

LA REFORMA
DE LA
Música y Religiosa

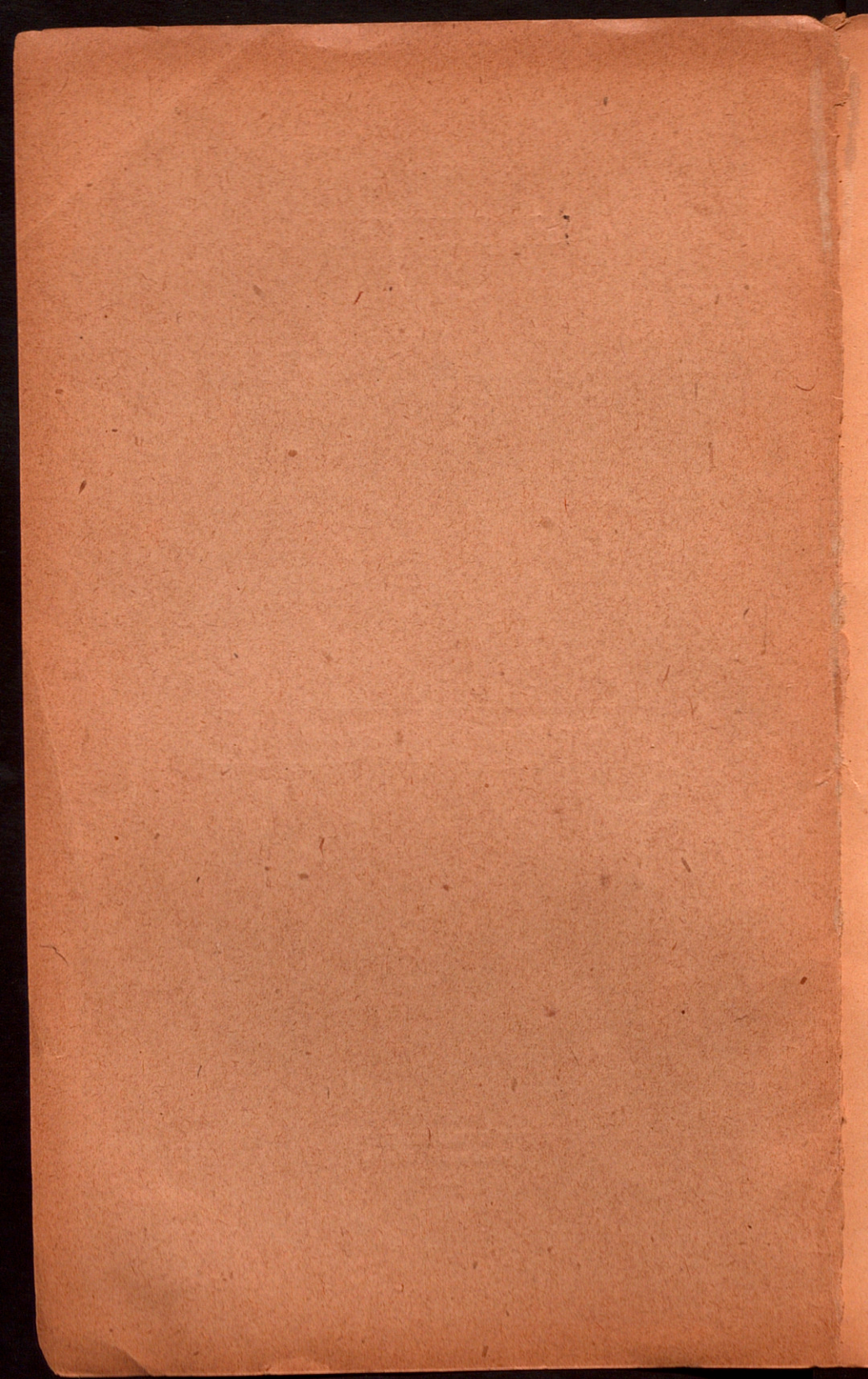
POR
Miguel Rué y Rubió, Pbro.

Con licencia del Ordinario



GERONA
IMPRENTA DE MASÓ
Ballesterías, 32-35
1900

15



Al Sr. D. Rafael Guardia, Editor
de *Musica* y Director del "*Guia*
Musical" en testimonio de amis-
tad y profesional Compañerismo



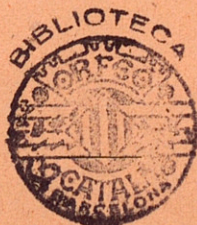
El Autor

LA REFORMA
DE LA
MÚSICA RELIGIOSA

LA REFORMA
DE LA
Música & Religiosa

POR
Miguel Rué y Rubió, Pbro.

Con licencia del Ordinario



GERONA
Tipografía del "Diario de Gerona"
Ballesterías, 33--35
1900

AL ÍLTRE. SR.

D. Antonio Vilalta y Amenós

Canónigo de esta Sta. Iglesia Catedral

en testimonio

de amistad y consideracion

Licencia de la Autoridad Eclesiástica

Secretaria de Cámara y Gobierno del Obispado de Gerona.--En la instancia de V. pidiendo permiso para la impresión y publicación de su opúsculo **La Reforma de la Música Religiosa**, ha recaído el decreto siguiente: "Gerona 24 de Abril de 1900.--En vista de la favorable censura que ha merecido el opúsculo de que se trata, concedemos Nuestra licencia para que pueda imprimirse y publicarse, previniendo que se inserte esta licencia al principio ó final del opúsculo. El Obispo."

Y lo traslado á V para su conocimiento y efectos consiguientes.

Dios guarde á V. muchos años.

Gerona 24 de Abril de 1900.

Rafael Hortal *Pbro. Scro.*

Rdo. D. Miguel Rué Pbro., maestro de Capilla de esta Sta. Iglesia Catedral.



PRÓLOGO

Numerosas peticiones de personas peritísimas en el arte me han movido á publicar, en forma de folleto, una série de artículos, que escribí, sobre la reforma de la música religiosa en los templos, y medios que han de ponerse en práctica, según mi humilde parecer.

Algunos de dichos artículos, no todos, vieron la luz en una Revista musical de Madrid (1) y ahora se me pide con instancia el complemento de los mismos.

Consideraré de preferencia el ocuparme de dicho asunto por varios motivos.

Primero: porque viendo lo agitada que anda esta cuestión, y las más de las veces entre personas incompetentes en la materia, creo se haría una buena obra, que todos los maestros y personas eruditas en el arte, publicasen su plan de reforma para dar más luz y poder con la diversidad de criterios escoger los medios que se indicasen más seguros y oportunos para conse-

(1) «Boletín Musical» por Varela Silvari. Números 131, 132, 133 y 134, pertenecientes á los días 10 de Marzo y siguientes de 1899.

guirlo, debiendo versar los que se señalasen sobre asuntos que aún penden de controversia, puesto que, en los que há legislado ya la Iglesia, «Roma locuta causa finita».

Segundo: porqué con la exposición de planes de reforma y de criterios particulares á veces se manifiestan pareceres, que, puestos en práctica, reportarían no pocos beneficios al arte.

Tercero: Como hemos de suponer que cada profesor posee su plan, fundado en razones sólidas y apoyadas en una práctica constante, que los mismos años habrán sabido arraigar en su mente, consideramos que, de la exposición de tales planes, reportaríamos los mismos profesores beneficios y enseñanzas no despreciables, que unidas á los conocimientos adquiridos y al propio criterio y convicciones, nos habían de servir de estímulo y acicate para abandonar el marasmo, que se apodera de nosotros, despues de algunos años de profesorado.

Cuarto: Como cada profesor, amante de una buena reforma, al esponerla, se supondria que está influido por la admósfera musical, que él mismo hubiese contribuido á crear á su alrededor, ó por el medio ambiente, en que respira, resultaria que serian mas conocidos los defectos, que deberian evitarse y los medios locales, regionales y nacionales, con que podria contarse, para que resultaran prácticas las disposiciones, que, en vista del conjunto, pudieran adoptarse y mas uniforme la reforma.

No me propongo dar un trabajo erudito, ni mucho menos literario. Soy un humilde maestro de capilla provinciano, habiéndome dedicado, durante mis doce años de profesorado, nó á las ciencias y literatura, sinó á la práctica de fun-

ciones de Iglesia y enseñanza de la música. No se atienda, pues, al modo de expresarme; atiéndase mas bien á lo que quiero decir. Búsquese mas bien la idea que la forma, pues seguramente estará recargada de barbarismos y catalanismos sin que apenas lo advierta.

No quiero tampoco considerarme competente en esta materia y solamente me atrevo á abrir la boca, confiando en que, despues que yo haya hablado, podremos escuchar palabras mas autorizadas que la mia, que espongan opiniones mas acertadas y medios mas asequibles y seguros.





LA REFORMA DE LA MÚSICA RELIGIOSA

INTRODUCCIÓN

Es verdad que todas las artes de gusto tienen alguna conexión entre sí, de suerte que rara vez se cultiva una sin cultivar las demás; y por esto el gusto de la Música debe siempre correr 'a misma suerte que el de la Pintura, Escultura y Arquitectura.

(Antonio Eximeno. Origen y reglas de la música, etc. Páginas 21 y 22. Madrid 1796.)

Manoseado está el asunto de que vamos á ocuparnos por breves momentos.

Todo el mundo habla de reformas y restauración del canto sagrado. Sin duda nos debemos encontrar en uno de aquellos períodos históricos, en que parece que la confusión lo invade todo y domina dentro de los templos; ó será que inficione todo lo santo esa corruptora libertad, que amalgama en asqueroso y estrecho contubernio, lo sagrado con lo más profano y disoluto del arte.

Ciertamente es así, debiendo, por otra parte,

confesar que no nos sorprende el hecho; pues no es cosa nueva en el mundo «Nihil sub sole novum» (2) y así vemos que la Iglesia ha tenido siempre que velar para que las artes profanas, ó mejor, lo profano del arte, no se introdujese en los templos.

Desde que «San Ambrosio, Obispo de Milán (340-397) introdujo en su Iglesia el canto eclesiástico de Oriente, *adaptándole* palabras latinas y *sujetándole* á una constitución regular, resultando un sistema, que llevó su nombre y el cual bien pronto fué adoptado en todas las iglesias cristianas, pudo subsistir el canto ambrosiano, sin cambio notable hasta el siglo VI, en que el papa S. Gregorio (590-604), músico hábil, se dedicó á perfeccionarlo»; pues á los tonos auténticos les añadió otros tantos plagales (sustituyendo en la notación con letras romanas las letras griegas.» (3)

Sin embargo, alguna necesidad habría tambien de restaurarlo, pues, durante aquellos dos siglos algo se habría resentido de la influencia de lo profano: «Tal declaran, á lo menos, versos antiquísimos, en qué se habla de melodías sagradas, *quas B. Gregorius restauravit et auxit*». (4)

Igual cuidado y vigilancia notamos en la Iglesia, para no dejar que degenerase ni se profanase el canto eclesiástico, como lo prueba lo que determinó mas tarde el Concilio de Trento (1545-1563); pues, durante el mismo, tambien estuvo sobre el tapete tal cuestión, cabalmente en aque-

(2) Eccl. I. 10.

