas de algunos otros, como la de San Bernardo, y *otra*, la del arte antiguo que sufría alteraciones por la admision de ese acompañamiento. En segundo lugar no se debe ignorar que aquel arte *de acompañamiento* tenia la misma tonalidad, ritmo y notacion que el originario, como lo probaré en una obrita que se está ultimando ahora en la prensa. (1)

Si V. se hubiera fijado en esto, hubiera V. interpretado de muy diverso modo el testimonio de San Bernardo, y no se hubiera V. empeñado (vano esfuerzo) en querer deducir que el arte de la antigua tradicion era *irreligioso*, segun este sabio doctor; No, señor, San Benardo *conocia y estimaba muchisimo* la música de la antigua tradicion, y *lastimaba* que aquellos *cantos indignos para la casa del Señor*, es decir, los procedimientos, *los cantos*, empleados para acompañar el canto tradicional, que los llamaba y conceptuaba *llenos de graves y numerosos absurdos* (y con razon, porque tales cantos de acompañamiento no eran del arte de la antigua tradicion á la que él defiende en este texto), *y de falsedades é ilícitas licencias* (¡ya lo creo! como que era colocar una melodia del estilo gregoriano, sobre otra melodia gregoriana, ocurriendo no pocas veces que sobre una misma sílaba «entiéndase por sílaba, no la del lenguaje de la palabra, sinó la musical, segun se entiende *arqueológicamente*» se colocaba una multitud de notas y de adornos) habian de producir el resultado de que por ellos *nadie se podría persuadir que representan la tradicion de San Gregorio.* Muy cierto, porque si nos presentan escrita una melodia de la antigua tradicion con el *canto acompañante* de aquella época, como una y otra tienen la misma tonalidad, el mismo ritmo, la misma notacion, la misma contextura ó forma, se halla confundido *tan radicalmente* el canto que reproduce la tradicion de San Gregorio, que sin ciertas nociones especiales, no es posible distinguirle de ese otro canto acompañante.

(1) Es esta misma la obrita.

Hay más: *esos graves y multiplicados absurdos, esas falsedades* (que si lo eran en verdad, *en cuanto al arte tradicional*, hoy se ve que no lo eran en cuanto á los *destinos futuros* del arte que hubo de pasar por aquellos procedimientos para llegar al estado actual, y lo cual no pudo naturalmente preveer San Benardo) *é ilícitas licencias*, es imposible que fuesen otras que las que acabo de significar, porque no hubo otros *absurdos graves ni ilícitas licencias*, que de ese modo *tan terminante en que lo expresa San Bernardo* pudieran confundir la tradicion de San Gregorio; y si no pregúntese á los manuscritos, que todos concuerdan en la observancia de las leyes fundamentales del arte de la antigua tradicion (pero no solo de un modo general, sinó hasta casi casi en el número, especie y sucesion de los sonidos significados), excepto, (fijarse bien) aquellos que reproducian la antigua tradicion y *juntamente el acompañamiento de su canto*.

Tal es el significado propio de ese testimonio de San Bernardo, conforme en todo con la época aquella, con la estimacion en que se tenía el canto gregoriano, con lo que nos muestran los manuscritos, y con los acontecimientos musicales desarrollados en aquellos siglos.

Con que, Sr. Parlante, el testimonio que cita V. de San Bernardo prueba la *gran veneracion* que éste profesaba al canto gregoriano, y de ningun modo que el arte de la antigua tradicion *es irreligioso*. Queda, pues, improbada la especie que V. ha vertido.

¿Emplearé más tiempo en refutar, aunque sea ligeramente aquellas gratuitas afirmaciones de V., que los dos estilos, arte de la antigua tradicion y del siglo XVI *son deficientes y reprobados universalmente por bárbaros*? No, no es necesario, pues V. no las ha comprobado, y nadie las deberá creer ni obrar conforme á ellas hasta que no se certifiquen.

Y ¿qué diremos del sistema nuevo que V. quiere indicar para corregir los abusos introducidos en el arte sagrado?

Poco voy á decir; Tiene V. un sistema especial, por lo visto,

para corregir estos abusos. Yo también tengo el mio, ya se lehe indicado. Nuestros dos sistemas son de opuestas tendencias. Discutamos, pues, en el terreno puramente artístico, pues yo deseo ilustrarme ó ilustrarle (si cabe), y de ese modo resultará para el uno ó para el otro el beneficio de reconocer el error en que se halla. Nos ocuparemos primero de solo el canto llano.

