



**CANTOS  
LLANO Y MISTO  
REFORMADOS.**

---



# MÉTODO DE CANTO-LLANO Y MISTO

**REFORMADOS,**

Ó SEA

**FACILÍSIMA MANERA DE CANTAR EN LOS COROS**

CON MUY POCAS REGLAS

**Y ESTAS FIJAS É INVARIABLES;**

AMALGAMADAS CON EL SISTEMA GENERAL MÚSICO:

**COMPUESTA**

POR

**D. JOSÉ PRECIADO**

MAESTRO DE CAPILLA

Y ORGANISTA DE LAS PARROQUIAS UNIDAS

DE

**SANTA MARÍA Y SAN PEDRO**

DE LA CIUDAD DE TAFALLA.



PAMPLONA

Se autoriza la copia para la investigación.  
IMPRESA Y LITOGRAFÍA DE GARCÍA.

1853.

---

Esta obra es propiedad de su autor, el que perseguirá ante la ley á quien la reimprima; teniéndose por furtivos todos los ejemplares que no lleven este sello que en caso necesario se confrontará con su original.



No obstante, siendo su idea que la obra se estienda y circule todo lo posible, dará licencia para su impresion bajo ciertas condiciones, á quién desee nuevamente imprimirla.

---

# DEDICATORIA

AL EXCELENTÍSIMO É ILUSTRÍSIMO SEÑOR DOCTOR DON SEVERO ANDRIANI,  
OBISPO DE PAMPLONA.

EXCELENTÍSIMO É ILUSTRÍSIMO SEÑOR:

*Dos son, entre otros, los poderosos motivos que impelen mi ánimo á dedicarle este libro, y ponerlo bajo su auspicio y proteccion.*

*El primero es en mí muy natural, pues educado en mi niñez en la Santa Metropolitana Iglesia del Pilar de Zaragoza, y desempeñando despues las plazas de Organista en la Catedral de Teruel, y esta misma en union de la de Maestro de Capilla, en la de Barbastro, hasta que obtuve las de igual nombre en las Parroquias unidas de Santa Maria y San Pedro de la Ciudad de Tafalla, que ahora desempeño, á nadie mejor que á mi Obispo podia consagrar el fruto de mis tareas.*

*El segundo es de necesidad, porque siendo mi principal objeto al publicar esta obra, el engrandecimiento de la honra y gloria de Dios, proponiendo uno de los medios de verificarlo con la mayor facilidad y sencillez posibles, ninguno mejor que un Príncipe de su Santa Iglesia puede coadyuvar á mis intentos.*

*Dígnese pues, su Excelencia Ilustrísima, acoger este pequeño obsequio con su acostumbrada benevolencia, y secundar los deseos de su fíel diocesano y humilde servidor*

Q. S. M. B.

JOSÉ PRECIADO.



## Á LOS INTELIGENTES EN EL ARTE FILARMÓNICO.

Quidquid præcipies, esto brevis:  
ut cito dicta percipiant animi de-  
ciles, teneantque fideles.

HORATIUS FLACUS, DE ARTE  
POËTICA.

Diffícil tarea es la que emprendo, y aun habrá quizá alguno que la califique de temeraria. Me consta que en toda Reforma debe andarse con sumo tiento y cuidado, porque con facilidad se tropieza donde menos uno lo pensaba. Conozco que he de atravesar escollos y padecer mil tempestades, originadas por los impetuosos vientos de la crítica. Sin embargo, estas y otras reflexiones no han sido capaces de retraerme del pensamiento que hace años me domina. Por que, cuando un hombre está íntimamente convencido de la verdad de la proposición que estampa, y además posee abundancia de pruebas para demostrarla, no debe hacer reparo en inconvenientes; sino al contrario, marchar con frente serena y tranquila por el camino de los adelantos. No trato de envanecerme, ni de ostentar talentos que no poseo; y aun no deja de extrañarme que otros, cuya superioridad no puedo menos de reconocer y acatar, no hayan abrigado mi misma idea, y tratado de desarrollarla. Mucho menos es mi intento zaherir y despreciar lo pasado: yo, tanto como cualquiera otro, venero y reverencio cuanto me ha precedido; pero al mismo tiempo creo de mi deber, y deber muy sagrado, que si puedo hechar una gota de aceite en la lámpara de las luces que otros encendieron, no debo desperdiciarla, sino añadirle para que aumente sus resplandores. Ruindad de ánimo ó punible cobardía fuera sin duda no hacerlo.

Llevo dicho que hace años me domina el pensamiento de reformar el *Canto Llano*, y la experiencia de toda mi vida dedicada á la música me ha corroborado en este pensamiento; pues cada vez me convenzo mas de la necesidad de esta reforma. Este Canto no solo se usa en las Catedrales y Colejiatas, donde además se canta el *Figurado*, porque en estas Iglesias hay Capilla música para el mayor esplendor del Culto Divino, sino además puede decirse que es el canto de la Iglesia, porque en todos los templos tiene que usarse, y mucho mas en los subalternos, donde de ordinario no hay elementos ni recursos para Capilla. Ahora bien: siendo un Canto necesario é imprescindible ¿no debe ser facilísimo, accesible para todos, en una palabra, *Llano*, tal cual se le denomina? Ciertamente que sí. *Canto Llano* debe llamarse aquel que sea óbvio, sin dificultades, trivial y fácil de comprender; que conste del menor número posible de reglas; que estas sean fijas é invariables; de modo que cualquiera que esté medianamente diestro en el solfeo, no encuentre la menor dificultad en ejecutarlo. ¿Sucede esto con el *Canto Llano* usado hasta el día? Ciertamente que no. La generalidad de los músicos tiene que parar mucho la consideración en varias de sus reglas para poderlas comprender, por ser infinitas. Y si esto sucede á los músicos de profesion, ¿qué dificultades no encontrará el Eclesiástico que, dedicado toda su vida á otros estudios, se vé de repente destinado á un Coro, donde por precisión tiene que ayudar al servicio divino? ¿Podrá, extraño hasta entonces al Canto, aprender con facilidad todas las llaves (a) conocidas en la música? ¿Podrá pasar fácilmente de una cantoría á otra, si estas están escritas en distintas llaves, cuando esto es de una dificultad casi insuperable, especialmente donde se acostumbra entonar los salmos en la cuerda del Sol del Órgano? Además, ¿quién podrá negarme que la libertad del compositor se halla súmamente cohartada, siguiendo las reglas del *Canto Llano* usado hasta el presente, porque muchas veces tendrá que dejar de aplicar sonidos armoniosos y no impropios del tono que se ha propuesto, por no chocar con las reglas establecidas? ¿Y estas reglas, de que se dice ser invariables, pueden llamarse tales, cuando un buen armonista podrá desentenderse de ellas, y al hacerlo, no solo no falta á las reglas de armonía, sino que el todo de la cantoría será mas agradable, y no dejará de pertenecer al tono en que se halle escrita? (b) Tampoco podrá nadie replicarme cuando diga, que las reglas del *Canto Llano* segun se acostumbra hasta hoy, están en contraposición con las de armonía Europea, lo cual sucede particularmente en los tonos 3.<sup>o</sup> y 7.<sup>o</sup> los que, para ser tales, en el primero es de necesidad que la segunda de su escala no conste mas que medio tono de la tónica: y en los dos, la séptima, de un tono subiendo á la octava; cosa repugnante, á que no puede acostumbrarse jamás un oído delicado.

De todo lo dicho procede que el *Canto Llano*, que es el que mejor debiera cantarse, por el lugar sagrado á que se destina, es el que peor se canta: de aquí tantas disonancias ajenas de los templos del Dios vivo, que mil veces perturban la devoción de los fieles: de la multitud de sus reglas y de su complicación, innecesarias y difíciles de comprender para quien desde niño no se dedica á ellas, el no cantarse con aquella sencillez y uni-

Se autoriza la copia para la investigación

(a) La palabra Llave, que usan unos, y la palabra Clave que usan otros, son una misma cosa: ambas significan abrir el discurso musical.

(b) Véanse con este motivo algunos ejemplos, al fin del cuadro comparativo del Canto-llano usado hasta el día y el de esta Reforma. (\*)

formidad en los cantores que su título significa, y con aquella magestad y ostentacion propias del Culto Divino.

Está pues, manifiesto mi pensamiento y descubierta mi idea. Mi objeto al dar á luz este método de *Canto Llano Reformado* es el obtener los mismos y mejores resultados que con lo seguido y observado hasta estos tiempos; disminuyendo de tal modo sus reglas y preceptos, que no solo lo comprendan al instante los que á ello estan obligados por su profesion de músicos, sino que el Eclesiástico que hasta llegar á su Coro no ha podido entregarse á él, porque su atencion estaba dedicada á su principal objeto, y el simple aficionado á la música que entone bien una escala, puedan al mes de estudiarlo, ser útiles en el facistol de su Iglesia.

Un obstáculo parece se presenta á primer golpe de vista, que embarazar pretende la adopcion de esta Reforma: este es el estar ya escritos los libros de Coro segun el antiguo *Canto Llano*; pero gracias á algun desvelo mas, he vencido esta dificultad tambien, pues con muy pequeñas correcciones en dichos libros, como se verá en el curso de la obra, se pueden aprovechar para ella todas las cantorías que en ellos se hallan escritas.

Otra idea tambien en esta Reforma es la de unir el *Canto Llano* con el Canto del Órgano, pues aunque en conjunto no se nota su desunion, es porque el Órgano pierde de su derecho, acomodándose á la estension de las voces que cantan: que si se examinan las notas cantadas y las ejecutadas por el Órgano, se verá que en muchos tonos no son las mismas, á pesar de parecer que van acordes. Si en esta obra he logrado mis intentos; si como llevo expuesto he conseguido facilitar las reglas del *Canto Llano*, disminuyéndolas hasta lo posible, como se deja entrever desde el epígrafe que he adoptado; júzguelo el inteligente, á quien me someto sin reserva de ninguna clase: júzguelo con imparcialidad, no á primera vista, pues muchas veces se ocultan las cosas á los entendimientos mas despejados; júzguelo en fin, sin preocupacion, y con la madurez que yo deseo y que es de esperar de quien comprende perfectamente el arte filarmonico; y tenga entendido sobre todo, que esta Reforma se hace para el mejor servicio, honra y gloria de Dios.

Los Señores Reverendos Obispos, que són los centinelas de la casa de Israel, y que tanto interés toman en que el servicio de Dios se haga con la ostentación y magestad propias de los templos del Señor, hallarán en esta Reforma del *Canto Llano* un medio facilísimo, para que los que se dedican á la carrera eclesiástica puedan al fin de ella, en muy breve tiempo, aprenderlo perfectamente, si se dignan ordenar que se adopte en los Seminarios Conciliares para texto de los alumnos.

BND



# PLAN DE LA OBRA.

**E**ste Método se compone de cinco partes, á las que precede un cuadro comparativo, en el que todo músico inteligente observará desde luego las ventajas que ofrece esta *Reforma*, pues verá que las reglas desaparecen, sin que por esto falten los mismos y, sin dificultad, mejores resultados; y tambien se le pone de manifiesto la sencillísima manera de aprovechar para la misma todas las cantorias escritas en los libros de Coro; que como se ve en dicho cuadro está reducida á mudar las llaves en la única adoptada en este método y suficiente para el *Canto Llano*, y accidentar las notas que lo necesiten segun los tonos que por este motivo resultaren.

En la **PRIMERA PARTE**, despues de los conocimientos necesarios para dar principio al solfeo, entra este por siete lecciones en grados conjuntos en ascenso y descenso, y en los límites de una octava; con el objeto de que el discípulo al paso que aprende la entonacion de los intérvalos que la forman, agilite su garganta insensiblemente, poniéndola en estado de seguir con mas facilidad en los ejercicios que á continuacion se escriben: siguiendo ocho lecciones en grados conjuntos y disyuntos, tambien en los límites de una octava, para que la entonacion de las notas naturales se aprenda insensiblemente, añadiendo seis ejercicios algo mas difíciles con el mismo objeto, unos y otros en el tono de *Do*, modo mayor.

Dáse razon de la nomenclatura de las notas y las distancias ó intérvalos que estas forman en la escala diatónica en el tono de *Do*, modo mayor; y se hace ver los dos sentidos que abraza en el *Canto Llano*, la palabra *tono*.

Esplicase el *Sostenido* accidental con una escala cromática para que á primera vista conozca el discípulo qué graduacion de voz necesita una nota accidentada con él, y se dan ocho ejercicios en los cuales se interpolan sostenidos accidentales, con el objeto de que se ejercite en ellos: los que pasan la extension del *Pentágrama*, seguidos de la nomenclatura del tono de *La*, modo menor, con sus escalas propia y de sexta aumentada por razon de buen canto.

Concluye con siete ejercicios en dicho tono, con el objeto de que afianzándose bien en sus cantos el discípulo, amolde las escalas de los otros tonos menores á este; y con una escala cromática de *bemoles*, con el mismo objeto de la de *sostenidos*, con cinco ejercicios para adiestrarse en ellos; llevando sus lecciones *sostenidos* y *bemoles* interpolados para vencer la dificultad que al ejecutarlos suelen experimentar los principiantes.

La **SEGUNDA PARTE** da principio por una explicacion del objeto de los *sostenidos* y *bemoles* generales y entonaciones propias, y tambien se esplica el objeto del *becuadro*: sigue una idea de todas las figuras, notas, &c. del *Canto Llano*, con el objeto de que los ejercicios que se escriben se estudien con perfeccion, y se dan varias reglas para enmendar los defectos de la pronunciacion.

Se esplican los tonos relativos, y la extension que deberá tener el *Canto Llano*.

Se enseña la nomenclatura de los tonos de *Re*, de *Mi*, de *Fa*, y de *Sol*, sus escalas, extension y varios ejercicios en todos ellos, con algunos acordes simultáneos para agilizar la garganta; y concluye con una explicacion para evitar las sílabas nasales y guturales, á la que acompañan doce ejercicios y algunas esplicaciones con este mismo objeto.

La **TERCERA PARTE** enseña cantos á manera de Antifonas en los seis tonos adoptados en esta Reforma, para que al final de cada cantoria aprenda el discípulo á entonar los salmos y cánticos de los que en cada tono se verán una porcion de entonaciones extraordinarias. Hace ver la manera de cantar la salmodia segun los prácticos en el arte, con todas las esplicaciones análogas al objeto; el trasporte de la Antifonas en que la entonacion del salmo resulta en la nota *La*; y concluye con varios ejercicios con este objeto muy útiles y recomendables por su sencillez, y con dos juegos de Antifonas, y la esplicacion necesaria para regir un Coro.

En la **CUARTA PARTE** se incluyen las cantorias de los libros de Coro y la manera de aprovechar las mismas para esta reforma, con las entonaciones de los salmos en su cuerda, y punto bajo las que resulten en la nota *La*; en las que se verán Himnos, Antifonas é Introitos con las entonaciones de sus Salmos, y los Kyries del tono del Introito, que es como generalmente se canta en to-

dos los Coros; con la advertencia en cada una de como se encuentra escrita en dichos libros, y como se aprovecha para esta *reforma*: además irá una muestra de las figuras del *Canto Llano* escrito en los libros de Coro que no resulten en ella; haciendo ver á cuales de la misma equivalen. Dando fin con seis cantorías de Kyries, Sanctus y Agnus en los seis tonos de esta reforma, y dos de Gloria para los dias feriados.

En la *QUINTA* parte se dá noticia del *Canto Misto de Llano y Figurado*, por cuanto hay varios templos en que á falta de recursos para sostener capilla música, los dias ó fiestas solemnes suelen distinguirse de los feriados con este recurso; y por cuanto muchos Himnos y Misas estan escritos en este canto, y últimamente para que los Canto-llanistas no carezcan de sus reglas: principia por la esplicacion de sus figuras, tanto en lo que corresponde á sus valores como á sus nombres particulares y á sus atributos; poniendo desde luego de manifiesto todas las que corresponden á dicho canto, con las debidas esplicaciones para dar principio al solfeo; en el que se incluyen las lecciones y ejercicios necesarios en los seis tonos de esta reforma, y los compases adoptados en ella, que son Binario doble, Binario sencillo, Ternario doble y Ternario sencillo, con las esplicaciones análogas á su objeto.

Concluido el solfeo en los compases dichos, se escribe una porcion de Himnos para las festividades principales del año, con el objeto de que en ellos se ejercite el Canto-llanista; los cuales van escritos segun esta reforma, pues tratando de aprovechar los de los libros de Coro, ya se dieron las reglas necesarias en el método de *Canto Llano*, iguales en todo á las del *Misto*.

Siguen á continuacion dos Misas completas con acompañamiento de Órgano, las que, ademas del *Canto Misto* en que estan escritas, tienen interpolados versos á duo para aquellos Coros en que se encuentren voces á propósito para poder hacer esta variacion, dando en su lugar correspondiente una esplicacion mas detallada de su objeto: concluyendo el método con algunas observaciones sobre los abusos que en algunos Coros se cometen, respecto á la manera de cantar en ellos, por los que no poseen voces análogas al facistol; teniendo efecto por este motivo mil disonancias impropias y no conformes al lugar Santo en que se oyen y de la magestad con que debe cantarse el Canto-llano; dando con este motivo mi parecer para que en dichos Coros se pueda cantar, aun á falta de recursos en voces, de una manera sencilla, armoniosa, y por lo tanto grata.





# CUADRO COMPARATIVO

## DEL CANTO LLANO QUE SE USA HASTA EL DIA, Y EL DE ESTA REFORMA.

*NOTA.* Para que en el discurso de este método no se confunda el CANTO LLANO de esta reforma con el puesto en práctica en las Iglesias, se denominará el primero tan solo CANTO LLANO, y el segundo CANTO ECLESIASTICO DE FACISTOL: no creo que por esto se perjudique en nada al segundo, pues el objeto es, el que acabo de manifestar: fuera de este caso, cada uno lo llamará como mejor le acomode.

### ESPLICACION DE ESTA REFORMA.

Los tonos del *Canto Llano* son seis y se denominan de *Do*, de *Re*, de *Mi*, de *Fa*, de *Sol* y de *La*. Pertenecen al modo mayor los de *Do*, *Fa* y *Sol*; y al modo menor los de *Re*, *Mi* y *La*.

Todos los tonos se escriben con una misma llave, que es la de *Fa* en 3.<sup>a</sup> línea, y tan solo se puede variar dicha llave á la 2.<sup>a</sup> ó 4.<sup>a</sup> línea cuando una cantoría suba ó baje mucho: en el primer caso á la 2.<sup>a</sup> línea, en el segundo á la 4.<sup>a</sup>; mas esto será momentáneamente y tan solo para evitar que la música salga del Pentágrama.

El objeto principal de escribirse el *Canto Llano* en dicha llave es, que el Canto-llanista se fije de una vez para siempre en la llave por la cual debe cantar, facilitando al mismo tiempo el paso de una Antífona á otra, estando ambas escritas con la misma llave, y ser tambien mas propia para las voces que cantan el *Canto Llano*, que las llaves de *Do*.

Los tonos del *Canto Llano* se conocen únicamente por su final que debe ser en la tónica ó su 8.<sup>a</sup>: denominándose tono de *Do*, la cantoría que fine en esta nota; tono de *Re*, la que fine en la nota *Re*; tono de *Mi*, la que fine en la nota *Mi*; y así sucesivamente los demas.

Partiendo de este principio, las cantorías no necesitan ni de Diapentes ni de Diatesarones, pudiendo cantar libremente, sin las trabas de subir ó bajar mas ó menos, para conocer por este medio cual sea el tono en que se va á cantar.

A los tonos del *Canto Llano* aunque varían en su nomenclatura de los del *Canto Eclesiástico de facistol*, se les conserva los mismos cantos en el Salmeado y Cánticos con alguna pequeña diferencia, por exigirlo así los finales de las cantorías, que, como se dijo antes, deben ser en la tónica ú 8.<sup>a</sup> de su escala; por lo cual los SS. Organistas, comprendiendo esta idea, deben mudar en algunos tonos los finales de los intermedios del Salmeado, haciéndolos finir en la tónica, y no en la quinta, como sucede con los llamados 4.<sup>o</sup> y 8.<sup>o</sup> del *Canto Eclesiástico de facistol*. No se habla del 7.<sup>o</sup> tono, porque en esta reforma queda escludido de la generalidad de los tonos, conservándolo para lo que se dirá despues.

### TONOS DEL CANTO ECLESIASTICO DE FACISTOL, Y Á CUALES PERTENECEN SEGUN ESTA REFORMA.

Conocidas las seis primeras notas de la escala natural que son *Do*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, se conocerán por ellas los tonos que corresponden con sus nombres á los llamados

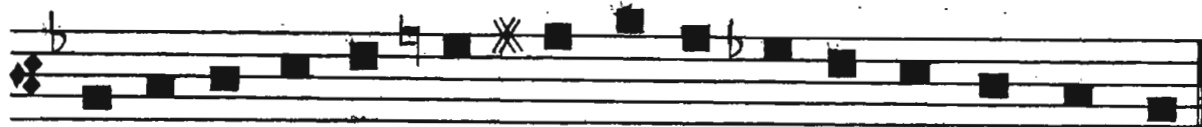
en el *Canto Eclesiástico de facistol*, 1.º 2.º 3.º 4.º 5.º 6.º 7.º y 8.º; advirtiendo que, siguiendo los tonos del *Canto Llano* el mismo sistema que los de *Canto de Órgano*, deberán escribirse como estos, con los mismos sostenidos y bemoles generales.

### PRIMER TONO.

El primer tono tiene su final en *Re*: en esta reforma se reputa por tono de *Re*, por estar acordes el uno con el otro. Ambos pertenecen al modo menor; véanse sus respectivas escalas, las cuales se escriben con la misma llave.

#### *Escala del primer tono.*

Esta escala se ha escrito con los bemoles, becuadro y sostenido, para manifestar cómo se entona la de dicho tono, pues según las reformas introducidas por los métodos de *Canto-Llano* más modernos, aunque dichos accidentes no se escriben en el primer tono, no obstante se les supone.



#### *Escala propia del tono de Re, modo menor.*



En el primer tono con respecto al tono de *Re* modo menor, no se hecha de ver más variación que la que resulta en la formación de sus escalas, que como se ve en las precedentes, la de primer tono tiene la sexta mayor al subir y menor al bajar, por práctica constante en el canto eclesiástico de facistol; por lo tanto me abstengo de andar en explicaciones: solo digo que la entonación de los salmos y cánticos correspondientes á él, se puede ver en las del tono de *Re* modo menor, (2<sup>o</sup>) que siendo las propias suyas nada ofrecen de particular. Con respecto al tono de *Re*, modo menor, siguiendo el mismo sistema que el canto de órgano, se colocarán como en este, los *sostenidos*, *bemoles* y *becuadros* donde quiera que se necesiten. Véase con este objeto la explicación de los *sostenidos* y *bemoles* generales. (3<sup>o</sup>)

### SEGUNDO TONO.

El segundo tono, no tiene cabida en la generalidad de esta reforma como parte esencial de ella; véase el objeto á que se le destina. (4.º)

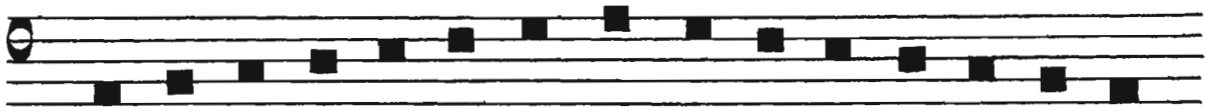
### TERCER TONO.

El tercer tono, tiene su final en *Mi*; en esta reforma se reputa por tono de *Mi*: ambos pertenecen al modo menor. En el canto eclesiástico de facistol se escribe con llave de *Do* en cuarta línea y un *sostenido* general: véanse sus respectivas escalas.

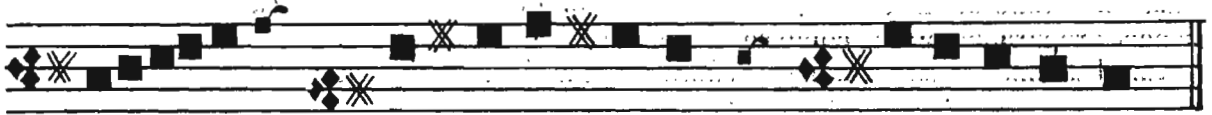
Se *Escala natural del tercer tono.*  
© GOBIERNO DE NAVARRA

NOTA. La escala del tercer tono según se encuentra escrita es imperfecta, por no constar de la tónica á la 2.<sup>a</sup> más que de

medio tono; y de la 7.<sup>a</sup> á la 8.<sup>a</sup> de uno; por lo que para compararla al tono de *Mi*, se hace necesario amoldar sus intervallos á los de este, como se hace en la del tono de *Mi*:



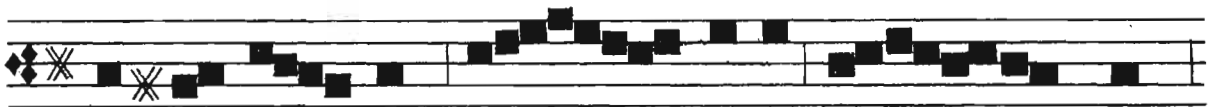
*Escala propia del tono de Mi.*



Para cantar el tercer tono con comodidad, es necesario trasportarlo cuatro notas mas abajo de como se encuentra escrito, resultando la nota *Mi* en el eco del *Si* del órgano; en este caso la entonacion de su salmo que es una sexta mas alta que su final, viene á unirse con el *Sol* del órgano, que es como se adopta en esta reforma, sin necesidad de dicho transporte: porque el tono de *Mi* no lo necesita, segun se escribe en ella. Véase una muestra para que el inteligente juzgue de él, por su sencillez.

TONO DE *Mi*.

BND

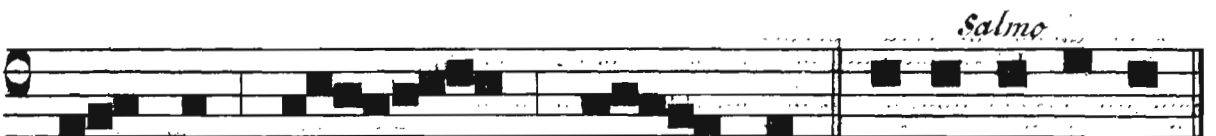


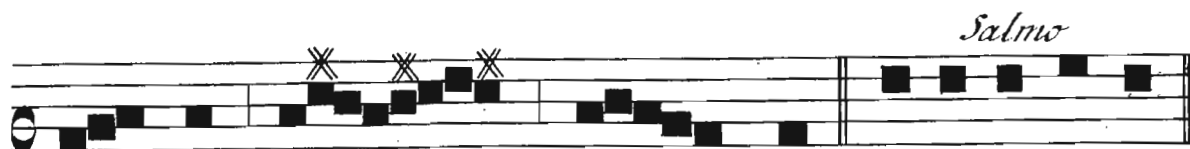
*Salmo.*



Tratándose de unir el tercer tono á lo que suena en el órgano, se hace necesario fingir la llave de *Do* en 4.<sup>a</sup> línea con que se encuentra escrito, en la de *Do* en 2.<sup>a</sup> En este caso resultan ambos acordes; mas en esta operacion, sobre tenerse que cantar 8.<sup>a</sup> baja por razon de la llave fingida, resulta el final de sus cantorias unisono al *Si* del órgano, aunque la del Salmo en la del *Mi*, propia de este tono en esta reforma.