(3) Método teórico-práctico de Cantollano simplificado por D. Evaristo García Torres, Pbro., pág. 5. Palencia 1858.

(4) Tratado teórico-práctico de Canto gregoriano, por el P. Eustoquio de Uriarte, pág. 12. Madrid 1890.

llos tiempos en que, según algunos de nuestros modernos restauradores, se encontraba la música religiosa en su apogeo y siglo de oro, por las conquistas, adelantos y desarrollo, que tuvo durante la edad media.

Al ocuparse, pues, dicho Santo Concilio, de los abusos, que sin duda se cometían entonces y se habrían ya cometido antes en los templos, tuvo que pronunciar el siguiente decreto; «*Ab Ecclesiis, veró, músicas eas, ubi sive órgano, sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur. . . . arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit*» (5); por lo que se puede suponer fácilmente, que no era raro el que se ejecutase en las Iglesias música mundana, lasciva y sensual; y por ende se echase de menos, que los templos fuesen casas de oración.

Yo creo que fueron atendidas las prescripciones del Santo Concilio (6) y que con la generalización de la música polifónica en los templos se consiguió encauzar las tendencias profanas, que

(5) Sessione 22. Deer. de Observ. et evit. in celebr. Missæ.

(6) En el libro de las Sinodales de nuestro Obispado de Gerona, tenemos pruebas de ello, habiéndose ordenado, bajo pena de excomunión á los clérigos, que impidiesen el uso del tamborino y cornamusa en los templos. Dice así la Sinodal del Obispo Casador.

“Clericis, autem, in ordinibus constitutis sub eadem pœna (excommunicationis) præcipimus, ne tibicines música profana (qualis est timpani, seu de tamborino, et utriculi seu de cornamusa) utentes in Ecclesiis admittant....”

El que esta sinodal se refiera á la prohibición del Concilio Tridentino, lo manifiesta claramente el comentarista de la misma Francisco Romaguera, que en la glossa ad 2um, emplea casi las mismas palabras del Concilio, pues dice:

“Non, tamen, musicæ lascivæ ac profanæ, quibus aliquid impudicum, ac inhonestum miscetur, seu alia

lastimosamente se habían introducido siendo causa del indicado decreto.

Por lo visto hasta mediados del siglo XVIII no se manifiesta decadente la música religiosa de aquel magnánimo y superior impulso comunicado por nuestros Victorias, Morales, Guerremos, etc. etc., (7) impulso, que de una manera tan admirable hizo resonar en nuestros templos cantos tan llenos de unción y fervor religioso, mediante los cuales y sin desatender á las reglas del arte, se consiguió, que, compenetrándose la música con el sentido de la letra, hablasen al corazón arrancándole encendidos afectos y haciendo brotar del lábio del creyente sentidas plegarias, dignas de la Divinidad.

De notar es que, en la música, empleada hasta dicha fecha, predominaba el elemento vocal sobre el instrumental, puesto que el principal juego lo hacían las voces, que solo eran acompañadas ó por el bajoncillo, ó por la «pars organi ad longum», ó sea, con la simple armonía que

contenta in nostro textu: (refiérese al uso de los instrumentos citados) cum Ecclesiae Dei Domini orationis vocentur et deceat domum Dei Sanctitudo, non autem quod profana in eis exerceantur."

Y más claro consta aún del número 4 en que manifiesta, que es de incumbencia de los mismos Prelados el desterrar de las iglesias tales músicas; y que hasta pueden obligar, bajo la misma pena de excomunión, á proscribirlas de las iglesias de los regulares.

"Ordinariis locorum sit injunctum, ut arceant ab Ecclesiis eas músicas, quæ sive órgano, sive cantu lascivum aliquid, et impurum miscent"; y en el número 5, "Tradit id facere posse Episcopum, etiam in Ecclesiis Regularium, canonicè statuerunt Pastores nostri, sub excommunicationis pœna hæc coercendo." (Lib. III., tit. XIV, cap. II. Texto y Glosa.)

(7) El Sr. Pedrell, en su eruditísima publicación "Hispaniæ Schola Musica Sacra", en el tomo 6 nos dió á conocer algunos fabordones de Victoria; y en su boletín "La música en España" nos presentó datos va-

resulta del acompañamiento al órgano de un bajo numerado.

Sin duda debió influir á determinar dicha decadencia el empleo de la música instrumental ú orquesta, adaptada al canto sagrado.

Estudiando atentamente las obras, que poseemos en nuestros archivos catedrales, (8) vemos que la música se conservó tanto mas pura y religiosa cuanto la orquesta se encontraba en un estado más rudimentario y las voces no podían ser ofuscadas por ella; pero á medida que fueron inventándose é introduciéndose nuevos instru-

mentos sobre la vida y obras de dicho maestro abulense, que pronto formarán parte de la espresada "Schola" y cuyos volúmenes aguardamos con impaciencia. El primer tomo de dicha "Schola" versa sobre Morales y el segundo sobre Guerrero, del que tambien en el 6.º trae algún fabordón. Dicha publicación debiera formar parte del archivo de todo cultivador de la música religiosa; además de la que, años atrás, publicó el insigne Eslava, con la que prestó un inmenso beneficio al arte músico religioso español tanto con las obras que nos dió á conocer como por los datos espuestos en su "Breve memoria histórica de la música religiosa en España", publicada en Madrid en 1860.

(8) Archivos dignos de ser custodiados con mas escrupulosidad de lo que han sido. ¿Cómo se explica que contando la maestría de capilla de nuestra Catedral unos 400 años de existencia solo consten obras, que pertenecieron al nuestro y que ahora no poseemos? ¿Cómo que habiendo maestro, que ha ocupado la maestría unos 22 años, solo tenga compuesta una «Salve Regina», siendo así que se conocen muchas mas obras del mismo, compuestas en el tiempo de los 22 años citados?

Horrores se han cometido en nuestro archivo, según frase del erudito coleccionista Sr. Pedrell. Prueba reciente de ello son los dos pliegos de música, que pertenecieron á este archivo, que recibí por correo, junto con dos anónimos. El primero decía:

«24 Nov. 1898. Sr. D. Miguel Rué, Pbro. Muy señor mío: sírvase entregar al M. I. Cabildo la misa adjunta. Su yo afmo. s. s., N. N.»

mentos (9) se dió menos interés entonces á la parte vocal, absorbiendo la instrumentación la casi total atención de los compositores.

Resultado lamentable de esto fueron aquellas producciones decadentes, que despues de llenar los archivos de nuestras catedrales, allí quedaron para patentizar á los venideros la manera como degeneró la música religiosa desde dicha mitad de siglo pasado dejando un inmenso vacío en la manera de ser del divino arte.

Por una parte, tenemos, pues, la preponderancia que se dió, en la casi totalidad de las composiciones, á la parte orquestal, jugada con poco gusto y *churruquerescamente* (si me es lícito emplear en música espresiones arquitectónicas); y por otra el descuido de la parte melódica, ó la elección de melodías, insulsas las mas

Efectivamente el primer pliego contenía una misa á cuyo frente se leía con letras de molde «Partitura—Misa á tres voces—Maestro Terciani—Propiedad del M. I. Cabildo.»

El segundo anónimo, escrito en lapiz, decía simplemente: «Para entregar al M. I. Cabildo de la Catedral. (sic)» La letra acusaba la misma procedencia que la del pliego anterior. Este 2.^o pliego contenía 5 cuadernos de partitura, en cuya cubierta se leía «Propiedad del M. I. Cabildo Catedral.—Himno á María—en su—Inmaculada Concepción—Letra de D. Luis Nebot de Padilla—Música de D. Juan Carreras. Año 1856.

Si no fuese esto restitución ¿para qué ocultar el nombre? ¡Ojalá Dios tocase el corazón de los poseedores de libros cubiertos con pergamino. Esos quisiera yo aunque me llegasen con pseudónimo.

¿Sería, además, cierto que, durante el sitio de Girona se fabricaron cartuchos con las piezas y papeles del archivo, según se dice? ¿Quién sabe si esta suposición podría cohonestar la desaparición de algunas preciosidades musicales?

(9) Véase «Historia de la Música» Epítome por F. de P. Sanchez Cabagnach. Pag. 58. Barcelona 1896.

de las veces, acompañadas *ramplonamente* por la orquesta.

En este estado las cosas y el arte, aparece Rossini (1792-1868), que representa la encarnación del «*barroquismo musical* que Italia nos regaló» según espresión de un sabio musicólogo (10), pero que, como hombre de génio, se presenta, cual estrella de primera magnitud, en medio de un cielo encapotado por anárquicos celages, atrayendo á si las miradas de todos los artistas y compositores poco prevenidos, que le proclaman rey de la música, quienes dejándose subyugar por su fascinadora musa procuran imitar su escuela.

Asi vemos que las obras religiosas desde principios del presente siglo hasta mas de la mitad, son rosinianas hasta la médula; á cuyo influjo tuvieron que pagar tributo los primeros reformadores de nuestra música religiosa, sin esceptuar siquiera á nuestros mismos Andrevi, Lleys, Barba (Rdo. José), Mercé, Ponti, Montserrat, Calvo-Puig y ni al mismo D. Hilarion Es-lava en sus comienzos, como puede verse cla-

(10) Estudio crítico de las obras de G. F. Händel, por D. José Rafael Carreras. Pag. 14 Barcelona 1895.

(11) «Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros», por don Felipe Pedrell. Proemio. IX. Lástima que dicho señor no haya podido continuar la publicación de tan erudita obra por no haber encontrado en toda España 200 suscritores, amantes de nuestras glorias musicales, según me escribió en carta que tengo á la vista.

¿Y nos quejaremos de que Mr. Fetis, al ocuparse de nosotros lo haga con desdén; y que Mr. Climent, apenas se digne nombrar un solo músico español en su obra «*Les musiciens célèbres*». si nosotros mismos desdeñamos conocer y amparar nuestras glorias musicales. ¡Cuan cierto es que «el que alaba á Francia es francés, el que á Inglaterra es inglés, pero el que desprecia á España es español.»

ramente consultando alguna de sus *Salves* y otras misas, que compuso siendo aun maestro de Capilla de Sevilla.

Mejoraron despues los tiempos, gracias á los impulsos de artistas de verdadero mérito, que supieron poco á poco, sustraerse á los hechizos y «sugestiones de la tentadora sirena rosiniana», según espresión de un maestro benemérito del arte músico español (11); y así vemos renacer dias de sazon para la verdadera música religiosa, y una numerosa pléyade de amantes del arte, animados de «este fuego interior que enardece el espíritu», (12) á lo que llamamos *génio musical*, dedicaron y dedican aun sus estudios y afanes á la creación y ejecución de Obras, honra y prez de nuestro culto sagrado.