Dejaría á la eleccion de V. formular el primero y fundamental tema sobre que ha de versar nuestra contienda, *exclusicamente facultativa*. Este tema podría ser: «El canto de la antigua tradicion es *bárbaro* ó *deficiente* ó *poco religioso*», etc., etc., ó podría estar basado en alguno de aquellos principios que V. establece, *el canto del siglo XVI* (el de Palestrina) *era mejor que el de los precedentes*; *el que han perfeccionado sus discípulos* (de Palestrina) *es mejor que el de su maestro*, etc., etc. Por cualquiera de estos puntos podríamos comenzar y le concedo á V., efectivamente, libertad para elejir; pero gustándome sujetar las ideas á principios, pareciéndome posible que todas esas ideas de V., que acabo de citar, se pueden comprender efectivamente en un solo tema, que le dará á V. ocasion, *mas que suficiente* para comprobar sus gratuitas afirmaciones, me voy á permitir formularle; pues lo mismo da, y vamos ganando tiempo.

Es base aceptada por V. en el segundo párrafo de su artículo, que está *reconocida universalmente la necesidad de corregir los abusos que se han introducido en la práctica del arte.*

En el canto llano, pues, *se han introducido abusos*, y estos abusos *tienen necesidad de correccion*. Convengo yo tambien en eso.

Aquí hay, pues, dos cosas: 1.ª En este arte se han introducido cosas que no le eran propias, y 2.ª Las cosas introducidas son abusos.

El tema, pues, podrá ser:

## Reconocimiento de los abusos introducidos en el arte.

Punto 1.° *¿Cuál es la naturaleza del canto llano?*

Punto 2.° *¿Cuáles son los abusos introducidos en el canto llano?*

Punto 3.° *¿Cuándo y por qué causas se han introducido estos abusos?*

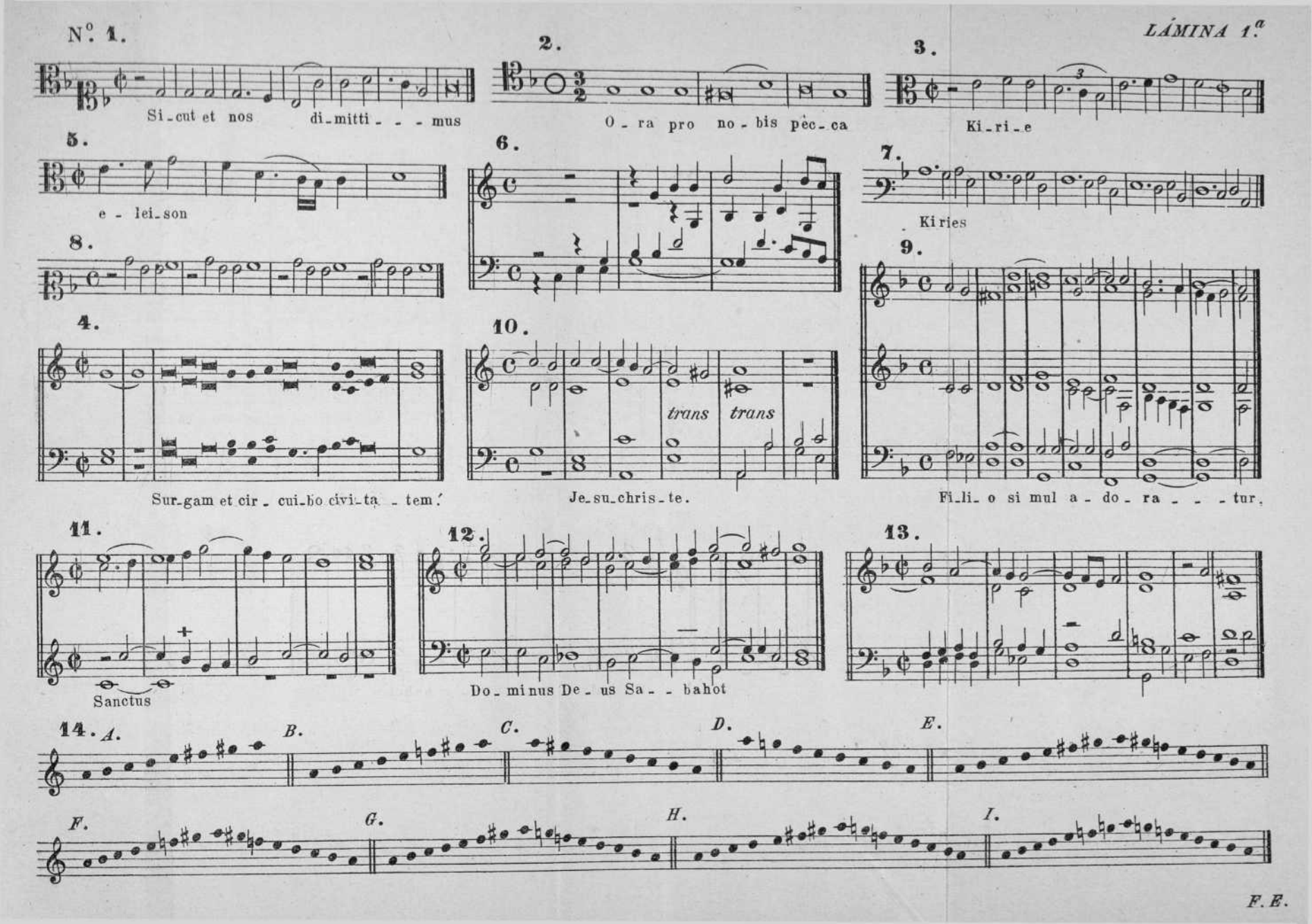
Punto 4.° *Sistema mas conveniente para corregirlos.*