Véase un ejemplo de esto mismo.



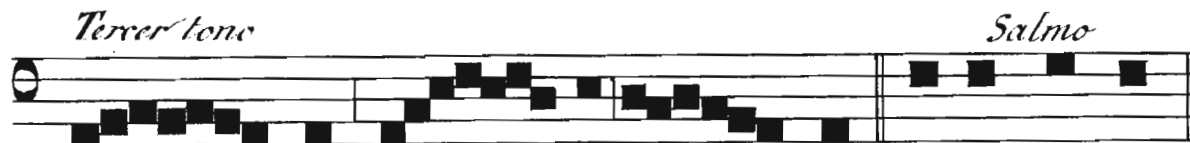


Las cantorias del tercer tono, escritas con la llave de *Do* en 4.<sup>a</sup> línea, pueden aprovecharse para esta reforma de dos maneras: la primera, cambiándole la llave, y poniéndolo en su lugar la de *Fa* en 2.<sup>a</sup> línea con un *sostenido* general, quedan convertidas en el tono de *Mi*.

La segunda, poniendo en lugar de su llave, la de *Fa* en tercera línea, quedan convertidas en el tono de *Do*, sin que por esto el tono de *Mi* quede sin cantorias, pues se le tienen preparadas otras, como se vera en el 8.<sup>o</sup> tono.

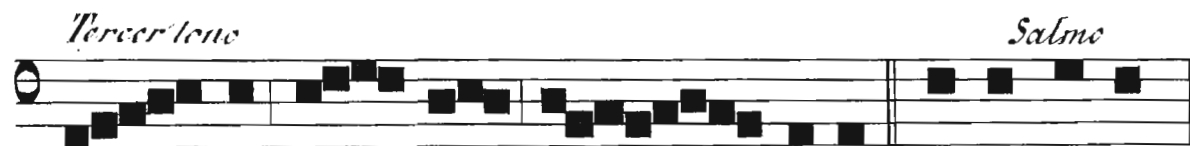
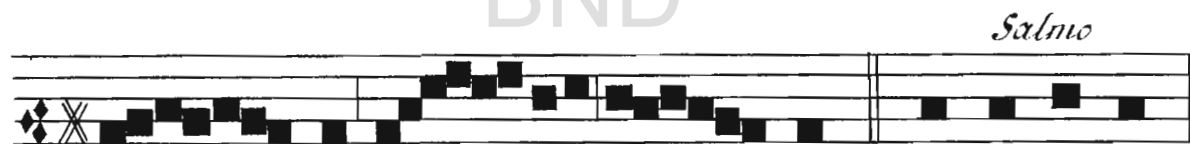
En el segundo caso, el salmo y cántico, seguirán al tono á que pertenecen.

Véase un ejemplo de ambos casos.



La misma cantoria aprovechada para el tono de *Mi*.

BND



La misma cantoria convertida en tono de *Do*, con solo mudarle la llave.



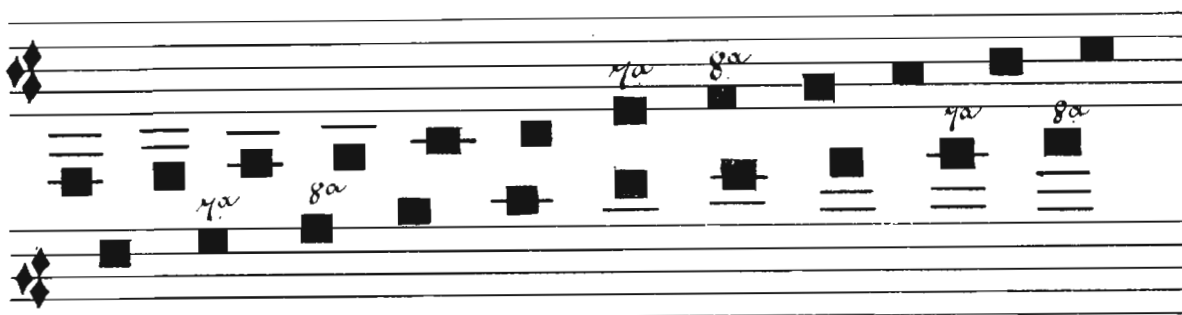
Se ha dicho que esta operacion no se hace sino con el objeto de poder aprovechar las cantorias del tercer tono ya escritas en la llave de *Do* en 4.<sup>a</sup> línea; mas téngase presente que las del tono de *Mi* de esta reforma como todas las de los demas tonos se escriben en la llave de *Fa* en 3.<sup>a</sup> línea, como se verá en el discurso de esta reforma.

De las dos transiciones que resultan de la mudanza de llaves en el tercer tono, mi opinion es que se siga la del tono de *Do*, por encontrarse mas en armonía para esta reforma, en razon á escribirse con la llave adoptada en ella.



Tratándose en esta reforma de conservar los cánticos del *Canto Eclesiástico de facistol*, con alguna pequeña diferencia como se dijo antes, debe en cuanto al tono de *Mi*, hacerse una advertencia necesaria á los tonos del modo menor.

Toda escala, tanto en los tonos del modo mayor como del menor, para estar bien formada, debe tener subiendo la sétima sensible, esto es, medio tono mas baja que la 8.<sup>a</sup> de la tónica. Los tonos del modo mayor siguen esta regla por su naturaleza, mas los del modo menor, para que así suceda, necesitan el auxilio de un accidente, que á la 7.<sup>a</sup> le haga subir medio tono mas de su entonacion, con que le ponga al nivel de los del modo mayor. Este accidente, si el tono está bien escrito, se verá con frecuencia en el paso de que se habla; para lo cual debe entenderse que no se llama 7.<sup>a</sup> precisamente á la nota, porque ocupe tal ó cual sitio en el Pentágrama, sino á todas las de su mismo nombre, esten altas ó bajas; por que si en Canto llano por razon de que las voces que lo cantan no son susceptibles de formar tres octavas, no obstante, siéndolo, se verá claramente en esta extension resultar tres sétimas, una mas alta que la primera y otra mas alta que la segunda, como se vé en el siguiente ejemplo:



BND

No hay una necesidad, como se vé en el ejemplo anterior, de que la música baje tanto, para llamar sétima al *Si* de la primera línea del Pentágrama, si no que sin este requisito la sétima en todos los tonos es la nota anterior á la tónica, por poder servir esta de octava á otra mas baja. Entiéndese por sétima el *Do* en el tono de *Re*; el *Re* en el tono de *Mi*; el *Mi* en el tono de *Fa*, y así de los demas: de manera que siendo la 7.<sup>a</sup> la nota anterior á la que forma ó puede formar 8.<sup>a</sup>, debe, subiendo, ser sensible segun reglas de buena armonía; y aunque el tono, cualquiera que sea, no forme por abajo escala completa, le basta para llamarse 7.<sup>a</sup> el que suene en el nombre, y lo mismo será 7.<sup>a</sup> viniendo de toda la escala, como principiando de ella sola, ó de una, dos ó mas notas que bajen á la anterior de la octava ó de la nota que lo pueda ser en el tono que se quiere escribir. Véase otro ejemplo para mayor claridad.

*Tono de Re*



Por los ejemplos anteriores se vé que solo el nombre de la nota es lo que forma la 7.<sup>a</sup> y no el sitio que ocupa. Esta doctrina es general á todos los tonos, sean del modo mayor ó del modo menor; por lo cual hasta hacer esta explicacion, me he abstenido de escribir el cántico del tono de *Mi*, que siendo el mismo del tercer tono, al aplicarlo á esta reforma se incurre en la inobservancia de esta regla.

El cántico del tercer tono cantado 4.<sup>a</sup> baja, segun suena en el Órgano y como en esta reforma se admite, dá principio en la 7.<sup>a</sup> pasando inmediatamente á la 8.<sup>a</sup> Para que este paso sea admitido, la 7.<sup>a</sup> debe ser sensible, de otra manera debe dicha 7.<sup>a</sup> resolverse en la 6.<sup>a</sup> El primer caso está reprobado en armonía, el segundo, aunque canta bien, no lo admite esta reforma como principio de cantoría, sino como medio ó final; porque una de sus ideas dominantes, es evitar toda disonancia á la entrada de cualquiera canto-



ces incertidumbre en los cantores, especialmente si no tienen una práctica de mucho tiempo.

Véase una cantoría de 4.º tono, y como se puede enmendar para convertirla en el tono de *La*.

4.º Tono

La misma cantoría convertida en el tono de *La*, por la enmienda de su final.

Tono de *La*

Como se hecha de ver, la única diferencia que existe entre el 4.º tono y el de *La*, es en los finales tanto de las cantorías como de los salmos; diferencia en las primeras fácil de enmendar, y en los segundos es tan conocido su final en los coros, que apenas merece la pena de enmendarse. No obstante, para que el tono sea de *La*, debe finir en su nota.

Existen con el título de 4.º tono, *Misas, Himnos* y varias cantorías cuyo final es en *La*: esto prueba que aunque mal dado ese título, porque no pertenecen al 4.º tono, hay una grande analogía entre uno y otro, lo cual hace se confundan entre los poco inteligentes, bautizando al tono de *La*, con el título de 4.º; sucediendo igual con los demas tonos: dando el nombre de 5.º al tono de *Do*, de 8.º al tono de *Sol* &c: en algunos tonos puede pasar; mas en otros se conoce que hay poca inteligencia en quien así los denomina.

#### QUINTO TONO.

Se autoriza la copia para la investigación.  
 © GOBIERNO DE NAVARRA  
 El 5.º tono tiene su final en *Fa*; de consiguiente escribiéndose con un *bemol* general

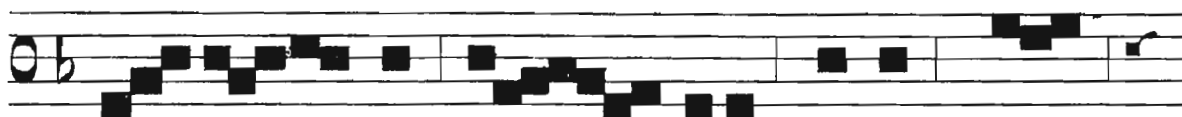
es un tono de *Fa* perfecto, pues el *bemol*, aunque no se escriba, se le supone; mas no siendo susceptible de cantarse por su cuerda en razon de que sus cantorías resultan muy altas, se hace necesario trasportarlo cuatro notas mas bajo uniendó el *Fa* de su final al eco del *Do* del Órgano; por lo que tomándolo por lo que suena con dicho motivo, y no por lo que está escrito, se adoptan en esta reforma las entonaciones de sus salmos y cánticos para el tono de *Do*; pues que las cantorías no son susceptibles de aprovecharse para el mismo sin volverlas á escribir.

El 5.º tono y el tono de *Do* pertenecen al modo mayor.

El tono de *Do* en esta reforma se escribe segun el ejemplo que precede, en el cual se pueden escribir los mismos cantos que lleva consigo el 5.º tono, aunque trasportados segun suenan en el Órgano.

Véase una cantoría del 5.º tono, aplicada al tono de *Do*.

### 5.º Tono.



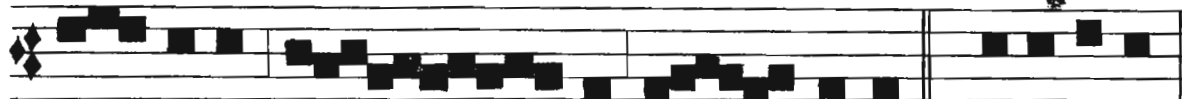
### Salmo



La misma cantoría, convertida en el tono de *Do*, de esta reforma.



### Salmo.



La entonacion del Salmo y Cántico adoptados en esta reforma, es como sigue:



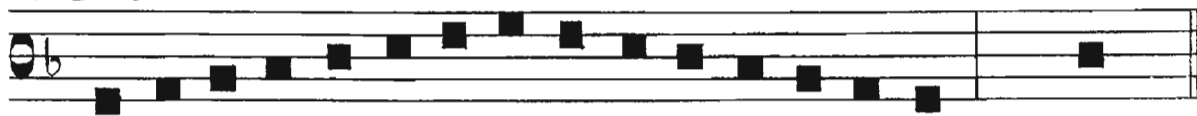
La última nota del Salmo y Cántico que se vé cambiada segun se cantan en el 5.º tono, es por la razon que se lleva dicha de finir en la tónica ó su octava.

Para hermanar el 5.º tono con el de *Do*, se hace necesario cantarlo finjiendo las llaves de *Do*, en 3.ª y 4.ª línea con que se encuentra escrito, en las de *Do* en 1.ª y 2.ª línea; con cuya operacion quedan sus cantorías unísonas al tono de *Do*, que es lo que suena en el Órgano.

Véanse las escalas del 5.º tono, en sus llaves naturales y finjidas.

5.º Tono

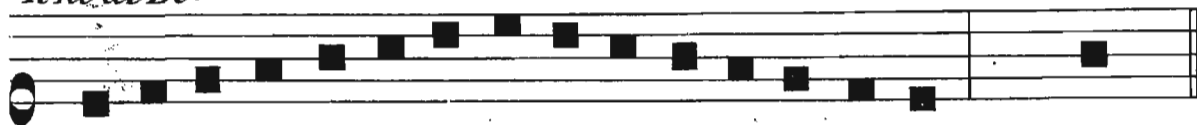
Salmos.



Finjiendo la llave resulta la misma escala en el tono de *Do*, mas debe advertirse que en las voces de bajos, dicha escala se canta una 8.ª mas baja de lo que está escrita.

Tono de *Do*.

Salmos.



5.º Tono

Salmos.



Finjiendo la llave, resulta la misma escala en el tono de *Do*, con la misma advertencia que hice con respecto á la de *Do* en 1.ª línea.

Tono de *Do*.

Salmos.



Las cantorías de 5.º tono escritas en los libros de coro antes de esta reforma, pueden aprovecharse para ella de dos maneras.

La primera es, para las escritas con llave de *Do* en 3.ª línea, colocando en su lugar la llave de *Fa* en 4.ª línea y un sostenido general.

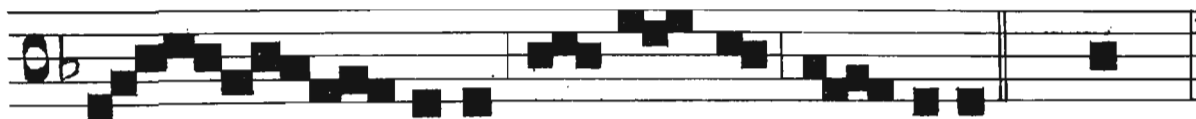
Para las escritas con llave de *Do* en 4.ª línea, colocando en su lugar la llave de *Fa* en 5.ª línea y un sostenido general: mas debe advertirse que en este caso, en lugar de 5.º tono resultará tono de *Sol*, y como tal, las entonaciones de los salmos y cánticos deben seguir á su tono respectivo.

La segunda manera de aprovechar dichas cantorías para esta reforma es la siguiente:

Para las escritas con llave de *Do* en 3.ª línea, colocando en su lugar la llave de *Fa* en 2.ª línea y un bemol general. Para las escritas con llave de *Do* en 4.ª línea, colocando en su lugar la llave de *Fa* en 3.ª y un bemol general, advirtiéndose que en este caso el 5.º tono se convierte en tono de *Re*, por lo que es necesario accidentar aquellas notas que para su buen canto lo necesiten como igualmente variar las entonaciones de los salmos y cánticos segun el tono á que pertenecen.

Véase un ejemplo de todo lo dicho.

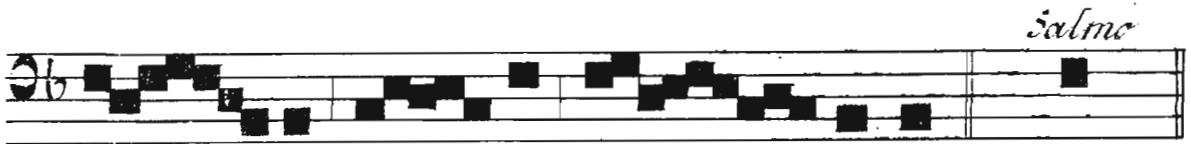
QUINTO TONO, con la llave de *Do* en 3.ª línea.



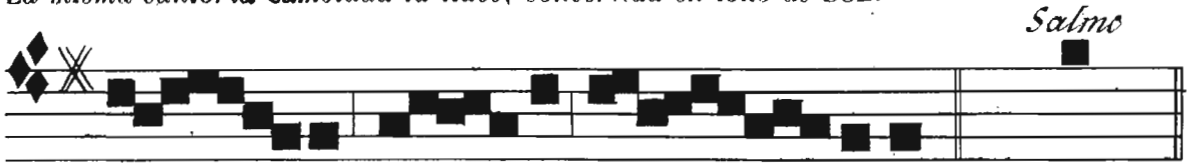
La misma cantoría cambiada la llave, convertida en tono de *SOL*.



QUINTO TONO, con llave de Do en 4.<sup>a</sup> línea.



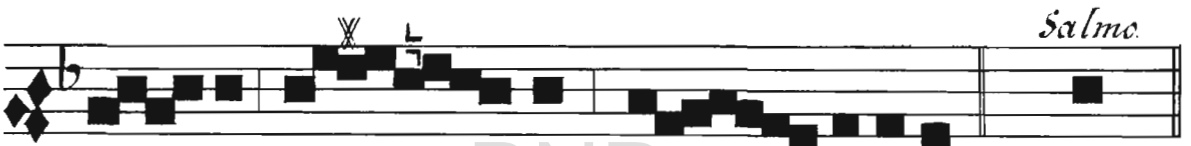
La misma cantoría cambiada la llave, convertida en tono de SOL.



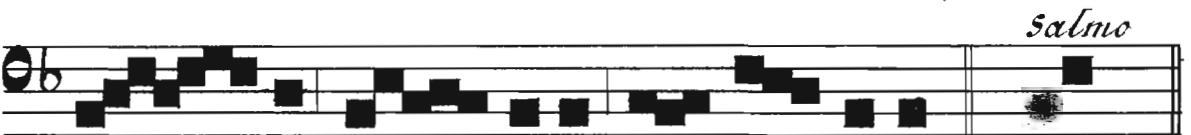
QUINTO TONO, con llave de Do en 3.<sup>a</sup> línea.



La misma cantoría cambiada la llave, convertida en tono de RE.



QUINTO TONO, con llave de Do en 4.<sup>a</sup> línea.



La misma cantoría cambiada la llave, se convierte en tono de RE.



De las dos transiciones verificadas en el 5.º tono, mi opinion es que se siga la conversion en el de *Re*: tanto por estar mas en armonía con esta reforma, quanto porque resultarian de esto cantorías nuevas en todas las oidas de 5.º tono, sin que por esto quede el tono de *Do* sin ellas, por tenérsele ya reservadas otras, como se verá en el discurso de este cuadro.

SESTO TONO.

El 6.º tono tiene su final en *Fa*; y escribiéndose ó suponiéndosele un bemol general, está acorde con el tono de *Fa* de esta reforma, por lo cual se adopta con este título: ambos pertenecen al modo mayor, como igualmente se escriben con la llave adoptada en esta reforma, por lo que solo diré de ellos, que quedan convertidos en tono de *Fa*.

La entonacion de sus salmos y cánticos, como su escala propia, puede verse en los ejercicios de dicho tono, pues no ofreciendo nada de particular me abstengo de escribirlos aquí.

SÉTIMO TONO.

El 7.º tono no tiene cabida en la generalidad de los tonos de esta reforma. El objeto á que se le dedica, se verá en adelante (5')

OCTAVO TONO.

El 8.º tono tiene su final en *Sol*. Se escribe generalmente con la llave de *Do* en 4.ª línea, y alguna vez con la de *Do* en 3.ª

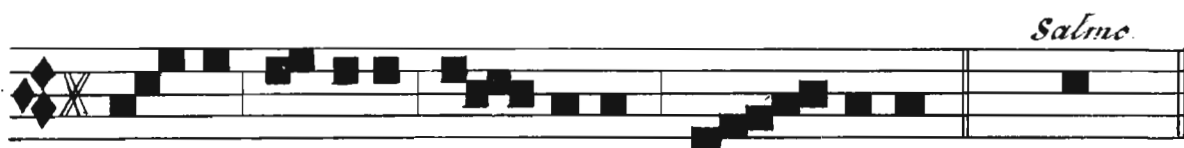
Este tono corresponde segun esta reforma al tono de *Sol*, perteneciendo ambos al modo mayor. La diferencia del uno al otro consiste en que el 8.º tono, por razon de que sus cantorías están escritas muy altas para las voces que acostumbran cantar el *Canto eclesiástico de facistol*, se canta cuarta baja, resultando el *Sol* de su final unísono al *Re* del Órgano. Esto no se puede evitar sino escribiéndolas segun el tono de *Sol* de esta reforma, y lo único que se puede hacer de ellas, es aprovecharlas para otro tono, mudándo-les la llave, como se verificó con las del 5.º tono.

En este supuesto cambiando la llave de *Do* en 4.ª línea, las que se encuentren escritas con ella, por la de *Fa* en 3.ª y un sostenido general, resultan propias del tono de *Mi*, y haciendo la misma operacion con la llave de *Do* en 3.ª línea, las que se encuentren escritas en ella, con la llave de *Fa* en la misma, resultan propias del tono de *Do*. Débese no obstante advertir, que siempre que de dichos cambios de llaves resulte en lugar del tono del modo mayor, otro del modo menor, se deberán accidentar las notas que para su buen canto lo necesiten, como se verá en los ejemplos que á continuacion se escribirán. En ambos casos las entonaciones de sus salmos y cánticos, deben seguir á sus respectivos tonos.

OCTAVO TONO con llave de *Do* en 4.ª línea.



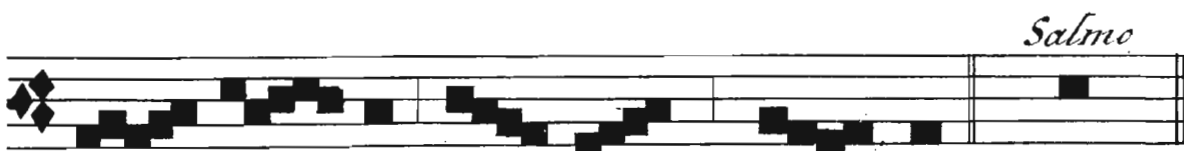
La misma cantoría cambiada la llave, se convierte en tono de *Mi*.



OCTAVO TONO con llave de *Do* en tercera línea.



La misma cantoría cambiada la llave, se convierte en tono de *Do*.



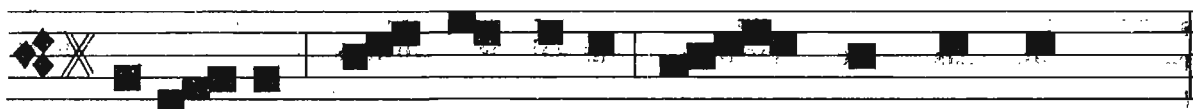
Escusado me parece advertir al inteligente el resultado de esta mudanza de llaves, que tan solo se hace por aprovechar lo ya escrito en los libros de coro antes de esta reforma. No obstante, si se mira con cuidado y sin prevención, creo que no es de despreciar esta

invencion, especialmente en los tonos 5.º y 8.º, el primero convertido en tono de *Re*, y el segundo en tono de *Mi*, acordes en un todo con el sistema de ella.

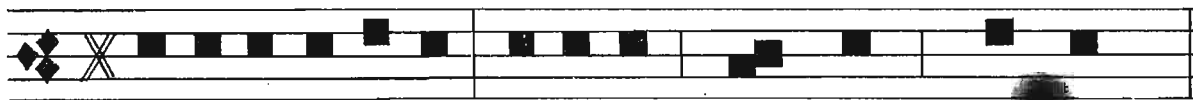
En el 5.º tono convertido en tono de *Sol*, tan solo se pueden admitir sus cantorías para él, por encontrarse dicho tono sin ellas, pues las escritas en los libros de coro, como se dijo antes, son muy pesadas para las voces de Sochantres cantándolas en su cuerda como tono de *Sol*. Las que resultan en esta reforma por la razón del cambio de llaves, sobre ser bastante sordas, tienen el inconveniente de que la llave de *Fa* en 5.ª línea no está admitida en ella por no creerla necesaria, admitiéndola tan solo con el objeto indicado; las de *Fa* en 2.ª y 4.ª línea pueden ocurrir algunos casos en que se necesiten, aunque si no es con el objeto de los ejemplos anteriores, serán pocos ó quizá ninguno, por ser suficiente para los seis tonos de que se compone la de *Fa* en 3.ª línea, como se verá en el discurso del método escrito con este objeto.

El tono de *Sol*, por la razón dicha, puede verse como se adopta en esta reforma por la cantoría que sigue, la cual no es mas que una muestra de como deben escribirse.

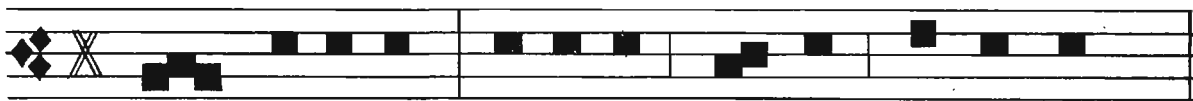
### TONO DE SOL.



### BND Salmo.



### Cántico.



Tanto en el final del salmo como en el principio del cántico, se observa una pequeña innovacion con respecto al 8.º tono; mas téngase presente que aunque se dijo se conservarían las mismas entonaciones del *Canto eclesiástico de facistol*, tambien se añadió que con alguna pequeña diferencia. La que se encuentra en el final del salmo y cántico del tono de *Sol*, es por la razón que se lleva dicha de que todo tono de esta reforma debe finir en su tónica ú 8.º; por lo que no me detengo á mas esplicaciones, pues que dicho final es muy conocido en los coros con el título de irregular ó diferencia en el 8.º tono.

En cuanto á la primera nota del cántico tambien se dijo no permitirse entradas, sino por una de las notas del acorde del tono, por evitar toda disonancia. Es cuanto en el particular debo añadir á lo ya explicado antes; fuera de esta reforma cada cual podrá cantarlo segun le acomode, mas en ella, no deben salir de sus doctrinas los que la adopten, si no quieren que resulte una Babel.

Los seis tonos escritos hasta aqui, son los generales de que debe constar el *Canto llano* por lo cual se observa que de los ocho de que se compone el canto eclesiástico de



que debe constar el *Canto-llano* por lo cual se observa que de los ocho de que se compone el canto eclesiástico de facistol, no se ha hecho mención de los denominados con el título de 2.º y 7.º mas no ha sido sin particular cuidado, por lo cual voy á esponer las razones que he tenido para suprimirlos de la generalidad.

(4.º) El 2.º tono, tiene su final en *Re*; y cantándose un tono mas alto segun se acostumbra, resulta dicho final en la nota *Mi* del Órgano, igual al tono de *Mi*, por lo que lo creo innecesario en esta reforma, habiendo otro tono de *Mi*. Si se quiere decir que no fina en *Mi*, sino en *Re*, lo creo tambien superfluo por haber otro tono que fina tambien en *Re*. Si á esto se añade que sus cláusulas son distintas, tanto en uno como en otro tono, yo responderé que sin las reglas de los Diapentes y Diatesarones, nadie es capaz oyéndolo cantar de discernirlo del tono de *Re*, cantándolo segun esta escrito, ó del de *Mi*, cantándolo punto alto; y hasta sus cánticos y salmos son tan semejantes en el facistol, que muchas veces se titubea para entonarlos, y otras tantas sucedería lo mismo en el órgano, si por razon de su transporte, no se acompañase lo mismo el uno que el otro. Por lo tanto, y para evitar confusion, tratándose en esta reforma de facilitar, al paso que aclarar las cosas, no permitiéndose dos tonos de un mismo final, queda excluido de la generalidad de los tonos cediendo sus cantorias escritas en la llave de *Fa* en tercera línea, al tono de *Re*, pues que cantadas segun se encuentran escritas en dicha llave, son propias de dicho tono; reservando las escritas en la llave de *Fa* en cuarta línea, que es como generalmente se escribe el 2.º tono, para aprovecharlas segun se verificará en los demas tonos cuyas llaves no esten acordes con la admitida en esta reforma.

