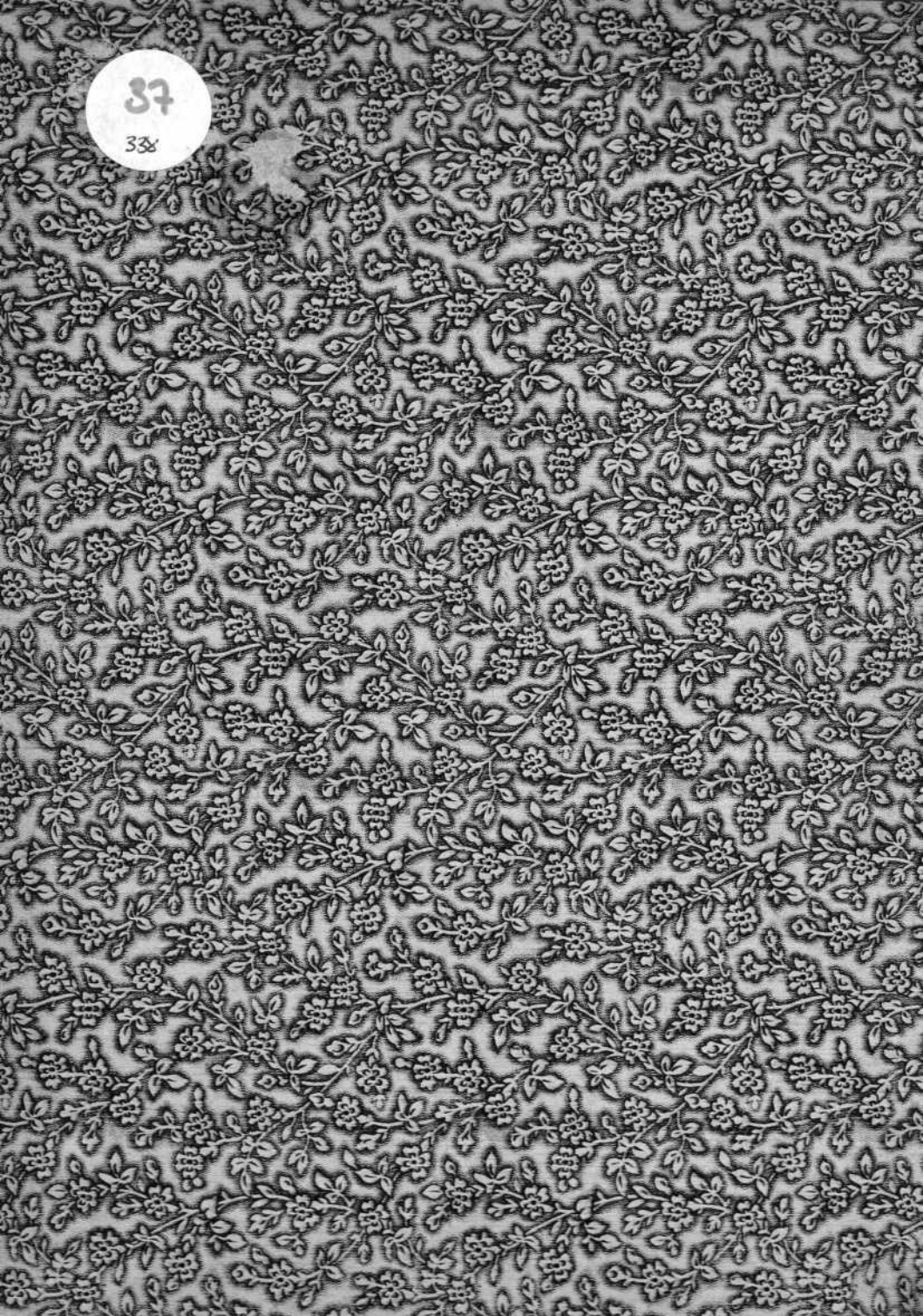
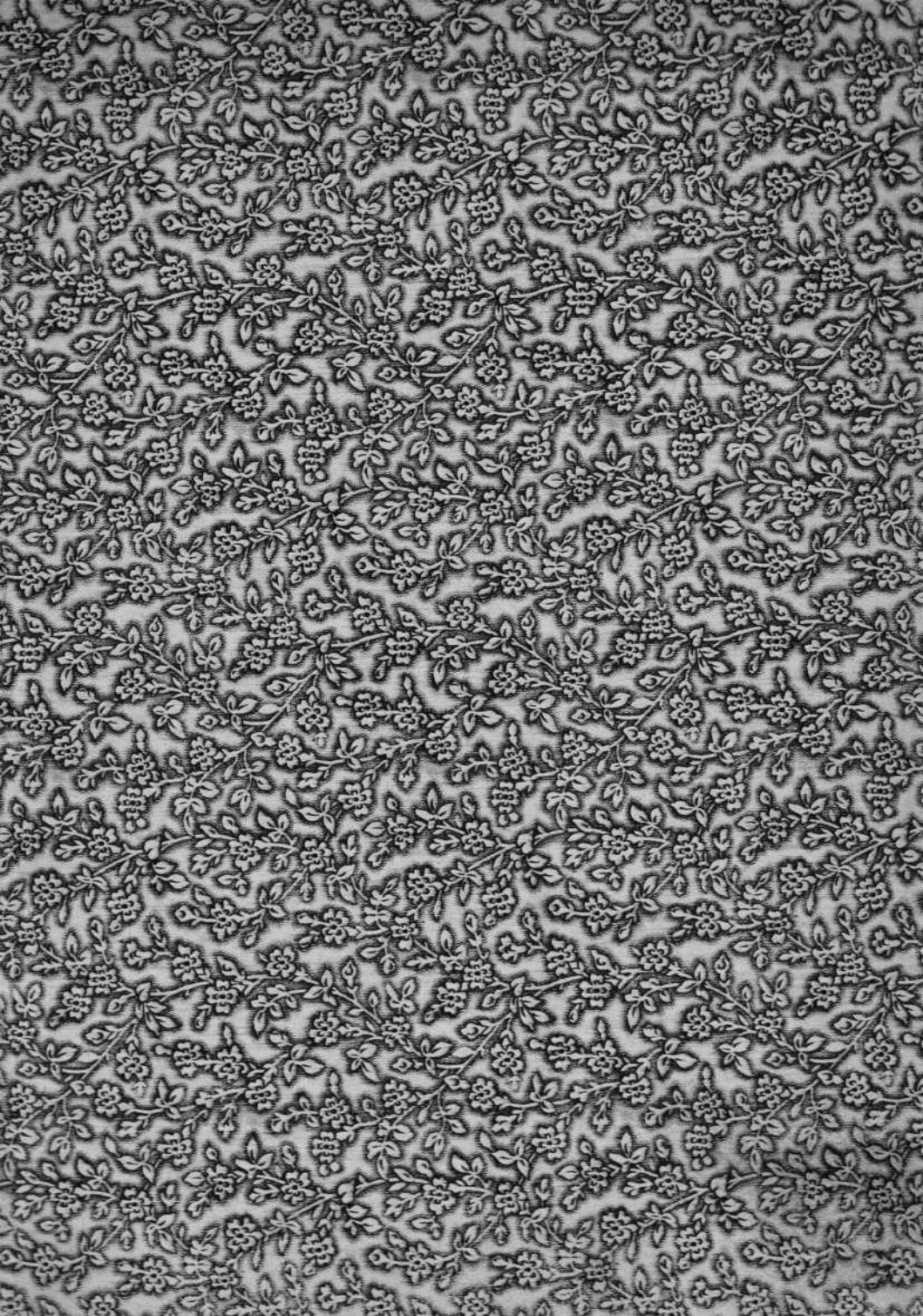


37

338





D. G.
A

MÉTODO
TEÓRICO-PRÁCTICO
DE
CANTOLLANO SIMPLIFICADO.

f. 73594
C. 1094198

MÉTHODE

DES ÉLÉMENTS DE LA

DE

ANALYSE ALGÈBRE

MÉTODO TEÓRICO-PRÁCTICO

de

CANTOLLANO SIMPLIFICADO,

COMPUESTO

POR EL PRESBITERO

DON EVARISTO GARCIA TORRES,

COLEGIAL QUE FUE EN EL DE SANTA CRUZ DE BURGOS Y AHORA
BENEFICIADO Y MAESTRO DE CAPILLA DE LA SANTA IGLESIA
CATEDRAL DE PALENCIA.



Cantate Dòmino càn-
ticum novum. Psalm. 95.

PALENCIA:

Imprenta de Gutierrez é hijos.

1858.



MÉTODO

TEÓRICO-PRACTICO

CANTILLAS SIMPLIFICADAS

COMPLETAS

Esta obra es propiedad del autor, quien
perseguirá ante la ley á cualquiera que
venda ó reimprima el todo ó alguna de sus
partes.

DON EVARISTO TORRES

CATEDRAL DE PALSIA
DIRECCIONADO Y MANEJO DE LA ESCUELA DE
COLEGIO QUE FUE DE LA CATEDRAL DE BURGOS Y AHORA



Catala Dómino cóns-
cum novum. Palsia. 95.

PALSIA:

Imprenta de Gutiérrez & hijos.

1858.

AL ILUSTRÍSIMO SEÑOR DOCTOR DON GERONIMO FERNANDEZ,
- por la gracia de Dios y de la Santa Sede
Apostólica, Obispo de Palencia, Conde de
- Pernia, etc. etc.

Perdonad, Ilustrísimo Señor, perdonad ante todas cosas la audacia con que el mas pequeño é inútil de vuestros súbditos se atreve á elevar su voz hasta vuestra sagrada Persona, sin temor de caer deslumbrado al brillo de tanta grandeza.

La consideracion sola de que, entre las bellisimas dotes que adornan y ensalzan á V. S. I., resplandece con especialidad la veneracion, piedad y celo por el culto divino, me anima á dedicar y ofrecerle este insignificante, aunque original desvelo, que contiene el *Cantollano teórico-práctico simplificado*: aquel canto, que progresivamente introdugeran en sus iglesias los Ambrosios y Gregorios, y recomendáran los Concilios y Sumos Pontífices: aquel canto que S. Eugenio III, Arzobispo de Toledo, no se desdeñára de enseñar por sí mismo á los jóvenes que habian de servir en el coro de su Santa Iglesia: aquel canto, en fin, que aplaudiéran con tanto entusiasmo los Agustinos, Bernardos, Ildefonsos, Isidoros, Severinos y el venerable Beda, y que desde tiempo inmemorable viene formando las delicias de la religion.

Mucho tiempo hacia, Ilustrísimo Señor, que abrigaba en mi mente el pensamiento de escribir un *Método teórico-práctico de Cantollano*, con la sola idea de compendiar y simplificar su estudio, para que mi trabajo pudiese ser útil y provechoso á toda clase de gentes; pero si empresa semejante ha sido un atrevimiento por parte de hombres los mas hábiles y doctos, ¡cuánto mayor lo será en mi, el último entre los mas oscuros y el menos capaz de todos! Por eso he retrocedido temeroso una y mil veces, hasta que animado é instado por algunos de mis amigos, quienes me hacian ver la necesidad que habia de reparar las dificultades del arte, no he podido menos de satisfacer y dar cumplimiento á sus anhelos.

En este supuesto y sin que en mi pobre trabajo debais ver otra cosa, Ilustrísimo Señor, que el ardiente celo con que le he escrito, yo, admirador de vuestras virtudes, os le ofrezco y dedico como un testimonio, leve en verdad, pero muy sincero, del amor de uno de vuestros hijos, que, aunque el mas indigno de todos, pide á Dios sin cesar para Vos vida y salud.

Palencia y Setiembre 30 de 1857.

BESA EL ANILLO DE V. S. I.

Evaristo García Torres.

otros, en una palabra, el orden, la sencillez,
 la espresion y la armonía.
 Persuadido de esta verdad innegable, he pro-
 curado estudiar la vida del arte para desentra-
 ñar con el mejor acierto su historia desde su
 origen hasta nuestros dias, desechando en la
 parte práctica todas las palabras que
 han usado todos los autores para significar
 una misma cosa y sin omitir nada que pueda
 contribuir á la mas pronta enseñanza y al
 mejor orden y sencillez del CANTOLLANO.

INTRODUCCION.

Compendiar el arte, simplificarle y reducirle á reglas precisas é invariables, he aqui el fin que me he propuesto al publicar el presente METODO DE CANTOLLANO.

Bien sabido es que para trazar un camino recto, de donde se derive la sencillez y el orden, la espresion y armonía como el buen gusto, preciso es conocer su historia, su origen, sus progresos é invenciones; porque en buen crítico, despues de haber recorrido una y otra vez las tortuosas sendas que todas las artes presentáran en su infancia, jamas se ha ocultado á los ojos del buen pensador la rectitud de sus miembros, la coordinacion de unos periodos con

otros, en una palabra, el orden, la sencillez, la expresion y la armonía.

Persuadido de esta verdad innegable, he procurado estudiar la vida del arte para desenvolver con el mejor acierto su historia desde su origen hasta nuestros dias, desechando en la parte práctica la superfluidad de palabras que han usado todos los métodos para significar una misma cosa y sin omitir nada que pueda contribuir á la mas pronta enseñanza y al mejor orden y sencillez del CANTOLLANO.

HISTORIA DEL CANTOLLANO.

La música es la madre universal de todas las ciencias. *Platon.*



AS nociones que se sacan del estudio de un arte, por sucintas y abreviadas que sean, no serán nunca completas sino dan una idea de su historia en general. Es preciso saber la vida del arte, para conocer sus resultados, al par que las vicisitudes por donde ha pasado hasta llegar á su perfeccion.

Ningun arte cuenta en la antigüedad tantas obras históricas y didácticas, ni tantos pareceres acerca de su origen é inventores como la música; asi como tampoco en ninguno se han inventado tantas fábulas como en este.

Seria un vano trabajo buscar el origen de un arte, que se funda en el ejercicio de una facultad natural. El hombre canta espontáneamente, lo mismo que habla, y se sirve de su voz como de todos los demas órganos. En cuanto á la música considerada como arte, no se sabe su origen determinado; los datos, los principios de que se compone han sido el resultado

del tiempo y de mil diversas circunstancias; cada época ha contribuido á ello por medio de descubrimientos sucesivos y la especificacion de estos progresos al traves de una cadena de siglos, es la que ha constituido su historia.

Aquel que conmovido por la contemplacion de los grandes efectos de la naturaleza, fué el primero á espresar su admiracion en un lenguaje elevado, fué evidentemente el primer poeta; el que agitado por sentimientos tiernos y apasionados quiso pintar el estado de su alma con acentos mas enérgicos, este creó la primera melodía, fué el primer músico. En una palabra, desde que los hombres han buscado para espresar sus sensaciones un lenguaje superior al ordinario, han encontrado la poesía y la música, dos artes que tienen un mismo origen, que descansan sobre los mismos elementos y cuyos desarrollos han sido casi siempre simultáneos. Asi les vemos ligados en las ceremonias de los pueblos mas antiguos, como los hebreos, los indios, los chinos, etc.

El movimiento de la civilizacion trajo la música de los hebreos á los egipcios, de estos á los griegos y de los griegos á los romanos. El cristianismo, desde su origen, la admite en sus ritos religiosos; los árabes la perfeccionan; la edad media la introduce en Europa, donde se desarrolla por la notacion, por la introduccion de la medida y del ritmo.

Desde que *Moisés*, autor de la sublime oda primer fragmento de la poesía épica, la puso en música y enseñó á los israelitas á que la cantasen, se vió á la música constantemente formando parte en las ceremonias religiosas de los hebreos. *David*, que poseia el génio de este arte, la estiende, propaga y perfecciona para el mismo efecto, no desdenándose de ir cantando y tañendo delante del arca del testamento; estableciendo cuatro mil cantores y tres maestros de capilla llamados *Asaph*, *Eman* y *Hetan*: nombrando doscientos ochenta y ocho maestros para enseñar á los sacerdotes del templo, y aconsejando, convocando y aun mandando á toda clase de gentes y naciones, que diesen alabanzas á Dios cantando y tocando. (1)

(1) David. Salmo 95, 97.

Salomon, su hijo, la cultivó con tanto celo y mayor esplendor que su padre, puesto que tuvo en su templo, según *Flavio José*, (1) doscientas mil estolas de lino para los levitas que cantaban himnos y salmos, doscientas mil trompas y cuarenta mil instrumentos de música entre arpas, liras, dobles flautas y cuernos. Mas con la cautividad de los judíos en Babilonia, el arte fué declinando y poco á poco se sumerjió en el más profundo olvido.

Los hebreos, no solamente empleaban la música en las ceremonias sagradas, sino en la guerra, pues marchaban cantores á la cabeza de los ejércitos.

Los profetas pronunciaban sus predicciones en música y los sacerdotes eran músicos necesariamente.

El *Egipto* está considerado por lo general como cuna de los conocimientos que se esparcieron por *Europa*.

A los *Egipcios* se atribuye la invencion de todas las artes y ellos han buscado ordinariamente las primeras huellas. Es por lo menos muy probable que se les deba la invencion de algunos instrumentos músicos, como la flauta curva y oblicua, el trigono ú arpa triangular, la lira, el salterio, el sistro, la cítara y otros muchos, cuyas figuras se han encontrado grabadas sobre las tumbas de sus antiguos reyes.

En tiempo de los *Ptolomeos*, la música hizo grandes progresos. *Ateneo* hace la descripción de una bacanal que tuvo lugar en tiempo de *Ptolomeo Filadelfo*, que contenia cerca de mil músicos, entre los cuales se contaban seiscientos cantores y más de trescientos tañedores de cítara.