El mejor lugar para dilucidar estos puntos es la prensa profesional.

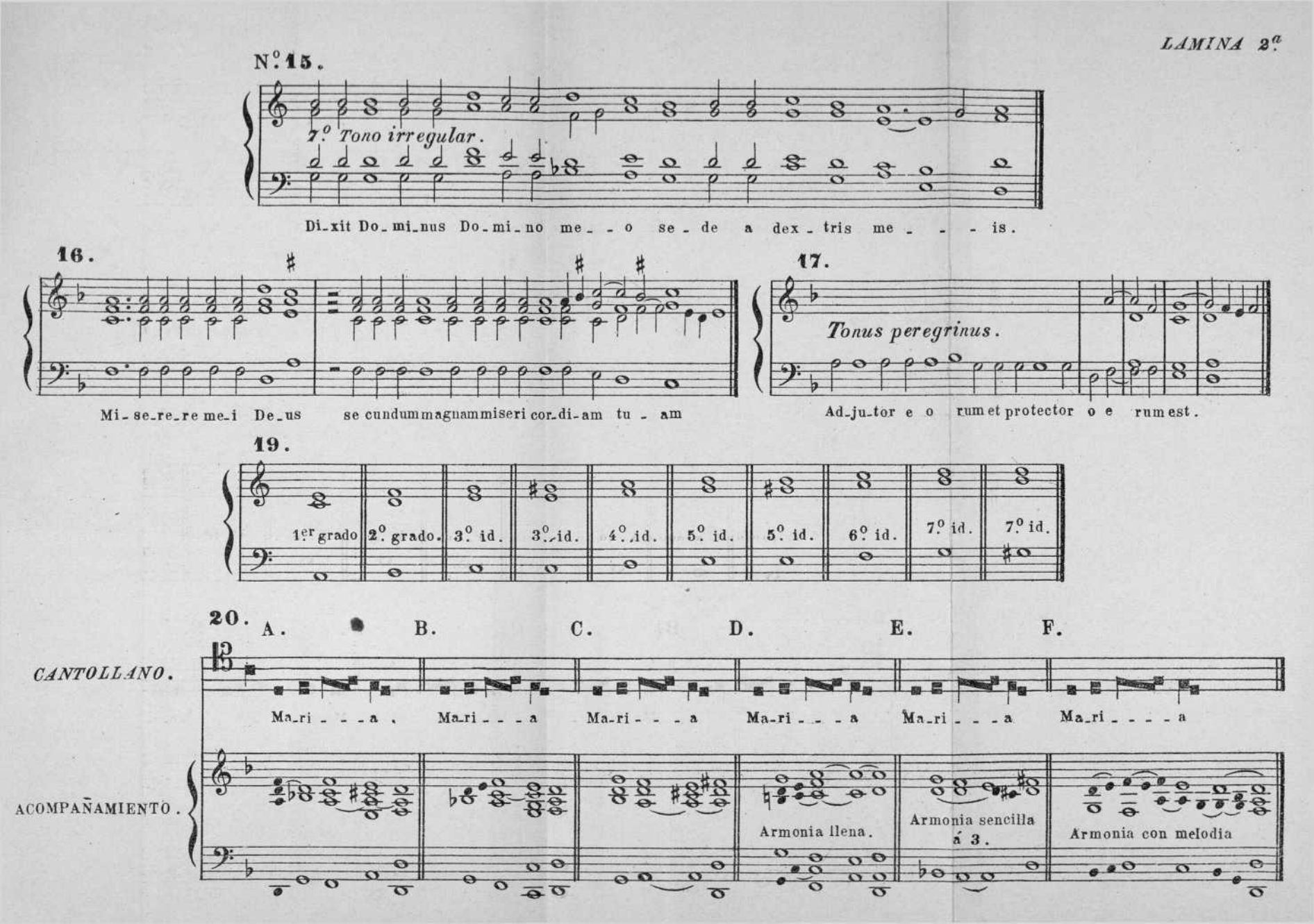
Concediendo á V., pues, la palabra sobre el primer punto, y suplicándole me señale el periódico musical á donde he de acudir para leerla, le ofrece á usted los mas devotos y sinceros afectos s. s. y cap. q. l. b. l. m.