La manera de aprovechar las cantorias del segundo tono escritas en la llave de *Fa* en cuarta línea, consiste; en mudar dicha llave á la tercera línea, y añadiéndole un bemol general, quedan convertidas en el tono de *Fa* de esta reforma. Véase algunos ejemplos de esto mismo.

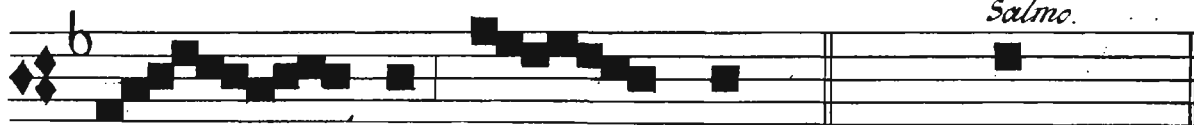
SEGUNDO TONO, con llave de *FA* en cuarta línea.

The image shows three musical staves. Each staff begins with a C-clef on the fourth line and a key signature of one flat (F major). The notes are represented by black squares on a five-line staff. The third staff is labeled 'Salmo'.

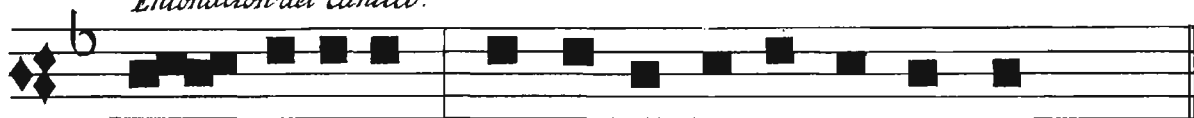
La misma cantoria, convertida en el tono de *FA*, con solo mudarle la llave y añadir un bemol general propio de dicho tono.

The image shows two musical staves. Each staff begins with a C-clef on the third line and a key signature of two flats (B-flat major). The notes are represented by black squares on a five-line staff.

*Entonacion del Salmo.*

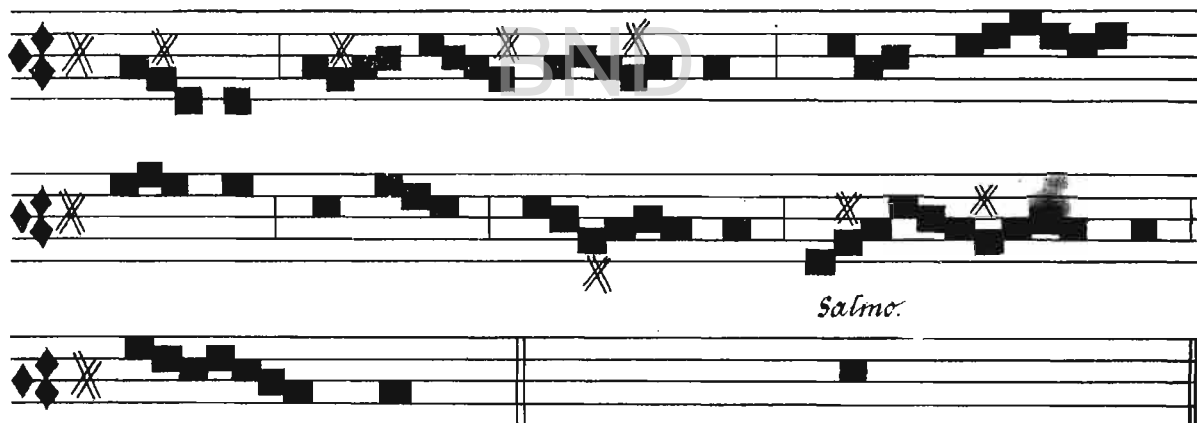


*Entonacion del Cántico.*



El inteligente observará por la anterior cantoría, la sencillez con que se pueden aprovechar para esta reforma todas las escritas con la llave de *Fa* en 4.<sup>a</sup> línea, con solo mudar la llave á la tercera, poner un bemol general, y entonar el salmo ó cántico segun el tono de *Fa* á que por esta operacion se le hace pertenecer, que no es otro que el llamado sexto del *Canto eclesiástico de facistol*; pero debe tenerse entendido que la dicha operacion se hace tan solo con el objeto de aprovechar lo ya escrito antes de esta reforma en los libros de coro; mas si se quiere que la cantoría se cante sin variar los sonidos á que se está acostumbrado oirla en el segundo tono, debe volverse á escribir de la manera siguiente:

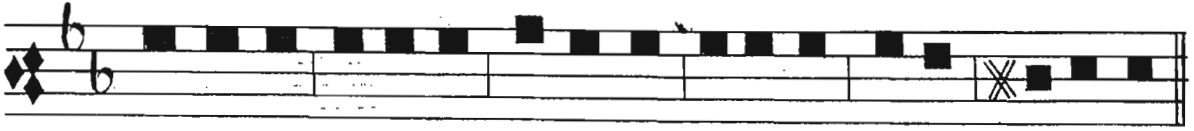
*La misma cantoría convertida en el tono de  $M_1$ , y escrita segun dicho tono se admite en esta reforma.*



Las entonaciones de los cánticos y salmos propias del tono de *Mi*, pueden verse en su lugar correspondiente, tercera parte del método. (6<sup>o</sup>) En cuanto al aprovechamiento de las cantorias del segundo tono escritas con la llave de *Fa* en cuarta línea, creo que al inteligente le bastará el ejemplo anterior para conocer el partido que se puede sacar de las mismas para esta reforma, hechando de ver que lo único que hay que retocar son las entonaciones de los salmos y cánticos, pues que en lugar de cantar los que están escritos, deberán cantarse los del tono de *Fa*, á que pertenecen por la dicha variacion, reservando el del segundo tono para lo que ahora voy á decir.

No tratando en mi reforma de excluir, sino de aprovechar y mejorar en lo que crea digno de mejora, los cantos conocidos y adoptados en la Iglesia hasta el dia, me ha parecido conveniente, ya que el de segundo tono queda excluido de la generalidad por no admitir esta reforma dos de un mismo final, y porque en cierta manera se asemeja á otro, siendo causa como dije antes de que en algunas ocasiones los poco diestros, al entonarlo titubean sin acertar á elejir el que su imaginacion busca, si no lo tienen escrito delante, me ha parecido, lo repito, darle cabida de otra manera si se quiere mas ostentosa, cual es, la manera en que se usa en las catedrales y demas iglesias donde hay capilla

de músicos, que generalmente es en uno de los salmos, segundo ó cuarto de las vísperas clásicas, y aunque no en su propia cuerda, esto mismo en mi concepto lo realza mucho mas. Tambien se usa en las segundas vísperas que se titulan de Atril, y en algun Magníficat, de igual música, pero con la diferencia de cantarse con el título de Segundillo, ó segundo de capilla, que es una tercera menor mas alto. haciendo su final en *Sol*. Véase el ejemplo siguiente:



De consiguiente, visto el ejemplo anterior, no tengo inconveniente en darle el título de *Sol* menor, reservándolo tan solo para los casos dichos ú otros semejantes; pues es un canto que llevándolo con la pausa que se requiere en ellos; es sobremanera majestuoso.

### SÉTIMO TONO.

El 7.º tono tiene su final en *Sol*, mas cantando como generalmente se canta una 5.ª baja, resulta este *Sol* unísono al *Do* del Órgano, quedando por este motivo excluido de la generalidad de los tonos, por que bien fine en *Sol*, ó bien este *Sol* se baje una 5.ª y resulte *Do*, habiendo ya otro tono de *Sol* y otro tono de *Do* en esta reforma, necesario se hace para evitar confusion no adoptar mas que uno de cada clase, si bien las cantorías del 7.º se pueden aprovechar para el tono de *Do*, con solo mudarles la llave con que se encuentran escritas, poniendo en su lugar la de *Fa*: en este caso los salmos y cánticos seguirán al tono que por este motivo pertenecen.

Véase una cantoría de 7.º tono convertida en el tono de *Do*.

### SÉTIMO TONO.

*Salmo*



*La misma cantoria cambiada la llave, se convierte en el tono de Do.*

*Salmo*



(5) Las entonaciones de los Salmos y cánticos del 7.º tono se reservan para otro objeto exclusivo, cual es el cántico ó cánticos de difuntos; por ser este de un estilo que parece estar compuesto espresamente con este objeto; y oyéndolo cantar en las festividades y oficios de difuntos indistintamente, no deja de ser una anomalía bastante estraña; por lo cual, no cantándose mas que en los cánticos de difuntos, no se podrá menos de formar de dicho cántico una idea mas análoga á lo que representa.

Se dirá que el 7.º tono no fina lo mismo en los salmos y cánticos de entreaño que en los de difuntos, por que en estos la cláusula final es distinta. Convento en que esto es una verdad: á lo menos así sucede en la generalidad de las iglesias; mas en una festividad, lo mismo que en dia feriado, se canta hasta su mediacion igual al de difuntos, y su final tan solo varía de este en dos notas; esto basta para los inteligentes, mas los no inteligentes lo mismo lo toman de una manera que de otra, y tanto los unos como los otros al entrar en la Iglesia, si oyen cantar el 7.º tono hasta la mediacion, la primera idea que forman es, que se está cantando algun entierro, porque dicho canto hace recordar aunque no se quiera, que todo ó parte de él sirve para este objeto. Y por esto, y porque esta reforma no trata de escluirlo de ella, lo adopta para dichos casos con el título de *Cántico*

de difuntos, dividiéndolo en dos clases, una solemne y otra mas ligero, es decir, una para los entierros de primera clase y otra para los de segunda &. ; advirtiendo que dicho canto no se usará mas que en los cánticos *Magnificat* y *Benedictus*, pues los salmos seguirán las reglas establecidas en esta reforma con respecto á sus entonaciones.

Cántico de difuntos de 1.ª clase,



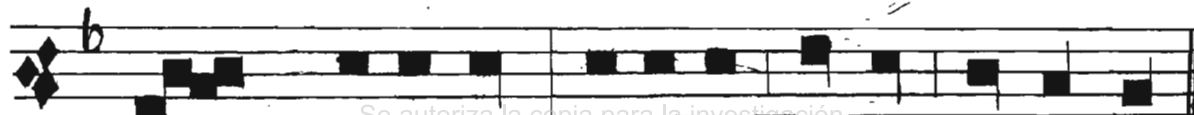
*Verso*  
Mag ni fi cat \* a ni ma me a Do mi num  
Et e xul ta vit Spi ri tus me us \* in  
De o sa lu ta ri me o.

Otro cántico de difuntos de 1.ª clase.



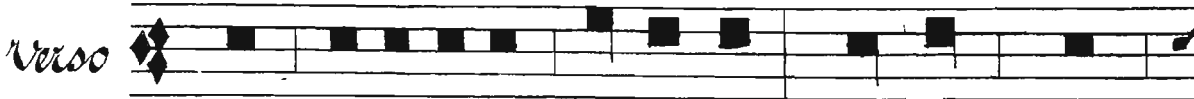
Be ne dic tus Dó mi nus De us Pa tris \* qui a  
vi si tá vit, et fe cit re demp tionem ple vis su ce.  
*Verso*  
Et e ré xit cor nu sa lú tis no bis \*  
in do mo Da vid pu é xi su i

Cántico de difuntos de 2.ª y 3.ª clase.



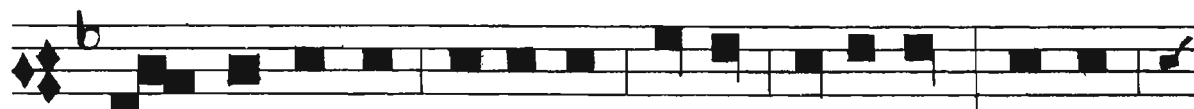
Mag ni fi cat \* a ni ma me a Do mi num

*Verbo*




Et exultavit Spiritus meus \* in  
 Deo salutari meo.

Otro cántico de difuntos de 2.ª y 3.ª clase.



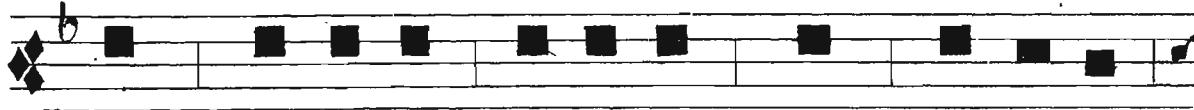
Benedictus Dominus Deus Sora el \* qui a  
 risitavit et fecit redemptionem plevison a



Et exiit cum salutatio nobis, \* in  
 Domino David pueri sui.

Se canta en algunos coros otra entonacion de salmo, que unos llaman 8.º irregular y otros 1.º; inclinándome yo tambien á la opinion de los segundos, por ser su cantoria mas propia del 1.º que del 8.º Esta entonacion se acostumbra cantar en la Cuaresma con el salmo *In exitu Israel &*, y en esta reforma se adopta con el mismo objeto, cuyo título será el de tono de *Re Cuadregesimal*. Véase la entonacion de dicho salmo.

*Tono de Re Cuadregesimal.*



Yu e ai tu Sora el de E gypto, \*  
 do mus Jacob de pò pò lo bar ba go.

Estas tres entonaciones, es decir, las dos de difuntos y el Cuadregesimal, no deben mezclarse en el salmeado, sino con los objetos dichos. Bastan para él con los seis de esta reforma, máxime teniendo cada uno una infinidad de entonaciones extraordinarias, para evitar la monotonía y el fastidio en que de cantar siempre uno mismo pudiera caerse; aunque en esto de entonaciones estraordinarias, no deben admitirse las que finen fuera de una de las notas del acorde del tono á que pertenecen.

No me cansaré de repetirlo: toda disonancia debe evitarse, porque de lo contrario, en lugar de contribuir los cantos á la magestad del culto, mas de una vez por esa razon promueven á la risa: y en el templo no deben admitirse mas que cantos majestuosos que inciten á la alabanza de Dios: y ya que por desgracia, haya quien á él se dirija con distinto objeto, á lo menos que esto no le sea motivo de crítica y escarnio, como se ve tal cual vez en una simple equivocacion ó exageracion de algun cantor.

#### CONCLUSION DEL CUADRO QUE ANTECEDE AL MÉTODO DE CANTO LLANO REFORMADO.

Difícil cosa es, en poco, dar cuenta de mucho. No se si lo habré conseguido: notorio es que este cuadro no tiene mas objeto, que á un golpe de vista se entere el inteligente de las doctrinas generales que se siguen en el método que á continuacion se presenta, igualmente que de las reformas que pueden y deben hacerse en el *Canto eclesiástico de facistol* para que este pueda llamarse *Canto Llano* en toda la estension de la palabra, pues aunque en sus principios no desdijera de este título en razon á que el canto figurado de su época era mas difícil que el de la nuestra; en el dia, como sabe el inteligente no sucede así, por que sus reglas han variado, haciéndose mas claras y sencillas, puestas al alcance de los niños mas tiernos, pues con un buen maestro de solfeo se hacen músicos sin sentirlo en muy poco tiempo. Y la misma razon que ha habido para adoptar los adelantos de la música figurada, debe haber para adoptar los de la música plana, yendo digámoslo así enlazada la una con la otra. Esto se observará en el método que he compuesto con este objeto, donde se dará por extenso razon de las doctrinas que en él se han de seguir, las que serán pocas y sencillas, sin que esten en contradiccion con las ya espuestas en este cuadro; y si alguno le pareciera así, se esplicará el porqué; pues no será otro el objeto de facilitar mas y mas las que en los métodos de canto eclesiástico de facistol se enseñan, no pocas veces difíciles de comprender, y que se necesita un exámen muy minucioso para ponerlas en ejecucion.

Para conclusion de este cuadro mal delineado, diré que no se ha hablado en él acerca de los tritonos que resultan muchas veces en el canto eclesiástico de facistol; porque siguiendo este *Canto-llano* las mismas reglas que el figurado en cuanto á los tonos, no pueden resultar dichos tritonos: por que como en él, se accidentan las notas que lo necesitan, siendo el compositor lo que debe suponerse, sabrá que es lo que escribe. Esto mismo se verá en las cantorias que al fin del método estan escritas, las que son copiadas de los libros de coro, y arregladas á este *Canto-llano*, con el objeto de convencer á unos, y vencer las dificultades que se puedan ofrecer á los otros.

Deseo que de este mi trabajo resulte, que el que cante segun sus reglas, pueda hacerlo con soltura y sin dificultades; y quien componga, sin las trabas de que se encuentra lleno el canto eclesiástico de facistol.

---

(\*) *Ejemplos que se citan en la nota (b) del prólogo.*

He dicho en el prólogo que las reglas del *Canto-llano* usado hasta el dia, no son invariables ó fijas, y que tampoco están conformes con el sistema general de armonía Europea, por lo cual un músico versado y diestro en el solfeo, podrá dudar si debe ó no accidentar ciertas notas: he prometido probar ambas cosas con ejemplos, y los pongo aquí para demostracion de mi aserto.

#### *Primer tono.*

Las reglas generales que se dan en los métodos para saber en el *Canto eclesiástico de facistol* cuando debe ser la sexta de una cantoria mayor ó menor, son las siguientes: si dicha sexta al subir no pasa de ella sino que inmediatamente descende, es menor: si as-

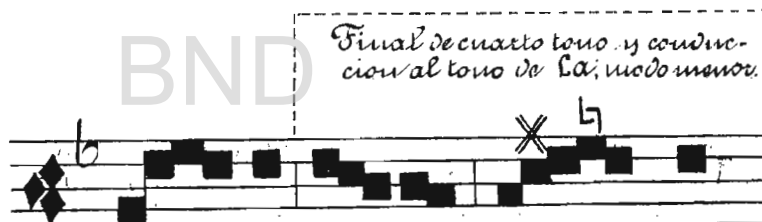
ciende á la sétima ó mas, es mayor. Si dicha sexta sube á la sétima y de esta baja sea de grado ó salto, haciendo cláusula ó fijándose en el sexto tono, en este caso tambien es menor, por que pierde el caracter de tal, y toma el de cuarta del sexto tono.

Ejemplo.



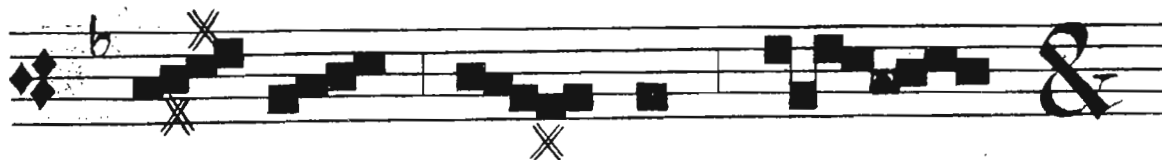
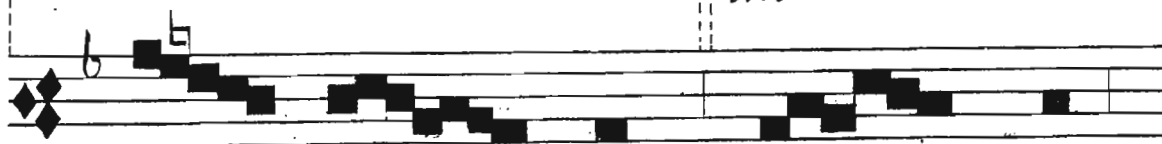
Véase ahora la misma cantoría, y como dichas reglas pueden fallar segun las intenciones del autor, sin que por eso pierda el carácter de primer tono.

Primer tono, arreglado  
segun el sistema ge-  
neral músico



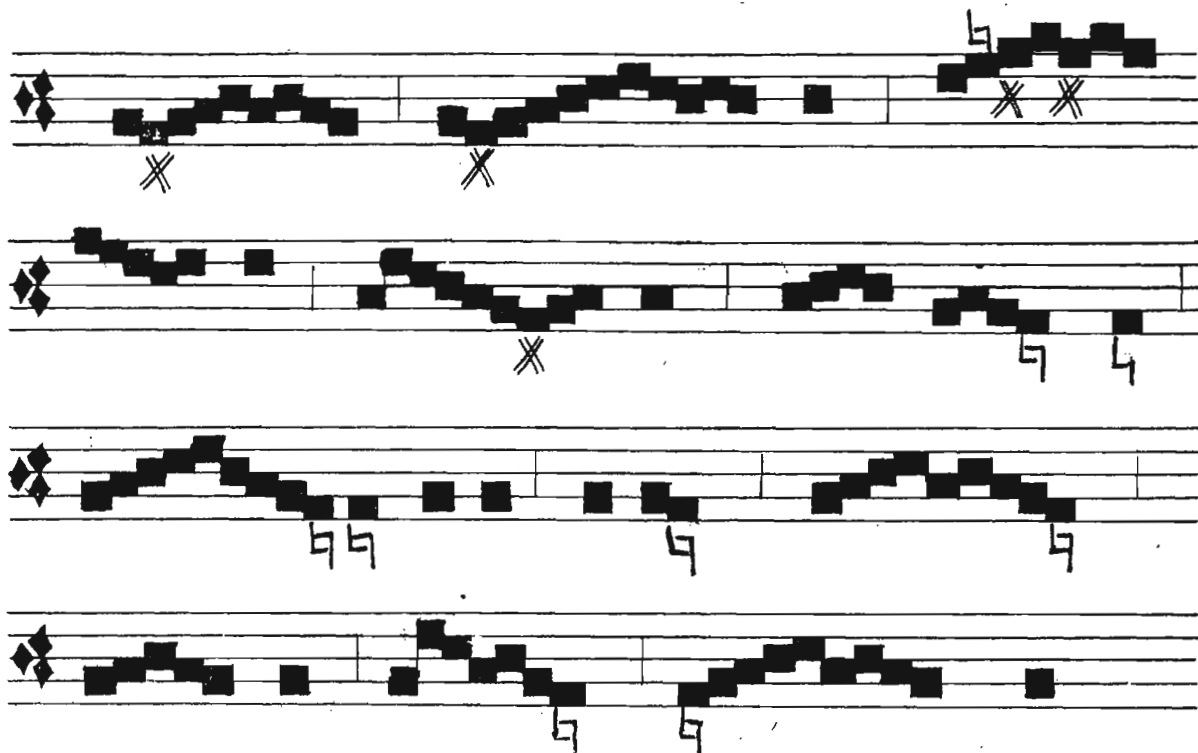
Conduccion al tono de Do modo mayor, por  
razon de la sexta accidentada con el Becuadro.

Conduccion al final de cuarto  
tono, y sigue la cantoria a in-  
corporarse en su tono primitivo



Mándase tambien por regla general en el canto eclesiástico de facistol, que en toda cláusula cuyas notas pasen de la sétima á la octava, esta sétima deberá ser sensible, aunque no se marque el sostenido que para ello se necesita; esceptuando, no obstante, si á continuacion de esta sétima sigue una Virgula menor, ó bien dicha sétima la componen dos notas juntas que se llaman punto doble, en cuyos dos últimos casos la sétima debe ser menor ó natural, aunque inmediatamente siga la octava.

Ejemplo.



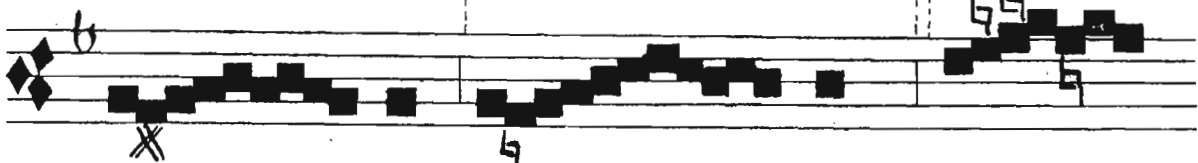
El ejemplo anterior segun las reglas del *Canto eclesiástico de facistol*, debe cantarse como está escrito; pero obsérvese que la primera regla puede fallar segun el curso que siga la cantoría; la segunda puede estar bien, segun las intenciones del autor, y puede estar mal con respecto á la armonía, si la Virgula no tiene mas objeto que separar la dicción.

En cuanto á la tercera la creo impropia del primer tono, segun reglas de buena armonía, por corresponder dicha nota al acorde de la quinta del tono, y como tercera que resulta, debe ser mayor habiendo cadencia en él.

Véase la misma cantoría escrita segun el sistema general músico y amalgamada al CANTO ECLESIASTICO DE FACISTOL.

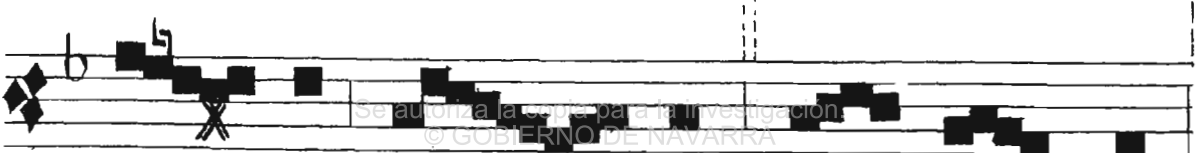
Condición al final del sexto tono. En este caso el Do que lleva Becuadro, no es septima del tono, sino quinta del tono sexto, por cuyo motivo falla la regla que al del Do sostenido precedido del Re.

Condición al tono de La, modo menor y final del cuarto tono. En este caso falla tambien la misma



regla, porque el Do aunque precedido del Re, se considera como tercera del tono de La, y sexta del cuarto tono.

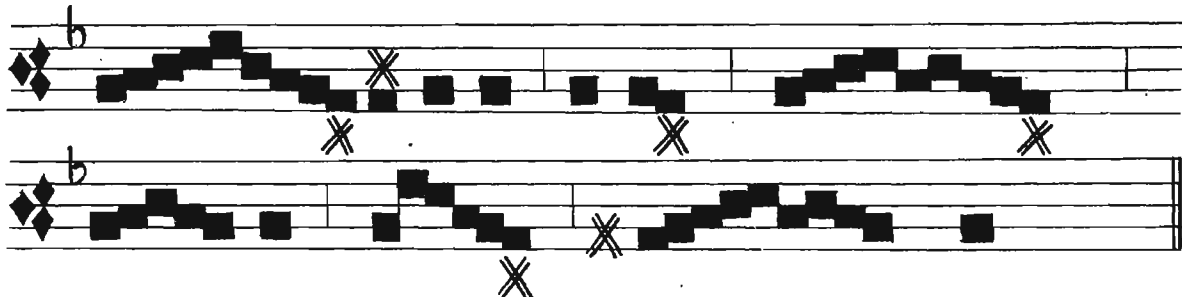
Condición al tono de Do, modo mayor. En este caso esta bien la segunda excepción.





En este y los siguientes casos, está mal la escepcion de dicha regla, por que no sale del tono principal; siendo por lo tanto el *Do* sétima de él, y precedido de la octava que es el *Re*, debe ser sensible á pesar de la *Virgula* que le sigue ó el punto doble.