Los gentiles hicieron inventor de la música á su dios *Apolo*, colocando á esta divinidad entre las nueve musas, de donde quieren se derive la palabra *música*, porque aseguraban que la música y poesía eran presididas por las nueve musas llamadas *Helicónides* por habitar en el monte *Helicon* cerca del *Parnaso*. Los chinos, los indios, los asirios y fenicios, todos se atribuyen á sí la invencion de la música; pero los griegos, que derivan todos sus conocimientos de la Fenicia, del Egipto y de la *Caldea*, remontan la importancia de la música á *Cadmo*, hijo de

(1) *Hist. de los Jud.*

Agenor rey de Fenicia, que fué á Grecia con una colonia de fenicios y fundó á Tebas, cerca de quince siglos antes de Jesucristo. Aunque es imposible designar con algun acierto el verdadero origen de la música, sin embargo, se ha debido considerar como á un dios al primero que solo por el encanto de su voz y sin el recurso de la palabra, ha podido mover los sentimientos y escitar las pasiones. En efecto, los que desvolvieron este arte fueron considerados como semidioses ó héroes, dignos intermediarios entre el hombre y las divinidades. Se les encargaba dirigir preces al cielo, acciones de gracias y celebrar los grandes acontecimientos; tal fué evidentemente el origen de la introduccion de la música en las ceremonias asi políticas, como religiosas. Si se da crédito á la antigüedad pagana, veremos, que entre tantos dioses como adoraron, no hubo uno que ignorase la música; y era tanta, segun dicen, su influencia, que pulsando *Mercurio* la lira sacaba los animales de las selvas; *Anfion* atraia á sí las aves y las piedras; *Terpandro* aplacó una sedicion; *Phemins* desarmó á *Ulises*; un tocador de salterio arrancó lagrimas á *Amrat IV*, en cuyos dedos humeaba aun la sangre de sus hermanos; ¿mas para qué detenernos en referir estravagancias y ridiculeces, cuando tenemos ejemplos verídicos y admirables de la influencia que sobre el corazon del hombre ha ejercido en todos tiempos la música? Si tendemos la vista sobre aquellos pueblos que la despreciáran, allí veremos al agreste, al inculto, al fiero morador de la *Macedonia*; pero al contrario, el *Ateniense*, por que cultiva la música que aquel desprecia, es dulce, afable y político. En efecto: en *Grecia* donde la música llegára al mayor grado de esplendor, era un estudio indispensable al hombre que quisiera figurar en la sociedad. *Temistocles*, el insigne *Temistocles* es despreciado por que ignora el manejo de la lira; *Sócrates*, siendo ya anciano, aprende los rudimentos de la música, los que algun día hiciera brillar en su lira, que llegó á tocar con mucha maestría; *Alcibiades* y *Epaminondas* fueron elogiados repetidas veces al manifestar paladinamente sus raros conocimientos en aquella ciencia, que nombre de divina recibiera á competencia de persas, chinos, tirios, egipcios, céltas, árabes y asirios.

Cuando el arte habia llegado á una altura tan elevada, se conquista la Grecia y entonces Roma se enriquece con todos los progresos que habian hecho los Griegos. Durante el consulado de *Mantio* se introducen los instrumentos en los juegos del circo, los que hasta entonces no tenian otro objeto que llamar á los poetas y oradores á la entonacion, al acento poético ú oratorio. *Cayo Graco* tenia siempre detras de si un esclavo, hábil tocador de flauta, que desempeñaba este oficio.

El arte hizo progresos bastante notables hácia el fin de la república y bajo los primeros emperadores. *Julio Cesar* era muy apasionado de la música; *Suetonio* reunió en Roma cerca de dos mil músicos; *Caligula* tocaba muy bien la citara y la flauta; *Neron* fué un gran músico, animaba los artistas y dejóse oír alguna vez él mismo en público, pues concurrió frecuentemente á los juegos olímpicos y se llevó repetidas veces el premio. Despues de su muerte, los cinco mil músicos que sostenia á espensas suyas fueron arrojados de Roma y el arte no tardó en declinar hasta el momento en que empezó á introducirse en las ceremonias de la iglesia cristiana. Todos estos músicos que fueron desterrados de Roma despues de la muerte de *Neron*, se refugiaron en Grecia, en Siria y entre los primeros cristianos. Los Apóstoles la introdugeron en las ceremonias del nuevo culto en Jerusalem y en Antioquia. Los neófitos se juntaban á la salida de la aurora para cantar himnos religiosos. San Pedro y San Pablo en sus prisiones cantaban los salmos de *David*.

Mientras la duracion del Bajo-Imperio el arte declinó progresivamente. En tiempo de *Constantino* la música comenzó á estenderse y recobrar su prestigio en las iglesias de Oriente, pero habiendo abolido *Teodosio* los juegos capitolinos, se detuvieron estos progresos. En la misma época, *San Ambrosio*, obispo de Milan, introdujo en su iglesia el canto eclesiástico de Oriente, adaptóle palabras latinas, le sujetó á una constitucion regular, resultando un sistema que llevó su nombre y el cual fué bien pronto adoptado en todas las iglesias cristianas.

El canto *ambrosiano* subsistió sin cambio notable hasta el siglo sexto, en que el papa *San Gregorio*, músico hábil, se dedicó á perfeccionarle. Aumentó el número de los modos hasta ocho,

añadiendo á los modos de *San Ambrosio*, que él llamó *auténticos*, los cuatro modos *plagales*. Sustituyó en la notacion con las letras romanas las letras griegas. Estas letras disminuian de grandor á medida que pasaban de una octava á la otra, ó mas bien según los grados de la escala que la representaba y que entonces principiaba en el *la*. El canto *ambrosiano*, que quedara en uso en la iglesia de Milan, se diferenciaba muy poco del canto *gregoriano*, y este es el que todavia subsiste en las iglesias cristianas.

En el siglo sexto la música estaba reducida á los cantos de la iglesia y á los cánticos nacionales de los pueblos vencedores. En la misma época se introdujo en Inglaterra el canto romano por el monje *Agustin* enviado por *San Gregorio* y en Alemania por *San Bonifacio de Maguncia*.

En tiempo de *Carlo Magno* ya estaba el canto gregoriano admitido en toda la cristiandad, pero habiéndole alterado los chantres franceses, el principe pidió al papa *Adriano* dos músicos que le llevasen antífonas escritas por el mismo *San Gregorio*; adoptado desde entonces este canto en la iglesia francesa, subsistió después sin alteracion notable.

Muchos fueron los cambios que desde *San Gregorio* tubieron lugar en la notacion del canto eclesiástico. En el siglo diez se empezó á usar de las líneas ó pentágrama. Al principio tenia ocho ó nueve líneas y las notas se indicaban con letras. Esta notacion fué reformada por *San Juan de Damas*, la cual quedó en uso en la iglesia griega, separada de la romana desde el siglo nueve.

En los primeros años del siglo once existia un monje, del orden de *San Benito*, en el monasterio de *Pomposa*, que se dedicó con extraordinaria pasion á la música, es decir, al *canto llano*, única melodía usada en aquella época. Era entonces sobremedera embarazoso el estudio del arte, por la dificultad de familiarizarse con la entonacion de los sonidos, dificultad que nacia de la confusion de las *tónicas* y de la diversidad de *tetracordos* relativamente á la colocacion de los *semitonos*. Para remediar este inconveniente, empleó el monje benedictino los mayores esfuerzos durante algunos años, á fin de establecer una

regla ó escala de entonaciones diatónicas, regla que para merecer el nombre de tal debia ser precisa, invariable y fácil de retenerse.

Después de muchas vigiliass é investigaciones, estando el monje en Milan la vispera de San Juan, fué á la catedral á oír las visperas y al llegar al himno que dice:

*Ut queant laxis, resonare fibris,
Mira gestorum, famuli tuorum,
Solve polluti, labii reatum
Sanctæ Joannes.*

de tal manera le llamó la atención las primeras silabas de los versos de este himno, que comenzó á hacer su composición de lugar, concluyendo por establecer las seis primeras silabas *ut re mi fa sol la*, en lugar de las siete primeras letras del alfabeto latino A B C D E F G, las que aplicó á las silabas que habia adoptado del modo siguiente:

C=ut (1)

D=ré

E=mi

F=fa

G=sol

A=la.

La B no tuvo lugar correspondiente á ninguna de las silabas que el monje adoptára, es decir el *si* (2) no figuraba nominativamente. Existia, sin embargo, en el de los griegos, que principiaba por *la* y se marcaba con la letra B, mas parece que esta nota no tenia sonido determinado. Cuando se diferenciaba del *la* por un *semitono*, llamábasela *B mól*, y se la representaba asi *b*, de donde nace la palabra *bemól*, y cuando se diferenciaba un *tono* entero llevaba el nombre de *B firme* ó *B cuadrada*, que se figuraba asi \square , de donde se deriva la voz *becuadro*. La transición del *la* al *ut* se hacia las mas veces sin nombrar el *si*, usábase una especie de modulacion que se llamaba *mudanza*,

(1) Por los años de 1640, *Doni*, músico que tuvo fama de sábio, substituyó el *do* al *ut* como mas agradable á la pronunciacion y de mejor sentir al solfeo. *Fetis*.

(2) Cinco siglos después de la invencion de las silabas *ut re mi fa sol la*, un flamenco llamado *Vander Putten* añadió el *si* á las seis silabas y completó la serie, que desde entonces quedára en uso. *Rousseau, diction. de Mus.*

palabra que igualmente se aplicaba á las diversas entonaciones de una misma nota. Por consecuencia, se advierte que cada intervalo diatónico podia dividirse en dos *semitonos* perceptibles al oido, y asi los *bemoles* y *becuadros* eran aplicables á todas las notas del *diapason*.

El monge benedictino tambien reemplazó en la notacion las letras del alfabeto por *puntos* que colocara en las líneas del *pentágrama*, concretándose á escribir al principio de cada línea las letras que las notas representaban. Aqui se nota la falta de un signo que diera nombre á todas las notas, he aqui el origen de las *claves*.

Redujo el número de líneas á seis, y mas tarde á cuatro, cuando discurrió el colocar tambien los puntos en las interlíneas ó espacios. Mucho tiempo despues se fijó el pentágrama en cinco líneas, aunque el *cantollano* no admitió la quinta hasta el siglo diez y ocho.

Ved aqui la invencion del célebre monge benito: ved aqui el inmenso paso que, en la historia del arte, diera el esclarecido y nunca bien ponderado *Guido Aretino* al plantear su nuevo sistema; sistema tanto mas atrevido y admirable, cuanto lo fué la multitud de músicos envidiosos, que todos á una le suscitaron tal guerra, que le obligaron á dejar el monasterio y retirarse á su pais natal. Mas el ruido de su fama y el écsito de su nuevo método habian llegado á oidos del pontifice *Benedicto IX*, quien le mandó ir á Roma. *Guido* marchó allá acompañado de su abad *Grimoaldo* y de *Pedro* dean del capítulo de *Arezzo*, y presentó al pontifice su antifonario anotado segun su nuevo método. *Benedicto* se manifestó admirado, y habiendo hecho ensayar el método, reconoció sin dificultad la superioridad del nuevo *cantollano*. Hizo mas todavia, y fué imponer silencio á los enemigos de *Guido*, determinándole á volver al convento de Pomposa, y manifestándole lo preferible que para un sábio como él era la vida monástica, comparada con los honores del episcopado que estaba en su derecho pretender.

En el mismo estado en que le dejara el inclito *Guido Aretino* se conserva hoy el *cantollano*: muchos han sido, sin embargo, los reformadores que han levantado su voz, pero ningun prosélito les

ha seguido: sus sistemas y reformas fueron ahogadas en su misma cuna por el desprecio unánime de todos.

Bien pudiera presentar un sin número de doctos y hábiles músicos de todos tiempos y de todas naciones, comparar sus atrevidas y ruidosas producciones con la sencillez y magestad del *cantollano*, la monotonía de este que nos ayuda en la oración sin distraernos y la variedad de las otras que ingeniosamente cautiva nuestro espíritu con la diversidad de formas con que espresa una misma idea y un mismo sentimiento.

Pergolési, músico de los mas célebres, compuso un *Stabat Mater*, en el que agotó toda la riqueza del arte, pues en su clase fué comparado, según el criterio general, con la *Eneida de Virgilio*; ¿pero escedió acaso al sencillo canto de la iglesia? Varió de música en cada estrofa (1) y por tanto varió el caracter esencial de la tristeza, que consiste en la repetición de un mismo sentimiento, ó por mejor decir en la monotonía del dolor. Por otra parte, es cosa muy rara llorar á un mismo tiempo por un conjunto de males; pues aun cuando las heridas se multipliquen, siempre hay una que por ser mas penetrante, absorve en si la pena de las otras menores.

Este canto igual, que se halla en cada verso con variedad de palabras, imita perfectamente á la naturaleza: el hombre que sufre, divaga en su mente por diferentes objetos, mientras que el fondo de sus penas permanece inmóvil.

Pergolési, pues, ignoró esta verdad que pertenece á la teoría de las pasiones, cuando quiso que ningún suspiro del alma se pareciese al que le habia precedido. Por donde quiera que haya variedad, háy tambien distracción, y donde hay distracción, hay menos tristeza: tan necesaria es la unidad al sentimiento, y tan débil es el hombre aun en aquella parte misma en que se funda toda su fuerza; quiero decir, en el dolor.

Muchos han declamado que el *cantollano* fastidia por su monotonía, por carecer de espresion y por su igualdad invariable de figuras. ¡Oh si comprendieran estos el efecto que causa el *cantollano*!... Aquellos, pues, que van al templo únicamente los dias solemnes,

(1) *Chateaubriand*. Genio del cristianismo. Cap. II, canto Greg.^o

días de grande concurso y días en que se cantan las divinas alabanzas con la mayor pompa posible, estos dicen bien, por que van á la iglesia como al teatro, juzgan del cántico magestuoso de una misa como del de una ópera, pues no llevando otro deseo mas que el de halagár sus sentidos con la dulzura de la música, todo les parece fastidioso y monótono; mas aquellos que van al templo con el fin de oír las divinas alabanzas y contemplar los altos misterios que la religion del Crucificado les inspira, preguntad á estos y os dirán, que (1) entre todos los géneros de música con que el culto divino se sirve y celebra, ninguno hay tan magestuoso y devoto como el que instituyó San *Gregorio el Magno*, conocido por *cantollano*; porque ya se considere la gravedad que la música ha de tener, ya la devocion y claridad con que todo lo que se canta conviene se perciba distintamente, hallaremos que no hay otro mas á propósito para las cosas divinas, ni que con mas fervor levante el espíritu á la contemplacion de lo que se canta, entrándose suave y devotamente á lo mas interior del alma, que el *cantollano*.

Por eso le prodigaron tantas alabanzas los *Ambrosios*, los *Dámasos*, los *Leones* y *Gregorios*, sin omitir á los Santos Padres que le ilustráran loándole con sus escritos, como los *Agustinos*, *Bernardos*, *Ildefonsos*, *Isidoros*, *Seberinos*, *Juan XXII*, el venerable *Beda* y otros muchos pontífices y varones de la mayor clase, distincion y autoridad. Por eso no hubo persona alguna por distinguida y elevada que fuera, que se desdeñase en aprender y ejercer esta ciencia, que muchos filósofos la apellidáran divina. Asi vemos desde la mas remota antigüedad á aquellos hombres, que siendo grandes en ciencia, virtud y santidad, y considerados á la vez como dioses, no se desdeñan empero en adquirir conocimientos músicos y ejercerles con entusiasmo. Vemos á un *David* cantar y tocar el arpa y con perfeccion tan admirable, que la escritura le llama el escelente músico de *Israel*. *Salomon* compuso cánticos tan suaves y dulces, que fueron la admiracion de todas las gentes. Y antes de estos vemos tambien aquel gran caudillo del pueblo hebreo, *Moises*, que la aprendió en *Egipto* con las demás ciencias, y fué maestro de admirables cánticos en alabanza del Señor. Vemos

(1) Ritual Carmelitano. Proemio á las instrucciones.

á *Maria Profetisa* cantar con muchas señoras hebreas el singular favor que las hiciéra el Señor libertándolas de la cautividad de *Faraon*, al ver el ejército y carros de este sumergido milagrosamente en las aguas del mar *Rojo*. Vemos á *Dévora* que, acompañada del general *Barac*, cantó aquel cántico tan celebrado en el libro de los *Jueces*, en accion de gracias por la victoria que consiguieron contra los *Cananeos*. Vemos á *Judit*, aquella ilustre heroína de la ciudad de *Betulia*, gloria de *Jerusalén* y honra de *Israel*, tributar en otro célebre cántico, como *Dévora*, al Señor el sacrificio de alabanza, por haberla dado valor para degollar á *Holofernes*, y auyentar á su ejército. Vemos entre los *Egipcios* á *Mercurio*, *Trismegisto* y *Ptolomeo Filadelfo*, todos reyes, con que empeño se dedicaron á aprender la música, y con que aplauso la ejercieron. Vemos á muchos reyes y emperadores como *Justiniano I*, *Carlo Magno* y *Fernando I* de Castilla y Leon, á *Roberto I* y *Jacobo I*, rey este de Suecia y aquel de Francia, que compusieron cánticos é himnos que merecieron la estimacion de las gentes. Vemos á un *Carlos V*, emperador de Alemania y rey de España, que al presentarle el insigne maestro *Guerrero* un libro de misas, y mandando cantar una de ellas, reconoció algunas imitaciónes que tenia de otros autores, las que demostró luego con admiracion de los inteligentes que no lo habian advertido. En la misma época vemos aquel héroe á todas luces grande, al *Excelentísimo Señor Duque de Gandia*, *San Francisco de Borja*, que siendo general de la compañía de Jesus fué uno de los músicos mas hábiles, como que sus obras eran buscadas con ansia por los Maestros de Capilla. Vemos tambien, ¿ más para qué tanto? haríame interminable si tratase de formar un catálogo de todas las personas mas eminentes, que no solo aprendieron la música como un mero adorno, sino como una ciencia indispensable al hombre. (1) Por lo tanto pasará en silencio á *Fernando III* emperador de Alemania, á *Luis XIII* rey de Francia, á *Felipe IV* rey de España, á *Luis XIV* rey de

(1) *Musicam arbitrator ad statum sive correctionem morum Reipublicæ pertinere: Platon.*

Omnes affectus spiritus nostri pro sua diversitate habent proprios modos invoce, atque cantu, quorum ocula familiaritate excitantur. *San Agustin.*

Música obtinet principatum inter septem Artes liberales: inter omnes scientias ipsa laudabilior, jucundior, lætior, amabilior, esse probatur ab effectu. *Boecio.*

Francia y á *Fernando VI* rey de España, que hicieron progresos en la música y que sus obras fueron de la mayor reputacion. Omitiré tambien á muchos de los *Santos Padres y Doctores* de la iglesia como á *San Dámaso*, *San Gelasio*, *San Gregorio Magno*, *San Vitaliano*, *San Leon II*, *Benedicto VIII*, *Juan XXII*, *Leon X*, *San Hilario*, *San Ambrosio*, *San Agustín*, *San Isidoro*, *San Leandro*, *San Eugenio*, *San Bernardo*, *Santo Tomás*, el *Venerable Beda* y *San Ildefonso*, de quienes écsisten aun en el día composiciones de un mérito poco comun.

En fin hubo un tiempo, segun *San Isidoro*, en que el ignorar la música era mas vergonzoso que el no saber deletrear. *Tam turpe fuit olim Músicam nescire quam litteras.* ¿Y habrá no obstante quién se atreba á declamar que el *cantollano* no sirve mas que de adorno y que su estudio es sinó inútil al menos indiferente? Bien persuadido de esta verdad, quisiera aquí levantar la voz é inculcar muy particularmente á todos los eclesiásticos á que aprendan el *cantollano*, advirtiéndoles que no tan solo le estudien por recreo y adorno como una cosa indiferente, sinó como una ciencia necesaria é indispensable, que obliga de la misma manera al que está sentado á la cabeza de un cabildo, como al que en el coro rige y gobierna con acertado tino al salmista y al cantor, al canónigo y al beneficiado, segun lo declaró el concilio de Trento. (1) *Omnès vero divina per se et non per substitutos compellantur obire officia:: atque in choro ad psallendum instituto, himnis et canticis Dei nomen reverenter, distincte, devotèque laudare.* (2) *In optimis itaque se studiis, sacrisque litteris diligenter exerceant, Sacros Ritus, Rubricas, et ceremonias calleant, Cantum Gregorianum adiscant.* Determinacion, á la verdad, laudable y religiosa, como lo fuera en los *Ignacios*, *Dámasos*, *Gelasios*, *Gregorios*, *Vitalianos*, *Ambrosios*, *Leandros*, *Eugenios* y otros muchos preladados, pontífices y obispos, la estimacion en que tubieron al *cantollano*, celosos del culto que se debe tributar á la suprema Magestad en la tierra cuya ciencia ha de perseverar en el cielo, porque si, como lo esperamos, somos del número de los predestinados, cantaremos

(1) Trid. sess. XXIV, cap. LII.