Ese general movimiento de reforma y restauración del canto religioso indica bien claro que, como hemos dicho, van entrando en sazón los tiempos. Asi vemos que á las indicaciones y prescripciones, que, de tanto en tanto, emanan de la Sagrada Congregación de Ritos, sobre la música religiosa (13) responden esas instituciones y sociedades cecilianas, que se fundan en las grandes capitales, como son de admirar la «*Sociedad romana de Santa Cecilia*», (14); la «*Schola cantorum*» parisiense (15); la «*Asociación Isido-*

(12) Estudio musical sobre «Luigi Cherubini», por D. José Rafael Carreras, pag. 7, Barcelona 1896.

(13) Véase alguno de dichos decretos en el erudito libro «*Magister coralis*» del presbítero Haberl. página 236; apéndice. Ratribona 1889; y en el «*Boletín de la música religiosa en España*,» dirigido por D. F. Pedrell. Cuaderno 1.^o

(14) Véase su reglamento en el propio libro «*Magister coralis*» pag. 24. Apéndice 3.^o

(15) Su portavoz en la prensa es «*La Tribune de Snt. Gervais*», boletín mensual, que trata los asuntos

riana para la reforma de la música religiosa», fundada en Madrid y dirigida por D. Felipe Pedrell (16); el «*Orfeo Catalá*» barcelonés, que bajo la dirección del Sr. D. Luis Millet se dedica con entusiasmo á la ejecución de obras religiosas maestras; sin contar otras y otras sociedades cecilianas de muchas diócesis francesas, belgas, italianas, españolas, etc.

Pero pregunto yó. ¿Se conseguirá con todo esto, la restauración y reforma de la música religiosa en todas partes?

Mi parecer es que en las grandes capitales habrá medios, estímulo y constancia para ello, ó á lo menos podrá haberlos, y que en ellas podremos escuchar buena música y desterrar de los templos del Señor las trivialidades; pero ¿como conseguir esto en capitales y catedrales de segundo y tercer orden?

¿Como podrá penetrar la buena música hasta en las colegiatas?

¿Como en las parroquias?

¿Como en los conventos, como en los oratorios?

¿Como llegaremos á informar el espíritu público religioso?

Según se vé, muy compleja se nos presenta esta cuestión y para responder debidamente á cada una de dichas preguntas seguramente tendríamos que dar mucha extensión á este trabajo

musicales con una seriedad y sensatez tan solo comparable con la ciencia de sus colaboradores, entre los que se cuentan el R. P. D. Pothier, Mr. Ch. Bordes, Mr. A. Guilmant, Mr. V. d'Indy, D. F. Pedrell, D. G. Tebaldini, etc., etc.

(16) También esta asociación posee su órgano en la prensa como la «*Schola cantorum*» y es el botetín mensual, «*La música religiosa en España.*»

jo, que nos hemos propuesto sea lo mas conciso posible.

Así pues será necesario fijarnos tanto en la bondad de las obras como en la de su ejecución y medios para conseguirlo, distinguiendo perfectamente las varias clases de música, tanto vocal como instrumental, que empleamos en los templos, tratando:

- 1.º Del Cantollano.
- 2.º Del polifónico.
- 3.º De la música instrumental.
- 4.º De la mixta de instrumentos y voces.





I

Cantollano

Nos fijaremos, en este primer capítulo, solo en la uniformidad de ejecución, dejando aparte, para que otros se ocupen, con mas competencia que nosotros, de tratar sobre la pureza del cantollano, que se ejecuta hoy. No entra esto en nuestra mente.

Es sensible ver lo que pasa dentro de las Iglesias en lo relativo al Cantollano, si esceptuamos las catedrales y algunos templos, que disfrutan de pensiones para beneficios de sochantres: pero aquí no hablamos de las que tienen éste que podemos llamar privilegio, sino de la generalidad de las iglesias, donde el Cantollano ha de ir encomendado al clero parroquial, ó á seglares, las mas de las veces simples aficionados, escogidos de entre los fieles, que, sin tener la suficiente instrucción, son rutinarios en sus cantos, y esto aún cuando no son los monaguillos ó gente menuda los encargados de destrozar nues-

tros oídos, profanando con sus voces la gravedad del canto eclesiástico.

Cuantas veces hemos podido experimentar lo deficiente que es el canto en parroquias, principalmente cuando se reúnen en alguna de ellas varios sacerdotes de diferentes poblaciones, como sucede, por ejemplo, en fiestas mayores y mas aún en funerales, donde, por lo regular, el canto suele estar mas confiado al clero, pues en fiestas mayores acostumbra, la mayoría de las veces, correr á cargo de alguna orquesta ó capilla de música.

Cuando hemos asistido á funerales, en parroquias, que no tienen rezo canónico ó de coro, hemos salido verdaderamente apenados al escuchar tanta variedad, lo mismo en el modo, que en la forma del canto llano, degenerando las mas de las veces, en desconcierto y abuso lamentable, ante el cual, he creído de suma importancia escribir algo, aunque no sea mas que para ilustrar al clero jóven y así atajar de raíz el mal que todos deploramos.

«Plegue á Dios, diré con el sabio presbítero D. Antonio Ferrer, que mis propósitos, (esto es, que se aprenda y ejecute bien el cantollano,) sean fecundos para su gloria y que esta parte, *la mas interesante de la liturgia católica*, no se vea, en cierta manera, ridiculizada, como por gracidesa sucede con demasiada frecuencia, en los templos; *inconveniente que podría obviarse con solo establecer con formalidad esta asignatura en los seminarios* (17).»

Algunos de estos centros docentes tienen

(17) «Estudios históricos sobre el cantollano» por D. Antonio Ferrer Pbro. pág. 14. Barcelona 1885.

profesor, que podemos llamar, oficial y clase propia de dicha asignatura, pero no en todos es así. Hay quienes miran esto con algún interés, pero también hay otros que dan por mal empleado el tiempo, que al mismo se ha de dedicar. Esto, á lo menos, se deduce de la manera con que se ejecuta y de los resultados negativos ó nunca prácticos.

Y no obstante la Iglesia miró siempre con mucho interés el canto sagrado.

«Los apóstoles lo introdujeron en las ceremonias del nuevo culto en Jerusalem y Antioquía. Los neófitos se juntaban á la salida de la Aurora para cantar himnos religiosos. S. Pedro y S. Pablo, en sus prisiones, cantaban los salmos de David.» (18)

«S. Ambrosio dió un impulso al canto sacro, pues no solo era competentísimo en este arte musical, sinó que además se dedicó con todo su poder á promoverlo en la Iglesia» (19)

«Introdujéronse luego algunos abusos, y para remediarlos se determinó, ordenar un canto simple y llano del cual el Pontífice S. Gregorio I, llamado el Grande, fué el reformador, instituyendo un colegio en Roma, llamado «*Schola cantorum*» (20) «donde él *personalmenté* enseñaba á los niños.» (21)

Si fuéramos á enumerar los Santos Padres, que lo han recomendado y lo han cultivado, junto con los sumos Pontífices que lo han orde-

(18) «Método de cantollano simplificado» por don Evaristo García Torres Pbro. pág. 5.

(19) «Magister coralís», del Pbro. Haberl. pág. 4.

(20) «Método científico-práctico de cantollano» por Miguel Masramón, pág. 2. Barcelona 1858.

(21) «Magister coralís» pág. 5.

nado para mayor esplendor del culto católico, sería cuestión de nunca acabar; pues á S. Ambrosio y S. Gregorio tendríamos que juntar San Dámaso, S. Gelasio, S. Vitaliano, S. Hilario, San Agustín, S. Isidoro, (22) S. Leandro, S. Eugenio, S. Bernardo, Santo Tomás, el V. Beda, S. Ildefonso, etc., etc.

En España consta que hubo cátedras de música en los seminarios de Toledo, despues de conquistada dicha ciudad á los agarenos en tiempo del rey D. Alonso VI, pues «la música en aquel tiempo se consideró como una parte de las ciencias eclesiásticas»; (23) y en nuestro Seminario de Gerona consta que, «según la España sagrada, para facilitar el Obispo (D. Garcia Gil Manrique, 1620), la creación de la *capilla de canto*, consintió en que una plaza del Seminario

(22) El Sr. Blazquez de Villacampa, en su «Manual de música», (pág. 37, 3.^a edición), nos presenta á S. Isidoro, como inventor del *Canto muzárabe* pues dice:

«Viendo S. Isidoro, Arzobispo de Sevilla, (560-636) las alteraciones, que se manifestaban en el canto litúrgico, á consecuencia del continuo roce con el profano, determinó la resolución de reformarlo, *inventando el canto muzárabe*; que se formó de la modificación del canto eugeniano «con el gusto por los adornos del canto oriental, introducido en España por los moros», según dice Pedrell, en su Diccionario técnico de la música (V. Canto muzárabe).

Ahora bien, S. Isidoro vivió 560-636, los moros penetraron en España en 711, que ganaron la batalla de Guadalete, ¿Como pudo, pues, inventar S. Isidoro el canto muzárabe distando la venida de los moros 75 años de su muerte? Lo que sucedió fué que, al practicarse el rito muzárabe, los cristianos emplearon el canto Isidoriano (según quiere Perujo), ó el Eugenio, (según Pedrell), modificado con el gusto por los adornos del canto oriental.

(23) «Historia de la música española», por Soria-no Fuertes. Tomo 1.^o, pág. 89.

fuese para un músico, *con la obligación* de enseñar á los Seminaristas » (24)

¡Ojalá! que ahora se le diese la importancia de entonces, ó á lo menos, mas de la que actualmente nos merece.

Cuando se determina una función, oficio, ó misa solemne, ¿que cosas forman parte de la misma? ¿de que consta? ¿que es lo que la constituye?

Pues ni mas ni menos que el rezo de oraciones, las rúbricas, el discurso y el canto.

En los seminarios vereis clases de prosodia y lectura, procurándose formar á los jóvenes en la virtud, para que cuando sacerdotes, lean las oraciones con la debida pronunciación y esta vaya informada de la unción y fervor, que ha de comunicar á los fieles; vereis, tambien clases de rúbricas, para que las Misas, oficios y demás funciones eclesiásticas revistan la gravedad é infundan el respeto, debidos al culto divino; vereis, además, cátedras de retórica y oratoria sagrada, para que el sacerdote tenga los conocimientos necesarios, para poder enunciar debidamente la divina palabra, posea los recursos debidos para componer los discursos oratorios y las formas de estilo y dicción, por las que se hagan capaces para saberse insinuar, y penetrar dentro del corazón de los fieles y subyugarlos por medio de la elocuencia, llevando la persuasión á los ánimos.

Tres de los cuatro constituyentes de la mayoría, sinó de todas las funciones, quedan suficientemente previstos en el plan de estudios

(24) «La música en Gerona», por Julián de Chia, pág. 15. Nota.

(25) Magister coralis, pág. 12.

de todo seminario, con exámenes formales para cada una de dichas asignaturas; y solamente para el cantollano hay el olvido, ó el poco interés y total omisión de exámen y eso que, en muchas funciones eclesiásticas, la parte del canto consume dos y tres cuartas partes del tiempo, que en las mismas se emplea, cuyo canto, si va mal ejecutado, desluce toda la función y no hay ni atención ni fervor posible entre los asistentes.