*Conduccion al PRIMER TONO, y sigue la cantoría en él, hasta su final.*



Dícese tambien en el dicho canto, con respecto al primer tono, que toda cláusula que diga *La, Sol, La*, subiendo hasta el *Re*, y no bajando al *Fa*, el *Sol* de dicha cláusula deberá ser sostenido.

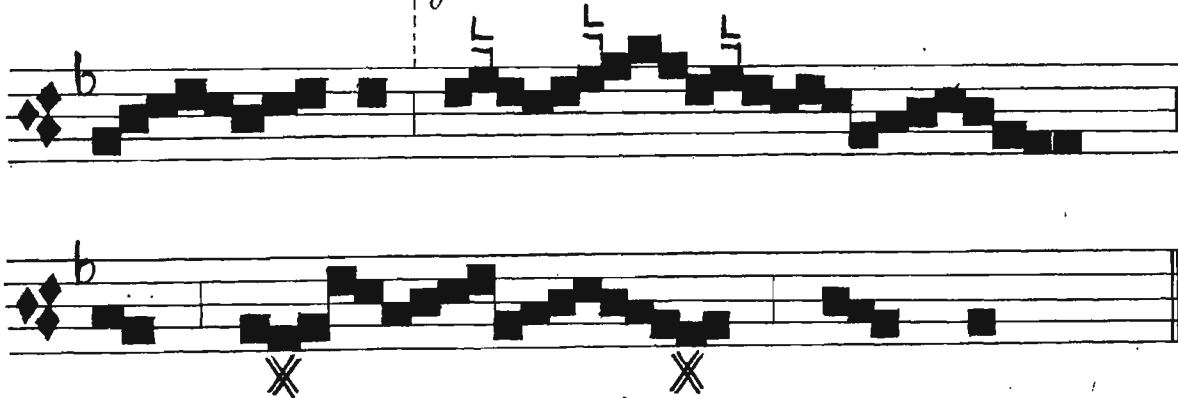
*Ejemplo.*



Esta regla como las anteriores puede fallar, segun el curso que siga la cantoria; por lo que, no estando escrito el *sostenido* en el *Sol*, dicho *Sol* puede ser natural, y cantar mejor quizá, que siendo *sostenido*.

Véase desde la primera *Virgula* hasta la segunda de la cantoria siguiente, que por su conduccion á pesar de componerse casi de las mismas notas que el ejemplo, no permite el SOL SOSTENIDO.

Conduccion al tono de *Do*, modo mayor, que armoniosamente no puede hacerse segun el sistema genal musico, si quiendo en hacer el *Sol* sostenido.



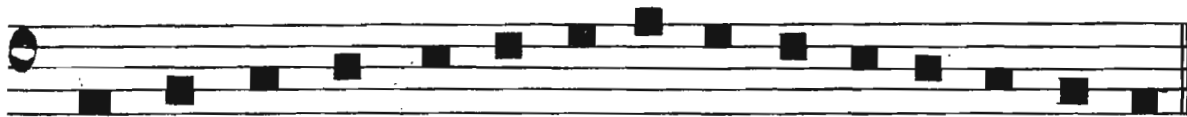
SEGUNDO TONO.

El SEGUNDO TONO, participa con respecto al sistema músico en general, de los mismos

inconvenientes que el primero, pues sus doctrinas son comunes á entrambos; y como ya se dijo en el cuadro el destino que se le daba en esta reforma, creo escusado hablar de él.

TERCER TONO.

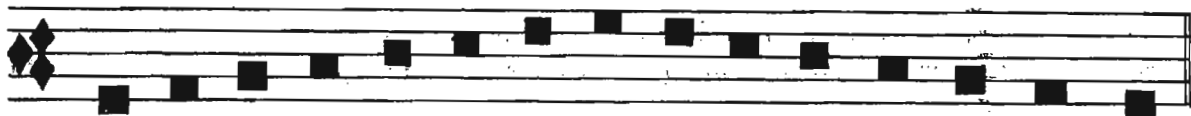
Su escala propia segun se encuentra escrita en los métodos de *Canto-llano* es como sigue:



Dicha escala, como se hecha de ver, no pertenece ni al modo mayor ni al menor, por que en ambos carece de los intervalos que debe tener: para que pertenezca al modo menor como se quiere suponer, se necesita que de la tónica á la segunda haya el intervalo de un tono, y en la precedente se ve que no hay mas que medio, sin que en dicho tono se advierta nada sobre el particular, como sucede con el primero y segundo, en cuanto á su sexta y sétima; de lo que se infiere que el tercer tono, no corresponde á ninguno de los de canto de órgano, y solo puede estar admitido con la nomenclatura de tercer tono, no dejando por eso de ser su diapason bastante estraño. Como tercer tono me conformo con él, mas como admitido en la música europea no puedo conformarme por lo ya dicho: por lo tanto para compararlo al tono de *Mi*, se hace indispensable arreglar los intervalos de su escala á él, como se ha hecho en esta reforma, de lo cual se habló en la comparacion del uno con el otro.

CUARTO TONO.

La escala del cuarto tono segun se encuentra escrita en los métodos de *Canto-llano* es como sigue.



La escala de *cuarto tono*, participa con respecto al sistema general músico, de los mismos defectos que el tercero; y se dice de ella lo mismo que se dijo de la de aquel.

Se dice del *cuarto tono* que suele hacerse el *Sol sostenido*, aunque no se marque, siempre que le siga *La*; como asi mismo el *Fa* en las cláusulas *Mi, Fa, Sol, La*, para evitar la segunda aumentada que resultaría desde el *Fa* natural al *Sol sostenido*, lo que está reprobado en el *Canto-llano*.

En cuanto á la primera parte, no puedo menos de hacer ver, que segun el curso que el compositor quiera dar á una cantoría, podrá muy bien fallar dicha regla como se vé en el ejemplo siguiente.

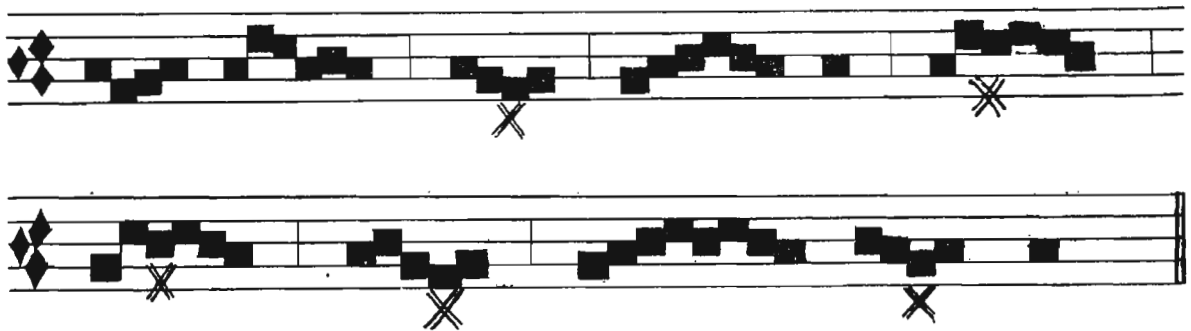
Conduccion al tono de *Do*, modo mayor, que no puede practicarse armoniosamente, si se sigue haciendo el *Sol sostenido*.



En cuanto á la segunda parte, de que el *Fa* debe ser *sostenido* en las cláusulas *Mi. Fa, Sol, La*, podrá muy bien ser así por estar admitido en práctica constante, pero cualquiera que tenga idea de la armonía, conocerá que no estando dicho *Fa* marcado con un *sostenido*, no se está obligado á entonarlo como tal, pues perteneciendo el *cuarto tono* al tono de *La*, modo menor, con la única diferencia que para llamarse cuarto debe finar en su quinta; el *Fa* como sexta del mismo, es una de las notas que indispensablemente deben ser naturales aunque se admita *sostenido* porque el oído lo recibe bien, no solo en este, sino en todos sus equivalentes, como son las sextas de los tonos del modo menor; mas esto no basta para que se mande como regla general; al contrario, en el sistema músico conocido y practicado por nosotros hasta el día, este *Fa*, sexta del tono de *La* modo menor, así como todas las sextas de los tonos de modo menor, deben ser menores, y solo se les permite ser mayores como un favor que se le quiere hacer al oído, admitiéndolo en ciertos casos, pero nunca como regla general.

Dícese también en el *cuarto tono*, que se debe tener cuidado en las cláusulas *Re, Do, Re*, de que este *Do* sea natural, porque de lo contrario se desfigura el tono de la cantoría. No hay tal: hágase natural siempre que dicho *Do* no este accidentado con sostenido; mas ¿como se prueba que en una cantoría que contenga la dicha cláusula con el *Do sostenido* deje el todo de ella de pertenecer al *cuarto tono*? Esto en mi concepto es coartar demasiado la libertad de un buen compositor. El mérito de la música de cualquiera clase que sea consiste en lo modulación bien coordinada, porque de lo contrario, no saliendo de los acordes regulares del tono en que se escribe, al poco rato, no solo se hace monótona sino hasta pesada; y prolongándose mucho, insufrible: por lo cual no seré yo el que á ojos cerrados admita la doctrina que en este particular establece el *canto eclesiástico de facistol* con respecto á la cláusula en cuestion, porque estoy convencido de que el *Do* en esa y otras cláusulas puede ser *sostenido* sin que el curso de la cantoría entera pierda el carácter, no digo solo del *cuarto tono*, sino de cualquiera tono en que se escriba por un buen armonista.

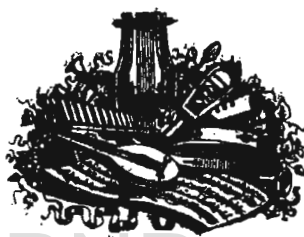
Véase el ejemplo siguiente, y calcúlese si el *Do sostenido* que en él se encuentra, hace que la cantoría deje de pertenecer al CUARTO TONO.



Segun el ejemplo anterior, la regla de la cláusula que me ocupa puede ser falsa segun el curso que siga la cantoría; de consiguiente ya no es infalible: sin escribir los accidentes que el compositor crea conveniente para su melodía.

No entra en mis ideas el ir siguiendo paso á paso todas las reglas que pueden ser reprochadas en el canto eclesiástico de facistol, por no estar en armonía con el canto de órgano ó llámese figurado. El dicho canto como sistema aislado del figurado, lo respeto á pesar de que sus reglas son muy poco fijas: pero tratándose del sistema músico en general, no puedo menos de hacer ver que está lleno de inesactitudes, que coarta muchísimo las reglas de armonía, á la que convierte puede decirse hasta en viciosa, por que se opone á lo mas grande que se encuentra en esta ciencia, que es la modulación, sin la cual toda la música es insípida, viéndose algunas cantorías que parecen escritas en notas á la ventura, sin mas objeto que tener cuidado en hacerlas finar en las que indispensablemente demarcan su tono.

Sería preciso escribir un volumen para dicho efecto, y no siendo propio de este lugar dejo á la sábia reflexion de los inteligentes el hacerse cargo de las muchísimas reglas que como no infalibles pueden interpretarse de varias maneras; siendo mi objeto en el *Canto-llano* que presento al público, el que sus reglas sean invariables, ó mejor dicho, las mismas del canto de órgano ó figurado, aplicadas al *Canto-llano*, bajo la sencillez que dicho canto reclama.



BND

---

---

# CANTO-LLANO REFORMADO.

---

## PRIMERA PARTE.

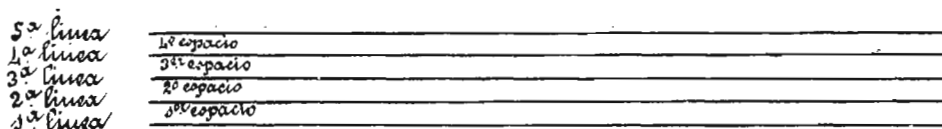
### CONOCIMIENTOS NECESARIOS PARA EL SOLFEO DEL CANTO-LLANO REFORMADO.

El *Canto-llano reformado* se compone de *Llave, Compas, (a) Notas, Divisiones, Sostenidos, Bemoles, Becuadros y Guiones*. Todo lo cual se coloca en un *Pentágrama*, compuesto de cinco líneas paralelas entre si, las cuales se cuentan siempre de abajo para arriba.

Entre línea y línea del *Pentágrama*, queda un claro que se llama espacio; siendo estos cuatro, contándose como las líneas siempre de abajo para arriba, y cuya sucesion de líneas y espacios es como sigue: De la primera línea se asciende al primer espacio; de éste á la segunda línea; de éste al segundo espacio; de este á la tercera línea; de esta al tercer espacio; de este á la cuarta línea; de esta al cuarto espacio, y de este á la quinta línea. Descendiendo, por el mismo órden que se asciende, de la quinta línea al cuarto espacio, á la cuarta línea &c.

Véase el *Pentágrama* siguiente:

### PENTÁGRAMA.



Las notas colocadas en este *Pentágrama*, son las que cantadas despiden ecos de voz distintos, llamados tonos y semitonos, (b) de los cuales se compone la escala.

Escala, son siete sonidos, uno mas alto que otro, á proporcion que estos sonidos figurados en siete notas van ganando terreno en el *Pentágrama*.

Notas, se llaman las figuras cantables, cuando se nombran por sus nombres particulares, como son *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, &c.*

Figuras, se llaman en general todo cuanto es necesario para solfear el *Canto-llano*, como son, la *Llave*, el *Compas*, las *Notas*, cuando por su figura se ha de conocer su valor; las *Divisiones*, los *Sostenidos*, los *Bemoles*, los *Becuadros* y *Guiones*.

Solfear, quiere decir cantar las notas acompañadas del *compas*.

Cuando en lugar de cantar las notas, se canta el sonido ó eco de estas, con la letra que tienen debajo, se llama cantar.

---

(a) Del *compas* que debe rejir en el *Canto llano*, se hablará en la segunda parte, al hacer esplicacion en conjunto de todas sus figuras.  
(b) En lugar de la palabra *Semitono*, se adoptará para lo sucesivo la de *Medio tono*; ambas quieren decir una misma cosa.

Las figuras del *Canto-llano*, pertenecen al sonido y al tiempo.

Pertenecen al sonido, la *Llave*, *Notas*, *Sostenidos*, *Bemoles* y *Becua*dos.

Pertenecen al tiempo, el *Compas* las *Figuras cantables*, no como *Notas*, sino por el valor que tienen, y la *Division*.

La escala natural se compone de siete distancias progresivas, de las que resultan los intervalos de seis tonos divididos en la forma siguiente: De *Do* á *Re*, un tono que consta de dos medios: De *Re* á *Mi* un tono que consta de dos medios. De *Mi* á *Fa*, medio tono. De *Fa* á *Sol*, un tono que consta de dos medios. De *Sol* á *La*, un tono id. De *La* á *Si*, un tono id. De *Si* á *Do* que es octava de la primera y principio de otra escala, medio tono.

Por escala se entienden las siete notas *Do*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*; y por Escala Diapason las ocho *Do*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, *Do*: siendo necesario que suene la octava primera, para que sea Diapason, que es lo mismo que decir, pasar de la escala.

De cada nota de la escala natural, se puede formar una nueva Escala Diapason, como se verá al tratar de los *sostenidos* y *bemoles* generales.

*Llave*, es la figura que ábre el discurso musical, dando nombre á las notas, de lo cual carecerían sin ella.

La *Llave* del *Canto-llano* reformado se denomina de *Fa*, y segun en la línea que esta colocada, la nota que se escribe en ella toma su mismo nombre, siguiendo los nombres de las demas por el órden de la escala; y su entonacion, por las líneas ó espacios que ocupan en el Pentágrama.

Ejemplo.

The example shows a musical staff with a treble clef (labeled 'Llave'). The notes are represented by black squares on the staff lines and spaces. The notes are: Fa (line 1), Sol (space 1), La (line 2), Si (space 2), Do (line 3), Re (space 3), Fa (line 4), Mi (space 4), Re (line 5), Do (space 5), Si (line 6), La (space 6). The notes are labeled with their respective names: Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Fa, Mi, Re, Do, Si, La.

Esplicado cuanto pertenece al sonido y al tiempo en el *Canto-llano reformado*, se pasará á la entonacion de la escala natural, cuya operacion se hará acompañado de la viva voz del maestro, hasta que el discípulo, enterado de sus sonidos, lo pueda ejecutar por sí solo.

Para entonar la escala y las primeras lecciones, no necesita el discípulo mas que el conocimiento de la *Llave* y *notas*. Todas las demas figuras se esplicarán en el tiempo oportuno, aplicándolas á las lecciones.

*Escala Diapason natural en el TONO de DO MAYOR.*

The diagram shows two musical staves. The top staff is labeled 'Subiendo' (Ascending) and shows the notes Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do. The bottom staff is labeled 'Bajando' (Descending) and shows the notes Do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Re, Do. The notes are represented by black squares on the staff lines and spaces.

Tendrá cuidado el maestro de que el discípulo aprenda los nombres de las notas por la línea ó espacio que ocupan en el Pentágrama, para lo cual con toda intencion no se han puesto los nombres de las notas, mas que al subir la escala Diapason.

Entonada bien la escala Diapason, y con alguna lijereza, se pasará á dar idea al discípulo de las notas unísonos, grados conjuntos y disyuntos.

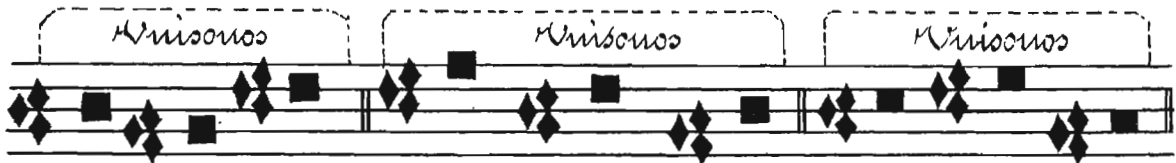
Llámanse *Notas Unísonos*, las escritas en una misma línea ó espacio, que por razon de ser unas mismas tienen también el mismo éco de voz.

*Ejemplo.*



También son *Notas Unísonos* las que no perteneciendo á la misma línea ó espacio, por razon de estar escritas con distinta *Llave*, ó aunque la *Llave* sea la misma, tienen el mismo éco de voz.

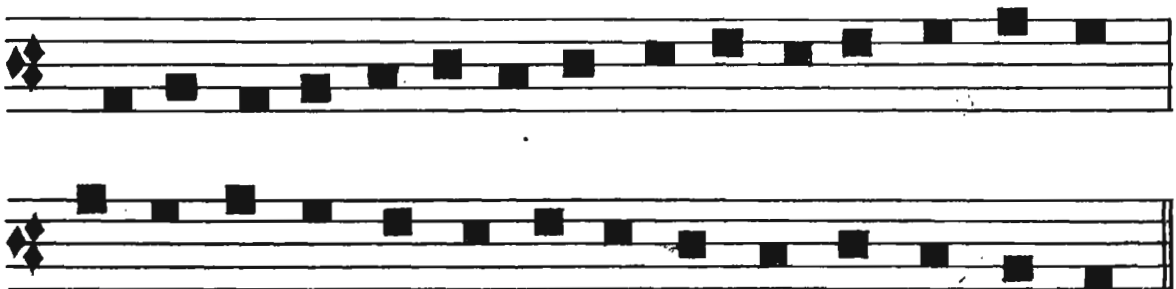
*Ejemplo.*



*Grados conjuntos*

*Grado conjunto*, se llama á la distancia ó intervalo que resulta de una nota á otra, subiendo ó bajando, segun el órden de la escala.

*Ejemplo de los grados conjuntos.*



*Grados disyuntos.*

*Grado disyunto* (ó llámese salto) se dice de la distancia que resulta de una nota á otra subiendo ó bajando sin guardar el órden de escala.

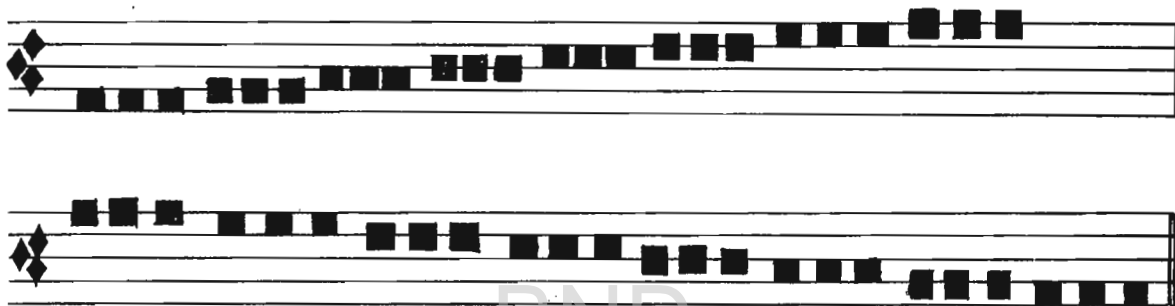
*Ejemplo de los grados disyuntos, llamados también saltos.*



Enterado el discípulo de las notas *Unísonos*, *Grados conjuntos y disyuntos*, dará principio á las entonaciones de las primeras y segundos en ascenso y descenso, sin pasar de los límites de una octava; sin cuidarse mas que de subirlos y bajarlos con facilidad; para lo cual antes de dar la leccion, se le hará cantar la escala Diapason dos ó tres veces, no guardando el órden de subir y bajar seguido, sino subir dos ó tres veces, y bajar otras tantas; pues es necesario que entienda lo que es subir y lo que es bajar. Bien comprendido esto, pasará á las lecciones siguientes, solfeándolas primero muy despacio, luego un poco mas ligeras, concluyendo por ejecutarlas con la velocidad que le sea posible, procurando que pronuncie bien los nombres de las notas, para que al mismo tiempo que asi evita la voz nasal, se haga insensiblemente su pronunciacion clara y fuerte.

## LECCIONES EN GRADOS CONJUNTOS, SIN PASAR LOS LÍMITES DE UNA OCTAVA.

*Leccion primera para asegurarse en las notas Unísonos,*



Las distancias que en la escala resultan de una nota á otra, se llaman *intérvalos*, nombrándose estos por números, del modo siguiente:

*Escala Diapason en el tono de Do, modo mayor. (a)*

*Do*: como primera nota, se nombra 1.<sup>a</sup> de la escala. *Re*: como segunda nota, se nombra 2.<sup>a</sup> de la escala. *Mi*: como tercera nota, se nombra 3.<sup>a</sup> de la escala. *Fa*: como cuarta nota, se nombra 4.<sup>a</sup> de la escala. *Sol*: como quinta nota, se nombra 5.<sup>a</sup> de la escala. *La*: como sexta nota, se nombra 6.<sup>a</sup> de la escala. *Si*: como sétima nota, se nombra 7.<sup>a</sup> de la escala. *Do*: como 8.<sup>a</sup> nota, se nombra 8.<sup>a</sup> de la escala. Si la escala sigue subiendo al *Re*, se le nombra 9.<sup>a</sup> de la escala. Al *Mi*, 10.<sup>a</sup> &., y abreviando palabras en todo lo dicho, se dice: *Do* 1.<sup>a</sup>, *Re* 2.<sup>a</sup>, *Mi* 3.<sup>a</sup>, *Fa* 4.<sup>a</sup>, *Sol* 5.<sup>a</sup>, *La* 6.<sup>a</sup>, *Si* 7.<sup>a</sup>, *Do* 8.<sup>a</sup>, *Re* 9.<sup>a</sup>, *Mi* 10.<sup>a</sup>, por lo cual resulta que de *Do* á *Re* hay el *intérvalo* de una 2.<sup>a</sup>, de *Do* á *Mi* el de una 3.<sup>a</sup>, de *Do* á *Fa* el de una 4.<sup>a</sup>, de *Do* á *Sol* el de una 5.<sup>a</sup>, de *Do* á *La* el de una 6.<sup>a</sup>, de *Do* á *Si* el de una 7.<sup>a</sup>, de *Do* á *Do* el de una 8.<sup>a</sup>, de *Do* á *Re*, siguiendo el mismo órden, de una 9.<sup>a</sup> &.

Esta esplicacion en el tono de *Do* mayor es aplicable á todos los demas tonos, tomando por 1.<sup>a</sup> del tono la nota por donde principia su Escala, siguiendo las demas en el órden que les corresponde. Las esplicaciones de los nombres que á cada una de estas distancias se les dá, se hará á su debido tiempo, como igualmente estas distancias podrán rebajarse ó aumentarse y el por qué; lo que ahora conviene al discípulo, es afianzarse bien en la entonacion, sin tratar de profundizar mas pormenores.

En las lecciones siguientes, la raya perpendicular que abraza las cinco líneas del *Pen-tágrama*, servirá para tomar aliento hasta que se disponga otra cosa.

(a) Hay tonos del modo mayor y tonos del modo menor; por tonos del modo mayor se entienden todos los que sus *intérvalos* estan arreglados á las distancias que resultan en la escala del de *Do* mayor; y por tonos del modo menor, los que sus *intérvalos* estan arreglados á las distancias que resultan en la escala del de *La* menor; esto se hará presente á su debido tiempo.



*Grados conjuntos en ascenso y descenso, y entonaciones de segundas en los límites de una octava.*

Lección 2.<sup>a</sup>

*Grados conjuntos en ascenso y descenso, y entonaciones de tres notas, en los límites de una octava.*

Lección 3.<sup>a</sup>

*Grados conjuntos en ascenso y descenso, y entonaciones de cuatro notas, en los límites de una octava.*

Lección 4.<sup>a</sup>

Four staves of musical notation. Each staff begins with a diamond-shaped clef. The notation consists of black squares on a five-line staff, representing notes. The first staff shows an ascending scale followed by a descending scale. The second staff shows a descending scale followed by an ascending scale. The third and fourth staves show various five-note patterns, including ascending and descending sequences.

*Grados conjuntos en ascenso y descenso, y entonaciones de cinco notas, en los límites de una octava.*

BND

Lección 5<sup>a</sup>

Five staves of musical notation. Each staff begins with a diamond-shaped clef. The notation consists of black squares on a five-line staff, representing notes. The first staff shows an ascending scale followed by a descending scale. The second staff shows a descending scale followed by an ascending scale. The third and fourth staves show various five-note patterns, including ascending and descending sequences. The fifth staff shows a descending scale followed by an ascending scale.