(2) Rom. sub Bened. XIII, tit. VII, cap. III.

por toda la eternidad en la gloria del Señor aquel cántico siempre nuevo, segun la exhortacion que San Gerónimo hacia al presbítero Paulino: *Discamus in terris quorum scientia perseveret nobis in Cælo.*



por toda la eternidad en la gloria del Señor pues cuánto siempre
 nuevo, según la exhortación que San Gerónimo hacía al presbítero
 Luciano: *Discamus in terris quoniam scientia perseverat nobis in*
Celo.





METODO

TORICO-PRACTICO DE CANTOLLANO.

CONOCIMIENTOS PRELIMINARES.

Leccion I.

P. Qué es *Cantollano*?

R. El arte que enseña á combinar los sonidos con igualdad invariable de figuras.

P. Cuántas son las señales que se usan en el *Cantollano*?

R. Ocho, á saber: *Pentágrama*, *Claves*, *Figuras*, *Sostenidos*, *Bemoles*, *Becudros*, *Virgulas* y *Guiónes*.

P. Qué es *Pentágrama*?

R. Las cinco líneas en que se escribe el *Cantollano*. Los claros que quedan entre una y otra línea se llaman espacios; ejemplo:

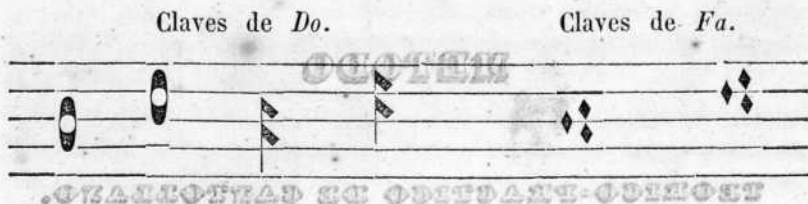
Lineas.	5	Espacios.	4
	4		3
	3		2
	2		1
	1		

P. Qué es *Clave*?

R. Una señal que determina el nombre que se ha de dar á cada una de las figuras.

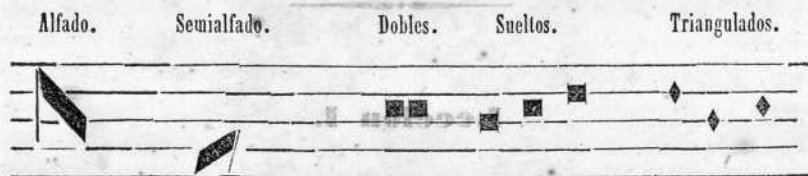
P. Cuántas *Claves* hay?

R. Dos, una de *Do* y otra de *Fa*; ejemplo:



P. Qué es *Figura*?

R. La diferente forma con que se escriben las notas del *Canto llano*; ejemplo:



P. Qué es *Sostenido*?

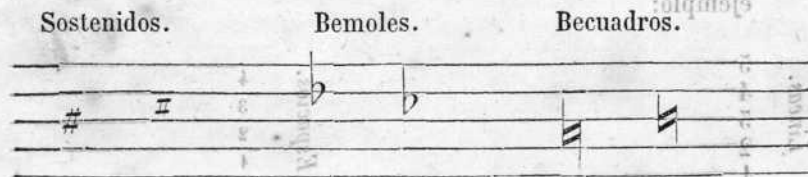
R. Una señal que sirve para subir un semitono á la figura que le sigue.

P. Qué es *Bemol*?

R. Una señal que sirve para bajar un semitono á la figura siguiente.

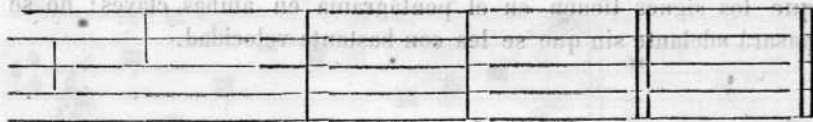
P. Qué es *Becuardo*?

R. Una señal que sirve para quitar el sostenido ó bemol que estubiere antes de él; ejemplo:



P. Qué es *Virgula*?

R. Una línea que atraviesa verticalmente el pentágrama y sirve, la pequeña para separar las palabras: la que atraviesa todo el pentágrama para terminar un periodo; y si hay dos unidas para finalizar; ejemplo:



P. Qué es *Guión*?

R. Una señal que se escribe al fin del pentágrama para indicar anticipadamente el signo que sigue; ejemplo:



P. Cuántos son los *signos del Cantollano*?

R. Siete: *Do Re Mi Fa Sol La Si*; ejemplo:



Do Re Mi Fa Sol La Si

Lección segunda de lectura.

Esta lección sirve para adquirir el conocimiento de la colocación que los signos tienen en el pentágrama en ambas claves: no se pasará adelante sin que se lea con bastante velocidad.

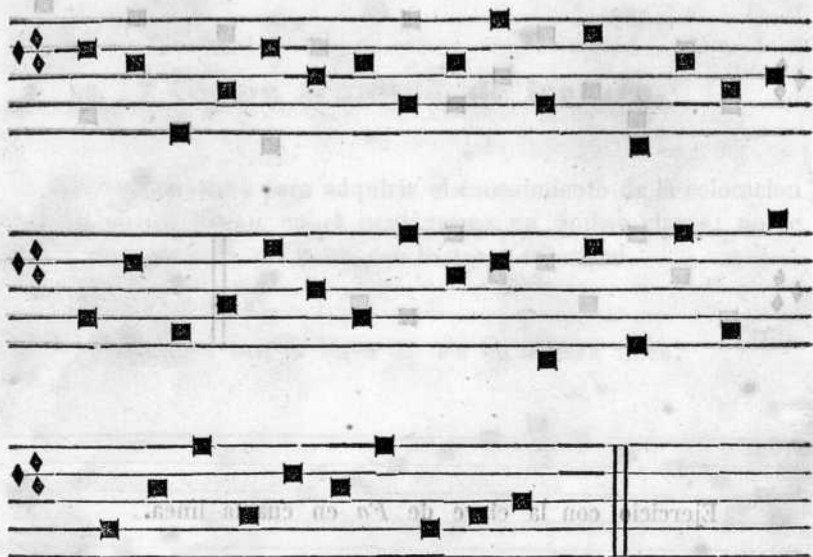
Ejercicio con la clave de *Fa* en tercera línea.

The exercise consists of four lines of music on a five-line staff. Each line begins with a diamond-shaped clef on the third line. The notes are square and placed on the lines and spaces of the staff. Below each line of music are the corresponding solfège syllables: *la si do re mi fa sol la si do re do si la sol fa*, *mi re do si la do mi sol si re do la fa re si la*, and *do re do si la do mi sol si re do la fa re si la*. The first line ends with a double bar line. The second line ends with a double bar line. The third line ends with a double bar line. The fourth line ends with a double bar line.

la si do re mi fa sol la si do re do si la sol fa

mi re do si la do mi sol si re do la fa re si la

do re do si la do mi sol si re do la fa re si la

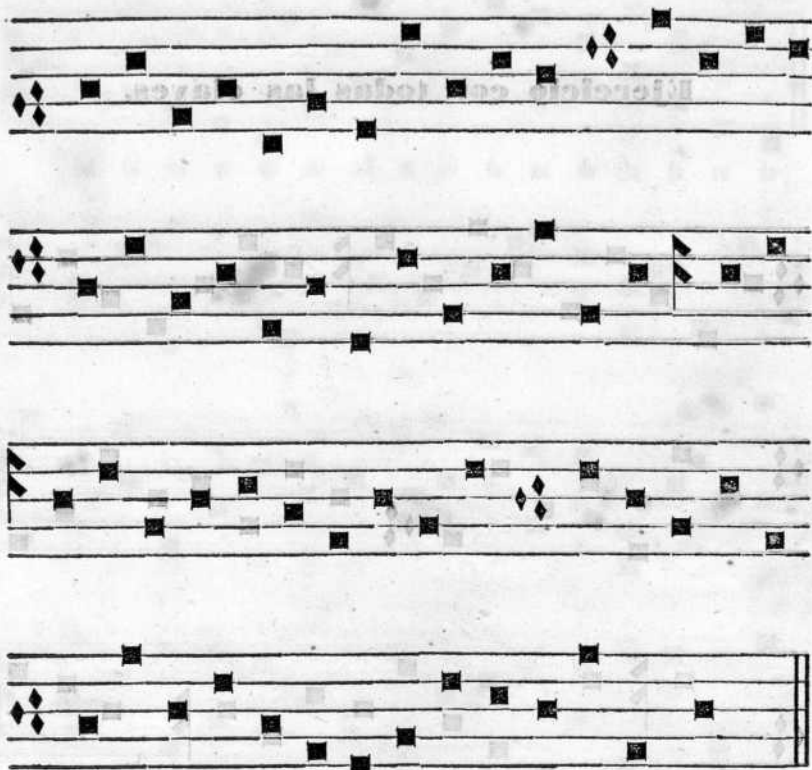


Ejercicio con la clave de *Do* en tercera línea.

Two staves of musical notation with Spanish lyrics underneath. The first staff begins with a diamond-shaped chord symbol. The notes are represented by black squares on the staff lines. The second staff also begins with a diamond-shaped chord symbol and contains a sequence of notes, ending with a double bar line.

mi fa sol la si do re mi fa sol la sol fa mi re do

si la sol fa mi sol si re fa la sol mi do la fa mi



Recomiendo muchísimo la lección precedente, al que quiera progresar con fundamento en el arte.



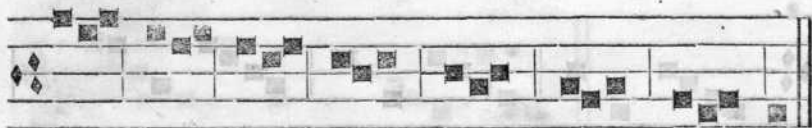
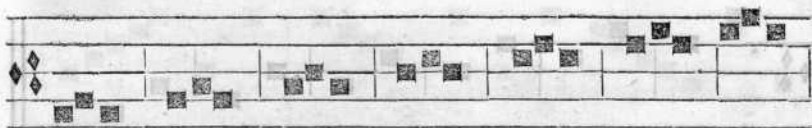
Lección tercera de canto.

En esta lección se tendrá el mayor cuidado en proferir los sonidos, que aprenderá á viva voz, con naturalidad, evitando todo gesto y cualquier vicio que difícilmente se corrije despues.

Escala.

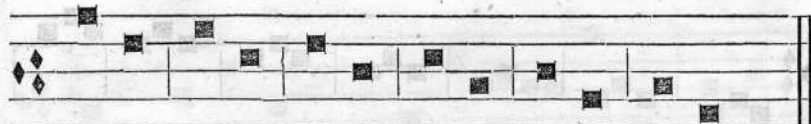


Intérvalos de segunda.

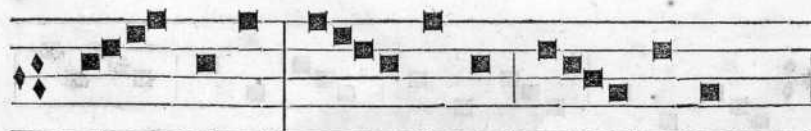
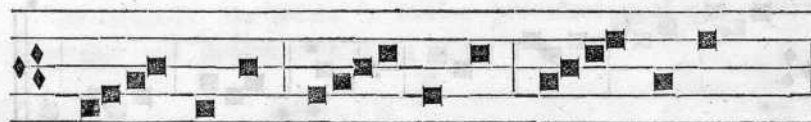


Intérvalos de tercera.

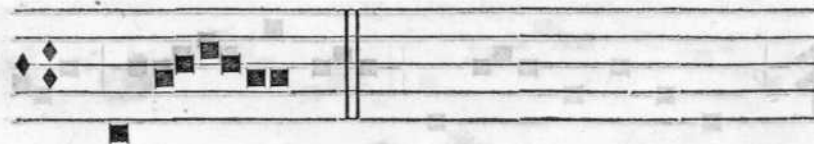
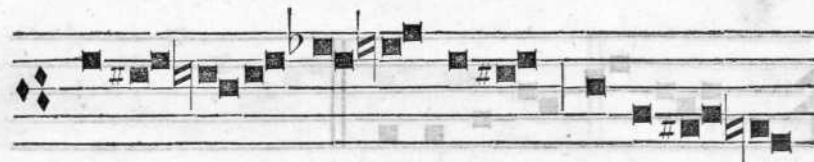
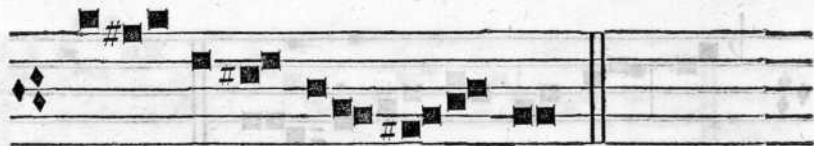
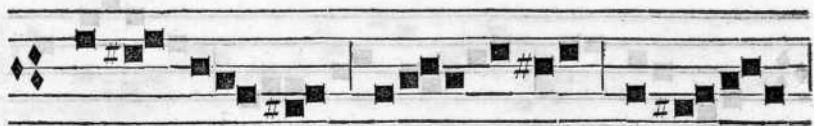




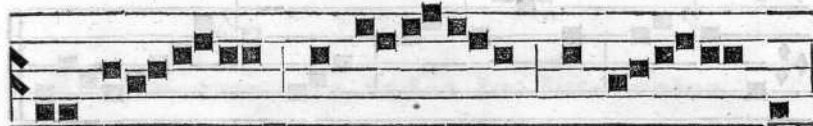
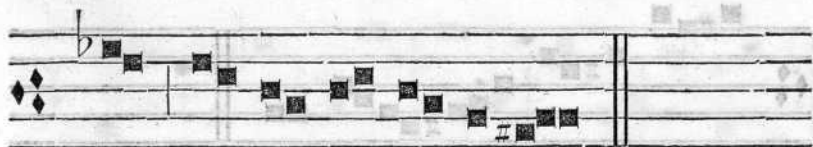
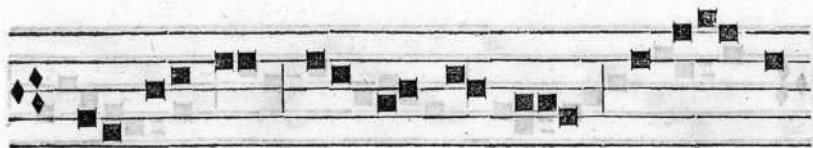
Intervales de cuarta.

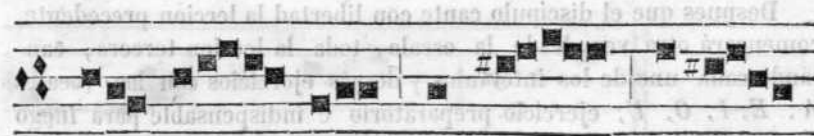
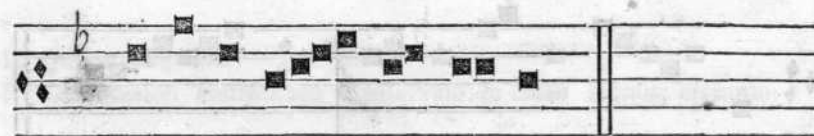
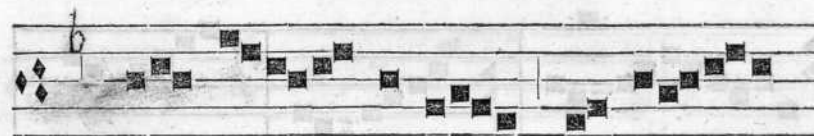
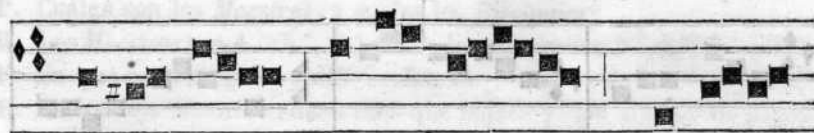


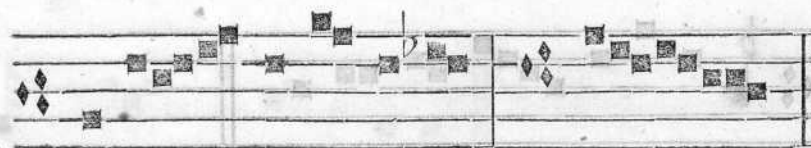
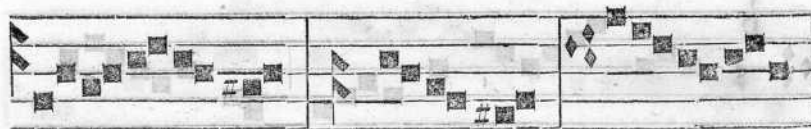
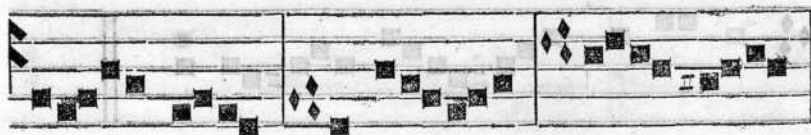
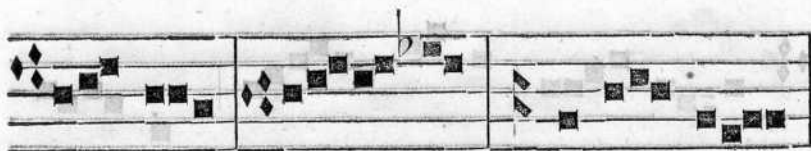
Ejemplos del Sostenido, Bemol y Becuadro.



Ejercicios de solfeo con diferentes claves.







Despues que el discipulo cante con libertad la leccion precedente, comenzará otra vez desde la escala, toda la leccion tercera, cantando cada uno de los intervalos y demás ejercicios con las vocales *A, E, I, O, U*; ejercicio preparatorio é indispensable para luego cantar con letra.

Lección IV.