Para subsanar esos inconvenientes y para que prácticamente dé resultados, es necesario que el seminarista adquiera unos conocimientos mas que medianos y tenga una práctica regular en el canto.

Eso se conseguiría «ordenando que en todos los Seminarios se enseñase *diligentemente*» dicha asignatura, como dice el ya citado presbítero Haberl, (25) puesto que así lo manda el Concilio de Trento, cuando prescribe terminantemente que: «Grammatices, *cantus*, *computi* ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discent.» (26) y añade el propio Haberl, «Una buena escuela de canto gregoriano no debe considerarse como cosa imposible, si en los seminarios y en las escuelas de las Iglesias Catedrales se entiende cumplir con su deber, siguiendo escrupulosamente las prescripciones del Concilio de Trento y de otros muchos concilios provinciales.» (27)

En el libro de las sinodales de este obispado, ya antes citado hay una del mismo Obispo ilustrísimo D. Jaime Casador en que se establece,

(26) Sessione 23. Cap. 18 de Reformatione.

(27) Obra citada pág. 208.

que los clérigos, que aspiran á los sagrados órdenes no tengan la presunción de presentarse al exámen, sin estar *algún tanto* enterados del canto, pues no serían admitidos; y este *algún tanto* se refiere al canto figurado, puesto que, según el comentarista de la misma Sr. Romaguera en la glosa, han de ser *doctos* en el cantollano. (28)

«Dice Brucker, según escribe el Ilmo. Padre Claret, que en el tiempo de S. Gregorio el Grande eran necesarios diez años para aprender á cantar el oficio divino», y á continuación añade: «mas, con el tiempo ya se ha simplificado y abreviado mucho esta enseñanza, por manera que los autores, que han escrito en el presente siglo prometen enseñar el canto eclesiástico en seis meses, y los autores mas modernos ofrecen enseñar dicho canto aun en menos.» (29)

En cuanto á mi, ni soy del parecer de que se empleen diez años, ni tampoco seis meses y aun menos, pues sabido es que la ejecución correcta de dicho canto exige una práctica de alguna consideración.

Dadnos, no obstante, una clase formal de cantollano, aunque sea alterna y hasta semanal

(28) Dice así el texto de la citada sinodal. (Libro 1. Tit. 2, Cap. 4 y 5.)

»Jacobus Casador—Clerici, qui ad ordines sacros aspirant, nisi grammaticam apprime noverint, et canere *aliquantulum* sciverint, non est cur examen subire præsumant, siquidem non admitterentur». La glosa, ad 4, dice: «ita inde cautè dispositum fuit ut ordinandi ac promovendi ad sacros Ordines canere *aliquantulum* scirent, et ad examen non admitterentur nisi qui *docti* in cantu, qui vocatur planus essent.»

(29) «Arte de canto eclesiástico y cantoral» por el Ilmo. Arzobispo P. Claret, págs. 16 y 17. Edición 3.^a Barcelona, 1886.

en todo seminario, con su correspondiente exámen, como se dà para las rúbricas y oratoria sagrada, aunque no sea mas que durante los dos últimos años de moral y restauraremos el canto en las catedrales, colegiatas, parroquias, conventos, oratorios y hasta informaremos el espíritu público religioso, porque á todos estos lugares llevará su influencia el clero instruido en el cantollano.

A este fin se han impreso una porción de métodos, dedicados á los aspirantes al sacerdocio, con el único objeto de que les sirvan «para alabar á Dios en el santo templo con la *ciencia* y pureza de corazón necesarias.» (30)

«Ojalá, dice otro autor, se consiga con esto despertar en los jóvenes aspirantes al sacerdocio la afición al canto eclesiástico y el deseo de practicarlo con la magestad y unción que le son propias.» (31)

Entre tanto permítasenos «la libertad de advertir á los ministro del altar, diremos con el presbítero Sr. Soler, que si no á todos concede el Señor una voz estensa y sonora, á todos alcanza el precepto de disponerse para llenar las funciones de la sagrada liturgia, en la cual figura, como parte muy principal, la de entonar las divinas alabanzas con *himnos, salmos y plegarias*, sujetas á compás y rima musical.» (32)

Toda iglesia, por pobre que sea, está al alcance de poseer un antifonario, ya que los hay

(30) «Método fácil y breve de cantollano», por D. Jaime Vila Pbro. Prólogo.

(31) «Método elemental de Cantollano» por don Juan García Pbro. Prólogo. Valencia 1862.

(32) «Nuevo método, completo, teórico-práctico de Cantollano y mixto», por D. Fernando Soler y Fraile, Pbro. Prólogo. Zaragoza 1878.

de modestísimo preço, y siempre que se reuna cierto número de sacerdotes, aprobados, como supongo, en cantollano, escucharemos uniformidad de voces y el culto se presentará mas severo y digno del Dios, que está acostumbrado á oír mejor música en el concierto de todas las obras creadas, que la que le damos en funciones para las que no estamos suficientemente instruidos. «*Cœli enarrant gloriam Dei*», (33) no dice *canunt*, sinó *enarrant*; esto es, los cielos publican la gloria de Dios con la sublimidad de un cantollano inmenso, arrobador.

Antes de poner fin á este capítulo os recordaré, ¡oh ministros del Señor!, como nos dice el Ilmo. Obispo de Segorbe Sr. Aguilar, que este canto era el que hacia derramar lágrimas á San Agustín y estasiaba á los Santos Ambrosio y Crisóstomo.

Este es el canto que todavía prefieren hoy las almas piadosas; el canto propiamente cristiano, que la Iglesia siempre procuró conservar: (34) por esto al recordarnos de aquel texto del Eclesiástico, cuando se nos dice: «*Fungi sacerdotio et habere laudem*» (35) no debemos olvidarnos de la obligación que nos impone el «*Psallite sapienter*», (36) del sublime autor de los salmos, el real profeta David.

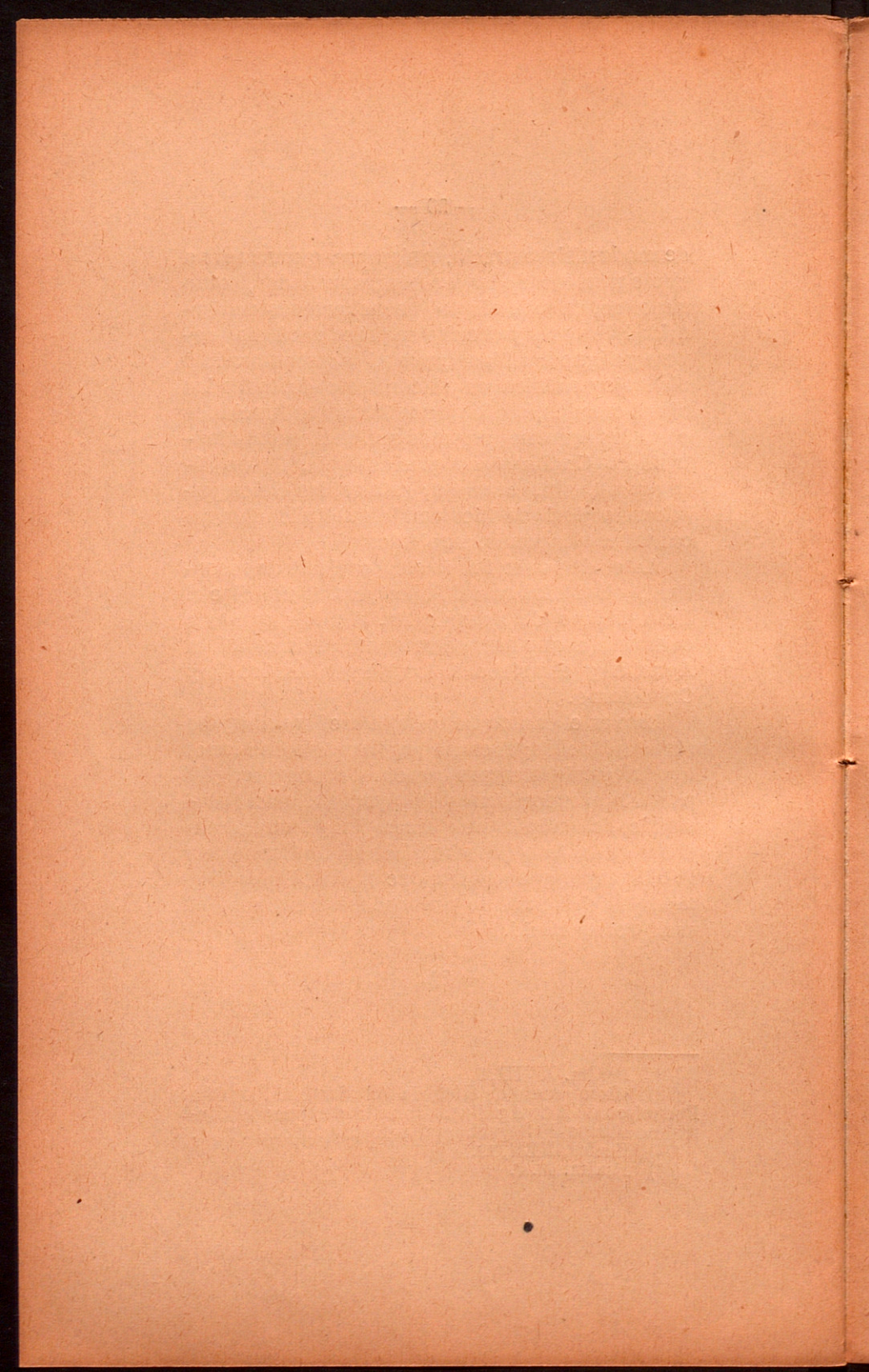


(33) Psalm. XVIII, 2.

(34) «Compendio de Historia eclesiástica» por don Francisco de Asís Aguilar. Pbro. Actualmente dignísimo obispo de Segorbe; párrafo 1020. Madrid 1877.

(35) Eccles. XLV, 19.

(36) Psalm. 46. 8.





II

Canto Polifónico

Ò MÚSICA POLIFÒNICA



Si atendemos al significado de la palabra *polifonia*, que se compone de las voces griegas *polis* (mucho) y *fonos* (voz), entenderemos por dicho nombre todo sonido producido por muchas voces, cuyo sonido podría ser ó nó cantado, y si fuese cantado, ó producido en forma de canto, la misma fuerza tendría dicha palabra para expresar el canto de muchas voces al unísono y octava, que si cantasen á la distancia de cualquier intervalo, fuese consonante ó fuese disonante.

Se usa, no obstante, la palabra *polifonia*, cuando se quiere significar el canto de diversas melodías, ejecutado simultáneamente por muchas voces y formando armonía. El canto de una melodía por diversas voces simultáneas se llama *homofonia*; y al canto de una melodía por una sola voz se le dá el nombre de *monofonia*.