Federico Olmeda.

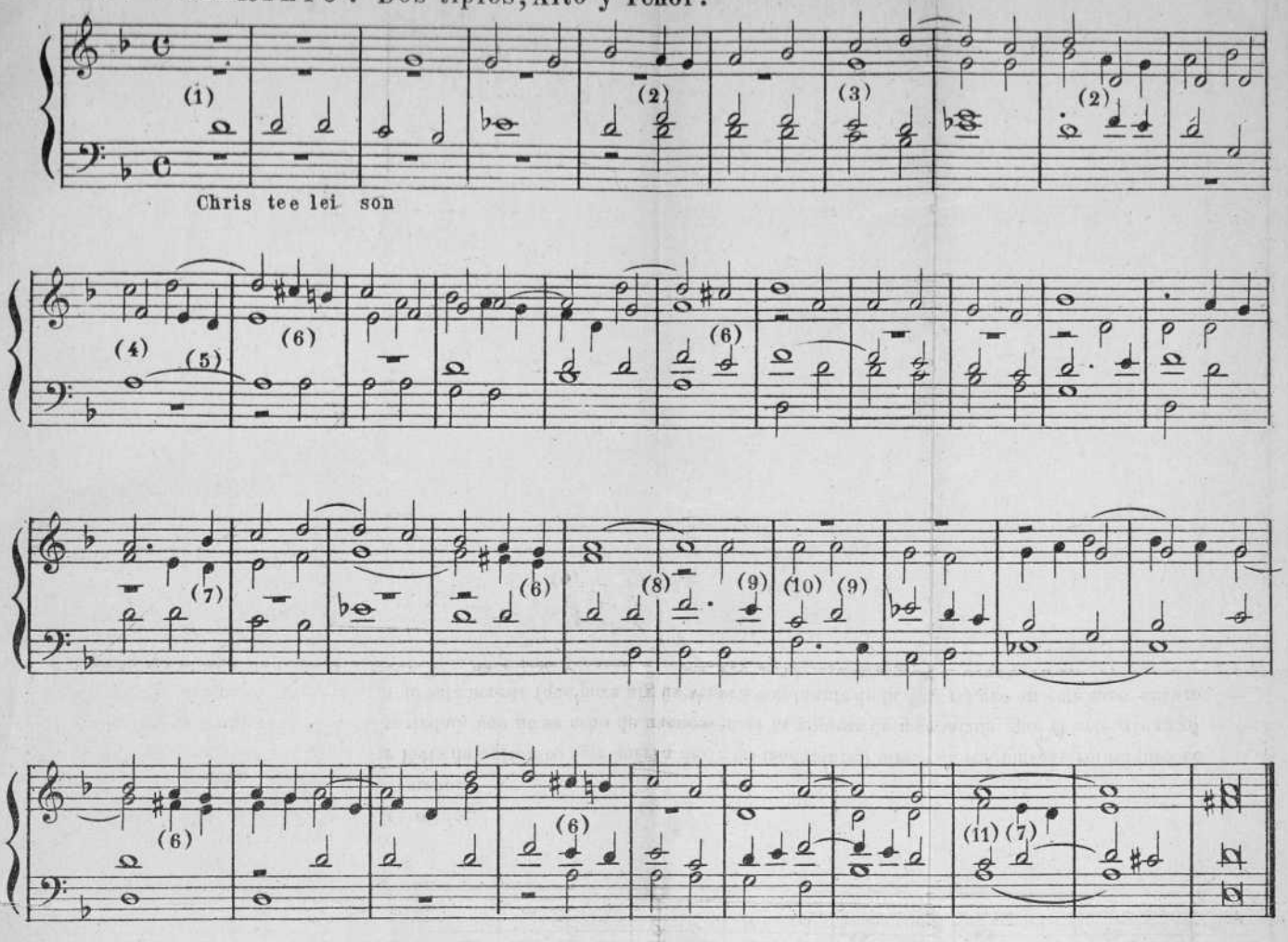
Burgos 26 Agosto de 1895.