Se autoriza la copia para investigación.  
© GOBIERNO DE NAVARRA

*Grados conjuntos en ascenso y descenso, y entonaciones de seis notas en los límites de una 8.<sup>a</sup>*

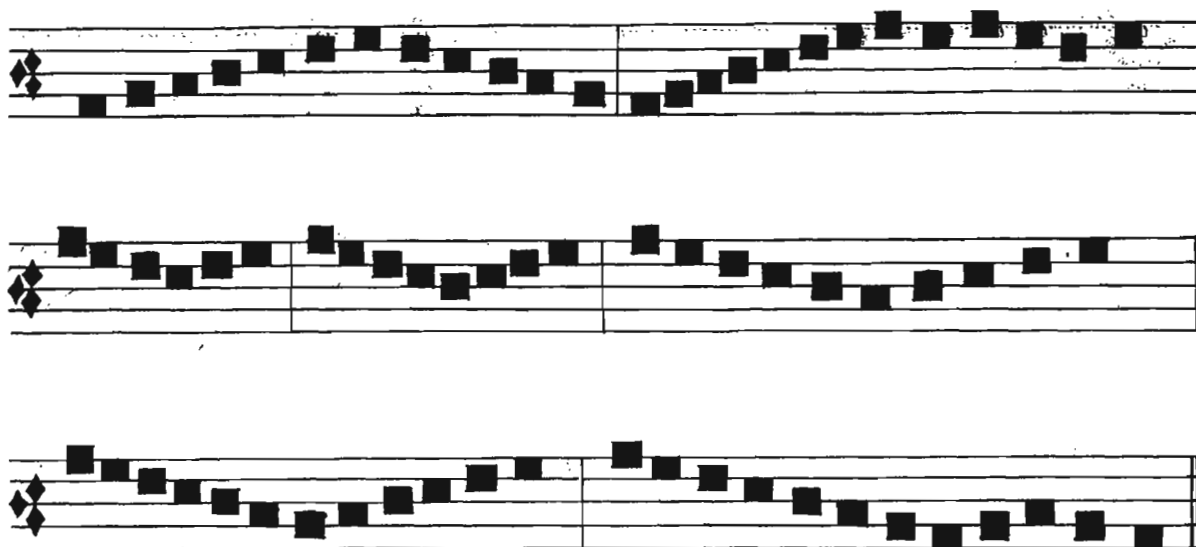
### Lección 6.<sup>a</sup>

The musical notation for Lección 6.ª consists of five staves. Each staff begins with a diamond-shaped ornament. The notes are square and arranged in a sequence that ascends and then descends, covering an octave. The first staff shows a six-note sequence. The second and third staves show more complex patterns with multiple notes per measure. The fourth and fifth staves continue the sequence, with the fifth staff ending with a double bar line.

*Grados conjuntos en ascenso y descenso, y entonaciones de siete notas, en los límites de una octava.*

### Lección 7.<sup>a</sup>

The musical notation for Lección 7.ª consists of four staves. Each staff begins with a diamond-shaped ornament. The notes are square and arranged in a sequence that ascends and then descends, covering an octave. The first staff shows a seven-note sequence. The second and third staves show more complex patterns with multiple notes per measure. The fourth staff continues the sequence, ending with a double bar line.



Las lecciones siguientes se estudiarán corriendo las notas que van unidas unas á otras, ó sean las preparaciones de los saltos, deteniéndose en estos lo suficiente para que el oído se acostumbre á toda clase de grados disyuntos sin necesidad de prepararlos.

*Lecciones en preparacion de todos los saltos de la escala natural, en los límites de una octava.*

BND

*Terceras con preparacion.*

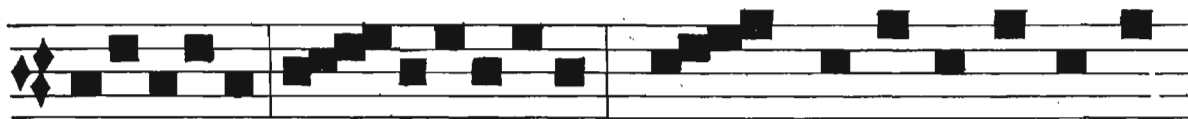
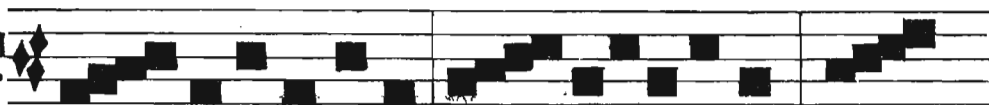


*3<sup>as</sup> sin preparacion*



*Cuartas con preparacion.*

**Leccion 2.<sup>a</sup>**



*1.<sup>o</sup> sin pre-*

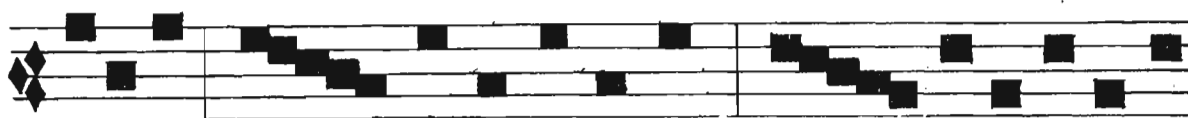
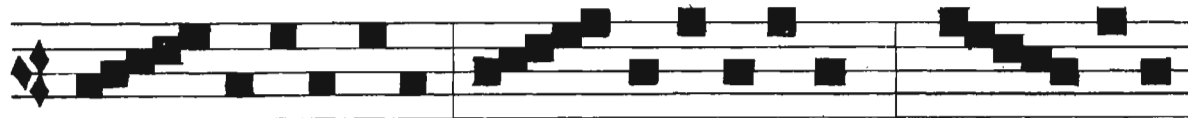
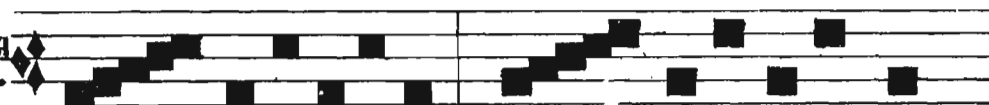


*paracion.*



*Quintas con preparacion.*

**Leccion 3.<sup>a</sup>**

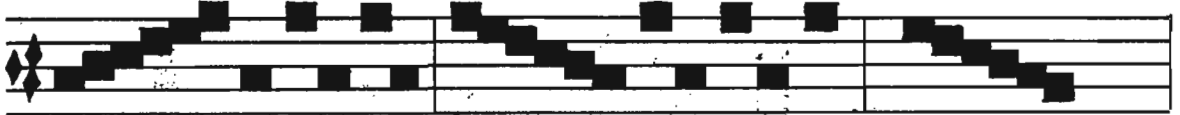
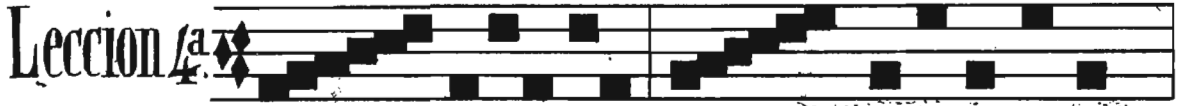


*5.<sup>o</sup> sin preparacion*





*Sestas con preparacion.*



*paracion*

*6<sup>as</sup> sin pre-*

*Séptimas con preparacion.*



OCTAVAS.

LECCION 6.<sup>a</sup>



*Salto desde la primera hasta la 8.ª con preparacion.*

LECCION 7.ª

Four staves of musical notation for Lesson 7. Each staff begins with a diamond-shaped clef. The notes are represented by solid black squares. The first staff shows an ascending sequence of notes. The second staff shows a descending sequence. The third staff shows a sequence of notes that are mostly flat. The fourth staff shows a sequence of notes that are mostly flat, with some notes on a higher line.

BND  
LECCION 8.ª DE PRUEBA.

Five staves of musical notation for Lesson 8. Each staff begins with a diamond-shaped clef. The notes are represented by solid black squares. The first staff shows an ascending sequence of notes. The second staff shows a descending sequence. The third staff shows a sequence of notes that are mostly flat. The fourth staff shows a sequence of notes that are mostly flat. The fifth staff shows a sequence of notes that are mostly flat.

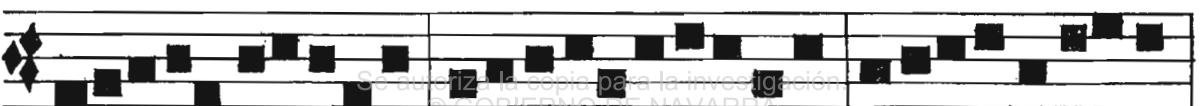


Los seis ejercicios siguientes, podrán omitirse con el discípulo cuya entonacion en el tono de *Do* esté bien afianzada, aunque nada perderá en estudiarlos como por vía de repaso, pues no son otra cosa que una recopilacion de las lecciones anteriores.

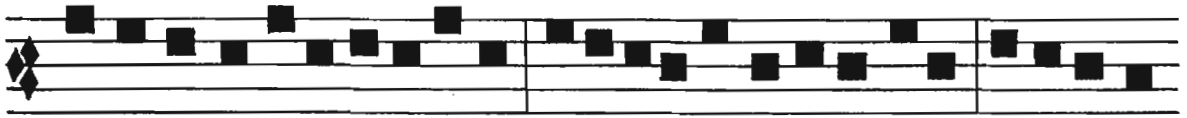
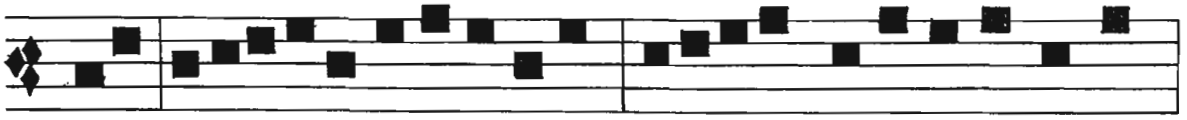
*Ejercicios en los límites de una octava, en el tono de Do, modo mayor.*



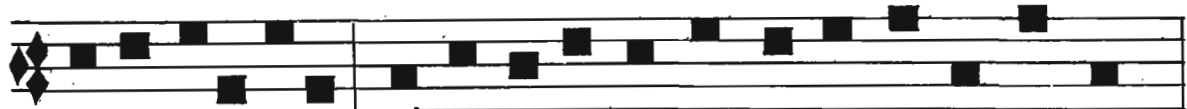
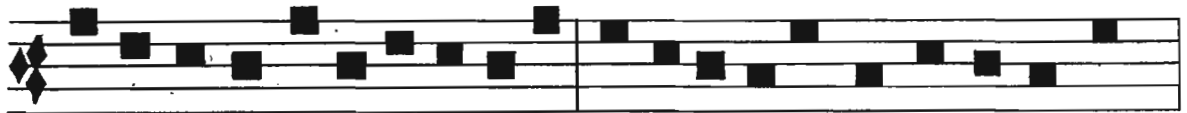
## Ejerc. 2º

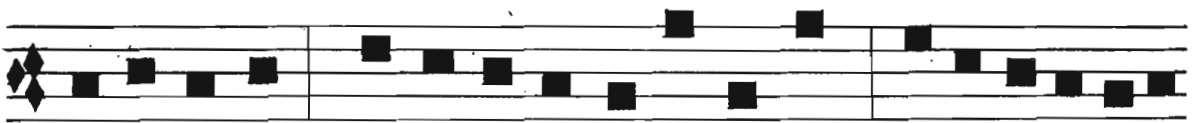
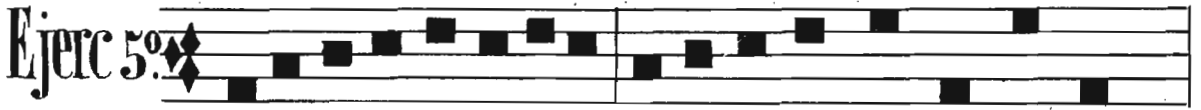
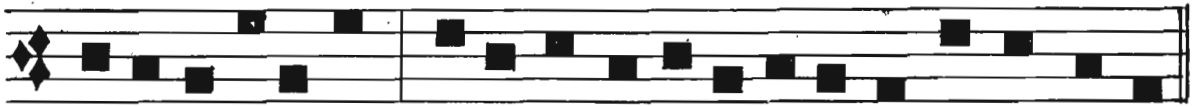




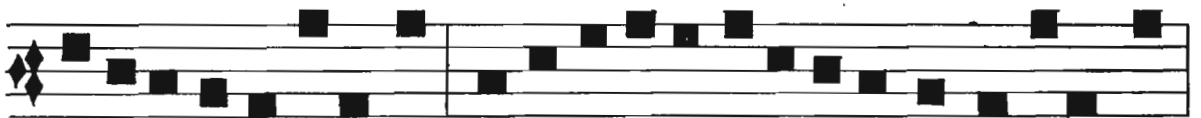


BND





BND



*Nomenclatura de las notas que forman la escala diatónica en el tono de Do mayor,  
(ó sea del modo mayor.)*

Dos son los sentidos que incluye en el *Canto-llano* reformado la palabra tono. La una es el todo que forma un canto, sea el que quiera; y la otra el intervalo que resulta en la entonacion de una nota á otra: por el primero generalmente se dice, *esta Antífona Introito, &c., es de tal tono*, con cuyo conocimiento se fija el que la ha de cantar, en los intervalos que debe guardar en la entonacion para cantarla segun exige dicho tono. Cuando se hable en este sentido, la palabra tono *se escribirá con letra bastardilla*.

El segundo, que es el paso de una nota á otra, quedará explicado en la nomenclatura particular de cada *tono*, dando principio por el de *Do* mayor, como modelo para los demas *tonos* mayores de este *Canto-llano*.

---

*Do*, primera del *tono*; se llama tónica por ser el fundamento del *tono*.

*Re*, segunda del *tono*; de la tónica á la segunda hay el intervalo de un tono.

*Mi*, tercera ó mediante del *tono*; de la tónica á la tercera hay el intervalo de dos tonos.

*Fa*, cuarta ó subdominante del *tono*; de la tónica á la cuarta hay el intervalo de dos tonos y medio.

*Sol*, quinta ó dominante del *tono*; de la tónica á la quinta hay el intervalo de tres tonos y medio.

*La*, sexta del *tono*; de la tónica á la sexta, hay el intervalo de cuatro tonos y medio.

*Si*, sétima ó sensible del *tono*; de la tónica á la sétima hay el intervalo de cinco tonos y medio.

*Dó*, octava de la tónica: de la tónica á su octava hay el intervalo de seis tonos.

Todos los intervalos de la escala que se acaba de enumerar, son susceptibles de sufrir alteraciones aumentándolas ó disminuyéndolas de medio tono. Esto se opera por ciertos signos llamados sostenidos y bemoles. Los primeros aumentan el intervalo; los segundos lo disminuyen; resultando de aquí, que sin el auxilio de estos signos ó llámense figuras de la música, esceptuando la escala ó *tono* de *Do* mayor, todas las demas quedarían imperfectas; siendo esta la única que no necesita de este auxiliar, por lo que se le llama escala natural. Por lo tanto los *tonos* mayores, tienen que amoldar sus intervalos á ella; y sea el *tono* que se quiera para ser mayor ó del modo mayor han de resultar de una nota á otra los mismos intervalos que resultan en la escala de *Do* mayor al pasar de la primera á la segunda, de la segunda á la tercera &c., y de no resultar así, no estará bien escrita su escala, ó dejará de pertenecer al modo mayor.

Al escribir las escalas de los *tonos* mayores que incluye este *Canto-llano*, se volverá á hacer una reseña de esta misma doctrina, para que el discípulo en su vista acabe de comprender lo que ahora le falte.

*Sostenido accidental.*

Llámase sostenido en la música de *Canto-llano*, á una figura igual á esta ✕ y dícese accidental, porque solo se hace uso de ella, en la nota que va afecta.

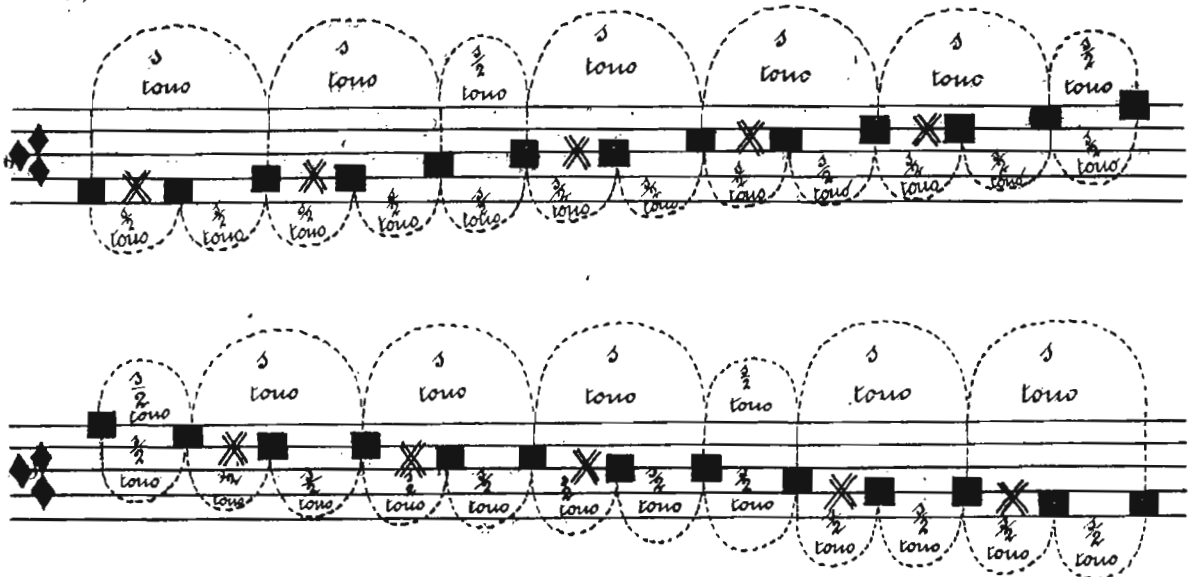
Sirve el sostenido para hacer subir la voz medio tono mas de su entonacion regular á la nota que lo lleva.

---

Constando la escala propia de cada *tono*, de tonos enteros y medios tonos, debe saberse que excepto de la 3.<sup>a</sup> á la 4.<sup>a</sup> y de la 7.<sup>a</sup> á la 8.<sup>a</sup> en los *tonos* mayores; y de la 2.<sup>a</sup> á la 3.<sup>a</sup> y de la 5.<sup>a</sup> á la 6.<sup>a</sup> en los *tonos* menores que son intervalos de medios tonos, todas las demas distancias son de tonos enteros que cada uno consta de dos medios. Esta doctrina es general á todos los *tonos*; mas debe tenerse entendido que todo intervalo de la 7.<sup>a</sup> á

la 8.<sup>a</sup> sea el modo mayor ó menor, por razon de buen canto debe ser sensible, esto es, la 7.<sup>a</sup> medio tono mas alta, por lo cual resulte el intervalo de medio tono á la 8.<sup>a</sup>

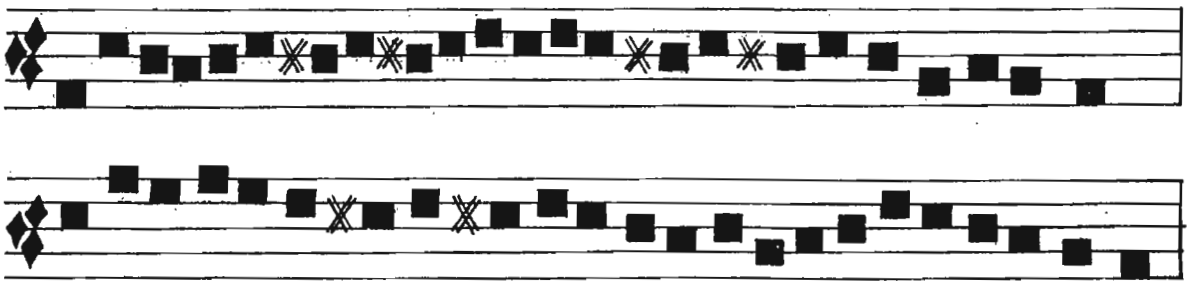
Véase un modelo sobre la escala Diapason del tono de Do mayor; aplicable á todos los tonos mayores, cuyas distancias alteradas por el sostenido, no son otra cosa que un escaloncito pequeño, colocado entre dos principales. Esta escala se llama Cromática, que quiere decir, de medios en medios tonos.



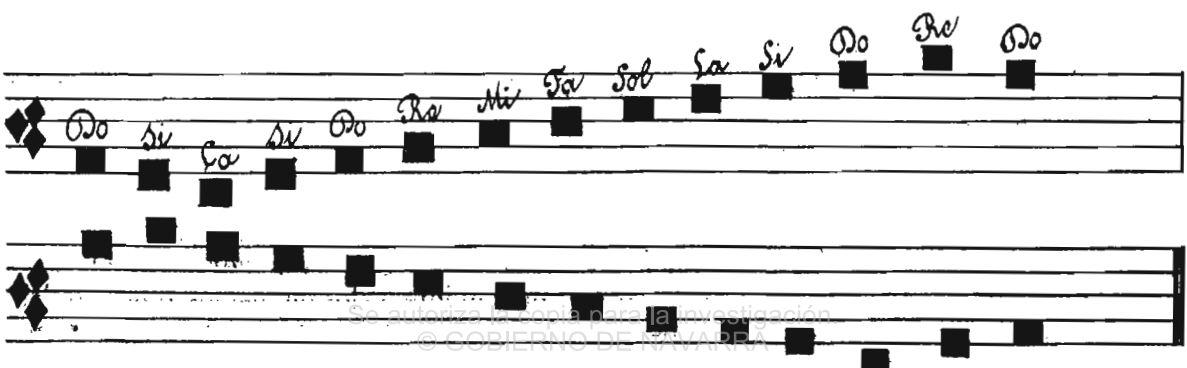
Con la escala Cromática precedente y la viva voz del maestro, deberá conocer el discípulo, cuanto es susceptible de alterar su entonacion la nota á la cual acompaña un sostenido. Los ejercicios siguientes acabarán de darle una idea mas completa de esto mismo.

Ejercicios en el tono de Do mayor; para acostumbrarse á las entonaciones de las notas alteradas con un sostenido.

### EJERCICIO 1.º



### Escala Diapason de mayor estension.



### Ejerc. 2º

Four staves of musical notation for Exercise 2. Each staff begins with a diamond-shaped clef. The notation consists of black squares on a five-line staff, with asterisks marking specific notes. The first staff has two measures. The second staff has two measures. The third staff has three measures. The fourth staff has two measures.

### Ejerc. 3º

Four staves of musical notation for Exercise 3. Each staff begins with a diamond-shaped clef. The notation consists of black squares on a five-line staff, with asterisks marking specific notes. The first staff has two measures. The second staff has two measures. The third staff has three measures. The fourth staff has two measures.

### Ejerc. 4º

Two staves of musical notation for Exercise 4. Each staff begins with a diamond-shaped clef. The notation consists of black squares on a five-line staff, with asterisks marking specific notes. The first staff has three measures. The second staff has three measures.

Two staves of musical notation. The first staff begins with a diamond-shaped clef and contains a sequence of square notes. Two asterisks are placed above specific notes in the sequence. The second staff continues the sequence of square notes.

Ejerc. 5º

Five staves of musical notation for Ejerc. 5º. Each staff begins with a diamond-shaped clef and contains a sequence of square notes. Asterisks are placed above specific notes in the first, third, fourth, and fifth staves. A large, semi-transparent watermark "BND" is centered over the middle staves.

Ejerc. 6º

Four staves of musical notation for Ejerc. 6º. Each staff begins with a diamond-shaped clef and contains a sequence of square notes. Asterisks are placed above specific notes in the second, third, and fourth staves.

Ejerc. 7º

Ejerc. 8º

BND

TONO DE LA, MODO MENOR, (a)

*Nomenclatura de las notas que forman la Escala Diapason en el TONO de LA menor, (ó sea del modo menor.)*

LA; primera del *tono*; se llama tónica por ser el fundamento del *tono*.  
Si; segunda del *tono*; de la tónica á la segunda hay el *intérvalo* de un *tono*.

(a) No se sigue el curso regular en los *tonos* pasando del de *Do*, al de *Re* etc., por la razon que siendo el de *La*, el mas sencillo de los menores en su entonacion, deberá servir de modelo para los otros menores; así como el *tono* de *Do*, por ser el mas fácil de los mayores servirá de comparacion á los demas en sus escalas propias. Esto en nada altera el sistema de esta reforma. E NAVARRA

Do; tercera ó mediante del *tono*; de la tónica á la tercera hay el intervalo de tono y medio.

Re; cuarta ó subdominante del *tono*; de la tónica á la cuarta hay el intervalo de dos tonos y medio.

Mi; quinta ó dominante del *tono*; de la tónica á la quinta hay el intervalo de tres tonos y medio.

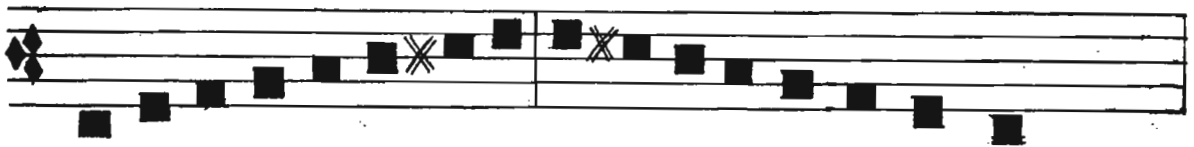
Fa, sexta del *tono*; de la tónica á la sexta, hay el intervalo de cuatro tonos

Sol ✕ sétima ó sensible del *tono*; de la tónica á la sétima sensible hay el intervalo de cinco tonos y medio.

La; octava de la tónica; de la tónica á su octava hay el intervalo de seis tonos.

Así como en los *tonos* mayores, para cantarse bien, deben amoldarse sus intervalos á la Escala del *tono* de Do; lo mismo debe suceder con los menores con respecto al *tono* de La; y todo lo que no sea seguir este órden de sucesion (los *tonos* mayores al de Do y los menores al de La) será no comprender el *tono* en que se canta.

*Escala Diapason propia del TONO de LA, modo menor.*

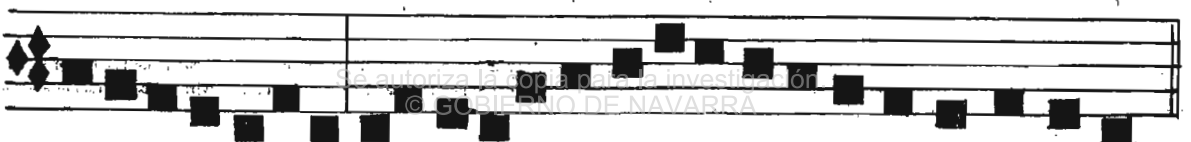
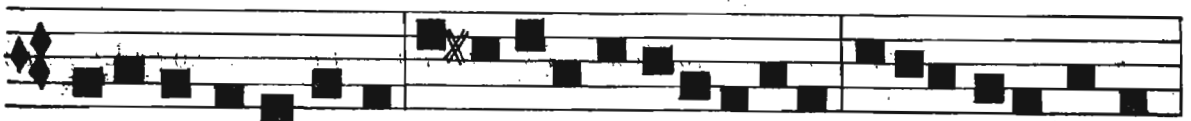
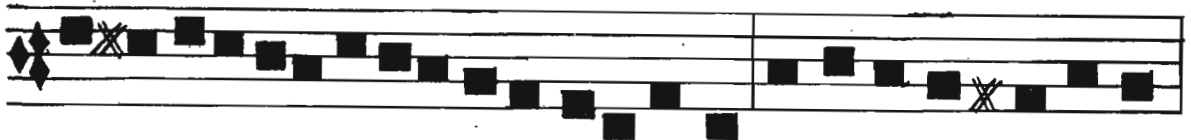
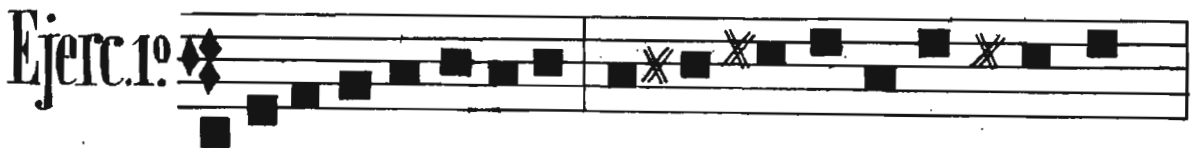


*Otra escala diapason con la 6.ª aumentada por razon de buen canto.*



Las dos escalas precedentes estan admitidas en los *tonos* del modo menor. La primera es propia del *tono*; la segunda se usa tanto ó mas que la primera por que se amolda mejor al gusto del dia. Al Cantollanista no le incumbe mas, que ejecutarla segun la encuentre escrita.