El autor del «Diccionario técnico de la música»

ca» define así la palabra *polifonía*: «Entiéndese por *polifonía*, dice, la marcha de las voces, moviéndose independientemente las unas de las otras, de tal manera que formen unidas un todo harmónico». (37)

Por *canto polifónico* entenderemos la ejecución de aquellas composiciones á dos, tres, cuatro y mas voces solas ó acompañadas, á lo sumo, por un bajo instrumental.

Por *música polifónica*, las piezas escritas ó composiciones mencionadas á dos, tres, cuatro ó más partes reales.

Se ha despertado en estos últimos tiempos una pasión por la música polifónica; pasión, que, bien dirigida, podría dar resultados positivos, pero que queriendo llegar á ser, como toda pasión, avasalladora hasta considerarse como la única salvación de la música religiosa, excluyendo del templo del Señor toda clase de instrumento y arrogándose el privilegio, que podemos llamar absoluto, de ser la única música, que ha de dominar y oírse en las Iglesias, no dejará de ser como una de tantas fases, que vá presentándonos el gusto de la música religiosa, así como vimos ha sucedido hasta ahora, y sucedió con la arquitectura, escultura y pintura, pues en cada época domina un gusto diferente.

La música polifónica sería lo que podríamos ;

(37) Compuesto por D. Felipe Pedrell. Véase voz *Polifonía*. pág. 373.

llamar música de moda por algún tiempo, como lo fué la rosiniana y quiere serlo esa vaga creación profana, á que se dá el nombre de música moderna ó modernista.

Ricardo Wagner es partidario acérrimo de esta escuela (polifónica), pues escribe: «Si la música eclesiástica quiere volver enteramente á su pureza original debe ser representada por la música vocal.» (38)

Creo yo muy bien que la música polifónica, nacida al calor del cristianismo, es la que ha de merecer nuestra predilección, por considerarla la música propia de la Iglesia, así como en arquitectura vemos que lo es y representa la gótica y en pintura la idealista, pero esto no significa que la Iglesia haya de rechazar los adelantos musicales, como no rechaza los pictóricos, escultóricos y arquitectónicos, pues la música es la mas noble de las artes liberales.

Ved como se explica un erudito escritor hablando de la música religiosa: «Sus acentos sublimes, dice, elevan el alma hácia aquel Ser infinito, objeto de nuestros deseos y de nuestras esperanzas y la llenan de ternura y compuncion cuando implora su misericordia, de dulce tranquilidad cuando espera sus favores, de religioso recogimiento cuando medita y de santa alegría cuando la Iglesia entona sus himnos de júbilo. La música, en fin, engendra un conjunto de afectos *que ningún otro arte puede producir;*» (39) es el que llamamos *divino arte*.

Ahora bien, como la Iglesia no es enemiga

(38) Colección de sus obras. Tomo 2.^o pág. 337; V. «Magister coralis.» pág. 14.

(39) «Diccionario enciclopédico de la música» por D. Carlos José Melchor. Prólogo. Lérida 1859.

de las artes ni de su progreso, sinó que, al revés, las cultiva y fomenta como hijas predilectas; así mismo no es lo que rechaza las innovaciones y adelantos, sinó las profanidades, la prostitución del mismo arte.

Estoy, pues, en este punto identificado con el parecer del sábio jesuita Eximeno, que ya en el siglo pasado, escribió las palabras que me han servido de encabezamiento á este pequeño trabajo; esto es; «el gusto de la Música debe siempre correr la misma suerte que el de la Pintura, Escultura y Arquitectura». (40)

Bajo esta base considero que si los adelantos de estas artes son admitidos por la Iglesia, tampoco han de ser rechazados los de la música.

Consecuencia de lo expuesto es, que la música vocal tanto llana, como polifónica, aunque se le puede y con razón conceder el predominio entre las otras clases de instrumental y mixta, no ha de ser su empleo el único en los templos.

Sucede con la música lo que con la oratoria.

Esta vemos que es una en sí y múltiple en sus manifestaciones ó formas. Existe oratoria sagrada, política y forense. Cada una de estas manifestaciones se sirve de la elocuencia y variedad de estilo, apropiado á sus diferentes aplicaciones, empleándose el estilo conciso ó abundante, el enérgico ó vehemente, el sencillo y elegante ó el pomposo y sublime, según requieren las circunstancias, sin que por eso se confunda la oratoria sagrada con la forense, ni con la política, pues su objeto y su fin difieren entre sí.

La misma oratoria sagrada nos presenta tan-

(40) Antonio Eximeno. «Origen y reglas de la música etc.» pág. 21 y 22. Madrid 1796.

tas fases, cuantas son las festividades en que se emplea y asuntos de que se ocupa. Que diferente estilo no se ha de emplear en funciones dedicadas á conmemorar la Natividad del Señor de aquellas en que se conmemora la Pasión, Resurrección, ó se honra al SS. Sacramento; pero siempre lleva un sello característico que la distingue de la profana y consiste en «la suavidad de afectos penetrante unción y ardiente caridad evangélica.» (41)

Tambien la música religiosa ha de tener un sello distintivo que la caracterice.

Para mi, no es la parte material productora del sonido, esto es los instrumentos en general, los que se han de proscribir del templo, sino que se ha de procurar que, usados en él, se adapten á las exigencias de la música sagrada.

Antes que dar una ley prohibitiva en este sentido, legislaría sobre las composiciones, prohibiéndolas ó consintiendo su ejecución según su conformidad con el carácter sagrado y litúrgico, que las ha de informar.

No dejaría que se ejecutase ninguna de estas sin previa censura eclesiástica, así como se dá á las obras literarias, que todo buen fiel, cuando las escribe ó imprime, presenta al Ordinario, para su aprobación.

Los Sres. Obispos podrían nombrar una junta de maestros para sus respectivas diócesis. Estas juntas diocesanas tendrían que adaptarse á las reglas y prescripciones, que emanasen de la junta ceciliana de Roma, que, atendidas las circunstancias de lugar, medios de que se pu-

(41) «Retórica y Poética», por D. José Coll y Vehí, pág. 182. Párrafo 260. Barcelona 1875. Sexta edición.

diese disponer, funciones religiosas á que se destinase y unción que las caracterizase, las aprobaría ó reprobaría, procurando evitar que tal exámen degenerase en dictadura musical, ni que diese lugar á lo que se podría llamar monopolio de ejecución, para lo que dicha junta nunca podría ser espendedora, sinó simplemente revisora.

Cada compositor, al crear una nueva producción, tendría que presentar á la aprobación episcopal la pieza religiosa ó destinada al templo, que compusiese, á la que, examinada y considerada digna del culto católico, se le estamparía el sello de aprobación, sin cuyo requisito á ninguna pieza se le concedería los honores de la ejecución, y por si convenía comprobar tal ó cual pieza, se mandaría quedar en el archivo episcopal algun ejemplar, como sucede con las obras literarias. En fin, la oportunidad de estas reglas no soy yo quien las haya de dictar, personas hay mas competentes para ello.

Pero dejando consideraciones, que nos apartan del objeto, que nos proponemos tratar ahora, que es la música polifónica y dejando tambien de señalar medios de restauración, que lo mismo abrazan á la música polifónica, que á la instrumental y mixta, añadiremos que consideramos, dentro del culto católico, unas funciones mas edecuadaas que otras para el empleo de la música polifónica tantas veces nombrada.

Tales son, en mí concepto, las de Dominicas de adviento y cuaresma, funciones de Semana Santa y difuntos. Aquí parece ser donde mas se adapta la gravedad y melancólica unción que dicha música inspira. Aquí buscaría todos los medios para obtener que fuese la única admisi-

ble, buscando facilidades para hacer posible su ejecución y empleo, procurando, además, que para todas esas funciones existiese un repertorio de composiciones aceptables así á las capillas mas florecientes y nutridas como á las que disponen de poco número de ejecutantes y de capacidades de ejecución mas modestas.

De este modo conseguiríamos, que no hubiese catedral, colegiata, parroquia, convento é iglesia, que no pudiese, mas ó menos esplendidamente, hacer oír el canto sagrado, apropiado á todas sus funciones.

No sé crea, no obstante, que, por esto, quiera suponer que la música polifónica solo haya de tener cabida en las festividades y funciones arriba indicadas.

Si se cuenta con elementos suficientes para poderla presentar debidamente, como cuando se trata de una nutrida capilla ú orfeón, que pueda ejecutar las composiciones polifónicas según requieren las mismas, como en la Capilla pontificia y las similares, que se forman ó existen ya en las grandes capitales, enhorabuena. Ojalá que siempre se nos dé tal música.

«El efecto de una *gran* masa de solas voces es tan magnífico, sublime y religioso, diré con D. H. Eslava, que ninguna otra forma es á ella comparable. Ninguna presenta con tanta verdad la idea de un pueblo congregado para alabar á Dios, adorarle y dirigirle sus plegarias. Las voces naturales puras y espresivas, que exhalan pechos palpitantes, sin mezcla de los sonidos artificiales, que producen los instrumentos, son de un valor é importancia incomparable. Nosotros, pues, creemos que las piezas á voces solas, escritas con los recursos del arte moderno, y no

con solos aquellos que usaban los grandes maestros del siglo XVI, como quieren algunos, *son preferibles á todas las que pueden escribirse con orquesta.*» (42)

Pero cuando no es ejecutada por una *gran* masa coral no consideramos que no se pueda ejecutar otra clase de música; que nó, por pertenecer á distinto género del polifónico, creemos sea indigna de la casa del Señor.

Por esto no creo acertado el absoluto empleo de la música polifónica con exclusión total del canto acompañado por el órgano, harmonium y aun orquesta.

Aquella es patrimonio de pocos, éste lo es de los más, de la generalidad de las iglesias, de la mayoría de los pueblos.

(42) «Breve memoria histórica de la música religiosa en España». Pág. 103. por D. H. Eslava.



Música instrumental

Para muchos, al llegar á este capítulo y hablar de la reforma de la música religiosa, considerada en cuanto á su parte instrumental ú orquestal, se concluiría pronto con decir: «Excepción hecha del órgano, se prohíbe el uso de todo instrumento por ser impropio del templo y comunicar á la música un caracter profano y teatral». Los tales defienden su proceder, apoyados en que, como dijimos al principio, con el empleo de la instrumentación se presta poca atención á la música polifónica.

No hay duda, que, con la introducción de la orquesta, han quedado muchas veces relegadas á segundo lugar las voces, y por tanto la letra, que debía aparecer más de relieve, queda ofuscada por el barullo orquestal. No de otra manera, también, el canto litúrgico ó gregoriano, á su vez decayó ó quedó en descrédito al introducirse la polifonía.