P. Cuántos son los tonos del *Cantollano*?

R. Ocho, que son: 1.º, 2.º, 3.º, 4.º, 5.º, 6.º, 7.º y 8.º, los cuales se dividen en *Maestros* y *Discipulos*.

P. Cuáles son los *Maestros* y cuales los *Discipulos*?

R. Los *Maestros* son 1.º, 3.º, 5.º y 7.º; los *Discipulos* 2.º, 4.º, 6.º y 8.º

P. En qué se distinguen y diferencian los *Maestros* de los *Discipulos*?

R. En que los *Maestros* suben mas que bajan y los *Discipulos* bajan mas que suben.

P. Cómo se conocerá si un tono sube mas que baja ó bñja mas que sube?

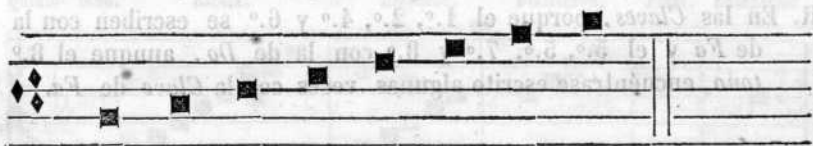
R.º Por el *Diapente*.

P. De qué consta un tono?

R. De *Diapason* ó *Escala*, *Diapente* y *Diatessarón*.

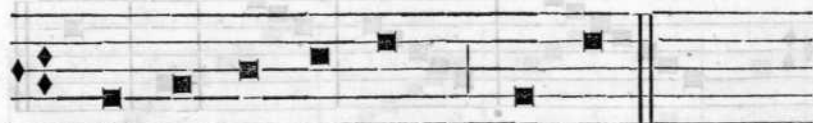
P. Qué es *Diapason* ó *Escala*?

R. La sucesion simultánea de ocho signos; ejemplo:



P. Qué es *Diapente*?

R. La sucesion simultánea ó intervalo de cinco signos; ejemplo:



P. Qué es *Diatésaron*?

R. La sucesion simultánea ó intervalo de cuatro signos; ejemplo:

Lección IV.

P. Cuáles son los tonos del Cantolinos?
 R. Ocho, que son: 1.º, 2.º, 3.º, 4.º, 5.º, 6.º, 7.º y 8.º, los cuales se dividen en Maestros y Discipulos.

P. Cuáles son los Maestros y Discipulos?
 R. Los Maestros son: 1.º, 2.º, 4.º y 6.º; los Discipulos son: 3.º, 5.º, 7.º y 8.º. En que se diferencian los Maestros de los Discipulos?
 R. En que los Maestros suben mas que bajan y los Discipulos bajan mas que suben.

P. Cómo se conocerá si un tono sabe mas que baja ó baja mas que sube?
 R. Por el Diapente.

P. En qué se diferencian los tonos?

R. En sus finales.

P. Cuáles son sus finales?

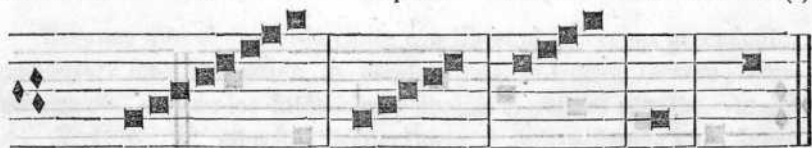
R. El 1.º y 2.º finaliza en *Re*: el 3.º y 4.º en *Mi*: el 5.º y 6.º en *Fa*: el 7.º y 8.º en *Sol*.

P. En qué otra cosa se diferencian?

R. En las *Claves*, porque el 1.º, 2.º, 4.º y 6.º se escriben con la de *Fa* y el 3.º, 5.º, 7.º y 8.º con la de *Do*, aunque el 8.º tono encuéntrase escrito algunas veces con la *Clave* de *Fa*.

Composicion de los tonos.

Primer tono. Escala. Diapente. Diatesaron. Final. Entonacion. (1)

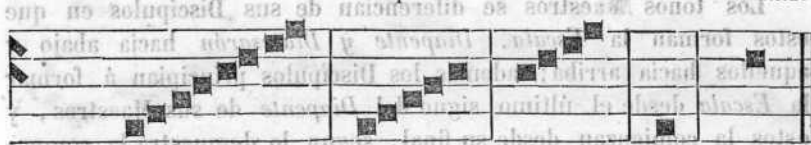


(1) Entonacion ó *Cuerda Corál* se llama al signo por el que se comienza el cántico de los salmos en cada uno de los ocho tonos.

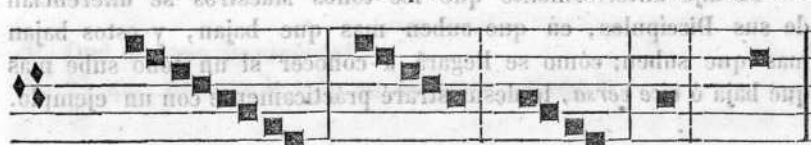
Segundo tono. Escala. Diapente. Diatesarón. Final. Entonacion.



Tercer tono. Escala. Diapente. Diatesarón. Final. Entonacion.



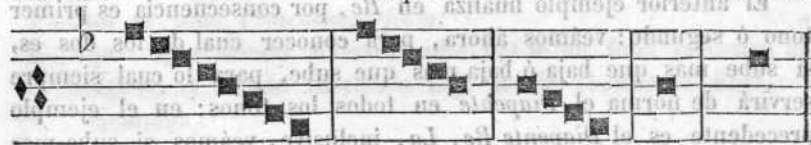
Cuarto tono. Escala. Diapente. Diatesarón. Final. Entonacion.



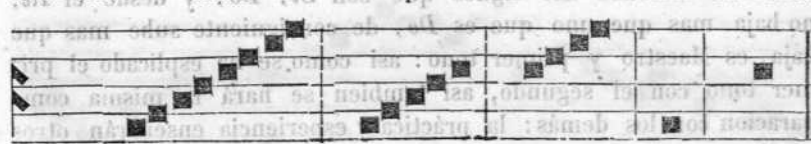
Quinto tono. Escala. Diapente. Diatesarón. Final. Entonacion.



Sesto tono. Escala. Diapente. Diatesarón. Final. Entonacion.



Sétimo tono. Escala. Diapente. Diatesarón. Final. Entonacion.





Los tonos Maestros se diferencian de sus Discipulos en que estos forman la *Escala*, *Diapente* y *Diatessarón* hacia abajo y aquellos hacia arriba; además los Discipulos principian á formar la *Escala* desde el último signo del *Diapente* de sus Maestros, y estos la comienzan desde su final, segun lo demuestra la composición de los tonos.

Ya dije anteriormente que los tonos Maestros se diferencian de sus Discipulos, en que suben mas que bajan, y estos bajan mas que suben; cómo se llegará á conocer si un tono sube mas que baja ó *vice versa*, lo demostraré prácticamente con un ejemplo.



El anterior ejemplo finaliza en *Re*, por consecuencia es primer tono ó segundo: veámos ahora, para conocer cual de los dos es, si sube mas que baja ó baja mas que sube, para lo cual siempre servirá de norma el *Diapente* en todos los tonos: en el ejemplo precedente es el *Diapente Re, La*, inclusive, veámos si sube mas desde el *La* que lo que baja desde el *Re* y observaremos que desde el *La* sube dos signos que son *Si, Do*, y desde el *Re*, no baja mas que uno que es *Do*, de consiguiente sube mas que baja, es Maestro y primer tono: asi como se ha explicado el primer tono con el segundo, asi tambien se hará la misma comparacion con los demás: la práctica y esperiencia enseñarán otros medios mas óbvios para el conocimiento de los tonos.

Leccion V.

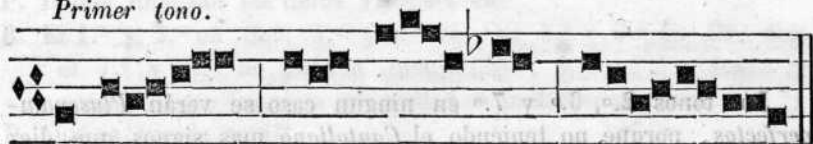
P. Cuántas son las composiciones de los tonos?

R. Cinco: *perfecto, imperfecto, pluscuamperfecto, misto y trasportado.*

P. Qué es tono *Perfecto*?

R. El que cumple todo su *Diapason*; ejemplo:

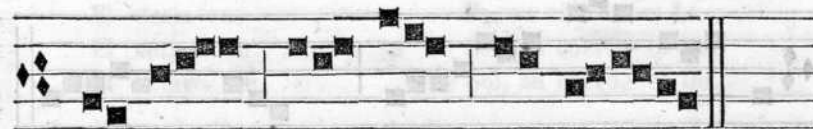
Primer tono.



P. Qué es tono *Imperfecto*?

R. El que no cumple todo su *Diapason*; ejemplo:

Primer tono imperfecto.

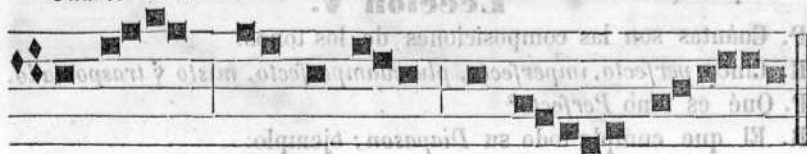


P. Qué es tono *Pluscuamperfecto*?

R. Aquel que siendo Maestro sube desde su final inclusive diez signos, y siendo Discipulo baja desde el mismo final seis; ejemplo:

Primer tono.

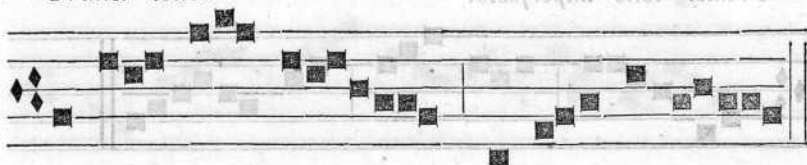


Cuarto tono.

Los tonos 2.º, 6.º y 7.º en ningun caso se verán *Plusquamperfectos*, porque no teniendo el *Cantollano* mas signos que diez y seis, nunca podrán el 2.º y 7.º llegar á serlo por faltar signos á uno y otro tono, y el 6.º por carecer de voces propias debajo del estremo de su *Diatessarón*.

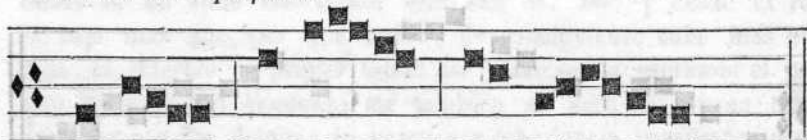
P. Qué es tono *Misto*?

R. El que sube al término de Maestro y baja al estremo de Discipulo; ejemplo:

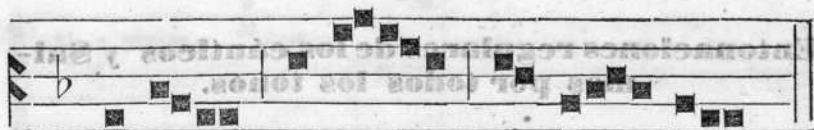
Primer tono.

P. Qué es tono *Trasportado*?

R. Es aquél que está escrito cuatro ó cinco signos mas alto, y que siendo diferentes todos los signos, permanecen no obstante los tonos y semitonos como en el cantollano natural; ejemplo:

Primer tono perfecto.

El mismo tono trasportado.



P. Dónde finalizan los tonos *Trasportados*?

R. El 1.º y 2.º en *Sol*: 3.º y 4.º en *La*: 5.º y 6.º en *Do*; mas el 7.º y 8.º no pueden trasportarse, porque los tonos y semitonos en ninguna propiedad se hallan semejantes.

P. Qué es cuerda corál?

R. Cuerda corál se llama al tono fijo é invariable, por el que se cantan dos, tres ó mas antifonas, sin que la una se cante ni mas alta ni mas baja que la otra; ejemplo:

El primer tono finaliza en *Re*, su cuerda es *La*.

El segundo en *Re*, su cuerda es *Fa*.

El tercero en *Mi*, su cuerda es *Do*.

El cuarto en *Mi*, su cuerda es *La*.

El quinto en *Fa*, su cuerda es *Do*.

El sexto en *Fa*, su cuerda es *La*.

El sétimo en *Sol*, su cuerda es *Re*.

El octavo en *Sol*, su cuerda es *Do*.

Lo dicho significa que cuando se canta una antifona de primer tono, á la que sigue otra de segundo, la cuerda de este ha de ser unisona con la de aquél, quiero decir, que el *Fa* de segundo tono ha de ser semejante al *La* del primero: si es tercero el *Do* ha de ser igual al *La*: si es cuarto, ambos tienen igual cuerda, pues en ambos el *La* es el signo de la cuerda corál: si es quinto tono el que sigue al primero, el *Do* de aquél ha de ser unisono al *La* de este: si es sexto tono, el *La* ha de asimilarse en un todo al *La* del primero; y si es un sétimo ó un octavo el tono que le sigue, el *Re* de aquél ó el *Do* de este han de ser unisonos al *La* del primer tono; requisitos indispensables que se necesitan para el buen régimen de un coro y conservar la cuerda corál que es tan conveniente y necesaria.

Entonaciones regulares de los cánticos y Salmos por todos los tonos.

Primer tono.

Mag nifi cat anima mea Do minum.

Dixit dominus domino meo: sede á dextris meis.

Segundo tono.

Mag nificat anima mea Dominum.

Dixit dominus domino meo: sede á dextris meis.

Tercer tono.

Mag nifi cat anima mea Dominum.



Dixit dominus domino meo: sedens a dextris meis.

Cuarto tono.

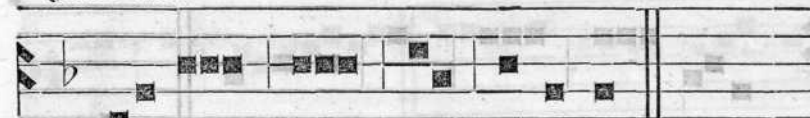


Magnificat anima mea Dominum.



Dixit dominus domino meo: sedens a dextris meis.

Quinto tono.

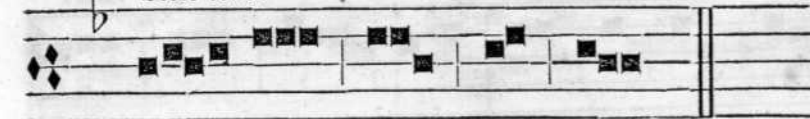


Magnificat anima mea Dominum.

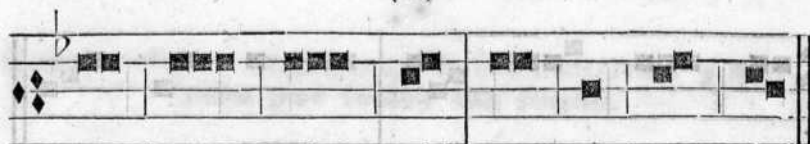


Dixit dominus domino meo: sedens a dextris meis.

Sesto tono.

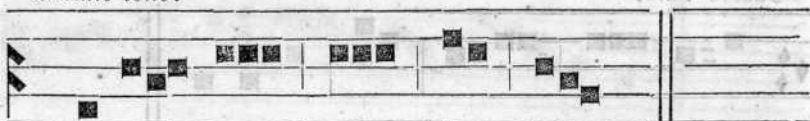


Magnificat anima mea Dominum.

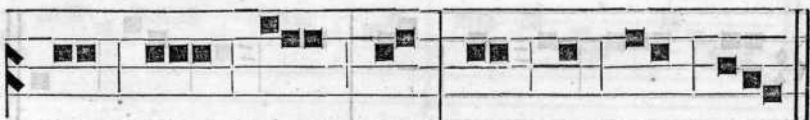


Dixit dominus domino meo: sede ad dextris meis.

Sétimo tono.

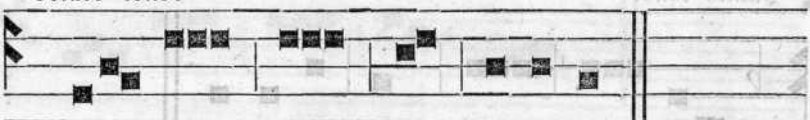


Mag nificat anima mea Dominum.



Dixit dominus domino meo: sede ad dextris meis.

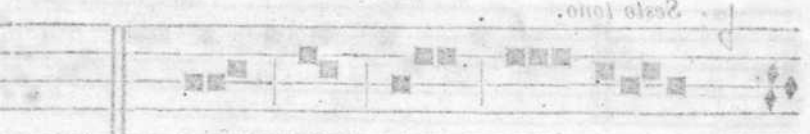
Octavo tono.



Mag nificat anima mea Do mi num.



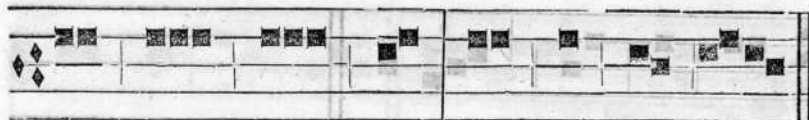
Dixit dominus domino meo: sede ad dextris meis.



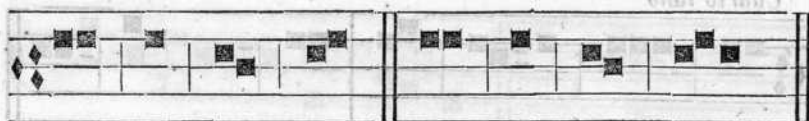
Mag nificat anima mea Dominum.

Entonaciones irregulares de los Salmos.

Primer tono.



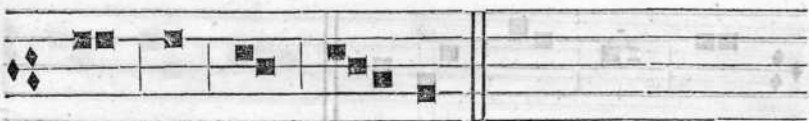
Dixit dominus domino meo: sede á dextris meis.



sede á dextris meis. sede á dextris meis.

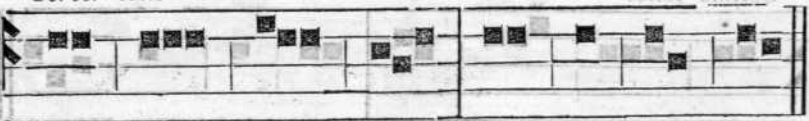


sede á dextris meis. sede á dextris meis.



sede á dextris meis. sede á dextris meis.

Tercer tono



Dixit dominus domino meo: sede á dextris meis.

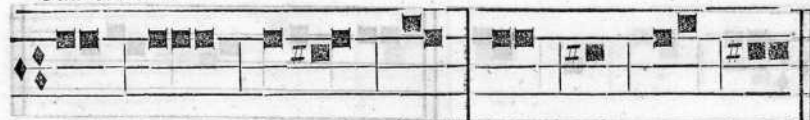


sede á dextris meis. sede á dextris meis.



sede á dextris meis. is.

Cuarto tono



Dixit dominus domino meo: sede á dextris meis.



sede á dextris meis. sede á dextris meis.