Nº. 1.
Si_cut et nos di_mitti_ _ _ mus
2.
O_ra pro no_bis pec_ca
3.
Ki_ri_e
5.
e_lei_son
6.
7.
Kiries
8.
9.
4.
Sur_gam et cir_cui_bo civi_ta_ _tem.
10.
trans trans
Je_su_chris_te.
Fi_li_o si mul a_do_ra_ _ _tur.
11.
Sanctus
12.
Do_minus De_us Sa_ _baho t
13.
14. A.
B.
C.
D.
E.
F.
G.
H.
I.

F. E.


N.º 15.
7.º Tono irregular.
Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o se-de a dex-tris me-is.
16.
Mi-se-re-re me-i De-us se cundum magnam miseri cor-di-am tu-am
17.
Tonus peregrinus.
Ad-ju-tor e o rum et protector o e rum est.
19.
1.er grado
2.º grado.
3.º id.
3.º id.
4.º id.
5.º id.
5.º id.
6.º id.
7.º id.
7.º id.
20.
A.
B.
C.
D.
E.
F.
CANTOLLANO.
Ma-ri-a.
Ma-ri-a
Ma-ri-a
Ma-ri-a
Ma-ri-a
Ma-ri-a
ACOMPAÑAMIENTO.
Armonia llena.
Armonia sencilla á 3.
Armonia con melodia

**18. CUARTETO. Dos tiples, Alto y Tenor.**




(1) Acorde sobre el 5º grado de Sol menor.

(2) Acorde sobre el 5º grado con 3ª menor.

(3) Este sistema tonal, tachado por Fetis de unitónico (que queria decir no modulante,) ofrece, en sus mutuas relaciones con los acordes de los tonos relativos, tal variedad, que no se echa de menos en él la riqueza de modulacion, que el arte alcanzó en sus tiempos posteriores. La presencia de este acorde (que para algunos será dominante de fa mayor,) que en este caso estando en el tono de sol menor, es la subdominante con 3ª mayor (rasgos y reliquias de la gran indecision y vaguedad tonal precedentes) es una elegante prueba de ello.

(4) Acorde sobre el 3º grado del modo menor ó si este no agrada sobre el 7º grado tambien de modo menor, y distante un tono de la tónica.

(5) Acorde de 4ª menor sin 6ª Bien se puede decir que aqui la 4ª menor aparece tratada como consonante aunque las reglas prescriben el *mi* como nota propia y los *re* de floreo: ofrece la particularidad el de la voz aguda de versar sobre el 7º grado inalterado, y despues alterado, de la escala.

(6) Acorde dominante con 3ª mayor, ó con la *sensible*.

(7) Nota mixta de apoyatura y de paso.

(8) Enlace de las dos dominantes la una con 3ª mayor y la otra con 3ª menor.

(9) Nota de elision.

(10) Acorde sobre el 7º grado distante un tono de la tónica en el modo menor.

(11) Acorde en el modo menor sobre el 3º grado.

*F. E.*