Escuchad, sinó, al P. Eustoquio de Uriarte que nos lo esplica. «Esta tan lastimosa decadencia, dice, del e su origen al olvido del principio rítmico tradicional, que fué cayendo en menosprecio desde que los músicos empezaron á saborear los primeros frutos de las nuevas invenciones rítmicas y contrapuntísticas. La música á muchas voces trajo consigo la necesidad del compás, y éste á su vez se enseñoreó de los ánimos con absoluto y exclusivo dominio. Las tendencias ultracientíficas de los contrapuntistas estaban reñidas con la casta sobriedad y adornos sencillos del canto litúrgico: y aunque en ese campo espigaban los *motivos* de sus mote-tes, engendraban con ello mas espantosa confusión. Parece mentira y es verdad demostrada que el mismo Palestrina, compositor de buen sentido y apreciador sincero del verdadero mérito del cantollano, contribuyó no poco, aunque indirectamente al olvido...» (43)

Bien sabemos lo que iba á suceder entonces con la música polifónica, que no se hubiese salvado del naufragio, en que iba á sucumbir, á no haber sido por los esfuerzos titánicos del numen de Palestrina, que supo imprimir un sello ultrahumano ó casi divino, con su inspiración, ciencia y concienzuda composición, tratada con fino criterio, á su Misa del Papa Marcelo, que se puede decir fué la tabla del naufragio, por la que se salvó el arte musical religioso,

También ahora arrécia deshecha tempestad, que amenazaba tragarse todo el instrumental, escepto el órgano, para que no se pueda usar

(43) «Tratado teórico-práctico de canto gregoriano», por el P. Eustoquio de Uriarte. pág. 3.

ningún otro instrumento en el templo, si nó se aunan los esfuerzos de hombres que sepan imprimir à la música instrumental ú orquesta un sello que le dé un caracter puramente eclesiástico y religioso.

No abogo yó, pues, en mi plan de reforma de la música religiosa, por la total supresión instrumental, (porqué *suprimir* no es *reformular*, y este artículo ó capítulo va dedicado á la *reforma* instrumental,) sinó que, al revés, consecuente con lo manifestado en artículos anteriores, creo no es indigno de los templos el *empleo prudencial* de los instrumentos, que hoy constituyen una gran orquesta, si esceptuamos la mayoría de los de percusión, como platillos, bombo y caja, que tienen más aplicación en la banda, que en la orquesta.

La pandereta y el triángulo tampoco los rechazaría del todo, empleándolos con sobriedad en funciones pastoriles y de júbilo como las de Navidad.

Lós timbales (¡hasta los timbales!) pueden tener un empleo más frecuente que la pandereta y triángulo en funciones de Iglesia. «In *tympano* et psalterio psallant ei.» (44) «Con *timpano* y citara le salmodien.» (45) «Laudate eum in *tympano* et choro.» (46) «Alabadle con *timpano* y danza.» (47)

También daría cabida á algún instrumento, que figura en la banda y no en la orquesta, co-

(44) Psalm. 149. V. 3.

(45) «Sepher Tehil-lim», ó sea «Salterio de David», traducido directamente del hebreo al español y comentado por D. J. Iglesias Pbro. pág. 382. v. 3. Tarragona 1891.

(46) Psalm. 150. v. 4.

(47) «Sepher Tehil-lim» citado, pág. 384, v. 4.

mo es el saxofón, cuyo sonido pastoso y velado no sé como no le ha hecho acreedor á un puesto entre los instrumentos de Iglesia. Nuestro archivo catedral posee algunas piezas de no escaso mérito, en que hay escrita parte obligada de saxofón, que, á pesar de ser yo sistemáticamente contrario á los solos y obligados instrumentales en música religiosa, no obstante encanta por su dulzura patética, no del todo impropia de ciertas funciones.

Con todo no hay duda que, si examinamos cada instrumento en particular, encontraremos que unos son propios y exclusivos de la Iglesia, como los órganos y también el harmonium; puesto que á su continuo uso y empleo en la misma, para la que parece que han nacido, se debe el que esta los considere suyos exclusivos, como por derecho de prescripción. «Laudate eum in.... organo.» (48)

Me objetaréis que también en el teatro tiene cabida el órgano y en su defecto el harmonium y por tanto ya no son exclusivos de la Iglesia. Ciertamente sucede así, pero notad que en todas ó en casi la totalidad de las óperas, en que se emplea, es cuando se representa una escena de Iglesia. Examinad sinó su empleo en *Faust* y *Cavalleria Rusticana*.

No obstante, como en la representación de dichas óperas y demás, qué llevan escrita parte de órgano, oímos este instrumento dentro del escenario, parece que no podemos contenernos sin gritar: «Nos lo han robado;» «no es ese su lugar;» «no está bien aquí;» y apenas podemos hacernos cargo de que la escena sea de Igle-

(48) Psalm. 150, v. 4.

sia, por mas que esté y la veamos representada en su mas pura forma gótica, pues la vemos entre tablas y bien sabemos que á la Iglesia no se va por encima de las tablas da un escenario; no son éstas el lugar y camino apropósito para ir á la oración: nadie seguramente va allí para orar, por más que el órgano nos invite á ello con sus graves acordes. Aquí, decimos, queda el órgano profanado.

Otros instrumentos parece que profanan la Iglesia, con solo darles entrada en ella, por el continuo uso y empleo, que se hace de los mismos en lugares profanos, como salones y cafés, tal sucede con el piano. Si alguna vez tuviese que emplearse, solamente lo consentiría en algunas funciones no litúrgicas y que respiren amor, como las de Sacramento, y alegría y expansión de ánimo, como en Misas nuevas, profesiones de monja, etc., y esto cuando no fuese posible emplear el arpa, que siempre sería preferida al piano por la fina pulsación, que le imprime el pulpejo de los dedos, á la que nunca podrá comparársele la percusión y martilleo del piano de más perfecta construcción. David consagró el uso del arpa ante el Tabernáculo del Señor.

Continuando en el examen de los instrumentos, si nos fijamos en el uso de los cuerda, vemos que todos tienen sanción en las funciones religiosas. En las de alegría los brillantes violines nos entusiasman y regocijan; en funciones tristes las violas y violoncellos nos arian can lágrimas y comunican tal ternura y unción, que mitigan el dolor y aquietan el corazón lacerado yá por la contrición y disgusto de nuestras faltas, como en funciones de Dolores, Adviento,

Cuaresma y Semana Santa, yá por la pérdida de seres queridos, como en funerales.

Algunos fleles, que habrán concurrido más de una vez á funciones profanas, tal vez no se avengan con mi criterio, por recordar el empleo de dichos instrumentos en trozos, que más ó menos escitan las pasiones; pero yo considero que, de por sí, tales instrumentos son indiferentes y que si bien vemos, que el violoncello, por ejemplo, empleado en los bailables del *Roberto* de Meyerbeer, atendidas las circunstancias de lugar y pasión de ánimo de los asistentes, es provocativo y lascivo, empleado en los *Requiem* de Esclava y Cherubini causa efectos totalmente contrarios, disipa todo ímpetu de pasión y nos anonada con el recuerdo del lamento subido del fondo de un sepulcro. «Laudate eum in *chordis* et órgano,» os repetiré, pues, con el real Profeta. (49)

Si pasamos al grupo de los instrumentos de viento, fijándonos en los de madera, todos pueden tener cabida en las orquestas de Iglesia, sobre todo los graves, como son los fagotes, cuyo sonido velado *huele* á misticismo puro; los flautines, no obstante, fuera de partituras pastoriles, producen pésimo efecto.

El grupo de los de metal; los de sonido velado, como las trompas y mejor aún si son de mano cuadran perfectamente en una orquesta de iglesia: los demás de sonido más estridente y abierto, solo para producir efectos especiales pueden tener cabida en una grande y nutrida orquesta y *prudencialmente empleados*, como dijimos arriba. «Ascendit... Dominus in voce *tubæ*» (50)

(49) Psalm. 150 citado, v. id.

(50) Psalm. 46, v. 6.

- «Asciende.... el Señor al són de *trompeta*». (51)
«Laudate eum in sono *tubæ*». (52) «Alabadle al
son de *trompeta*». (53) «Canite *tuba* in Sion». (54)
«Sacerdotes, clangebant *tubis* coram arca Dei» (55)

Examinado como hemos el uso y empleo de los instrumentos en particular en la orquesta de Iglesia, segun los grupos de que forman parte, como son los de percusión, teclado y pulsación, cuerda, viento-madera y viento-metal dos palabras añadiremos sobre la música instrumental sola, considerada bajo su caracter religioso.

Las piezas orquestales, empleadas en ofertorios y meditaciones en funciones á grande orquesta, nunca han de ser sobre motivos de óperas ó reminiscencias teatrales, sinó que ha de procurarse sean compuestas *ad hoc* y que su caracter sea religioso, grave ó alegre según las funciones é que se destinan, proscribiendo de la Iglesia esas sinfonías y obras que se emplean ó ejecutan en reuniones profanas y que, trasladadas á la Iglesia, hacen ó producen el efecto de que nos encontramos en una balada ó lugar peor. Tal música en vez de enfervorizarnos y convidar al recogimiento y compunción nos distrae y echa á perder en nosotros aquella mística unción, que nos comunican las severas funciones de Iglesia, cuando asistimos á los oficios divinos, cuyas rúbricas y solemnes cantos cautivan nuestro espíritu.

(51) «Sepher Tehil-lim, Salmo 47, pág. 136. v. 6.

(52) Psalm. 150. v. 3.

(53) «Sepher Tehil-lim», pág. 384; v. 3.

(54) «Sonad la trompeta en Sion.» Joel II. 15. Traducción del Ilmo: Scio.

(55) Los «Sacerdotes, tocaban las trompetas delante del arca de Dios» I Paralipomenon, 15. 24. Idem. Idem.

Fuera de esas grandes festividades escepcionales, lo mas propio de la música instrumental de Iglesia es el empleo del órgano (56), rey de los instrumentos é «instrumento eclesiástico por excelencia» (57) y el del harmónium, solo ó junto con algun instrumento de cuerda.

Mucho y bueno se ha escrito sobre este género de música y en funciones á cuarteto, quinteto, etc., de instrumentos de cuerda y teclado es donde pueden emplearse esas meditaciones y piezas religiosas tan á propósito para funciones de Iglesia y sin ningun sabor profano.

(56) Atendido lo mucho que sobre este instrumento se ha escrito, remito á los numerosos tratados que sobre el versan. Leáanse tambien los párrafos 39 y 42, pág. 173 y 202, respectivamente del *Maagister coralis*.

(57) «Magister coralis». pág. 202.





IV

Música mixta



Doy este nombre á la compuesta de vocal é instrumental, al canto acompañado de alguno ó de muchos instrumentos.

Así como al hablar de la música polifónica no pudimos prescindir de adelantar pensamientos é ideas pertenecientes á este lugar, así ahora no podremos ocuparnos de la música mixta sin que recordemos algo de la puramente vocal.

Hay partidarios acérrimos, aun hoy, como los hubo antes (58), de que solamente se admita en la Iglesia la música tal como se usaba en el siglo XVI, ó se usen solamente las voces sin ninguna clase de acompañamiento ó á lo más con el del órgano. De ahí ese empeño en crear y fundarse esas asociaciones ú orfeones, cuyo único objeto es resucitar la música polifónica ó «alla Pallestrina» en los templos. Para estos la

(58) Léase el «Tratado del canto eclesiástico» por el cardenal Bona, traducido por D. José Rafael Carreras. Pág. 24. Barcelona, 1896.

orquesta como si no existiese mas que para el teatro ó para otros usos profanos.