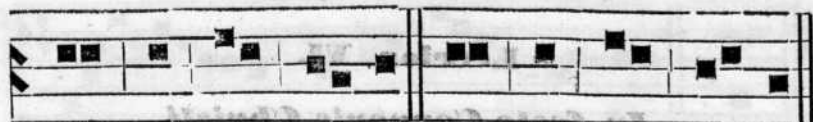


sede á dextris meis. is.

Sétimo tono.



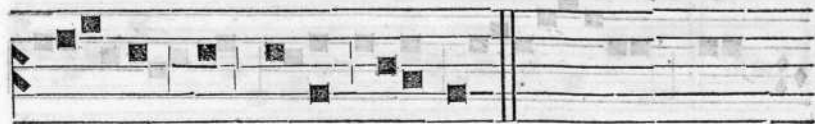
Dixit dominus domino meo: sede á dextris meis.



sede à dextris meis. sede à dextris meis.



sede à dextris meis. Dixit dominus domino meo:



sede à dextris meis.

Octavo tono.



Dixit dominus domino meo: sede à dextris meis.



sede à dextris meis.



sede à dextris meis.

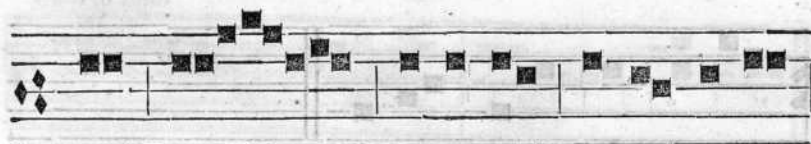
Leccion VI.

In festo Corporis Christi.

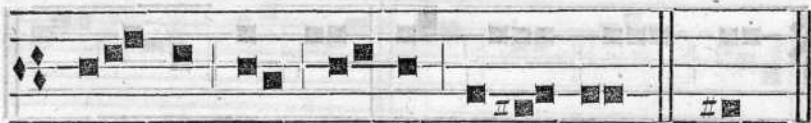
Ad vespas.



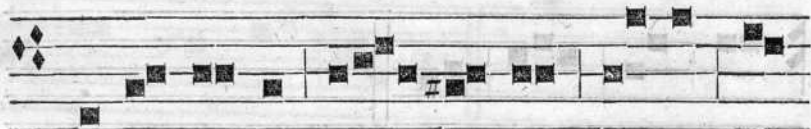
Sa cer dos in æ ter num Chris tus & Dó



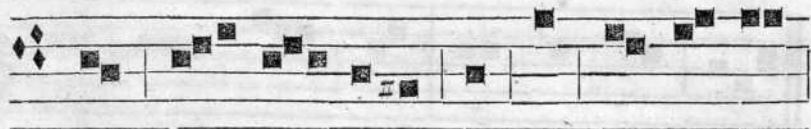
minus secún dum ór di nem Mel chi se dech,



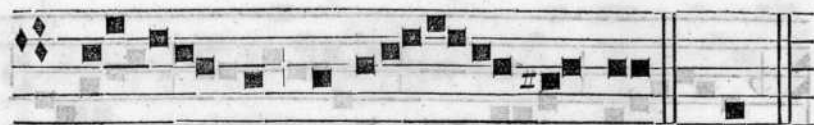
pa nem et vi num ob tulit. *Do-La.*



Mi se rá tor Dó minus es cam de



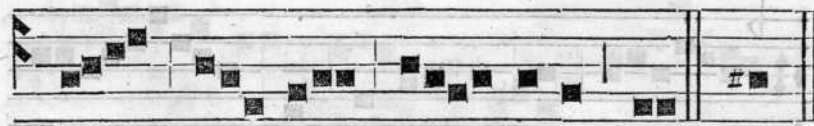
dit ti . méa ti bus se in me mó riam



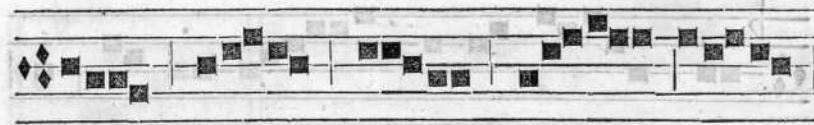
su o rum mi ra bi lium *La-Mi.*



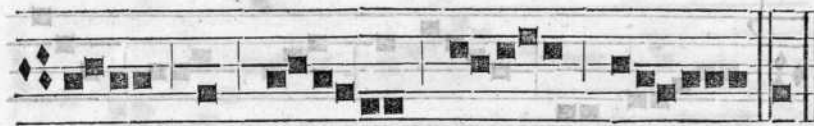
Ca licem sa lu tá ris acci pi am,



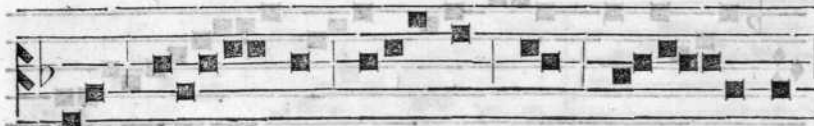
et sacri fi cábo hós ti ám laudis. *Sol-Fa.*



Si cut no vél læ o li várum, Ecclé siae fili i



sint in circú i tu men sae Dó mini, *ReFa*



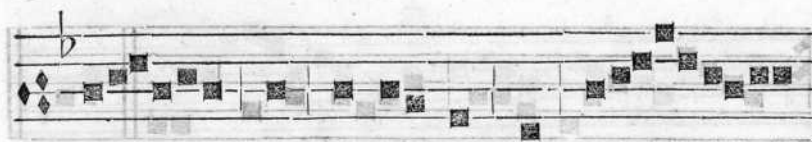
Qui pa cem po nit fines Ecclé siae,



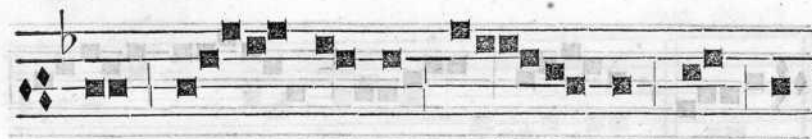
fru menti á dipé sá in



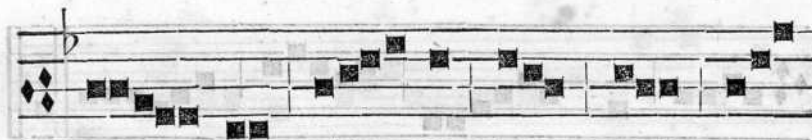
tut nos



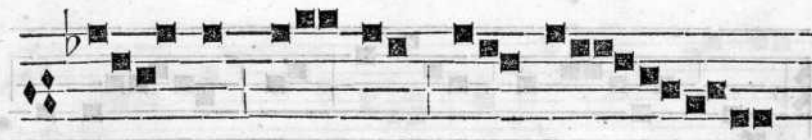
Dó mi nus.



quám su a vis est Dó



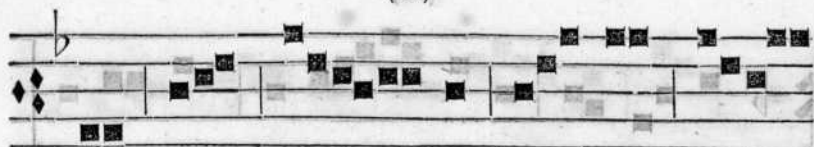
mine spi ri tus tu us qui ut



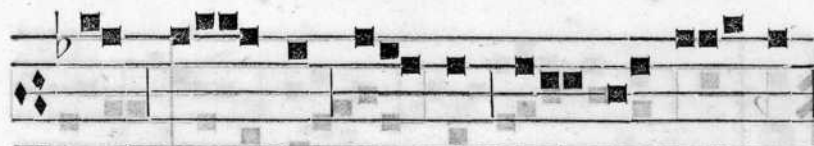
dulcé dincem tu am in fi lios demons



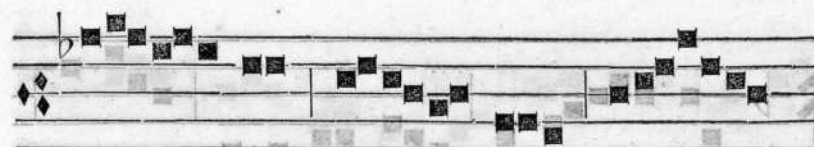
tra res, pa ne sua vis



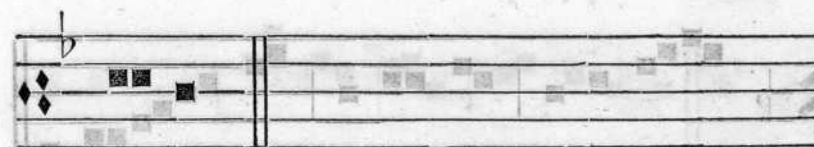
ssimo de cœlo lapsus est, et in terra



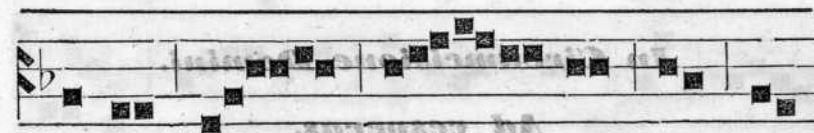
resurrexisset, et ascendisset in caelum, sedens ad dexteram



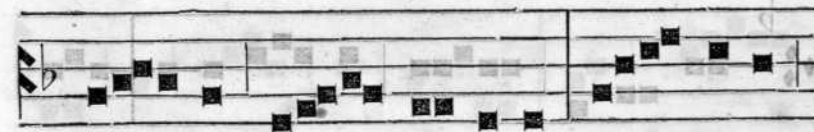
Patris, et iterum venturus est cum nubibus, et visibilis erit



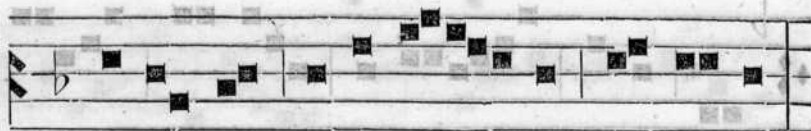
in caelo, et benedicens populum, et emittens spiritum suum



in conspectum, et iterum venturus est cum nubibus, et visibilis erit



in caelo, et benedicens populum, et emittens spiritum suum



me mó ri a pas si o nis e ob jus:



menso ím ple tur grá ti a: et



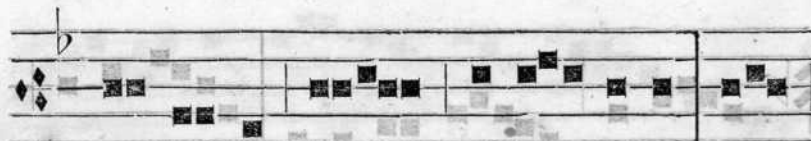
fu tu ri ra gló ri æ no bis



pig nus da tur, al le lu ia.

In Circumcisione Domini.

Ad vespas.



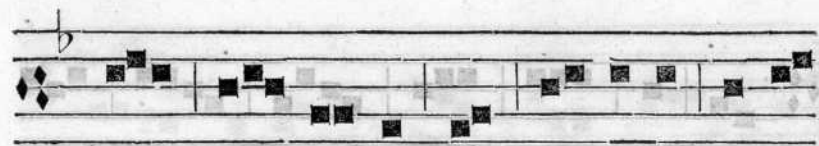
admi rá bile com mer cium! Creator



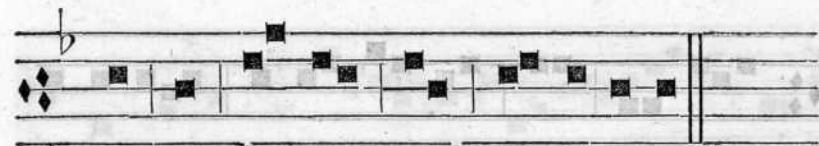
sum géneris hu máni, ani má tum corpus sumens,



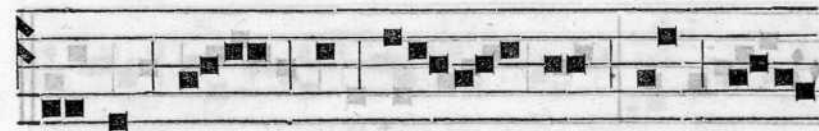
de Vir gine nas ci dig na tus est: et



procedens ho mo si ne sé mi ne, lar gi-



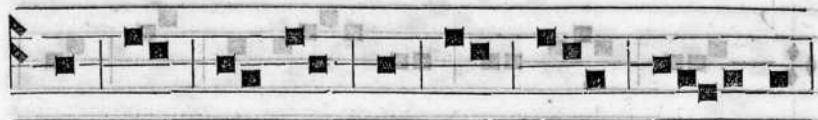
tus est, no bis suam De mi tá tem.



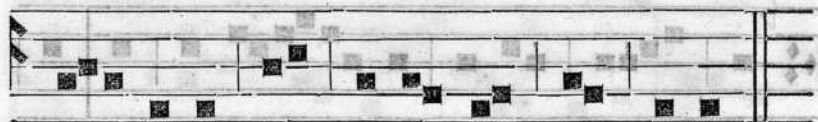
Quan do na ob tus ni es xpi i neffa bi liter ex Vir-



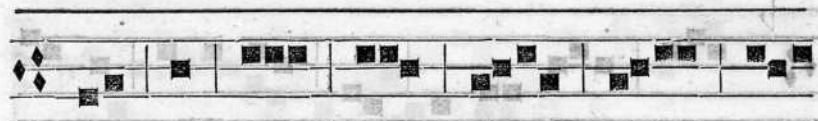
gine, tunc im plé tæ sunt Scri pturæ: sicut plú vi a



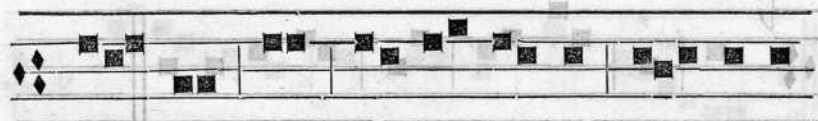
in vellus descen disti, et ut ins saluum inam faceres ad ge aruog nus



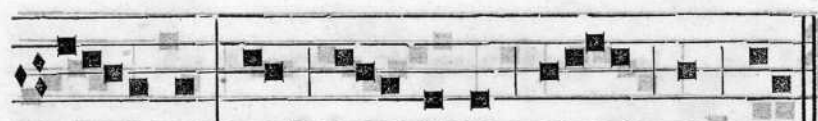
hu ma num: te lau da mus zan Deus onig nos ter. ob



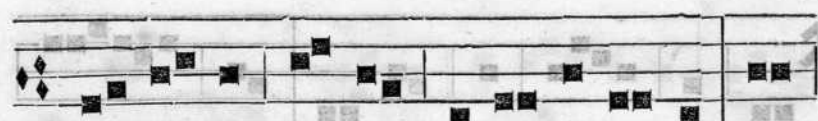
Rubum quem in viderat Moyses om incombustum, conservatam ag-



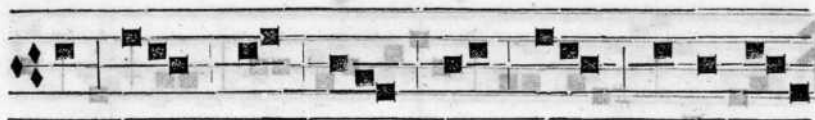
no vimus tuam ad lau ma da bi id lem vir agi ni-



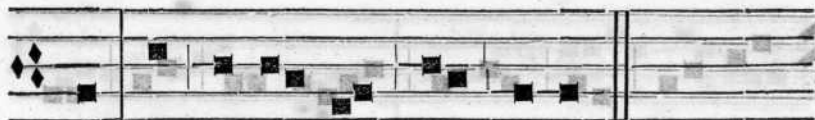
ta tem: Dei ge ssoni trix in ter ce de an pro ob nobis.



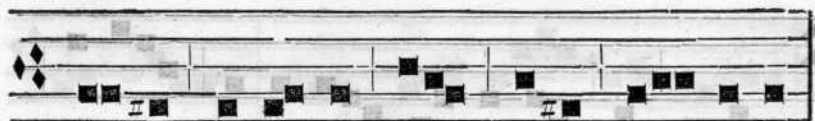
Germi na vit ra ad dix Jes tus ad i q mi se: erta



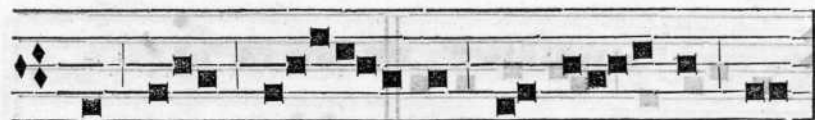
-ib est sup stel lae ex sal Ja cob: ad Virgo maie péperit in Sal va tó



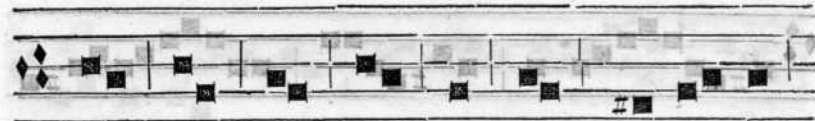
rem: te lau dá mus in Deus ois noster. non dix of



Ec ce Ma ri a gēnuít in no bis Sal va tó rem:



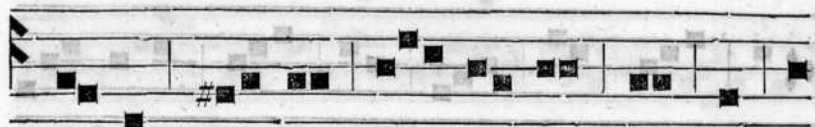
quem Joánes vi dens ex cla má vit dicens:



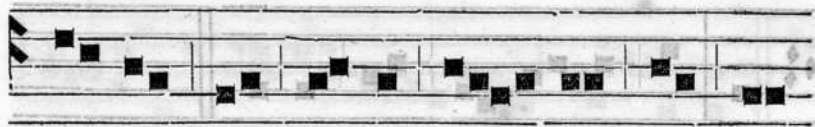
Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit pec cá ta



mun di, al le lú ia. Dei



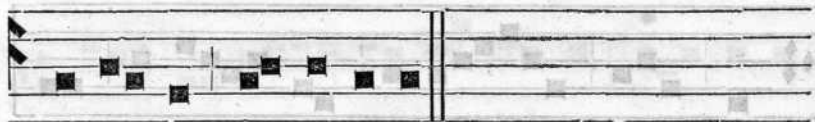
Prop ter in ianiam quæ cha: ri ta tem suam, iste qua tus di-



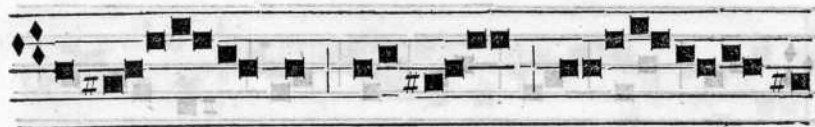
lé xit nos. De us, Fi lium suum: mi-



si sit in si mi li tu di nem car nis



pec cá ti, al le lu ia.