*Ejercicios en el TONO de LA.*



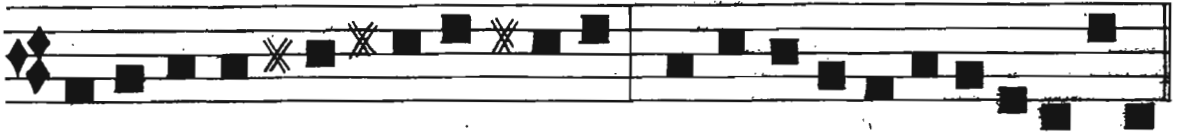


Ejerc. 2º

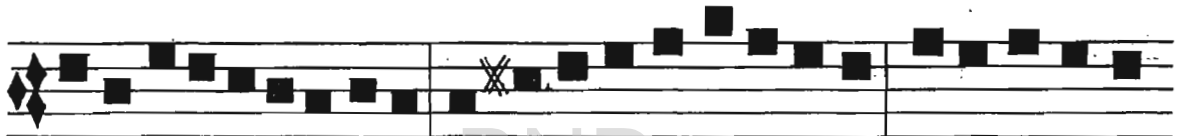
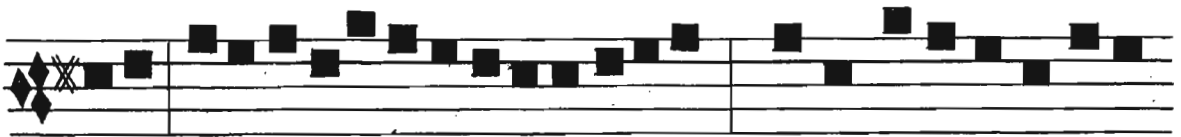
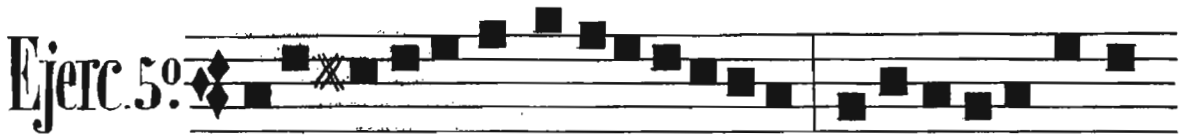
Ejerc. 3º

Ejerc. 4º

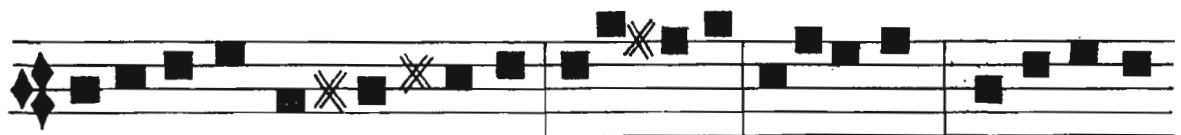
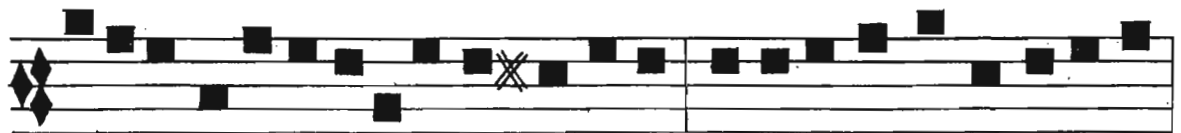
Se autoriza la copia para la investigación  
GOBIERNO DE NAVARRA



Los ejercicios del *tono* de *La*, pueden tener su final lo mismo en la primera de su Es-  
cala como en la octava, no necesitando mas requisito para que sean del *tono* de *La*, sino  
que su final sea en dicha nota. Esto mismo es aplicable á todos los cantos, y á todos los  
*tonos* tanto del modo mayor, como del modo menor.



BND



**Ejerc. 7.º**

*Bemol accidental.*

Llábase Bemol en la música de Canto-lano, á una figura igual á esta **b** y dícese accidental por que solo se hace uso de ella, en la nota á que vá afecta.

Sirve el Bemol para hacer bajar la voz medio tono mas de su entonacion regular á la nota que lo lleva.

*Véase otra escala Diapason Cromática en el tono de Do mayor, semejante á la de sostenidos, por la cual se conocerán los medios tonos que forman los Bemoles para llegar al tono entero. El bemol igualmente que el sostenido es un escaloncito pequeño colocado entre dos principales.*

Con la Escala Cromática precedente y la viva voz del maestro, deberá conocer el discípulo cuanto es susceptible de alterar su entonacion la nota á que acompaña un bemol. Los ejercicios siguientes acabarán de darle una idea mas completa de esto mismo.

*Ejercicios en el tono de Do mayor, para acostumbrarse á las entonaciones de las notas alteradas con un bemol accidental.*

### Ejerc. 1.º

Musical notation for Ejerc. 1.º, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains the same sequence of notes. The third staff contains the same sequence of notes with a flat (b) above each note from F4 to B4. The fourth staff contains the same sequence of notes. A large 'BND' watermark is visible in the center of the page.

### Ejerc. 2.º

Musical notation for Ejerc. 2.º, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains the same sequence of notes with an asterisk (\*) above the G4 note. The third staff contains the same sequence of notes with a flat (b) above each note from F4 to B4. The fourth staff contains the same sequence of notes with an asterisk (\*) above the G4 note.

Ejerc. 3º


Ejerc. 4º

Ejerc. 5º

FIN DE LA PRIMERA PARTE.

## SEGUNDA PARTE. (3<sup>a</sup>)

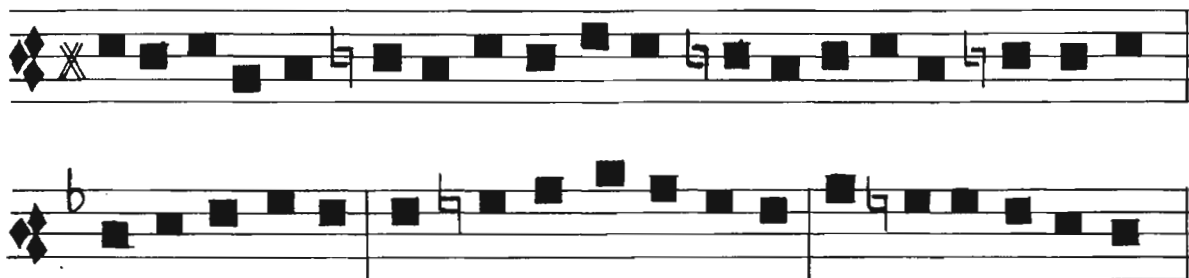
### SOSTENIDOS Y BEMOLES GENERALES Y ALTERACIONES PROPIAS.

El Sostenido y Bemol colocado sobre una nota en medio de una cantoría se llama accidental, porque la alteracion que por dicha figura resulta es momentánea, no perdiéndose por ella el caracter del *tono* en que está escrita; mas el Sostenido y Bemol que se coloca inmediatamente de la llave, lleva el caracter de general, porque sirve para todas las notas que corresponden á la raya ó espacio donde está escrito, lo mismo 8.<sup>a</sup> alta como 8.<sup>a</sup> baja; perdiendo tan solo su dominio en las que llevan una figura como esta  que se llama *Becadro*; y propio porque su entonacion es propia del *tono* en que se quiere escribir, y con solo ver el Sostenido ó Bemol general, ya se sabe qué entonacion debe tener la nota que á él corresponde, y mirando el final de la cantoría, igualmente á qué *tono* pertenece.

El Sostenido y Bemol general altera las entonaciones de las notas segun su cometido, lo mismo que los sostenidos y bemoles accidentales: la diferencia de los unos á los otros consiste en que, siendo generales, no hay necesidad de escribirlos en las notas para que estas sean alteradas, sino que lo quedan desde luego todas las que pertenecen á la raya ó espacio donde aquellos están colocados, lo mismo 8.<sup>a</sup> alta, como 8.<sup>a</sup> baja. Su colocacion en el pentágrama es inmediatamente de la llave: el primero en el sitio en que le corresponde colocarse á la nota *Fa*; y el segundo en el que le corresponde colocarse á la nota *Si*. (a)

El *Becadro* siempre es accidental en el *Canto llano*, no teniendo mas dominio que en la nota sobre que está colocado, por lo que no se escribe sino en los tonos de sostenidos y bemoles generales, haciendo desaparecer á estos en la nota sobre que está escrito, dejándola en su entonacion natural segun la escala del *tono* de *Do* modo mayor, sin que su dominio se estienda por ningun título para ninguna otra.

*Véanse los dos ejemplos siguientes, uno escrito con un sostenido, y otro con un Bemol, ambos generales.*



(a) No se hace mencion de mas sostenidos ni bemoles generales, por que en los tonos del *Canto llano* reformado no se hace uso mas que de uno de estos, como se verá en el discurso de este método.

Por los dos ejemplos que anteceden, se debe conocer el dominio del *Becadro*, que es tan solo para la nota sobre que está escrito, al paso que el *Sostenido* y *Bemol* general lo ejercen sobre las demas de su misma raya ó espacio sin necesidad de que se escriban. Esta doctrina servirá en lo sucesivo de regla general é invariable.

Antes de pasar al solfeo de los cuatro *tonos* que faltan que estudiar, á saber: el de *Re*, el de *Mi*, el de *Fa*, y el de *Sol*; conviene dar al discípulo una idea de las figuras que el *Canto Llano* reformado encierra en sí, para que haga los estudios de la manera que deben cantarse; y aunque al enumerarlas se vuelvan á repetir las ya estudiadas, esto se hará para que las conozca todas á un golpe de vista y por su orden, pues son de mejor comprension juntas que separadas.

Las figuras conocidas en el *Canto eclesiástico* de facistol escrito en los libros de Coro que no consten aquí, así como cualquiera escepcion de regla con este motivo, se pondrán al fin del método, para que el que estudie por él, pueda enterarse de ellas, á fin de que no se encuentre imposibilitado al cantar en dichos libros, pues el objeto de este método, es reducir sus reglas á menos, haciéndolas mas sencillas y comprensibles á los menos diestros.

Llámanse figuras, en general, todo cuanto se escribe con el objeto indicado en un pentágrama.

Estas mismas figuras en particular, tienen sus nombres propios y sus atribuciones, por los cuales se conoce cada cosa qué es, y para qué sirve.

La primera y principal es la llave; véanse sus atribuciones en la primera parte, página 38 línea 16 y siguientes.

#### NOTAS.

Notas son los nombres propios de las figuras cantables como *Do*, *Re*, *Mi*, *Fa*, &; véase en la primera parte, página 37.

#### *Figuras cantables.*

Las figuras cantables se dividen en dos clases; cuadradas y cuadradas con cola. Las primeras son las generales; de las segundas vale una como dos de las primeras. Las cuadradas con cola se llaman largas; las cuadradas, breves.

#### *Division.*

Llámanse division, una raya que cruza perpendicularmente todas ó algunas líneas del pentágrama; la que las cruza todas se llama mayor; la que no cruza mas que de la segunda á la cuarta línea se llama menor. La mayor divide las cláusulas que acaban sentencia, al mismo tiempo que en ella se toma aliento pudiendo parar un momento á renovar la respiracion. La segunda divide las dicciones para hacer mas clara la escritura. Cuando fina la cantoria se ponen dos mayores juntas.

#### *Guion.*

Guion, es una nota pequeña con una cola en la parte superior; se coloca al fin del Pentágrama en el sitio que ocupa la primera nota del siguiente, con el objeto de demostrarla antes de verla. Tambien se escribe en cualquiera parte del Pentágrama cuando hay una necesidad de mudar llave, manifestando con él la entonacion que se ha de dar á la nota siguiente. Aqui es mas útil que en lo demas.

#### *Figuras ligadas.*

Las figuras ligadas son las mismas cantables cuando se escriben dos ó mas unidas unas á otras: el objeto de escribirlas asi es, el ocupar menos sitio en el Pentágrama; su ejecucion, el de hacerlas de una alentada, no permitiéndose letra sino en la primera, siguiendo el canto con la vocal de la sílaba colocada sobre ésta.

#### *Sostenidos, Bemoles y Becadros accidentales.*

Estas tres figuras cuya explicacion se hizo antes, se escriben sobre cualquiera de las notas que para su entonacion convenga.

*Sostenidos y bemoles generales.*

El Sostenido y el Bemol general, se escribe seguido de la Llave; su objeto es el ahorro de escribirlo en las notas que por razon del *tono* deberían llevarlo consigo; manifestando de un golpe el *tono* de la cantoría, con solo saber en que nota fina.

*Compas.*

Con todo cuidado no se ha hablado antes del compás, por creerlo en el Canto-llano mas una quimera que otra cosa. Compás es una medida justa que solo puede tener lugar en el Canto-llano, en atencion á que sus figuras son de valores iguales; pero como en cada division mayor es susceptible de interrumpirse con el objeto de renovar la respiracion, parece que esto dá á entender, que en una cantoría esa interrupcion tan frecuente no dá lugar á que se califique su canto con el dictado de acompasado. Por lo tanto sin que el Canto-llano sea, ni deje de ser acompasado, puede llamarse canto con compás entre dos divisiones mayores, marcándolo con golpes iguales á todas las notas Breves, dando dos á las Largas, en razon á ser de doble valor. En el ejemplo siguiente se presentan las figuras esplicadas hasta aquí, que son las que pertenecen al Canto-llano reformado.

*Ejemplo de las figuras esplicadas anteriormente.*

The image displays seven musical staves illustrating various notation symbols:

- Claves de Fa:** Shows three clefs on a five-line staff. The first is on the 3rd line, the second on the 2nd line, and the third on the 4th line. Labels below are "En 3.<sup>a</sup> línea", "en 2.<sup>a</sup> línea", and "en 4.<sup>a</sup> línea mayor".
- Divisiones:** Shows a staff with a vertical bar line and a final double bar line. Labels are "menor" and "final".
- Largas:** Shows a staff with square notes of varying lengths. Labels are "Largas" and "Breves".
- Ligadas:** Shows a staff with square notes connected by a horizontal line. Label is "Ligadas".
- Guiones:** Shows a staff with square notes connected by a horizontal line. Label is "Guiones".
- Sostenido Bemol Bemolado:** Shows a staff with a sharp symbol (♯), a flat symbol (♭), and a flat symbol with a vertical line through it (♭̄). Labels are "Sostenido", "Bemol", and "Bemolado".
- Sostenido y Bemol gral:** Shows a staff with a sharp symbol (♯), a flat symbol (♭), and a sharp symbol with a vertical line through it (♯̄). Labels are "Sostenido y Bemol gral" and "Bemolado quitando el Sostenido y Bemol de las notas que por razon del tono les pertenece." Below the staff is the text "© GOBIERNO DE NAVARRA".

Las lecciones y estudios anteriores, no se han escrito con otro objeto que el de procurar la entonacion y agilidad del discípulo en el solfeo por los tonos mas sencillos en sus entonaciones, como son *Do* y *La*; el primero como norma de los mayores, y el segundo



como modelo de los menores; (a) las que en lo sucesivo se escribirán servirán para ejecutar el Canto-llano con la pureza que debe cantarse, acomodando los ejemplos á la ejecucion; para lo cual, al paso que se sigue en su estudio deberán volverse á repasar las primeras lecciones, con el objeto de que siendo bien estudiadas, sea mas fácil aprender á emitir la voz.

Las reglas generales que para esto se dan en los métodos de canto, no son aplicables á los Canto-llanistas sino en cierto modo; es decir, cantar con claridad, con buena pronunciacion, y segun el objeto del canto.

El cantor de Canto-llano no necesita un ejercicio cual el de canto figurado; los defectos, si los tiene en la pronunciacion, se los puede corregir él mismo oyéndose sin preocupacion, pues se supone que un Canto-llanista no es un niño, sino un hombre dotado de la razon necesaria para corregirse, si pronuncia mal.

Cualquiera, por poco inteligente que sea, debe saber por sí ó por otros lo que es cantar en un templo, y mas si éste es grande; las reglas que en los métodos se escriben para los cantores del teatro, apenas son aplicables en los templos, ni aun para los cantores de orquesta: con ellas muchísimos cantos serían sordos, y otros en ciertos parajes pasarian desapercibidos; por lo que el Canto-llanista no necesita mas que voz sonora, buena pronunciacion y agilidad para los cantos: todas las demas reglas son inútiles para el facistol.

El canto de las cinco vocales, que es lo que se llama vocalizacion, es el mas á propósito: esto se recomienda en todos los métodos aunque no sean de canto, y todo maestro lo ejecuta con sus discípulos. Al maestro toca ahora enseñarle de viva voz, como debe gobernarse el discípulo para cantar con dichas vocales, y á éste obedecer sus preceptos.

Esplicados los intervalos que forman las escalas Diapasones Diatónicas de los tonos de *Do* mayor, y de *La* menor, el primero como norma de los mayores, y el segundo de los menores; se hará la misma operacion con los tonos que faltan que estudiar; pues, como se dijo antes, cada tono tiene su escala particular propia suya, en la que guardando las mismas distancias en el conjunto de ella, hay alguna variacion con respecto al paso de una nota á otra. Por ejemplo, el tono de *Do* mayor tiene los medios tonos del *Mi* al *Fa* como paso de la 3.<sup>a</sup> á la 4.<sup>a</sup> y del *Si* al *Do*, como paso de la 7.<sup>a</sup> á la 8.<sup>a</sup>, mas en los demas tonos mayores, tomando como tónica la primera nota de su escala, resultan tambien los medios tonos de la 3.<sup>a</sup> á la 4.<sup>a</sup> y de la 7.<sup>a</sup> á la 8.<sup>a</sup>, pero en diferentes notas, viniéndose á reducir todo, á que en siendo *tono* mayor, los medios tonos de su escala se encontrarán siempre de la 3.<sup>a</sup> á la 4.<sup>a</sup>, y de la 7.<sup>a</sup> á la 8.<sup>a</sup>, y en los tonos menores, como sucede con el de *La*, de la 2.<sup>a</sup> á la 3.<sup>a</sup> de la 5.<sup>a</sup> á la 6.<sup>a</sup> y de la 7.<sup>a</sup> á la 8.<sup>a</sup>, aunque muchas veces por razon de buen canto la 6.<sup>a</sup> tambien se hace mayor: mas esto no es regla infalible y puede variar segun el capricho del compositor; por lo tanto se ejecuta segun se encuentra escrita.

#### *Tonos relativos.*

Seis son los tonos del Canto-llano reformado; á saber, de *Do*, de *Re*, de *Mi*, de *Fa*, de *Sol*, y de *La*. De los seis, tres son mayores, y tres menores. Los mayores son, el de *Do*, el de *Fa*, y el de *Sol*. Los menores el de *Re*, el de *Mi*, y el de *La*. Dos se escriben tan solo con la Llave, y son el de *Do* y el de *La*. Otros dos con un sostenido general, y son el de *Sol* y el de *Mi*. Y los otros dos con un bemol general, y son el de *Fa* y el de *Re*.

Llamáanse tonos relativos unos de otros, los que escribiéndose, bien con sola la Llave, bien con un sostenido general, ó bien con un bemol general, no dejan conocer cual es cada cual, sin ver en que nota finan, que será la tónica de su escala propia.

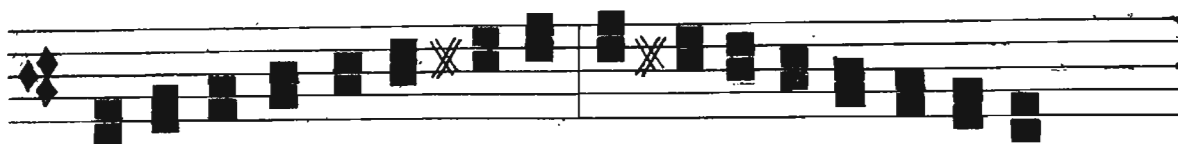
La relacion de un tono con otro la toma el menor del mayor, por lo cual el tono de *La* menor es relativo del de *Do* mayor. El de *Mi* menor del de *Sol* mayor; y el de *Re* menor del de *Fa* mayor.

El ejemplo de los seis tonos siguientes escritos en tres Pentágramas, manifiesta claramente la relacion que el uno tiene con el otro.

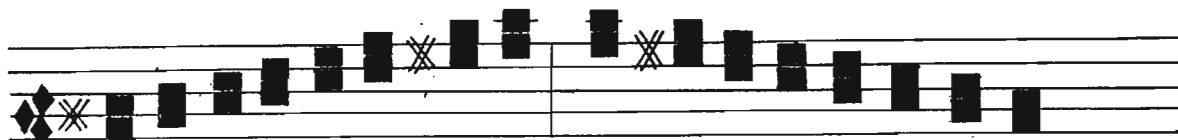
(3) Téngase entendido para lo sucesivo al hablar de los tonos, que como el sistema musical contiene dos tonos de un mismo nombre, el uno perteneciente al modo mayor, esto es, la tercera y la sexta de su escala medio tonos mas altas que el perteneciente al modo menor; y el otro que pertenece al modo menor, la tercera y la sexta de su escala medio tonos mas bajas que el perteneciente al modo mayor; por aborrotar palabras no se les dará mas título que mayor y menor; debiéndose entender del modo mayor, y del modo menor.

EJEMPLO DE LOS tonos RELATIVOS.

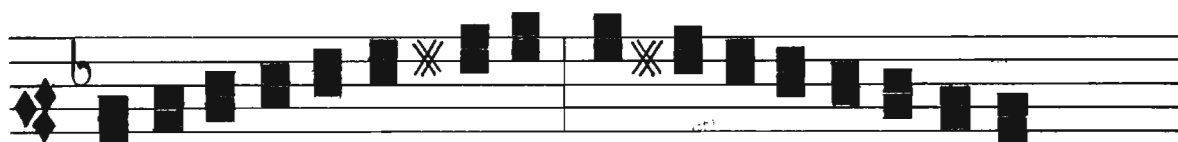
*Tonos de DO y de LA.*



*Tonos de SOL y de MI.*



*Tonos de FA y de RE.*

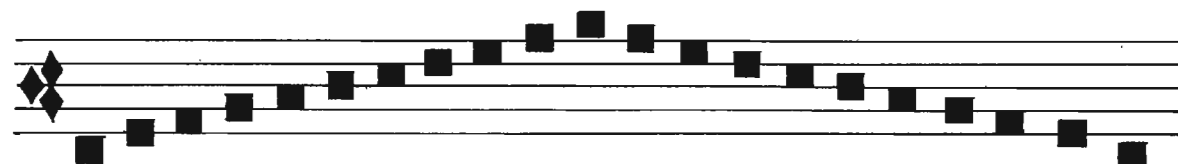


No se crea que por las escalas anteriores deberán guiarse las cantorias de sus tonos; es decir en cuanto á su estension: el compositor conociendo que clase de voces son las que generalmente cantan el Canto-llano, no deberá estenderse mas que aquello que sin violencia puedan ejecutar: por lo cual, aunque esta advertencia la creo innecesaria, no obstante, por si acaso alguno que no entienda de voces quiere meterse á escritor, podrán venirle bien las escalas que á continuacion se escribirán en cada *tono*, las que no saldrán de los límites en que generalmente se canta el *canto Eclesiástico de facistol*, poniéndose desde luego las estensiones en que se podrán escribir los *tonos de Do*, y de *La*, que como ya escritos no hay necesidad de repetirlos.

*Estension que podrá tener el tono de Do mayor.*



*Estension que podrá tener el tono de LA menor.*



Enterado el discípulo de cuanto hasta aquí queda explicado, podrá seguir estudiando los tonos que siguen, al mismo tiempo que vocaliza las lecciones ya estudiadas de los *tonos de Do*, y de *La*.

*Tono de RE MENOR.*

*Nomenclatura de las notas que forman la escala diapason diatónico, en el tono de RE menor.*

*Re*; primera del *tono*, se llama *tónica* por ser el fundamento del *tono*.

*Mi*; segunda del *tono*, de la *tónica* á la segunda hay el intervalo de un *tono*.

*Fa*; mediante ó tercera del *tono*; de la *tónica* á la tercera hay el intervalo de *tono y medio*.

*Sol*; subdominante ó cuarta del *tono*; de la *tónica* á la cuarta hay el intervalo de dos

tonos y medio.

*La*, dominante ó quinta del *tono*: de la tónica á la quinta hay el intervalo de tres tonos y medio.

*Si* ♭; sexta del *tono*: de la tónica á la sexta hay el intervalo de cuatro tonos.

*Do* ✕; sensible ó sétima del *tono*; de la tónica á la sétima sensible hay el intervalo de cinco tonos y medio.

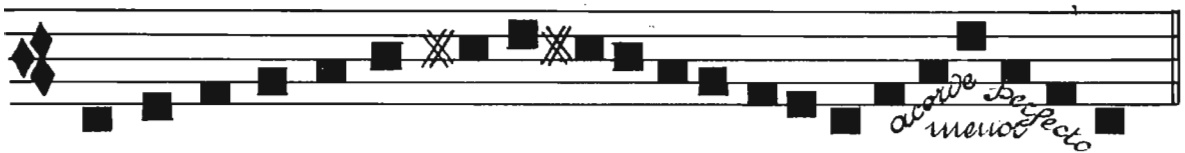
*Re*, octava del *tono*: de la tónica á su octava hay el intervalo de seis tonos.

*Entonacion de la escala en el tono de RE menor.*

Tomando la nota *Re*, como tónica ó primera de la escala, se formará ésta hasta su octava, teniendo cuidado de alterar la sexta en medio tono mas baja por razon del Bemol general, y la sétima en medio tono mas alta, por razon del sostenido accidental; sirviendo de modelo para la formacion de sus intervalos, la escala del *tono de La menor*, cantando los mismos sonidos con diferentes nombres.