Nosotros ya expusimos arriba, que, donde haya medios para crear una de esas *grandes* capillas, enhorabuena que se nos proporcione el inmenso placer de poder saborear las composiciones maestras del siglo XVI y siguientes y que entonces se prescinda completamente de toda orquesta; ya dijimos con Eslava, que nada hay comparable al canto coral ejecutado por una *gran* masa de hombres y mejor si en las composiciones vocales entran todos los elementos del arte moderno; pero, si de constituirse esas sociedades corales cecilianas y por tanto poderse presentar como las más dignas de figurar en las funciones de Iglesia, y, más aún, si en vista del buen resultado de la ejecución de las obras polifónicas, cantadas por ellas, se dedujese que esa ha de ser la *única* música sagrada, de tal modo que se prohibiese el canto acompañado por varios instrumentos, ó por una orquesta perfecta, entonces resultaria gran perjuicio al esplendor del culto en todas aquellas ciudades y poblaciones, que no contasen con alguna ó algunas iglesias donde hubiese constituida alguna de dichas *grandes* capillas de canto coral y lo que para unos seria medio de restauración, para los más lo seria de destrucción y descomposición, por cuanto existen muchas ciudades y poblaciones donde no puede llegarse á constituir; por falta de elementos, una sociedad coral y los hay para una regular capilla y orquesta.

Así, pues, opinamos, y éste es nuestro criterio también con el del insigne Eslava, que pueden tener cabida los instrumentos en el acompañamiento de las voces, ó sea que puede muy

bien permitirse la música mixta en las Iglesias. «Esta forma...., dice, es la que se presta á mas ricos y variados efectos....», pero añade: «Nosotros aceptamos esta forma con la condición de observarse en ella no solo los principios artísticos y filosóficos, que en esta Memoria quedaron establecidos, sinó también las restricciones siguientes: 1.^a deben excluirse los *solos* de instrumentos, esceptuándose en algun breve preludio ó intermedio: 2.^a no deben practicarse esas especies de *parlantes*, en que la orquesta lleva el discurso musical acompañando á ella simplemente las voces, á no ser en algun trozo corto como medio pasajero de variedad: 3.^a deben evitarse ciertos ritmos de acompañamiento muy usados en la música teatral, ó si se practican, deben ser poco duraderos y como recurso momentáneo de variedad.» (59)

No hay duda que si los Palestrinas, Victorias, Morales y Guerreros hubiesen dispuesto de los medios y adelantos orquestales de hoy dia, hubiesen compuesto para orquesta tambien y seguramente que sus composiciones mixtas hubieran podido servirnos de modelo, como las puramente vocales, puesto que eran hombres embebidos en el espíritu religioso y habrian usado de la orquesta con el fino criterio, que emplearon las voces. Ese es á lo menos mi parecer.

No faltan, con todo, quienes suponen que, si estos emplearon y jugaron tan bien la música con los solos recursos de las masas corales fué debido á que la orquesta era casi desconocida y apenas existía en embrión.

(59) «Breve memoria sobre la música religiosa etc.» Eslava, pág. 104, Madrid. 1860. (V. nota 42.)

La rareza ó casi carencia de instrumentos, (60) y el ningún uso de los que se conocían, sin duda favoreció, según estos, á la perfección de aquellas obras polifónicas que aun hoy nos entusiasman y arrebatan, pues no tenían otro elemento en que ocuparse los compositores y sobre el que discurrir é inspirarse, que el vocal.

Si dicha rareza ó pobreza de instrumentos contribuyó á que se escribiesen composiciones vocales tan portentosas, como desde aquellos tiempos nos han ido legando innumerables maestros de nuestras catedrales y si la invención de los que actualmente existen y usamos son motivo de que contemos con obras magistrales modernas de primer orden, pertenecientes á la música mixta, como la misa de *Santa Cecilia* de Gounod, y el *Libera me* de Eslava etc.; no podré menos que exclamar con la Iglesia al hablárnos, en el himno del rezo de la Virgen del Pilar, de la sencillez primitiva y actual suntuosidad de su templo:

Prisca paupertas placebat

Nec novus mos displicet.

«La antigua pobreza arquitectónica nos agradaba, pero el actual ornato nos gusta también»; así pues en la música «la primitiva sencillez de música vocal sola nos encantaba pero la nueva música rica y engrandecida con el elemento instrumental, añadido al vocal, nos place también sobremanera»; *si están* (voces é instrumen-

(60) Léase «Programas razonados» por D. Juan de Dios Carreras y Roure (La Bisbal, 1892) donde se especifican las fechas de invención de cada instrumento.

tos) *prudencialmente* combinados; (61) esto es empleando las voces según su natural clasificación y *tessitura*, (62) y los instrumentos según las reglas arriba espresadas y demás recomendadas y establecidas en los buenos tratados de instrumentación. (63)

Para usar de esta forma tal como lo requiere el culto católico y tal como lo queremos nosotros al declararnos partidarios de que no se suprima esta música mixta de las funciones de Iglesia hay que tener presente que como «es la más expuesta á reminiscencias teatrales», que de todos modos «deben evitarse» (64), se ha de proceder con mucho conocimiento de causa en su composición.

«Los maestros antiguos, escribe Mr. Fetis, creyeron que este género de música debía ser pomposo y místico; pero nunca pensaron en hacerlo dramático. Mozart, Cherubini y algunos de los compositores modernos concibieron la mú-

(61) Sobre esta condición es sobre la que recarga el acento el libro de nuestras Sinodales ya citado, (V. nota 6-28), al admitir los instrumentos en los templos despues de hacer una brillante apología de la parte vocal. «*Música instrumenta*, dice, *in Ecclesiis licita sunt, si decenter adhibeantur, ideoque non solum canendi usum, per quem audientes in Ecclesia ad maiorem animi devotionem excitantur, canentium vires recreantur, mens ad Deum elevatur, tristitia corda consolantur, peccatoresque ad lamenta innituntur; verum et etiam praxim adhibendi musica instrumenta licitam esse si decenter, ut dictum est, adhibeantur*». (Libro III, Título XIV, cap. II. Glosa).

(62) Léase «La Voz» por E. Yela de la Torre. Capít. 9, pág. 137, Madrid, año 1872.

(63) Compúlsense los Tratados de Instrumentación de Berlioz, Gevaert, Kastner y sobre todo el de Eslava en cuanto á instrumentación mas adaptable á piezas religiosas.

(64) Eslava. «Breve Memoria» arriba citada (véanse las notas 42 y 59). pág. 104.

sica de Iglesia del todo dramática, lo que exige mucho más desarrollo, pues que es menester pintar en este género una infinidad de efectos, que están en oposición con los que indican las palabras.» (65)

Nuestro criterio es, que se inspire toda composición en el *sentido* de la letra, ó en el *sentimiento* que la informe, á lo que llamamos *verdad* y *filosofía* de la composición y así lo mismo aborrecemos aquellas producciones, que, por demasiado pobres en la expresión de la melodía resultan sosas, y faltas del sentimiento, que expresan las palabras, como aquellas, que llevan la expresión de su sentido hasta la exageración, resultando una comedia ó drama sagrado. «In medio consistit virtus.» Nosotros colocamos la expresión en su justo medio.

Se ha de procurar que toda composición religiosa lleve aquello, que, dijimos, llamaríamos «*Sello distintivo que la caracterice*» y separe de toda música profana; cuyo *quid* malamente le puede infundir un compositor, que en sí no sienta aquella unción santa, que dà la contemplación y meditación de las verdades religiosas; que no esté informado del espíritu de la Iglesia; que sienta como siente el mundo, esto es, sensitiva ó sensualmente; que no sea fervoroso creyente y creyente práctico y hasta devoto; y ¡ojalá! las mismas cualidades, que deseamos para un buen compositor las encontrásemos en los encargados de interpretar las obras, en el director, en los ejecutantes. Pero eso es demasiado pedir. Si así fuese entonces sí que la letra ó nota no re-

(65) «La Música puesta al alcance de todos», por Mr. Fetis. Traducido por Forgas. Barcelona 1873. pág. 177.

sultaría letra ni nota muerta, sin sentido, sin aquel fuego que le comunicó la inspiración.

Ojalá! que la música religiosa ó sacra pudiese ser producto de la ciencia é inspiración de gente de religión ó sacerdotal y la ejecución corriese á cargo de personas de la misma clase (66), ó á lo menos de idénticos sentimientos. Mas cuanto desmerece toda ejecución de obra, por buena que sea, cuando está encomendada á ejecutantes, que ni sienten entusiasmo por la religión, ni por la música religiosa, con todo y ser este su *modus vivendi*.

Gracias que la música de Iglesia no tenga que ir á mendigar el concurso de hombres ocupados siempre en la ejecución de obras teatrales y música profana, que no podrá menos de participar de su influencia.

Y en las fiestas mayores de poblaciones? ¡Pobre música religiosa ejecutada casi siempre por coplas de baile y por voces de músicos de copla! (*) ¡Pobre música de Iglesia!

¡Oh Iglesia! Tu que has sido la que has conservado la música, que iba á desaparecer junto con las civilizaciones antiguas de donde fuiste á beberla; Tú que la meciste en tu seno, la has

(66) A este fin en 1892 ensayé de crear una orquesta, compuesta de jóvenes aspirantes todos al sacerdocio. De entre los 50 ó 60 chicos, que frecuentaban mi clase de música escogí unos 22, que eran estudiantes del Seminario, entregándoles á cada uno su correspondiente instrumento. Despues de dos años de constancia y cuando ya empezaban á prometer de sí, tuve que renunciar á mi empeño, muy á pesar mio, por causas ajenas á mi voluntad y que no son del caso enumerar aquí.

(*) Que ¡ojalá! siempre produjesen ondas sonoras agradables al oído, «et nunquam provocassent alias undas affectantes olfactum circumstantium».

guiado en su edad adolescente, la has cultivado, protegido y enriquecido en su edad viril y ahora que estás en la plenitud de su vida te la roba el teatro y el concierto..... Tú has de ir á mendigar las migajas que caen de la mesa de..... coplistas de baile, para honrar las fiestas mayores de tus Santos!

Mas, apartemos la vista de tal espectáculo; aquello no es la música religiosa ni en cuanto á composición ni en cuanto á ejecución. Aquello es la prostitución del arte y profanación de las palabras litúrgicas de la Iglesia, pues hay que advertir, que tanto la inspiración, como la ejecución de la música sagrada se beben en fuentes mas puras y reciben vida é impulso de influencias mas levantadas y casi divinas.

No se crea, por otra parte, que consideremos prudente, que el misticismo de la música religiosa llegue hasta tal grado, que se haya de evitar, por temor á que resulte dramática, toda expresión de grandilocuencia, de alegría, de tristeza, de entusiasmo, de abatimiento, de encontrados afectos por fin.