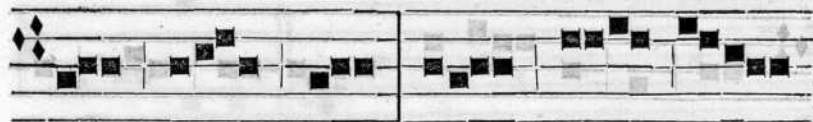
Mag num hæ re di ta tis myste-



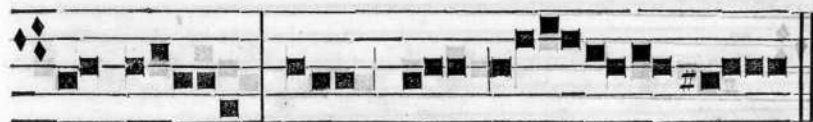
rium: templum Dei factus est ú terus ne-



ci men ti tis vi rum: non ni est po llu tu tus ex



-e a et car nem assu mens: om nes Gen tes vé nient,

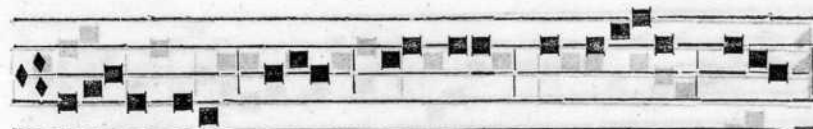


di ca cén tes: Gló ri a ti bi Dó mine.

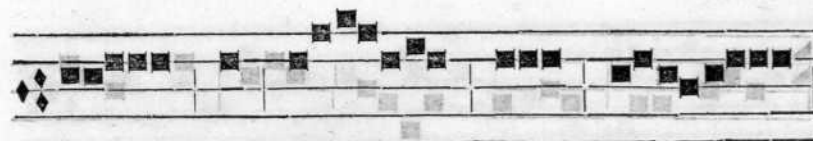
In Festo SS. Trinitatis.

Ad vespas.

Gló ri a ti bi Tri ni tas aequá lis, u na



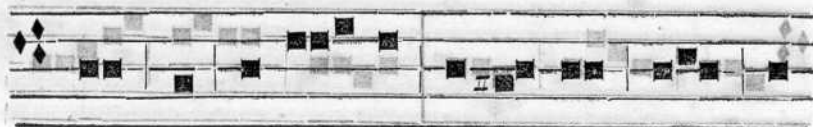
Gló ri a ti bi Tri ni tas aequá lis, u na



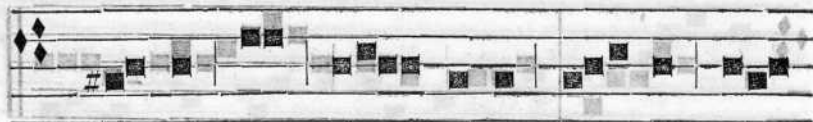
De et i tas, et ex pa tre sup et te g omnia et se men tu cula,



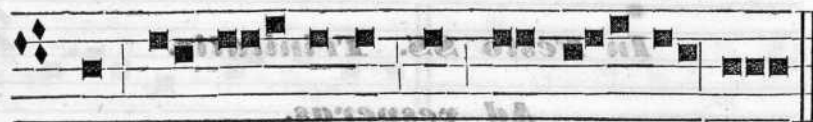
Et nunc illo et in non per pe tuum.



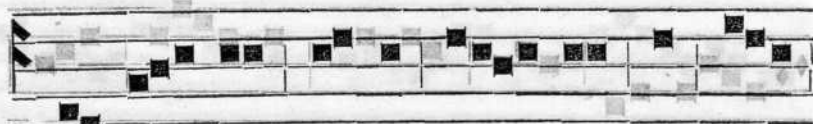
Laus et pe ren nis glo ria De o Pa-



tri, et Ti id i li o, sanc to si s



mul Pa ra eli to, in saecu lo rum saecula.



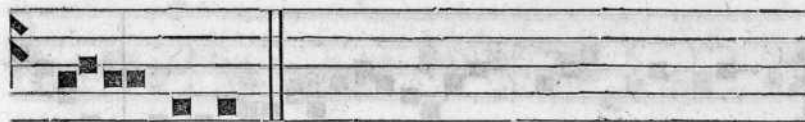
Gló ria es lau tis in Tré id sonet in o dre



om nium Pa ntri, ge mi te que Pro li, Spi stri tu id



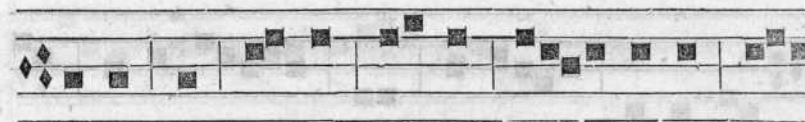
Sanc to pá ri ter re súl tet lán de



pe- rên ni.



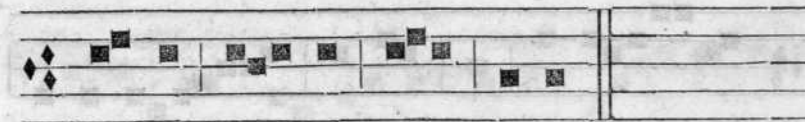
La us De o Pa tri, pa ri li que



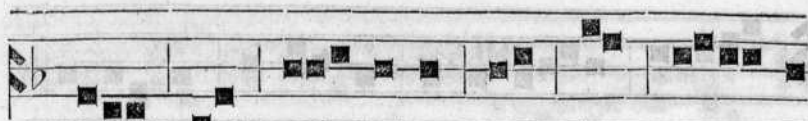
Pro li, et ti bi sanc te stú di o pe-



rên ni Spi ri tus, nos tro rê so net ab



o re ori ne per æ vni.



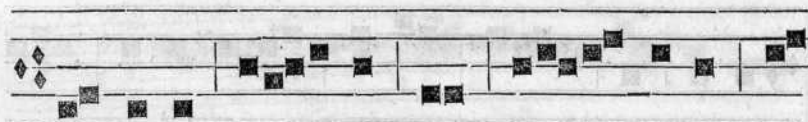
Ex quo ómni a per quem ómni-



a, in quo omni a: ip-



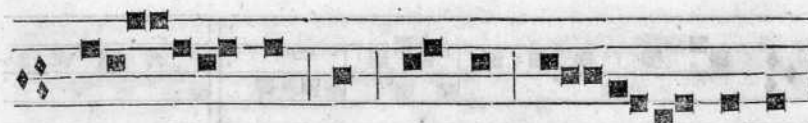
si glóri a in sæcula.



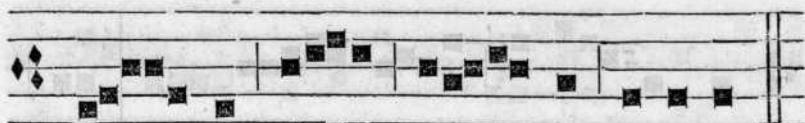
Grá ti as ti bi Deus, gra ti as ti-



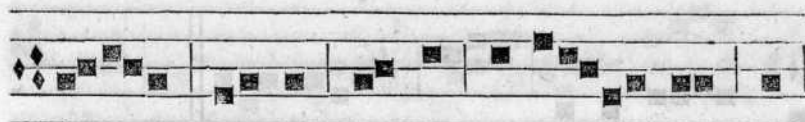
bi ve ra et u na Tri ni tas;



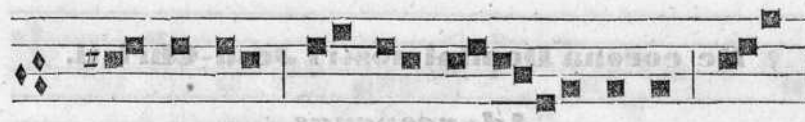
u na et sum ma Dé i las,



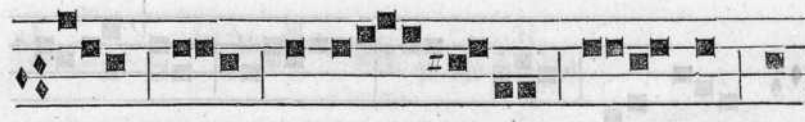
sanc ta et u ni ta tis. U ni tas.



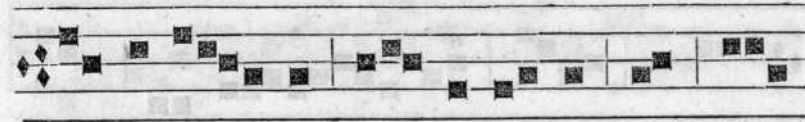
Te De um Pa trem in ge ni tum, te



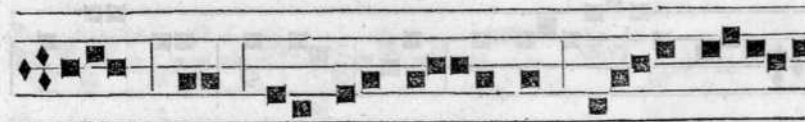
Fi li um u ni ge ni tum, te



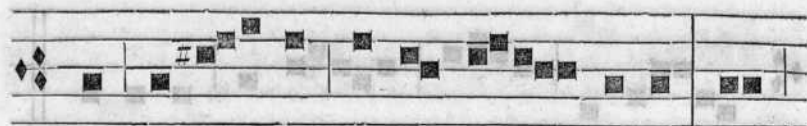
Spi ritum sanc tum Pa trā cili tum, sanc tum et



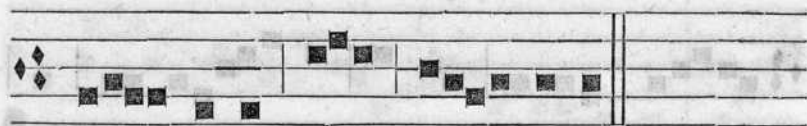
in di vi du am Tri ni ta tem, to to cor de



et con fi te mur, lau da-



mus, in at que be ne di ci mus: tibi



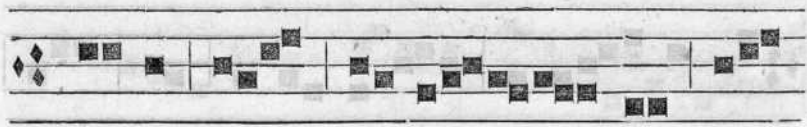
gló ri a in sae cu la.

De corona Domini nostri Jesu-Christi.

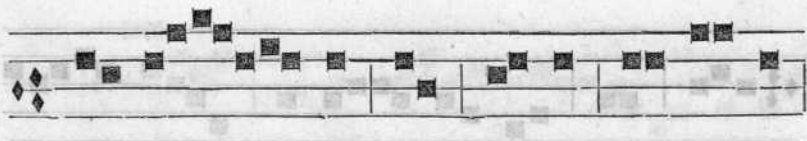
Ad vespas.



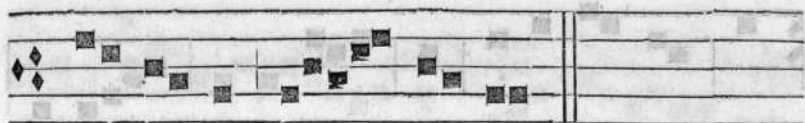
Mi lites Præ sidis susci piétes Je-



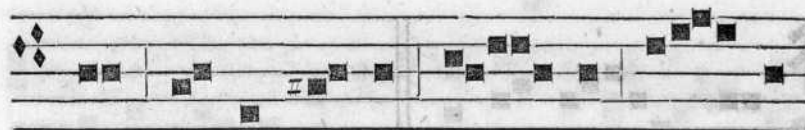
sum in præ to rium, con-



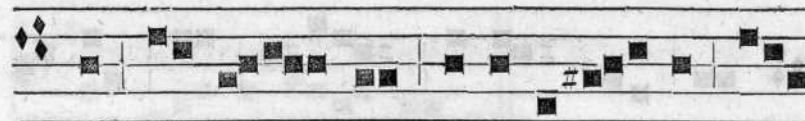
grega vé runt ad e um uni vér sam



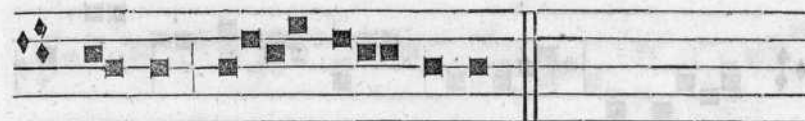
co hor tem, al le luia.



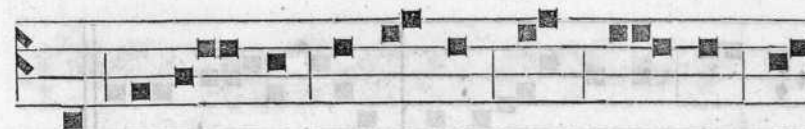
Et e xu én tes e um chlá my-



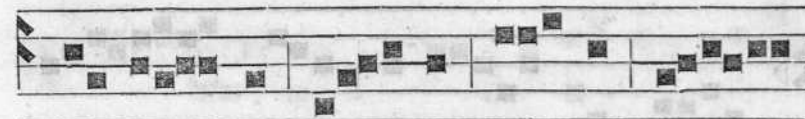
dem coc ci neam cir cum de de runt e



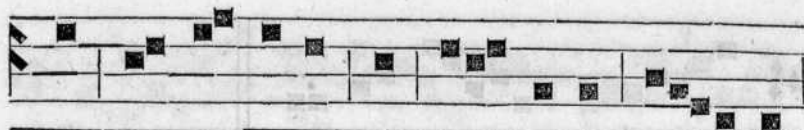
i, al le lu ia.



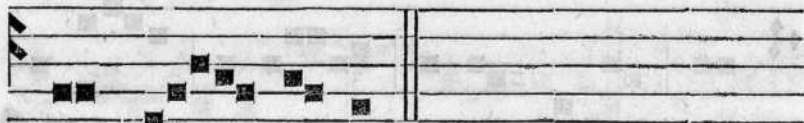
Et plec tén tes Co ró nam de spi nis, po-



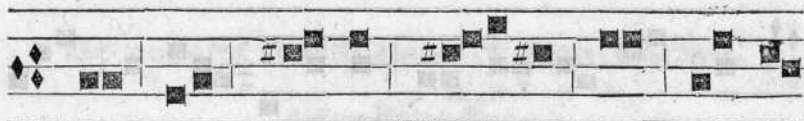
su é runt su per ca put e jus,



et a rún di nem in dex te ra e jus,



al le lu ia.



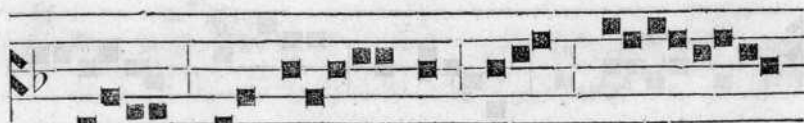
Et genu fle xo an te eum, il lu-



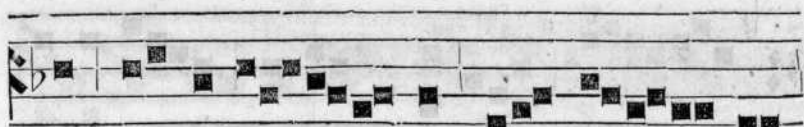
de bant e i, di cén tes: A ve



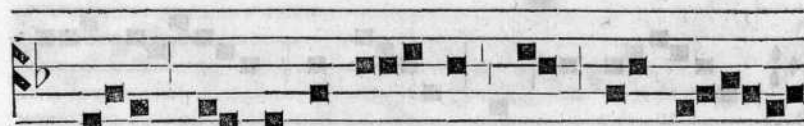
Rex Ju dae ó rum, al le lu ia.



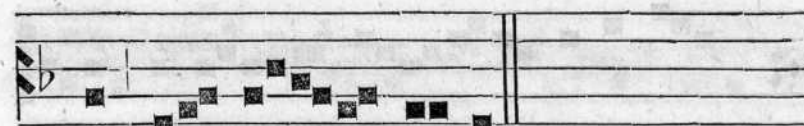
Et ex pu én tes in e-



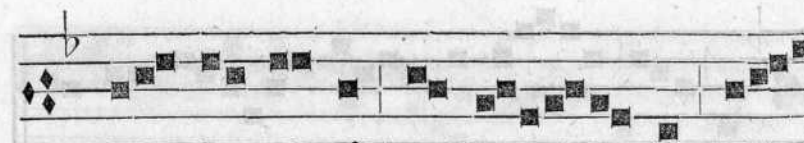
um, ac ce pé runt a rün dñem,



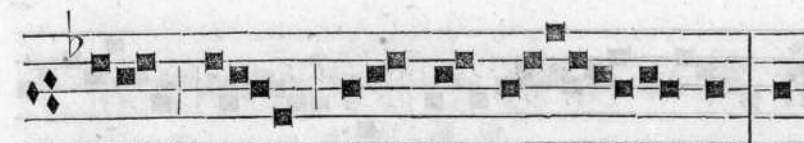
et per cu ti é bant caput e



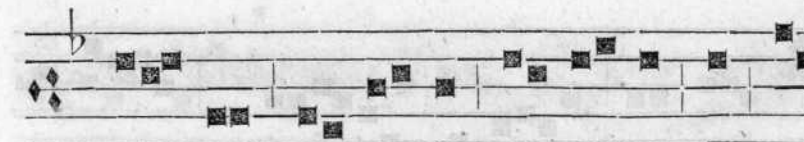
jus, al le lú ia.



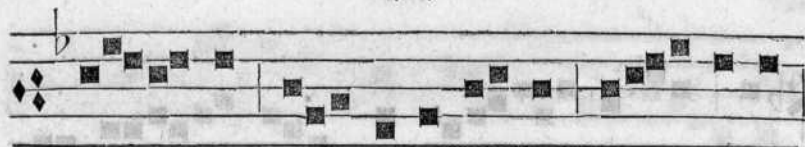
Ap pre hén dit Pi lá tus Je-



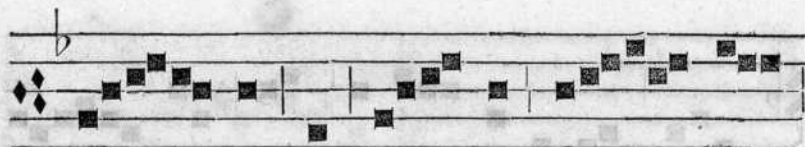
sum, et fla gel lá vit: et



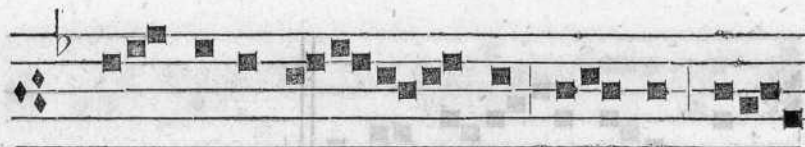
mi lites plec ten tes Co ró nam de spi-



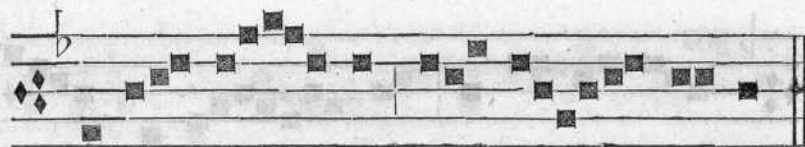
nis im po su é runt cá pi ti



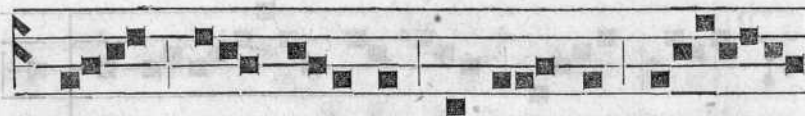
e jus, et ves fe par pùre a



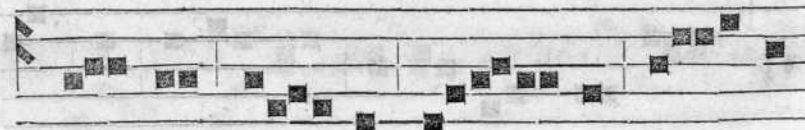
cir cun de dé rant e um, al-



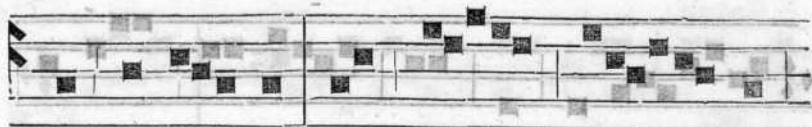
le lú i a, al le lú ia.