*Cántese primero la escala Diapason del tono de LA; y á continuacion con los mismos sonidos la del tono de RE.*

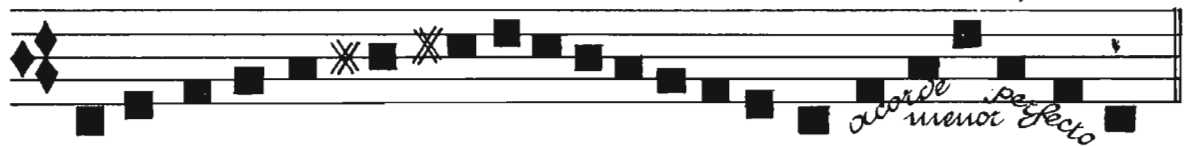
*Escala Diapason del tono de LA menor.*



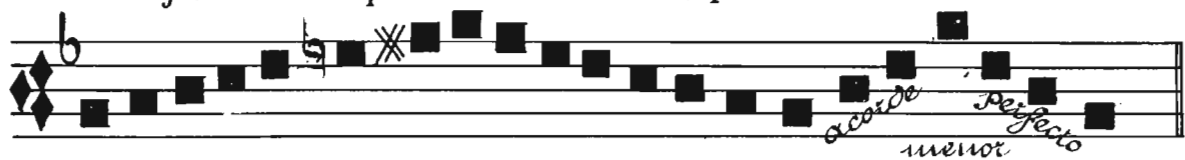
*Escala Diapason propia del tono de RE menor.*



*Otra escala Diapason, con la sexta aumentada al subir, y la sétima disminuida al bajar admitida en los tonos menores.*



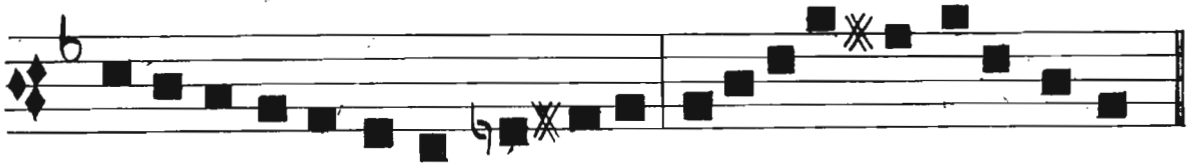
*Hágase la misma operacion con esta escala, que se hizo con la de arriba.*



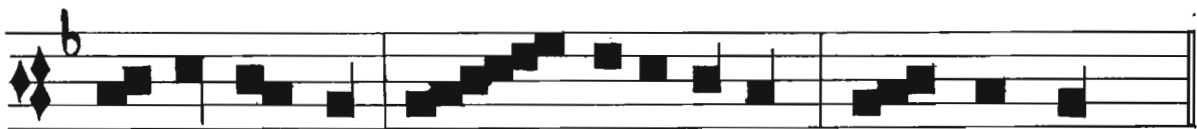
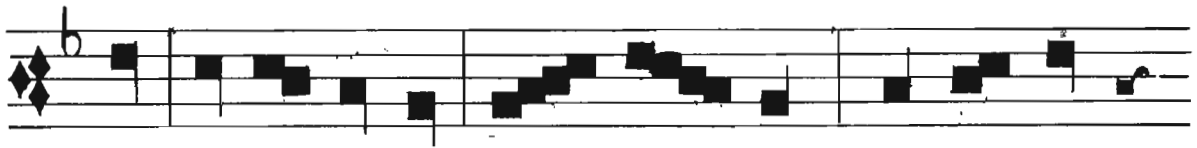
*Otra escala Diapason con la estension que podrá tener el tono de RE.*



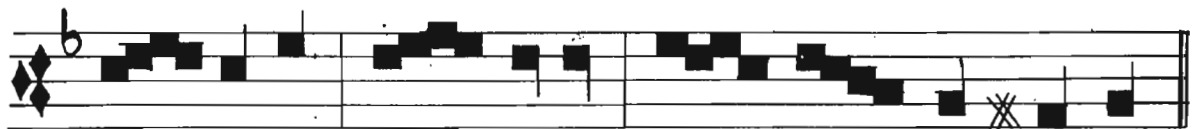
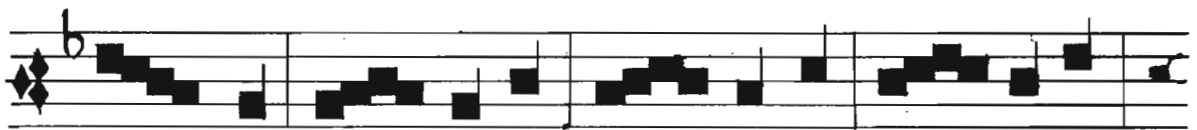
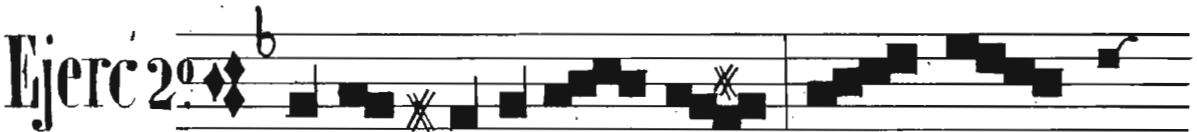
NOTA. Los sostenidos, bemoles y becuadros que por razon de estar las notas que los llevan ligadas no se puedan escribir delante de ellas, se escribirán encima ó debajo segun lo permita la nota.



Los ejercicios siguientes se estudiarán marcando cada Larga con dos golpes de mano y las Breves uno, todos ellos iguales; observando lo que se dijo antes con las divisiones, notas ligadas &.



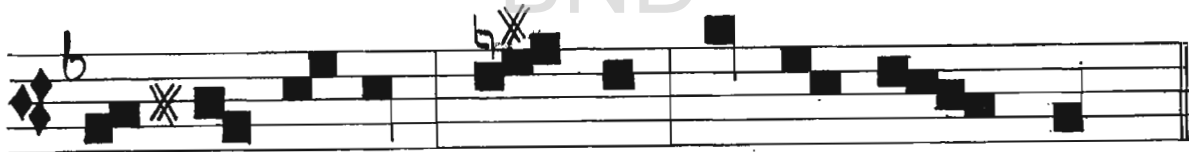
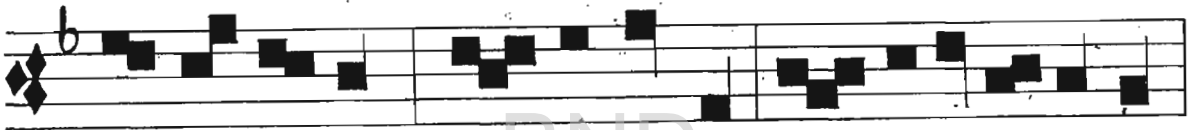
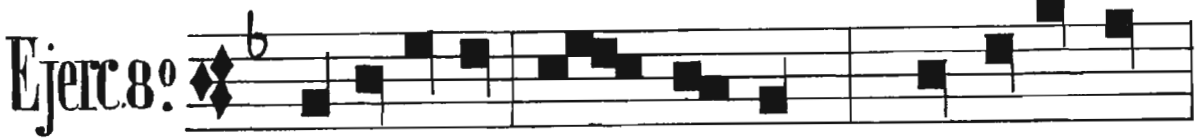
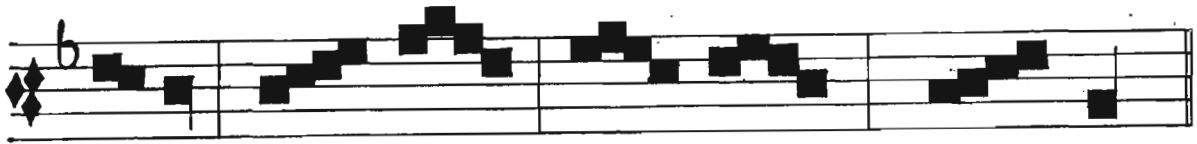
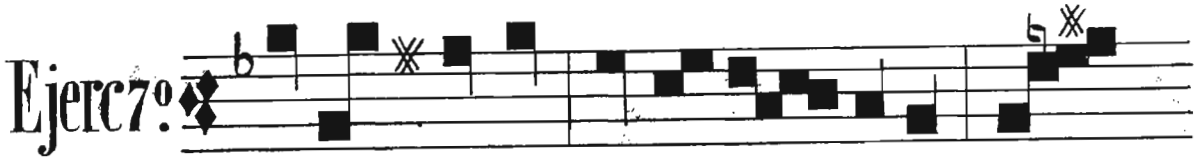
BND



Ejerc. 4º

Ejerc. 5º

Ejerc. 6º



TONO DE MI MENOR; RELATIVO DE SOL MAYOR.

*Nomenclatura de las notas que forman la escala Diapason diatónico, en el tono de Mi menor.*

*Mi*, primera del *tono*; se llama tónica por ser el fundamento del *tono*.

*Fa* ✕, segunda del *tono*; de la tónica á la segunda hay el intervalo de un tono.

*Sol*, mediente ó tercera del *tono*; de la tónica á la tercera hay el intervalo de tono y medio.

*La*, subdominante ó cuarta del *tono*; de la tónica á la cuarta, hay el intervalo de dos tonos y medio.

*Si*, dominante y quinta del *tono*; de la tónica á la quinta hay el intervalo de tres tonos y medio.

*Do*, sexta del *tono*; de la tónica á la sexta hay el intervalo de cuatro tonos.

*Re* ✕, sensible ó sétima del *tono*; de la tónica á la sétima sensible hay el intervalo de cinco tonos y medio.

*Mi*, octava del *tono*; de la tónica á su octava, hay el intervalo de seis tonos.

Tomando la nota *Mi*, como tónica ó primera de la escala, se formará ésta hasta su octava, teniendo cuidado de alterar la segunda en medio tono mas alta por razon del sostenido general, é igualmente la sétima por el accidental; sirviendo de modelo para la formacion de sus intervalos la escala del *tono* de *La* menor, cantando los mismos sonidos con diferentes nombres

Cántese primero la escala Diapason del tono de LA y á continuacion con los mismos sonidos la del tono de MI.

Escala Diapason del tono de LA menor.

Escala Diapason propia del tono de MI menor. (\*)

Otra escala Diapason con la sexta aumentada al subir, y la sétima disminuida al bajar, admitida en los tonos menores.

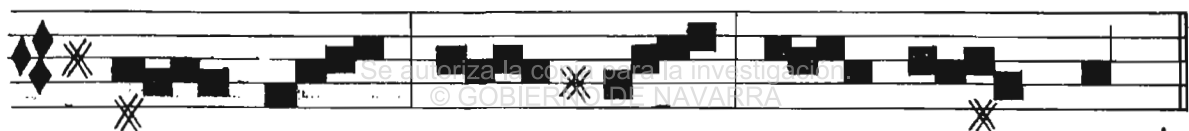
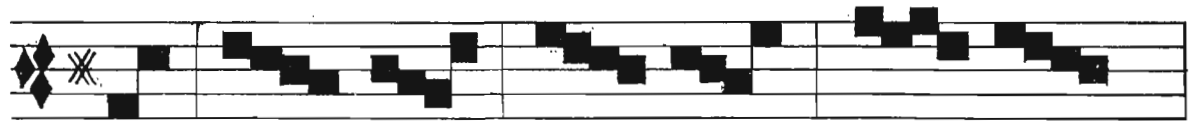
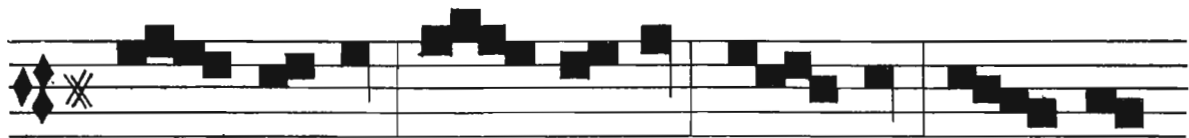
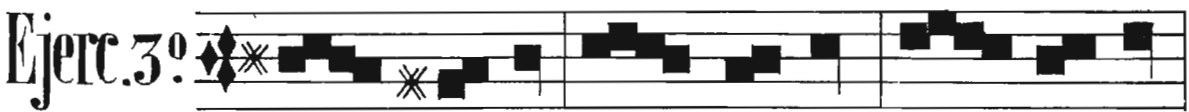
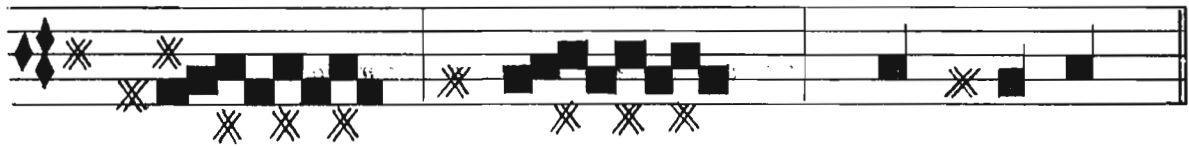
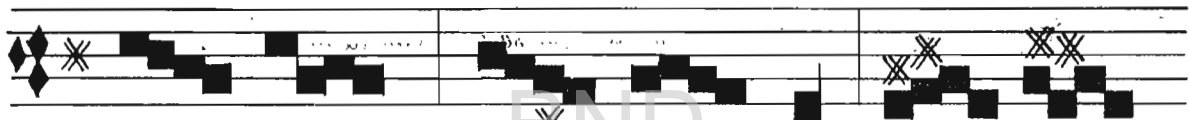
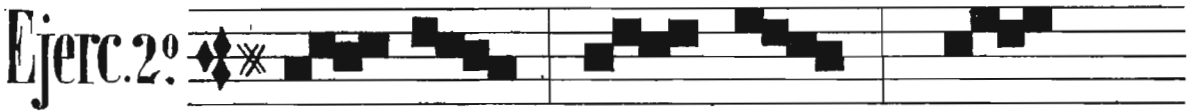
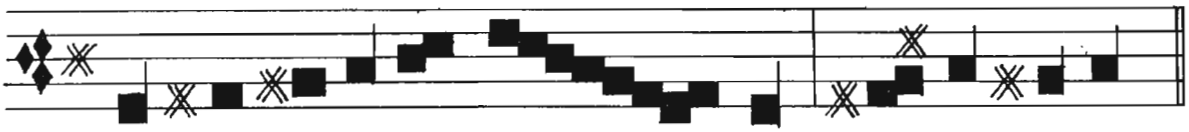
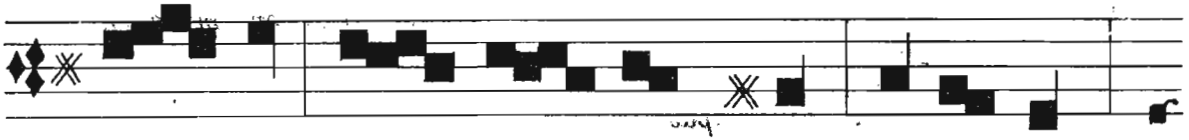
Hágase la misma operacion con esta escala, que se hizo con la de arriba.

Estension que podrá tener el tono de MI menor.

Ejercicios en el tono de MI menor.

Se autoriza la copia para la investigación

(\*) Esta escala se escribe en la Llave de FA en segunda línea, únicamente por no sacar las notas fuera del Pentágono, mas téngase presente que el FA de esta Llave es unisono al de la tercera.

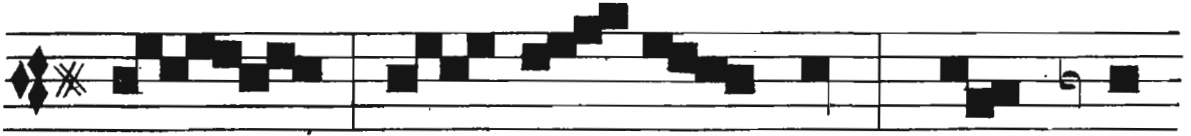




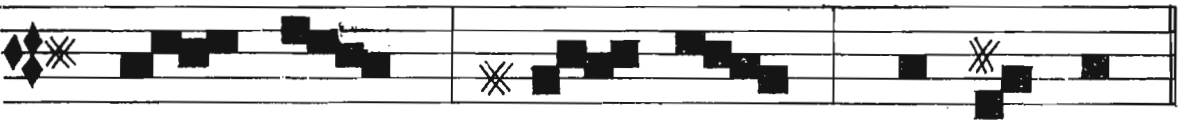
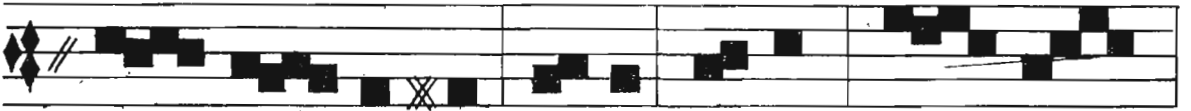
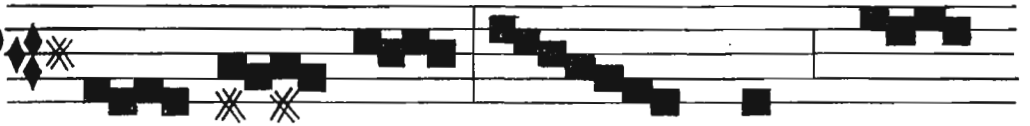
Ejerc. 4º. ♦♦✱

Ejerc 5º. ♦♦✱

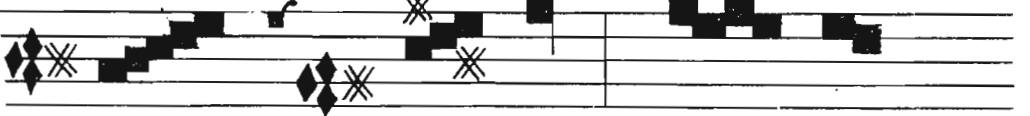
Ejerc. 6º. ♦♦✱



Ejerc 7º



Ejerc 8º



Ejerc. 9.º

*Tono de FA mayor.*

*Nomenclatura de las notas que forman la escala Diapason diatónico en el tono de FA mayor.*

*Fa*, primera del *tono*; se llama *tónica* por ser el fundamento del *tono*.

*Sol*, segunda del *tono*; de la *tónica* á la segunda, hay el *intervalo* de un *tono*.

*La*, mediente ó tercera del *tono*; de la *tónica* á la tercera, hay el *intervalo* de dos *tonos*.

*Si*  $\flat$ , subdominante ó cuarta del *tono*, de la *tónica* á la cuarta, hay el *intervalo* de dos *tonos* y medio.

*Do*, dominante ó quinta del *tono*; de la *tónica* á la quinta hay el *intervalo* de tres *tonos* y medio.

*Re*, sexta del *tono*; de la *tónica* á la sexta, hay el *intervalo* de cuatro *tonos* y medio.

*Mi*, sensible ó sétima del *tono*; de la *tónica* á la sétima sensible, hay el *intervalo* de cinco *tonos* y medio.

*Fa*, octava del *tono*; de la *tónica* á su octava, hay el *intervalo* de seis *tonos*.

*Entonacion de la Escala en el tono de Fa mayor.*

Tomando la nota *Fa*, como *tónica* ó primera de Escala, se formará ésta hasta su octava, teniendo cuidado de alterar la cuarta en medio tono mas baja por razon del *bemol* general, sirviendo de modelo para la formacion de sus *intervalos*, la Escala del *tono* de *Do* mayor, cantando los mismos sonidos, con diferentes nombres.

Cántese primero la Escala Diapason del *tono* de *Do* mayor, y á continuacion con los mismos sonidos la del *tono* de *FA*.

*Escala Diapason del tono de Do mayor.*



*Escala Diapason del tono de FA mayor. (a)*



*Acordes para dar agilidad á la voz.*



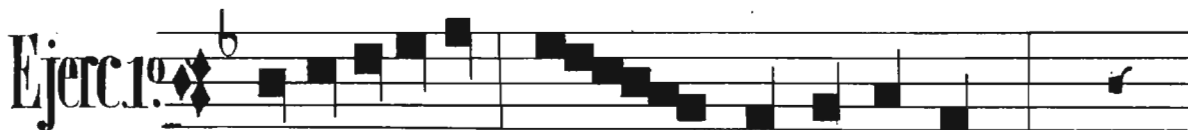
Aplíquese en los siguientes acordes la doctrina que se estableció para la entonacion de la Escala anterior. (b)



*Estension que podrá tener el tono de FA Mayor.*

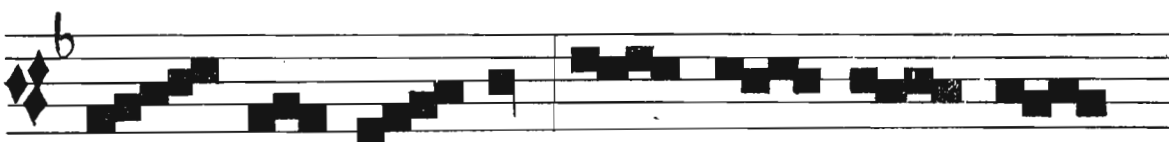
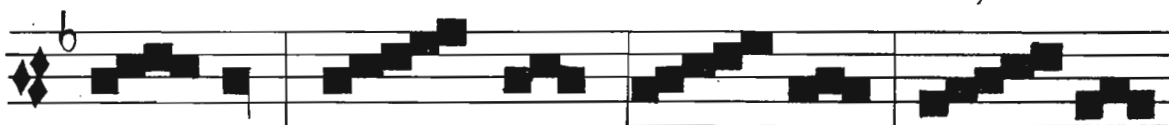
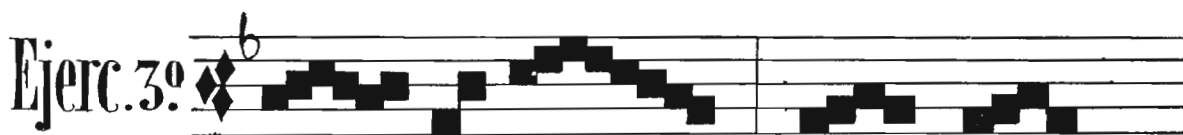
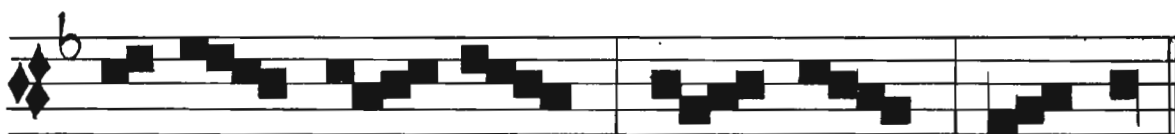
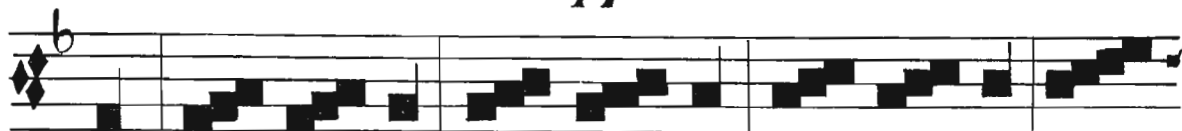


*Ejercicios en el tono de FA mayor.*



(a) Esta Escala se escribe en la Llave de Fa en segunda línea, por la misma circunstancia que se escribió la del tono de Mi menor. Téngase presente lo que se advirtió en aquella, en cuanto al Fa.

(b) Aunque se canten los siguientes acordes en entonacion utsona de los anteriores, téngase presente que la nota Fa de la cuarta línea es igual á la de la tercera en su llave.



Ejerc. 4°

Musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The notation consists of a series of black squares representing notes, arranged in a sequence across the staff.

Musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The notation consists of black squares representing notes, continuing the exercise from the previous staff.

Musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The notation consists of black squares representing notes.

Musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The notation consists of black squares representing notes.

Ejerc. 5°

Musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The notation consists of black squares representing notes.

Musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The notation consists of black squares representing notes, with two asterisks (\*\*) placed below the staff in the second measure.

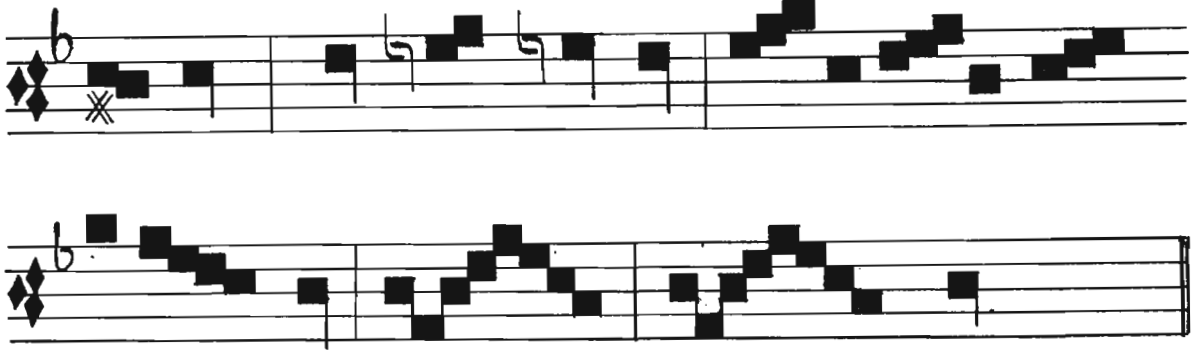
Musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The notation consists of black squares representing notes.

Musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The notation consists of black squares representing notes.

Ejerc. 6°

Musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The notation consists of black squares representing notes.

Musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The notation consists of black squares representing notes, with two asterisks (\*\*) placed below the staff in the first and fourth measures.



*Tono de SOL mayor.*

*Nomenclatura de las notas que forman la escala Diapason diatónico, en el tono de SOL mayor.*

*Sol*, primera del *tono*; se llama *tónica* por ser el fundamento del *tono*.

*La*, segunda del *tono*; de la *tónica* á la segunda, hay el *intervalo* de un *tono*.

*Si*, *mediante* ó *tercera* del *tono*; de la *tónica* á la *tercera*, hay el *intervalo* de dos *tonos*.

*Do*, *subdominante* ó *cuarta* del *tono*; de la *tónica* á la *cuarta*, hay el *intervalo* de dos *tonos* y *medio*.

*Re*, *dominante* ó *quinta* del *tono*; de la *tónica* á la *quinta*, hay el *intervalo* de tres *tonos* y *medio*.

*Mi*, *sexta* del *tono*; de la *tónica* á la *sexta*, hay el *intervalo* de cuatro *tonos* y *medio*.

*Fa* ✕, *sensible* ó *sétima* del *tono*; de la *tónica* á la *sétima* *sensible*, hay el *intervalo* de cinco *tonos* y *medio*.

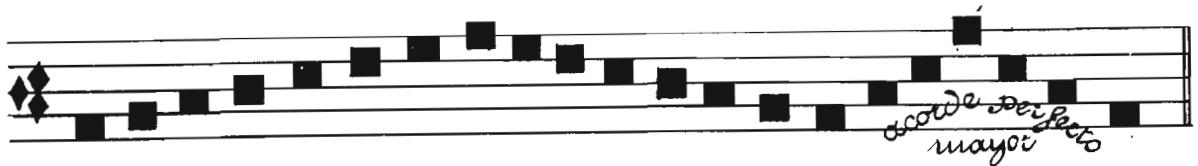
*Sol*, *octava* del *tono*; de la *tónica* á su *octava*, hay el *intervalo* de seis *tonos*.

*Entonacion de la Escala en el tono de SOL mayor.*

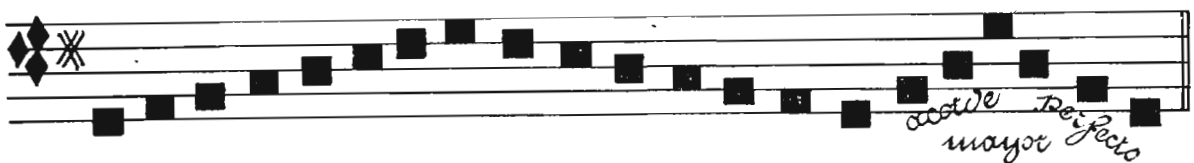
Tomando la nota de *Sol*, como *tónica* ó *primera* de la *escala*, se formará ésta hasta su *octava*, teniendo cuidado de alterar la *sétima* en *medio* *tono* mas *alta*, por *razon* del *sostenido* general, sirviendo de *modelo* para la *formacion* de sus *intervalos*, la *escala* del *tono* de *Do* mayor; cantando los *mismos* *sonidos*, con *diferentes* *nombres*.