Anchó campo le presenta la contemplación de los misterios de la vida de Jesucristo y de las verdades eternas.

El nacimiento de Cristo y escenas pastoriles, que le acompañaron, son objeto, para que se inspiren en ello composiciones verdaderamente bucólicas é idílicas. Su vida es una verdadera epopeya. Sus sorprendentes milagros, como la Transfiguración, la alimentación de miles de personas, que atraídas por su divina palabra le seguían hasta llegar á olvidarse del necesario sustento, etc., son verdaderos episodios épicos. Su Pasión un verdadero drama con fin trágico.

Y todos estos actos, todos estos hechos de su vida han de ser expresados por la música religiosa con el estilo apropiado á cada uno de ellos, pues sabemos que el estilo poético ha de ser expresado por el musical, adecuado al mismo, por ser los dos hermanos gemelos.

¿Cuán diferente música no requiere el *Kyrie* y *Agnus Dei*, que son dos fervorosas plegarias, del *Gloria in excelsis..... Laudamus.... Gratias....*, que son expresiones de entusiasmo, reconocimiento, adoración, honor y gloria? ¿Qué música tan mística no requiere el *Qui tollis...*, *miserere....*, *suscipe....*, y qué grandiosidad el *Quoniam... Sanctus,... Dominus,... Altissimus....*, y la confesión de la SS.^a Trinidad, *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris*.

«Después de la introducción del Credo, dice Mr. Fetis, que por lo regular es solemne viene el *Incarnatus est*, que debe ser un trozo de música muy religiosa; el *Crucifixus*, cuyo carácter ha de ser sombrío y melancólico y el *Ressurrexit*, que debe anunciar alegría», (67) y así podríamos continuar el examen de la letra de la Misa y el carácter de la música que le corresponde.

Si nos fijamos en la letra de la *Prosa* de difuntos, qué diferencia no hay entre el *Dies iræ.... solvet sæclum....*, y el *Oro suplex*; entre el *Mors stupebit.... Liber scriptus.... Juste judex...* y el *Recordare.... Pie Jesu.... dona requiem*. Aquí unas veces domina el terror, el espanto; otras la compunción, el remordimiento, etc.

Chateaubriand, al desaprobear el *Stabat* de Pergolesi, quiso fijarse en la monotonía del do-

(67). «La música puesta al alcance de todos», por Mr. Fetis. Traducido por Forgas; pag. 176. Barcelona 1873. (V. nota 65).

lor para pedir que supliese la monotonía de la música de una sola estrofa, aplicada á todas, (68) y es que en esta composición domina el dolor en el *sentimiento* que informa toda la poesía y Pergolesi procuró imitar el *sentido* de la letra de cada una de dichas estrofas, aunque no en todas consiguió su objeto. Los dos buscaban la *verdad y filosofía* en la expresión musical, pero bajo distinto aspecto.

Dadnos, pues, una música mixta, inspirada en un misticismo genial y dotada de una *verdadera* expresión *filosófica*, cuya parte instrumental sea acompañada ya por el órgano, ya por un cuarteto de cuerda y harmónium como en *Filice Jerusalem* y *Salve Regina* de Pedrell, ya por una regular ó grande orquesta, como en la *Gallia*, *Redención*, *Mors et vita* de Gounod y tendremos composiciones tan acabadas y dignas de la Iglesia Santa como las obras mas perfectas que presentan las demás artes y aun más, porque este divino arte habla un *lenguaje* inteligible al corazón, que ni la arquitectura, ni la escultura y pintura podrán hablar jamás.

La música es, como si dijéramos, el precioso marco de oro cincelado, dentro del cual se destacan, como de magnífico cuadro, el símbolo de nuestra fé, los anhelos de nuestra esperanza, los cantos de nuestro amor á Dios.

Penetrad sinó un día de satisfacción y júbilo para la Iglesia, un día de Pascua de Resurrección, por ejemplo, en una de nuestras grandes Catedrales, mientras el Prelado celebra de Pontifical; aquella indumentaria sagrada; aquellas rúbricas y ceremonias, graves y significativas

(68). «Genio del Cristianismo», por Chateaubriand. Parte tercera. Capitulo 2.º del libro 1.º Bellas Artes.

todas, durante los divinos oficios; aquel incienso, que sube hasta las bóvedas y que evaporándose, despues de traspasar los grandes ventanales de preciosas y riquísimas vidrieras, se eleva hácia el cielo, junto con las oraciones de los fieles, que en apiñada multitud llenan las anchurosas naves; aquellos cantos sagrados, aquella masa coral acompañada por nutrida orquesta, que ejecuta una de esas misas solemnes, sin mezcla de profanidades, inspirada en el *sentido* de la letra, en el mas puro estilo religioso, á la que llamaremos ya *Misa en Mi b.*, ó en *La* (de Es-lava) por ejémplo, yá *de Pascuas* ó *del Sagrado Corazón* del maestro Ch. Gounod..., en las que domina lo armónico sobre lo melódico y sensual, ¿no es verdad que aquello impone y subyuga, aquello comunica recogimiento y arranca vivísimas plegarias?

De tal manera es así, que siempre y cuando he tenido que empuñar la batuta en una de estas funciones, que constituyen la expresión más sublime del culto católico, al preludiar la orquesta cortos compases, que en ajustado *pizzicato* quiere imitar, aunque vagamente se consiga, la pulsación de séráficas liras, al empezar el canto apocalíptico, con que las milicias celestiales ensalzan, entre raudales de célicas harmonías y angélicos sonos, al Dios de Sabahot, entonando el *Sanctus, Sanctus, Sanctus*; no he podido menos de recordar la frase hermosa de Chateaubriand que «el canto nos viene de los ángeles y el manantial de los conciertos reside en el cielo»; (69) pues aquello es ya verdadera-

(69) «Genio del Cristianismo» ya citado en la nota anterior. Parte tercera, Libro 1.º Capítulo 1.º

mente un cielo anticipado. «Pleni sunt *cæli et terra gloria tua*».

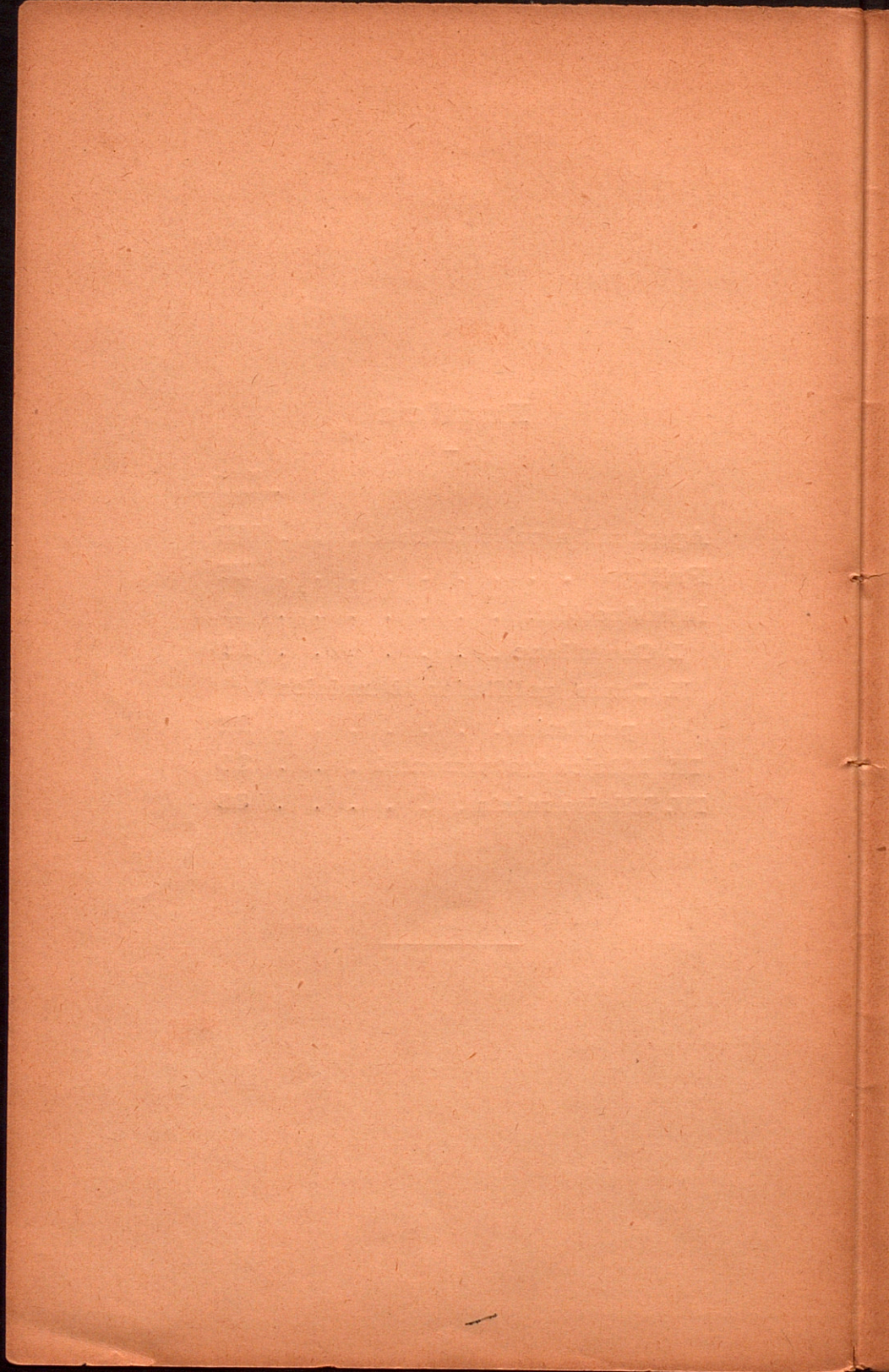
A. M. D. G.

Miguel Rué, Pbro.

Gerona Reyes de 1899.

Indice

	<u>Pág.</u>
Aprobación eclesiástica. . . .	VII
Prólogo	IX
Introducción.	2
I. Cantollano	12
II. Canto polifónico ò música polifónica.	22
III. Música instrumental	30
IV. Música mixta	38



ERRATAS

<u>Pág.</u>	<u>Nota</u>	<u>Línea</u>	<u>Dice</u>	<u>Debe decir</u>
X		2	controversia	controvérsia
2		11	Exímeno	Eximeno
3		17	(sustituyendo	«sustituyendo
4	6	8	timpani	tympani
6	8	4 y 5	consten obras que pertenecie- ron etc.	consten obras que alcanzan unos 200 años? ¿Como que otras bibliotecas y archivos se hayan enriquecido con o- bras que pertene- cieron etc.
10	16	2	botetin	boletín
13		27	<i>liturgia</i>	<i>litúrgia</i>
13		28	gracidesa	desgracia
17		29	mnchos	muchos
28		29	alabar	alabar
35		3	fieles	fieles

ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA
BARCELONA

Reg. 4023⁸

Sig. 783.2 Rvè

17-VIII-C/7