O Co ró nã mi rãr da dig-



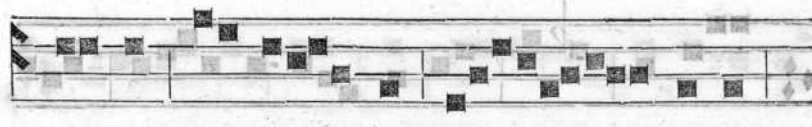
nitã! mor tis pã nas dé bi-



tas ré pel: lis: tu spes lap sis,



fir mi tas in fir mis, tu res-



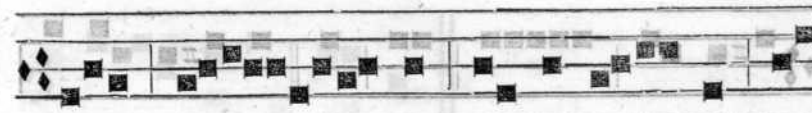
táu ras Co ró nas: pèr di tas



al le lu ia, al le lú ia.

Feria tertia Maioris Hebdomadae.

Introitus.



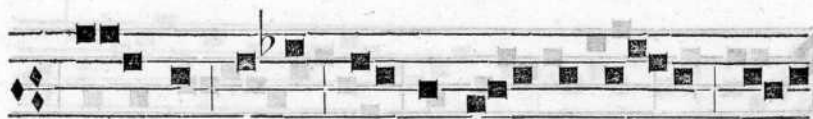
In nos ihu au su sed is: sem glò ri a tu ri ed o



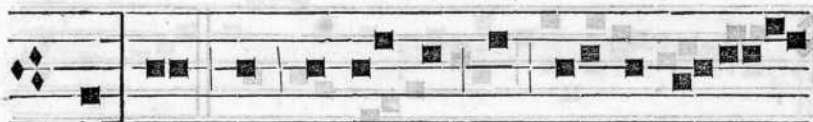
pór tet in cruce Dó mi ni nos tri



Je su Chris ti: in quo est sa lus,



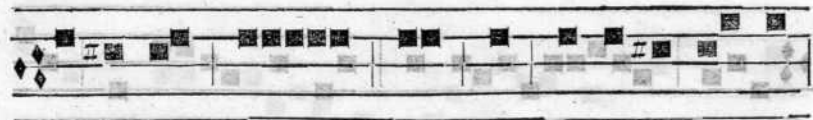
vi ta, et re sur rec ti o nos-



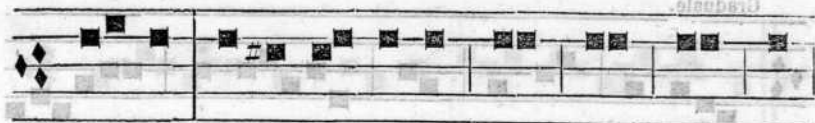
tra: per quem sal va ti, et li be rá



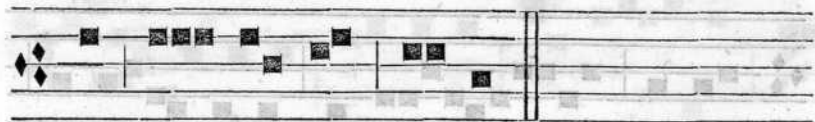
ti su mus.



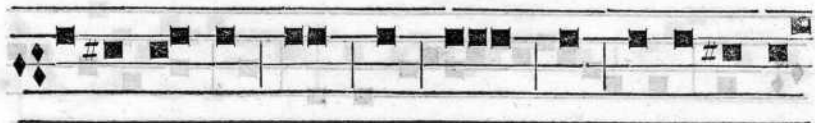
De us mi se re á tur nostri, et be ne di cat



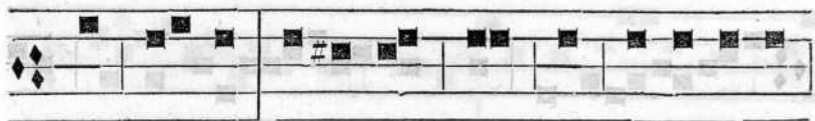
no om nis: in il lū mi net vultum suum super nos,



et mi se re ā tur nos tri,



Glō ri a Pa tri, et Fi li o, et Spi ri tu



i o Sanc to. Si cut erat in prin ci pi o,

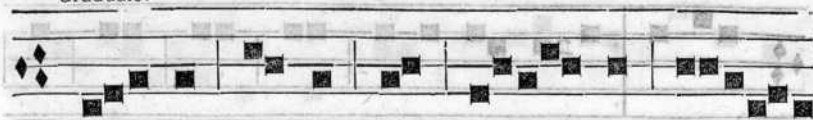


et nunc, et sem per: et in om nia



saecula. A men.

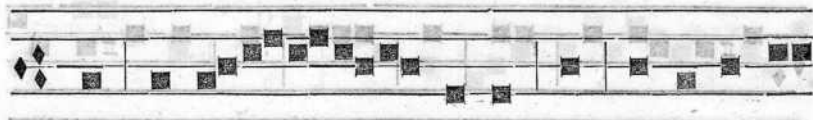
Graduale.



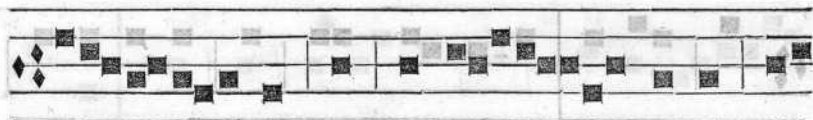
E ra que / go uat au tem, dum in mi li hi caid mo on lés-



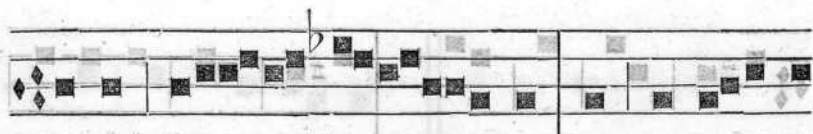
ti es / ri son sent, in à du ré im lo bam



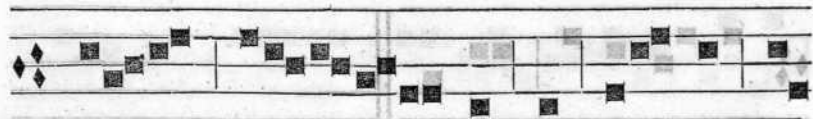
nt me i ci pli co / ci o, et hu mi li á-



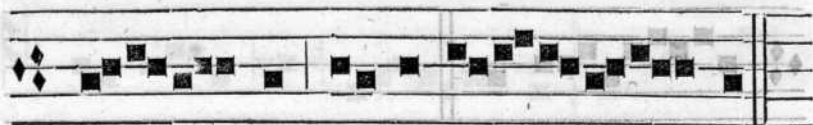
o / is quibam in je su jú / et ho ni o i á-



si ni mam me ni / et o ra te li-



o me / a à in qu si / nu me-



o con ver té tur.

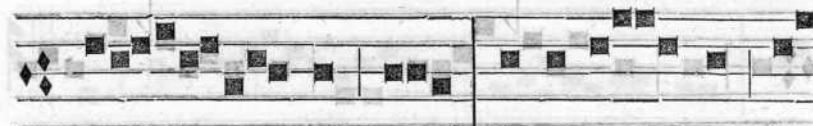
Verso.



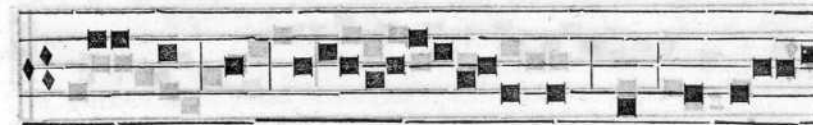
Ju di ca Do mi ne no cén tes me,



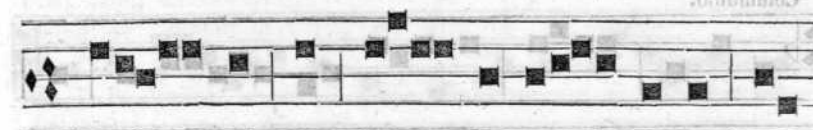
ex púg na im pug nán-



tu tes me: ap pre hén de ar-



ma et scu tum, et ex úr-

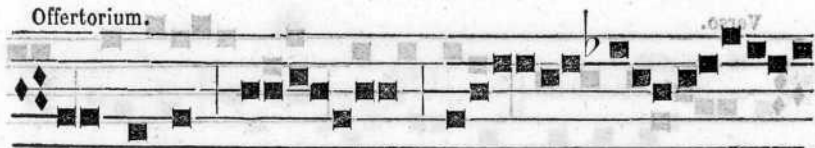


ge in ad ju tó ri um mi-



hi. si 127 800 0

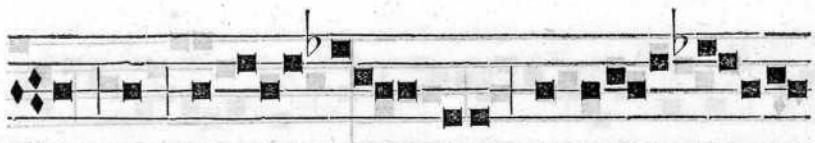
Offertorium.



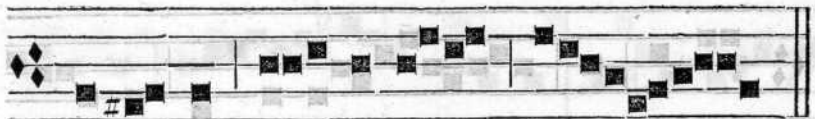
Cus tó di ni me en en im Dó mi nis



mino de ma nu pec ca tó ris:



et ab ho mi nibus i ni

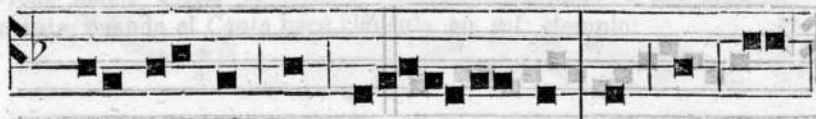


quis é ri pe me.

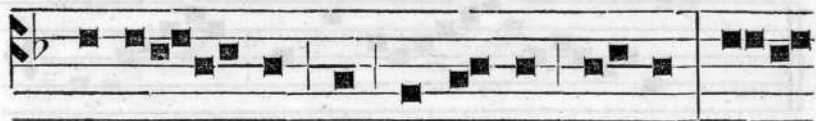
Communio.



Ad vér sum me en i xer ce ni bán tur, qui



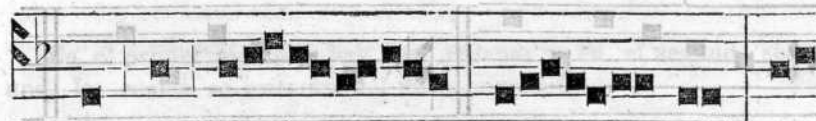
se dé bant in por ta: et in me



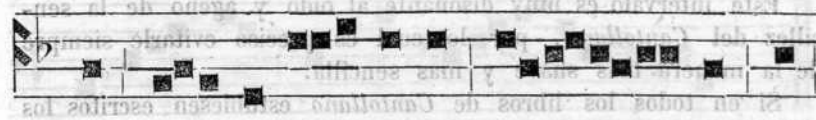
psal lé bant, qui bi be bant vi num: c-



go ve ró o ra ti ó nem me-



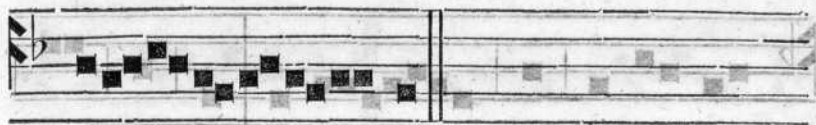
am ad te Dó mine: tem-



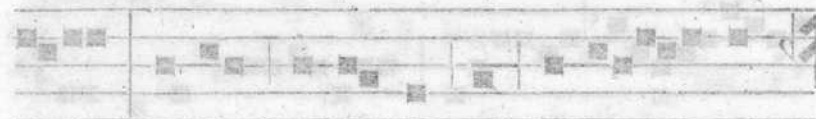
pus he ne plá ci ti De us in



mul ti tú di ne mi se ri cór

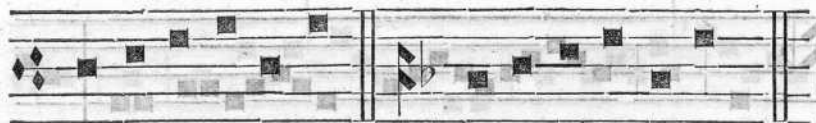


su ni lo :a) a. 70q ai laed bb 08



ADVERTENCIAS.

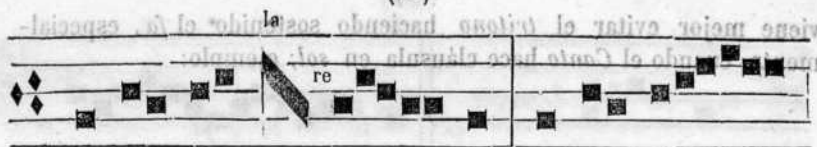
Hay un intervalo en el *Cantollano* que comunmente es conocido por *tritone*: este es un intervalo de cuarta que consta de tres tonos; ejemplo:



Este intervalo es muy disonante al oido y ageno de la sencillez del *Cantollano*, por lo cual es preciso evitarle siempre de la manera mas suave y mas sencilla.

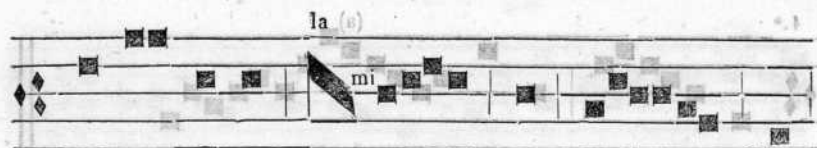
Si en todos los libros de *Cantollano* estuviesen escritos los sostenidos y bemoles que se necesitan para evitar el *tritone*, no hubiera necesidad de hacer semejante advertencia; pero como desgraciadamente se observa lo contrario, de ahí es que, para evitar la disonancia de un intervalo tan repugnante, se ponen las reglas siguientes.

El *tritone* por lo comun se evita haciendo *bemol* el *si* en los tonos 1.º, 2.º y 4.º y en los tonos 5.º y 6.º haciendo *bemol* el *la*; pero en los tonos 5.º, 7.º y 8.º muchas veces con-

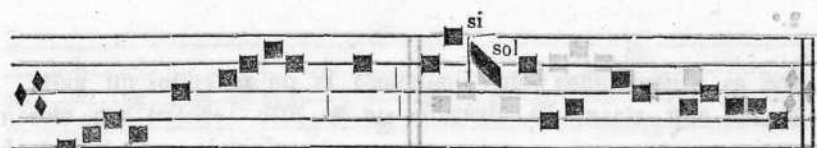


Al le lú ia.

Dó mi ne



re fú gi um fac tus es nobis à

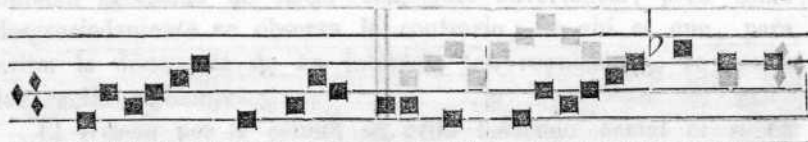


ge ne ra ti ó ne, et pro gé ni e.

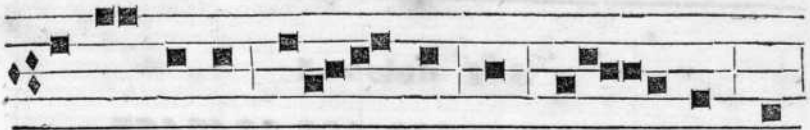
Adviértase en el ejemplo anterior que sube lo mismo que baja, y en este caso siempre se dá la preferencia al Maestro, á no ser que el *canto* indique el tono Discipulo.

En los *alfados* no se nombran mas que el primero y último signo, ya sea el intervalo de 3.^a, 4.^a ó 5.^a etc.

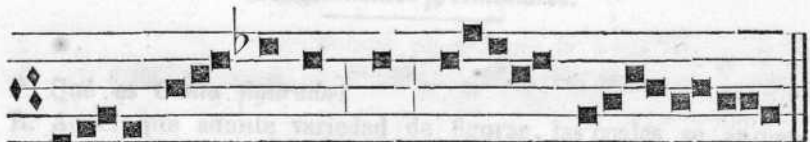
Das cosas son las que hay que evitar en el anterior ejemplo: el *Tritono* y la mala colocacion de la letra: este defecto de la letra se encuentra regularmente en todos los libros antiguos, y es menester estar muy advertido para corregirle con perfeccion: hé aqui el mismo ejemplo corregido el *Tritono* y enmendada la colocacion de la letra.



Al le lú ia. Dó mi ne.

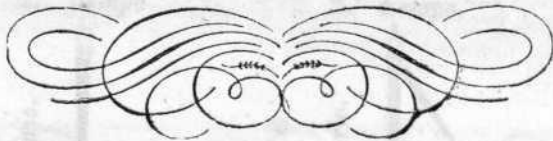


re fú gi um fae tus es no bis a



ge ne ra ti ó ne, et pro gé ni e.

- R. Todas las que en el Clavecin y algunas composiç. se usan.
- P. ¿Qué es compás?
- R. Una porcion de tiempo que se divide en dos ó tres partes.
- P. ¿Cuántos compases hay en el Clavecin?
- R. Dos, binario y ternario: el binario se señala con un 2 inmediato á la clave, y el ternario con un 3; cada se divide en tres tiempos y figura en el ejemplo.



1.º tiempo.

2.º tiempo.

- P. ¿Cuántas figuras hay en el Clavecin?
- R. Cinco: el compás, el binario, el ternario, el binario y el ternario.
- P. ¿Cuántos tiempos vale cada una?
- R. El binario vale dos tiempos, el ternario tres, el binario y el ternario uno, de figura simple y la clave la figura para de un tiempo; ejemplo:

Lección VII.

TRATADO DEL CANTO FIGURADO.

Conocimientos preliminares.

P. Qué es *Canto figurado*?

R. Aquel que admite variedad de figuras, las cuales se aumentan y disminuyen según el compás.

P. Qué señales se usan en el *Canto figurado*?

R. Todas las que en el *Cantollano* y además compases, figuras, puntillos de aumento, puntos de reposo y silencios.

P. Qué es compás?

R. Una porción de tiempo, que se divide en dos ó tres partes, con las que se mide el valor de las figuras.

P. Cuántos compases hay en el *Canto figurado*?

R. Dos, binario y ternario: el binario se señala con un 2 inmediato á la clave, y el ternario con un 3; este se divide en tres tiempos y aquél en dos; ejemplo:

2.^o tiempo.

2.^o tiempo.



1.^{er} tiempo.



1.^{er} tiempo.

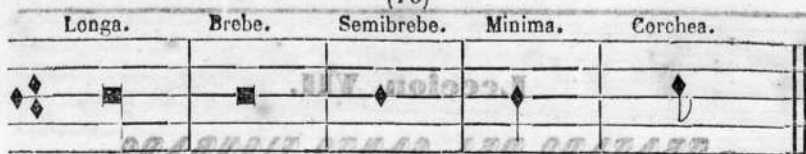
3.^{er} tiempo.

P. Cuántas figuras hay en el *Canto figurado*?

R. Cinco: Longa, Brebe, Semibrebe, Minima y Corchea:

P. Cuántos tiempos vale cada una?

R. La Longa vale cuatro tiempos, la Brebe dos, la Semibrebe uno, la Minima medio y la Corchea la cuarta parte de un tiempo; ejemplo:



Conocimientos preliminares.

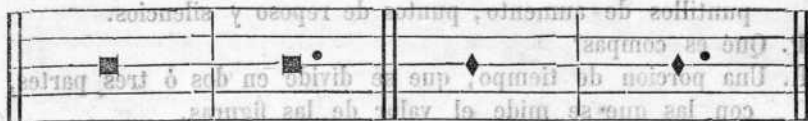
P. Para qué sirve el puntillo de aumentacion?

R. Para aumentar la mitad del valor que tiene la figura que le antecede; ejemplo:

R. Aquel que admite variedad de figuras, las cuales se aumentan y disminuyen según el compás.

P. Qué señales se usan en el Canto figurado?

Brebe, Brebe con puntillo, Minima, Minima con puntillo;



Dos tiempos. Tres tiempos. Un tiempo. Tiempo y medio.

P. Para qué sirve el punto de reposo?

R. Para hacer una detención, sin dejar de cantar, sobre la figura que esté colocado el punto de reposo, deteniendo el compás por un momento; ejemplo:



P. Para qué sirven los silencios?

R. Los silencios sirven para callar y estar sin cantar, tantos tiempos, cuantos valga la figura á que pertenecen: el silencio de Longa vale cuatro tiempos, el de Brebe dos, el de Semibrebe uno, el de Minima medio y el de Corchea la cuarta parte de un tiempo; ejemplo:

De Longa.

De Brebe.

De Semibrebe.

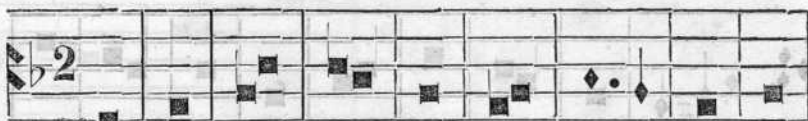
De Mínima.

De Corchea.



**Himnus. In festo Sanctorum
Innocentium.**

—mā tot lat es es aut lat eod



ò Sal vé te flo res Már ty rum, Quos



—am lu cis ip so in li a mi ne, Chris ti



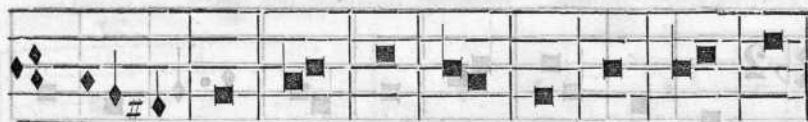
—ni in se cū tor a sū tu lit, Ce tur, bo in



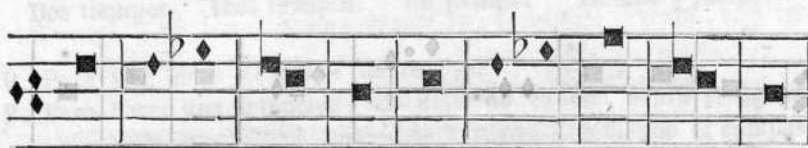
nas cē tes in ro sas. ó in an

Hymnus. SS. Justi et Pastoris.

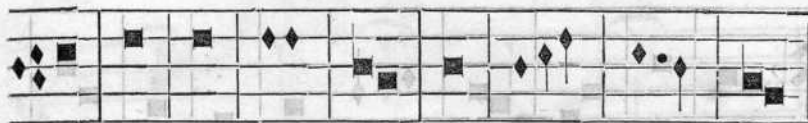
Ecce Jus tus, ec ce Pas tor Am-



boni et juncti sanguine. Quos pi é



fratris Juniae rat ger in má-



nitatis Juniae quae lis sa erá ni ta



Pas si ó nis ú ni tas.

Hymnus S. Venantii.

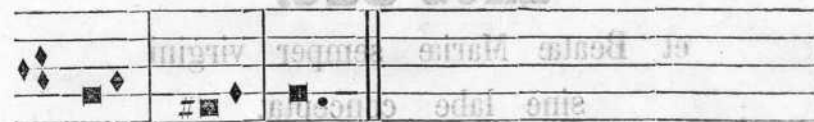
leantés et ceteris sanctis in unum deum et in unum dominum Jesum Christum



Mar tyr De i Ve nán ti us, Lux et de cus Ca-



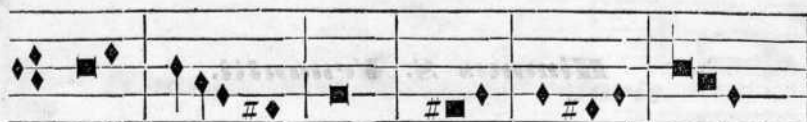
mér ti um, Tor to re victo et jú di ce Læ tus tri-



umphum cón ci nit.

Hymnus S. Mariæ Magdalene.

Pa ter su per ni lu mi nis, Cum Mag da



lénam rēs pi cis, Flam mas a mó ris éx ci-

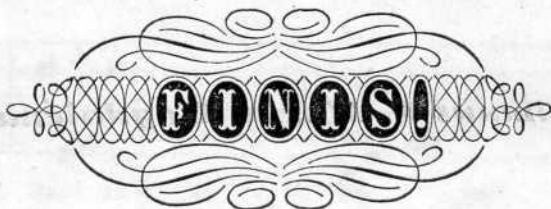


tas, Ge luque solvis péc to ris.



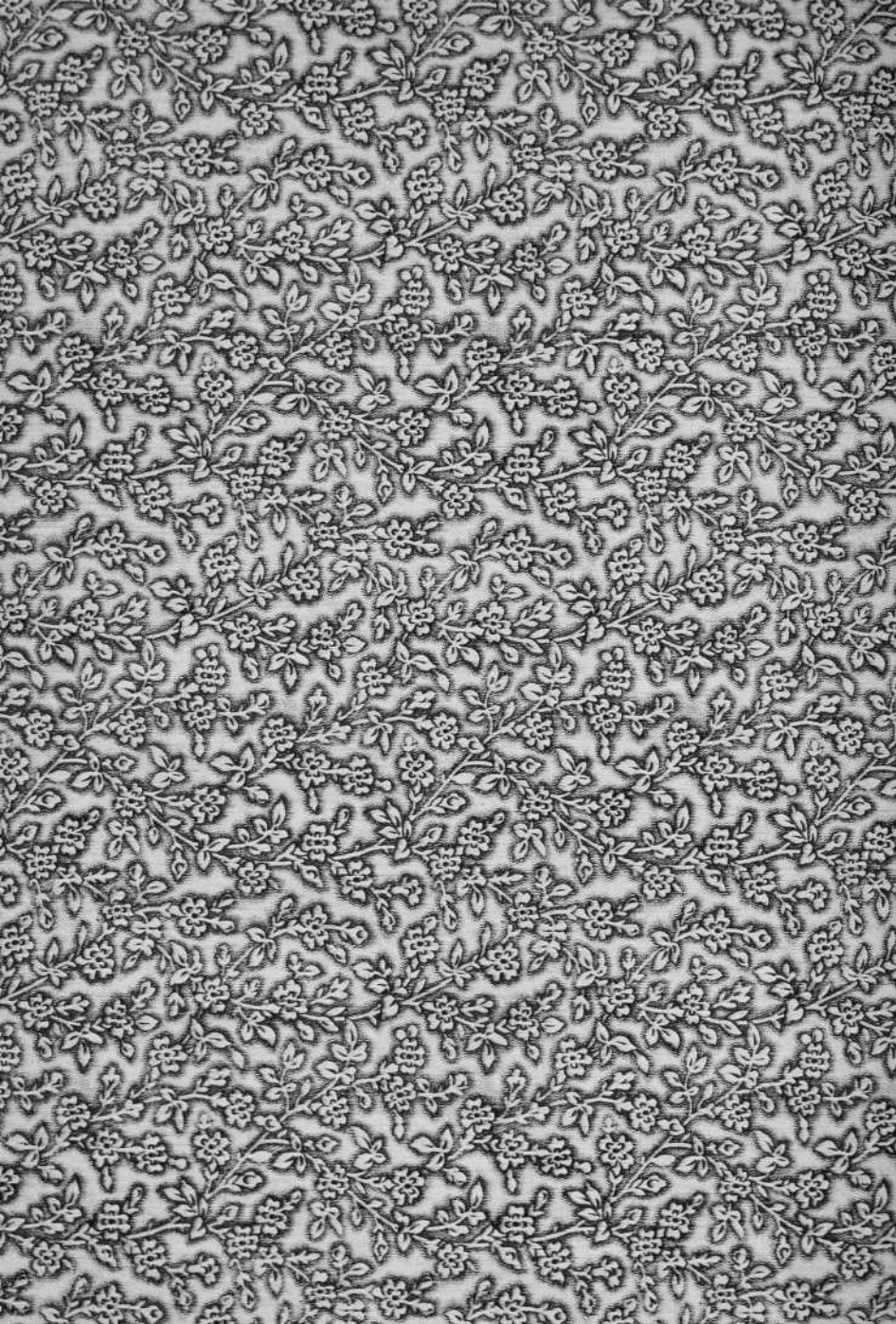
LAUS DEO,

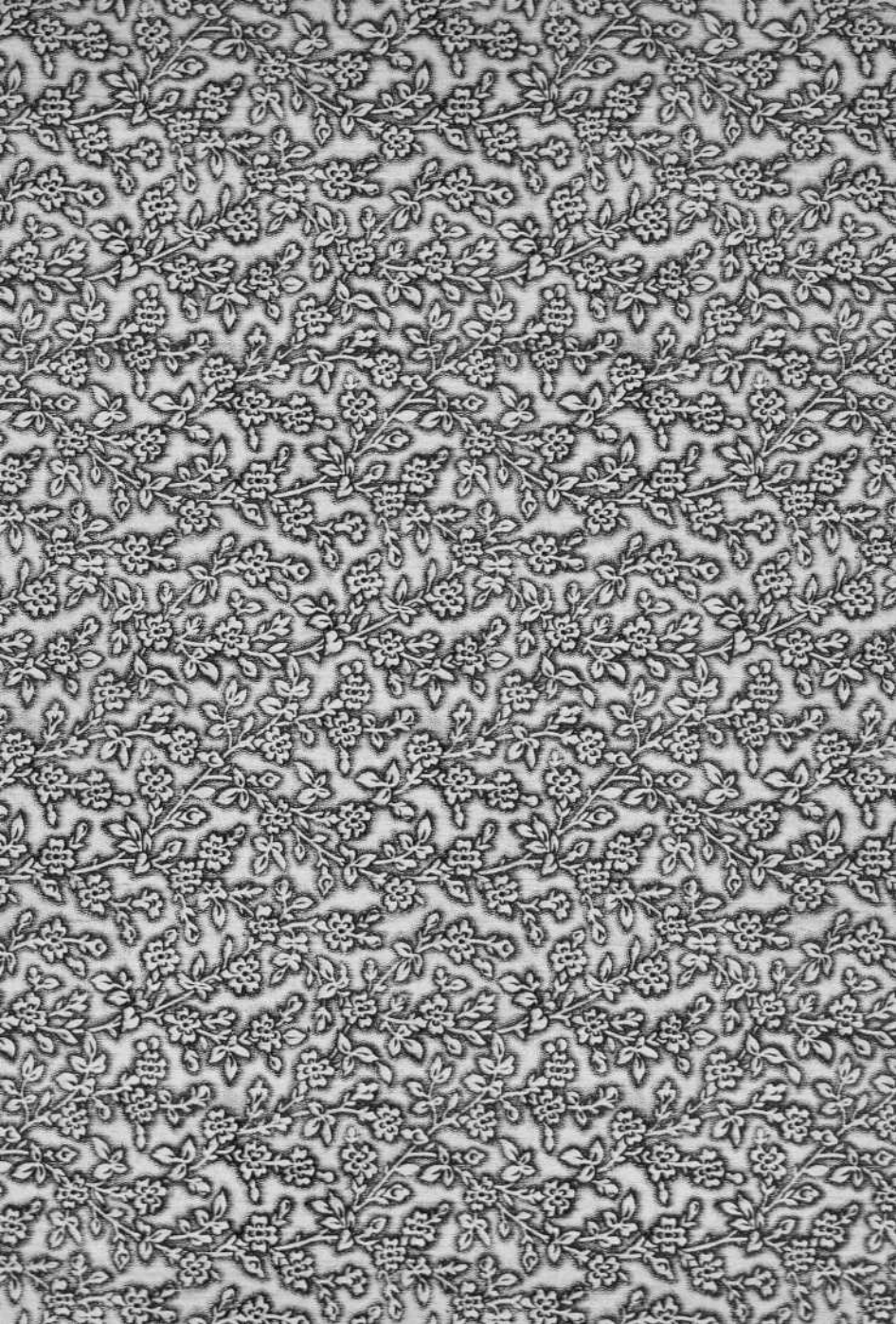
et Beatæ Mariæ semper virgini
sine labe concepta.

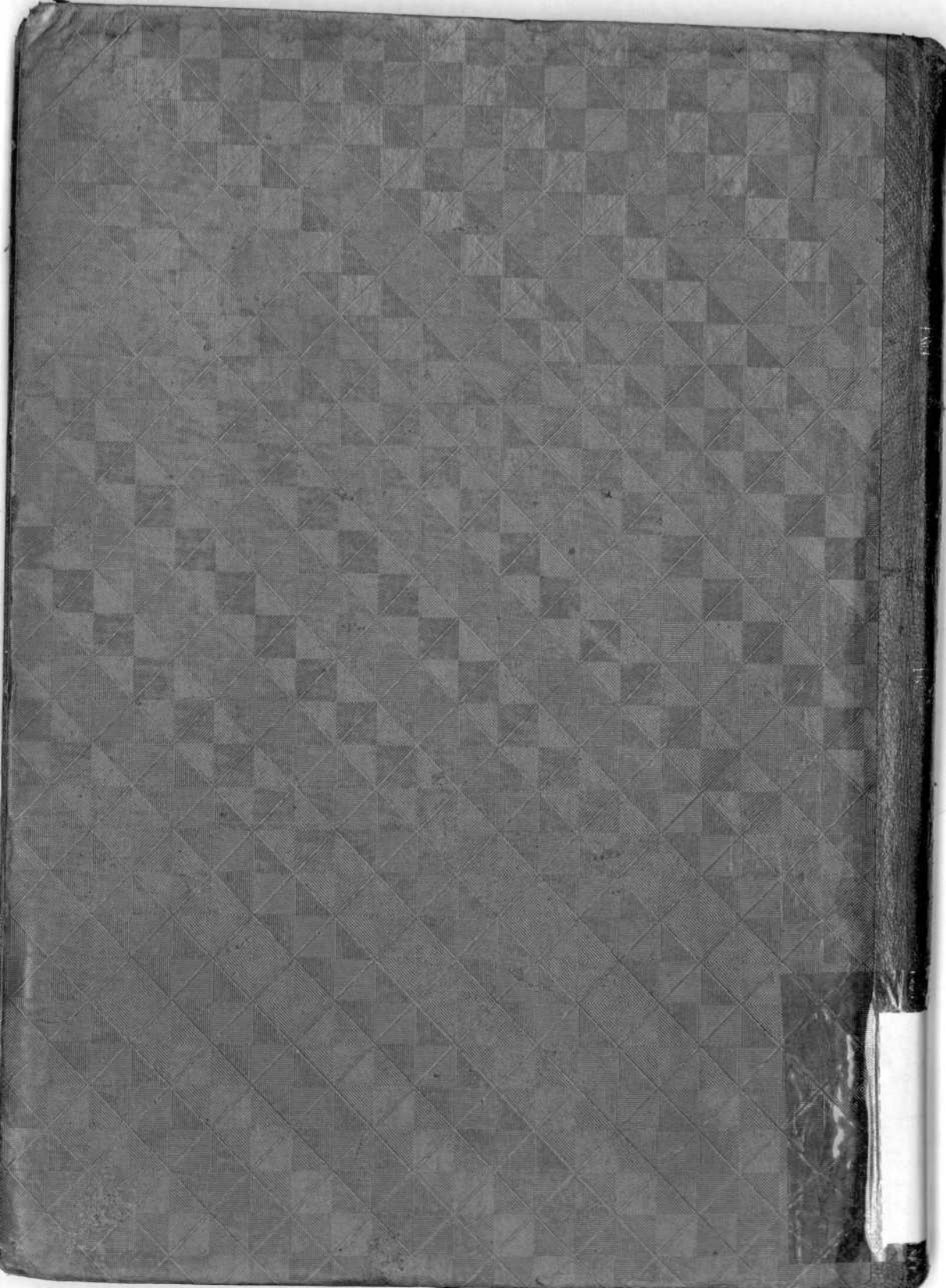


ERRATA.

En la página 51, pentágramas 4.º y 5.º, los *bemoles* que se hallan en el segundo espacio deben estar en el cuarto, es decir en *si*.









METHUEN
DE
ANTHONY

5101
G