*Cántese primero la Escala Diapason del tono de Do mayor, y á continuacion con los mismos sonidos la del tono de SOL mayor.*

*Escala Diapason del tono de Do mayor.*



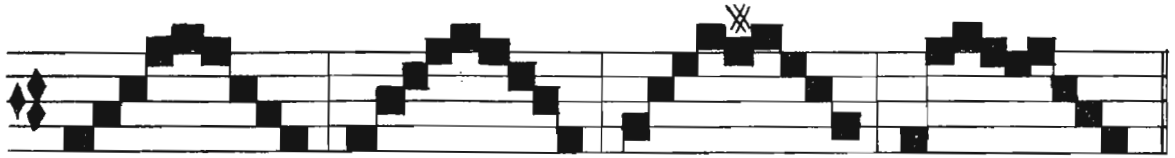
*Escala Diapason del tono de SOL mayor.*



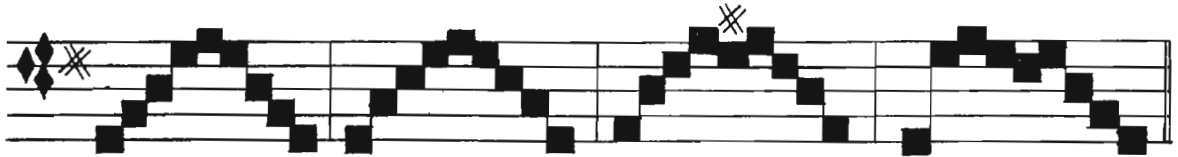
Se autoriza la copia para la investigación.

NOTA. Esta escala se escribe en la Llave de FA en cuarta línea, por razón de que no salgan sus notas del Pentágono, para su entonacion es indiferente que se escriba lo mismo con la una que con la otra: téngase presente que el FA de su cuarta línea es unísono al de la tercera, siendo ambos naturales.

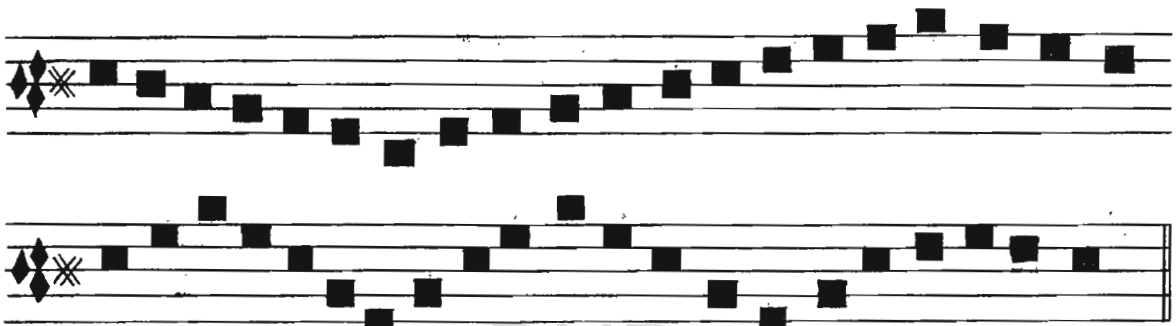
*Acordes para dar agilidad á la voz.*



Aplicuese en los siguientes acordes la doctrina establecida para la entonacion de la escala anterior. (a)

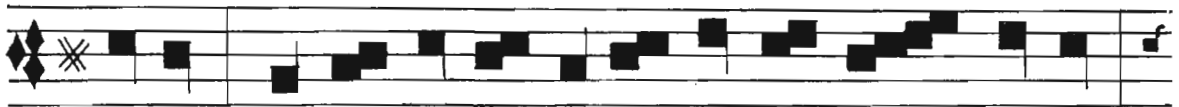


*[Extension que podrá tener el tono de SOL mayor.*



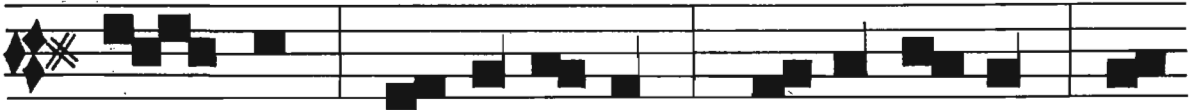
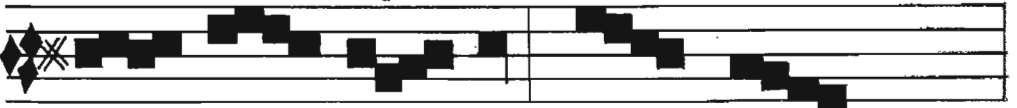
*Ejercicios en el tono de SOL mayor.*

**Ejerc 1º**





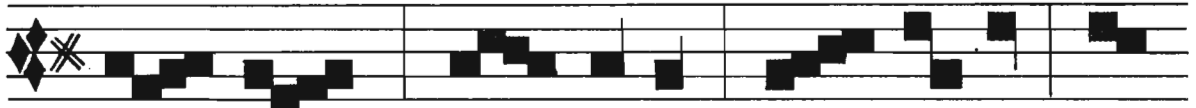
# Ejerc. 2º



# Ejerc. 3º

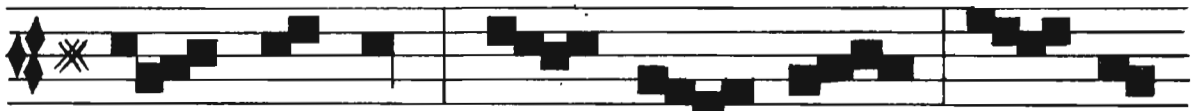
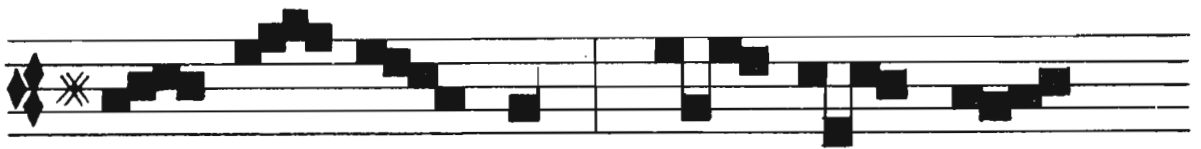
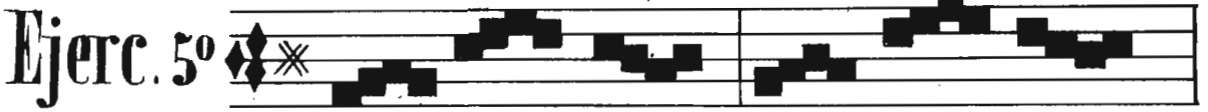
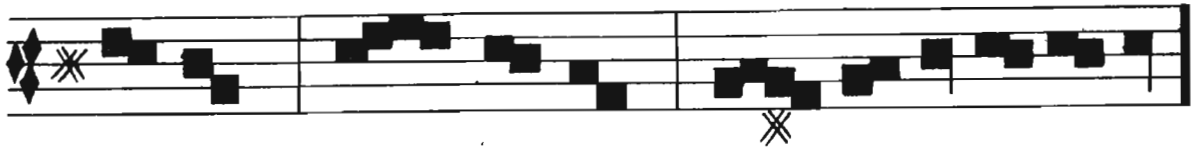
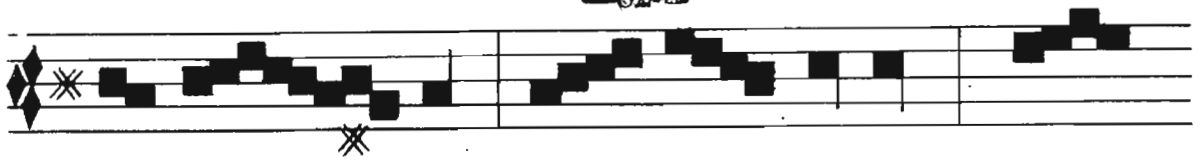


BND

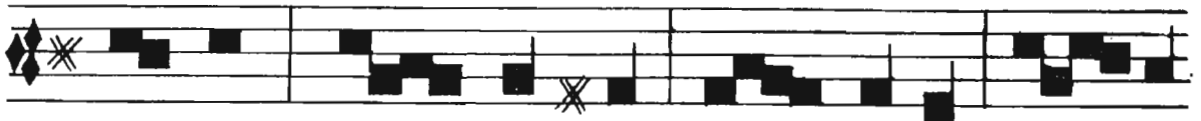
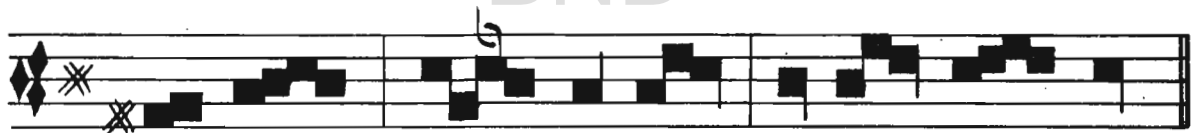


# Ejerc. 4º





BND



**Ejerc. 7.º** ♦✱

**Ejerc. 8.º** ♦✱

BND

### CONOCIMIENTOS QUE NO DAÑAN.

Al escribir la Nomenclatura de las notas que forman la Escala diatónica de los seis tonos que contiene este Canto-llano, se hizo de la manera mas sencilla para evitar confusion, no pasando los intervalos de la Escala Diapason de su octava; mas como la música del Canto-llano, no está circunscrita tan solamente hasta la octava, debe tenerse entendido que la nota que pasa un grado mas arriba que ésta, se llama novena, la siguiente décima & como así mismo, que los intervalos que forman dichas notas, son de dos especies: unos que se llaman conjuntos, y otros disyuntos. Los conjuntos (como ya se dijo en la primera parte pág. 39) son los que se miden diatónicamente, es decir, siguiendo el orden de la Escala como de Do á Re; de Re á Mi; de Mi á Fa; & y los disyuntos (que tambien se habló en la misma página de ellos) son los que se miden saltando como de Do á Sol; de Re á Fa; de Mi á Si; &. Ambas especies se subdividen en dos clases, á saber: consonantes y disonantes.

Las consonantes son cuatro: perfectas, imperfectas, sencillas y dobles.

Las imperfectas son las terceras y sextas, por la razon de que son susceptibles de al-

teracion segun el *tono* en que está escrita la cantoría.

Son perfectas, las cuartas y las quintas, porque no varían aunque el *tono* sea mayor ó menor.

Son sencillas, aquellas que no salen de la octava, como por ejemplo la cuarta, la sexta & y dobles las que necesitan la estension de una ó mas octavas. Véase el ejemplo siguiente de las consonancias sencillas y dobles.



Las disonantes son las segundas y sétimas de todos los *tonos*.

En cuanto á las octavas, hay diversos pareceres, mas esto para el objeto de que se trata es indiferente, puesto que al usarlas, ellas mismas se dan á conocer sin necesidad de aclaracion en la materia.

### EJERCICIOS PARA EVITAR LAS SÍLABAS NASALES.

Una de las peores condiciones que puede tener un cantor, es que su voz sea nasal; es decir, que en lugar de cantar con la boca, lo haga con las narices. Este defecto en los niños es susceptible de corregirse aunque con trabajo; mas en los adultos, como se supone son los que se dedican al Canto-llano, ó no se corrige, ó si á fuerza de tiempo y cuidado llega á parecer que se ha corregido, es mientras tienen presente lo que están haciendo, pues al menor descuido vuelven á él, por ser una costumbre inveterada desde la niñez.

Este defecto tan comun, (gracias al poco caso que se hace de él, en las escuelas de primera educacion, donde á poca costa podian evitarlo los SS. Maestros encargados de la de los niños) (a) es el potro mas bravo que tienen que domar los maestros de canto, pasando dias, meses y años para conseguirlo, y en muchos, sin fruto.

Al tratar aquí del defecto mencionado, no hablo con los músicos de carrera, pues éstos, aunque por circunstancias bien sea de voz, ó cualquiera otra, lleguen á tener que verse en la necesidad de asistir á un facistol; como los supongo que han pasado por los trámites regulares del canto, los creo sin dicho defecto. Hablo únicamente de aquellos (b) que al encontrarse en edad de veinte ó mas años se reconocen con una voz corpulenta y tratan de aprender el canto-llano, bien sea para poder obtener una Sochantría, Beneficio &: á estos es á quienes dirijo mis instrucciones, á fin de que si se reconocen con dicho defecto, traten en lo posible de enmendarlo.

La regla mas general que para esto se dá, es taparse las narices con los dedos cuando se canta, procurando que el aire que debia salir por ellas al cantar, salga por la boca; haciéndose al mismo tiempo fuerza en la pronunciacion y dando vigor á la lengua como si no hubiera narices con que contar. Esta regla en los niños produce bastante efecto si hay por parte de los maestros un rigor saludable: en los adultos en quienes no es tan fácil ese rigor, si no hay mucha reflexion y despreocupacion, apenas produce resultado alguno, por que nadie se cree con dicho defecto, aunque no se le entienda lo que habla.

Las sílabas que principian por N. son las mas nasales; comunmente por lo tanto suponiendo al discípulo en un estado regular de vocalizacion, antes de cantar con letra, deberá ejercitarse en los ejercicios siguientes, tenga ó no el defecto en cuestion: si lo tiene para que procure evitarlo, y si no lo tiene, para que se preserve de él; sirviendo al mismo tiempo dichos ejercicios de modelo, al aplicar la letra á la música.

En los ejercicios siguientes, antes de aplicar la sílaba se aprenderá bien la música, no pasando de lo uno á lo otro, quien no lo cante con facilidad y soltura.

(a) No se habla aquí precisamente por los que se dedican al canto, pues de estos pocos hay en quienes se advierta este defecto, por que en sus estudios con este objeto hay una necesidad de vencerlo: se habla mas de aquellos sujetos que, sabios en otras ciencias, no teniendo ocasion de que se les advierta y corrija, se hacen ridiculos con su manera de hablar nasal, ya en el pulpito, ya en el foro ect.

(b) Téngase presente que al motivar yo la reforma del Canto-llano con la sencillez y pocas reglas en que está escrito, no ha sido mi objeto escribir para músicos de carrera; mi intencion es escribir para simples Canto-llanistas; que si posible fuera escribir de nuevo los libros de coro, bajo las reglas de este método, creo que me darian las gracias. Mas ya que á mi no me sea dable verlos reformados, quizá con el tiempo no falte quien lo vea, sino por este método por otro, pues las dificultades que se tropiezan en ellos á cada paso por falta de reglas invariables, exigen una reforma que las venza todas. Si con esta se consigue ó no, lo dejo al juicio de los inteligentes en la materia.

1<sup>o</sup>

No no no no no no no no no no no no no no no

2<sup>o</sup>

No no no no no no no no no no no no no no

3<sup>o</sup>

no no no no no no No no no no no no

no no no no no no no no no no no no

no no no no no no no no no no no no

4<sup>o</sup>

No no no no no no no no

no no no no no no no no no

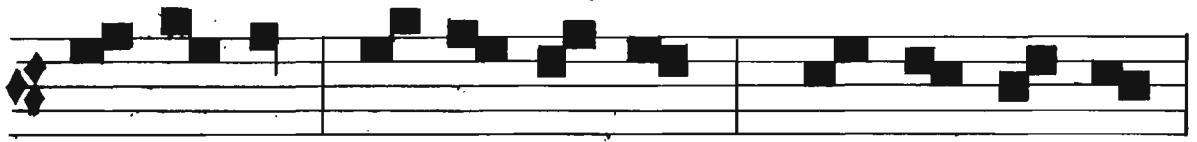
5<sup>o</sup>

No no no no no no no no no no

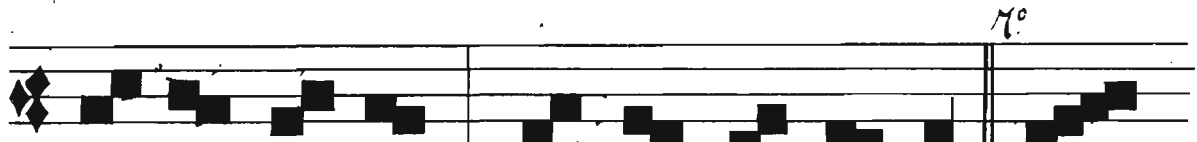
no no no no no no no no no no

6<sup>o</sup>

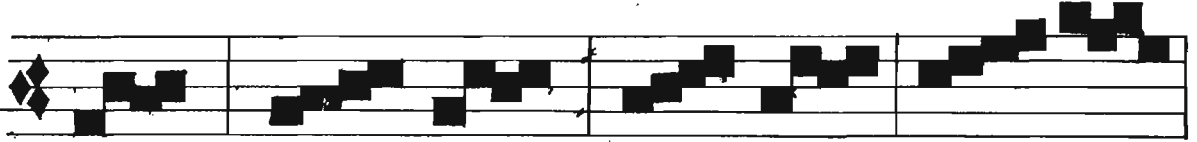
No no no no no no no no no no



no no no no no no no no no no no no



no no no no no no no no no no 7°



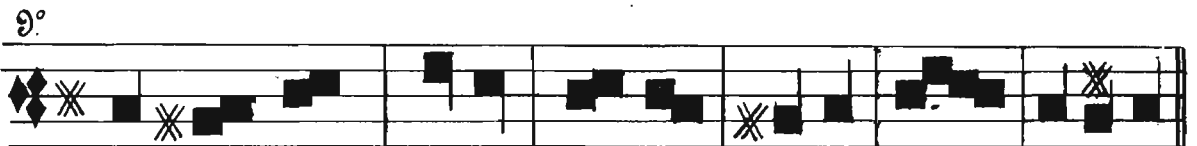
no no no no no no no no



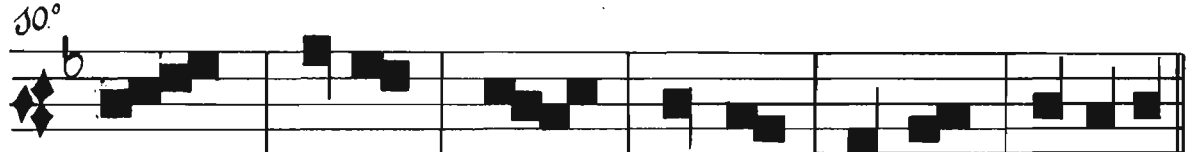
no no no no no no no no no no



8° 8° no no no no no no no no no no no no



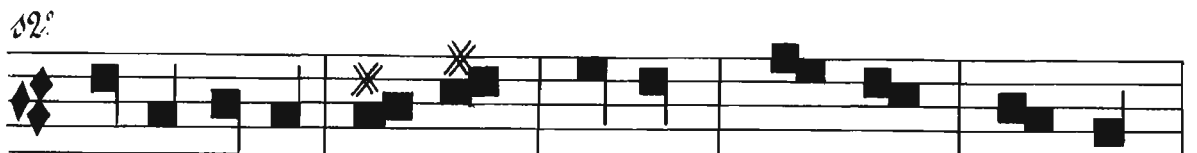
8° 8° no no no no no no no no no no no no



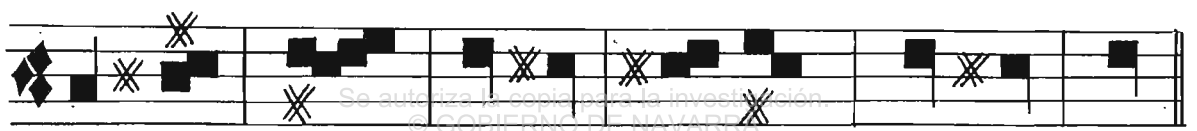
10° 10° no no no no no no no no no no no no



10° 10° no no no no no no no no no no no no



10° 10° no no no no no no no no no no no no



10° 10° no no no no no no no no no no no no

Al escribir un método, sea de la clase de música que fuere, es imposible enumerar todos los pasajes por los cuales tiene que pasar el que á él se dedique. Los metodistas, cual mas, cual menos, únicamente se estienden á establecer reglas para ejecutar lo que en otras partes se encuentra escrito. Por lo tanto el maestro conociendo lo que es un método, á la par que la disposicion de su discípulo, no debe concretarse á que éste lo estudie literalmente sino que debe cargar la consideracion en aquellos pasages y entonaciones que conoce se le resisten mas, aunque los ejemplos del método que sigue sean pocos. Este es el único medio de que el discípulo venza de una vez las dificultades para siempre; de lo contrario lo espone á que siempre ejecute con miedo ciertos pasajes que quizá requerían una firmeza que por descuido ó negligencia no se le hicieren vencer á su debido tiempo.

Si los ejercicios anteriores con sílabas, no los cree el maestro suficientes para su discípulo, puede añadirle los que le parezcan oportunos, tanto en sílabas de dos letras como de tres, ó palabras de dos sílabas, para lo cual, encontrará menos dificultades agregando dichas sílabas á los ejemplos de los *tonos* que ya tiene estudiados, aplicándolas á las notas sueltas, y primeras de las ligadas, siguiendo un orden igual al anterior, pues el canto con letra no está reducido á otra cosa; y bien cantado un ejemplo con sílabas iguales, se facilita mucho para cantarlo con sílabas desiguales ó distintas.

Las sílabas que principian con G. son muy apropósito para evitar la pronunciacion gutural ó de garganta, que debe evitarse lo mismo que la nasal; por consiguiente no estará por demas el ejercitarse en ellas, teniendo sumo cuidado para evitarlas, de que no pase la pronunciacion de los labios, lengua y paladar, haciéndose si es necesario violencia para que esta sea clara, pues no es lo mismo hablar ó cantar á dos pasos de distancia que á treinta ó cuarenta varas; en este caso, si la pronunciacion no es exagerada, se pierde la mitad de lo que dice él que canta ó habla.

Conocidos ya los *tonos* que pertenecen tanto al modo mayor como menor, y que por ahorrar palabras se suprimió el modo, dejando solo el *tono*, con el adjetivo de mayor ó menor; en lo sucesivo se suprimirá dicho adjetivo dejando tan solo el nombre propio del tono, para que al solo nombrarle, no habiendo en esta reforma dos de distinto género con que se puedan equivocar, baste para conocer si es mayor ó menor su nombre propio. Para lo cual, por si el discípulo no estuviera bien enterado de ello, debe saber que los *tonos* de esta reforma son seis, denominándose *tono* de DO; *tono* de RE; *tono* de MI; *tono* de FA; *tono* de SOL y *tono* de LA. Que los que pertenecen al modo mayor y se llaman por lo tanto mayores, son el de DO; el de FA; y el de SOL. Que los que pertenecen al modo menor, llamándose por lo mismo menores, son el de RE; el de MI y el de LA. Consistiendo el ser mayores ó menores, en la variacion de la tercera y sesta de sus Escalas propias, por constar en los mayores de medio *tono* mas que en los menores, como se vé en las Nomenclaturas de los mismos.

Esta esplicacion, aunque se hizo al hablar de los *tonos* relativos, fué con distinto objeto, y lo que ahora se trata es, de que con solo nombrar el *tono*, sepa el discípulo á que género de los dos pertenece, si al mayor ó al menor. Dando fin á esta segunda parte, con el encargo de que el discípulo estudie con cuidado las esplicaciones hechas hasta aquí; no confundiendo si anteriormente era Canto-llanista, las doctrinas de esta reforma con las que aprendiera antes de ella.

## FIN DE LA SEGUNDA PARTE.

## TERCERA PARTE.

Se dá principio á la tercera parte por cantos á manera de Antífonas, poniendo á su conclusion las entonaciones de los Cánticos y Salmos; siendo esto lo primero en que el discípulo se ensaye á colocar la letra á la música, por ser unos cantos que apenas hay una persona aficionada á los oficios divinos, que no los tararée con facilidad.

Estas entonaciones se escribirán de dos clases; ordinarias y extraordinarias. Las ordinarias son las naturales del *tono*. Las extraordinarias, aunque tambien naturales del mismo tono, en cuanto á que no se apartan de él, se llaman asi porque varían en sus finales; usándose tan solo por evitar la monotonía que resulta en el canto cuando siguen Antífonas de un mismo tono. Unas y otras cantan lo mismo hasta la mediacion del versículo, que es donde está el asterisco ó estrellita que señala la mitad de él; variando desde él hasta el final, que siempre deberá ser una de las notas del acorde correspondiente al *tono* que se canta.

Las entonaciones extraordinarias, no tienen cabida en los cánticos Magnificat; Nunc dimitis; ni Benedictus; debiéndose advertir aunque de paso, que tampoco debe hacerse uso de ellas en el Salmeado en que se interpolan intermedios de órgano, á no ponerse de acuerdo con el organista, porque éste no tiene una obligacion de conocer los *tonos* que el cantor quiera improvisarle, pues dichas entonaciones no vienen á ser otra cosa, (a)

*Ejercicios en los seis tonos, con las entonaciones de los Cánticos y Salmos, pertenecientes á los mismos.*

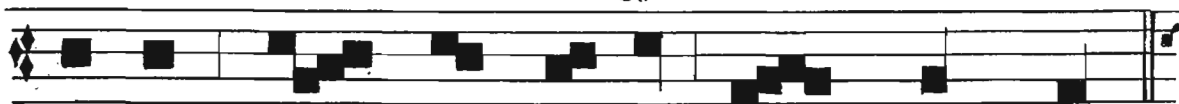
*Estos ejercicios deberán vocalizarse y silabarse á disposicion del maestro.*

TONO DE DO.

Ejerc. 1.º

La prueba de este aserto es, que para examinar á los organistas en el conocimiento de las entonaciones del Salmeado, no se les cantan mas que las ordinarias ó llamense fuera de esta reforma, regulares. En las Iglesias subalternas, hay bastante arbitrariedad por parte de los cantores en esta materia; dejando muchas veces feos á los organistas visados, y mas si estos han estudiado en Catedrales de primer orden, donde no se oye una entonacion estraordinaria (irregular) en el salmeado con intermedios de órgano.



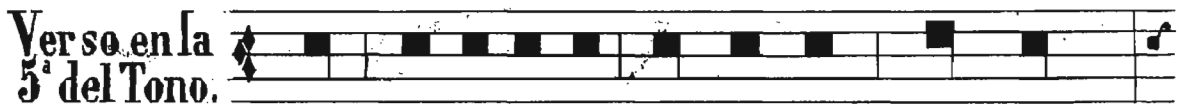


A la aplicación de la letra á la música, se tendrá presente lo que de las divisiones mayor y menor se dijo en la primera parte página 63.

Cántico en la primera del *tono*.



*Ma-g ni fi cat a ni ma me a do mi num.*



**Verso en la 5ª del Tono.**

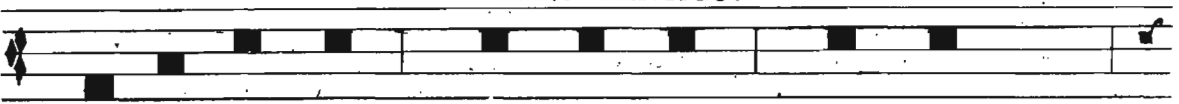
*et exul ta vit spi ri tus me us*



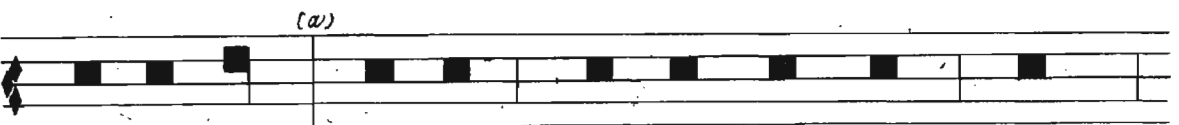
*in De o sa lu ta ri me o.*

La música de este verso sirve para todos los del cántico, teniendo cuidado de no hacer la mediación, que es en las dos largas antes del asterisco, hasta que vengan á ellas las dos sílabas últimas de la mitad del verso; y guardando en el final las cuatro últimas, para las otras cuatro largas con que fina la música: sosteniendo la voz en todo lo demas con la nota SOL, dando á cada sílaba una nota breve.

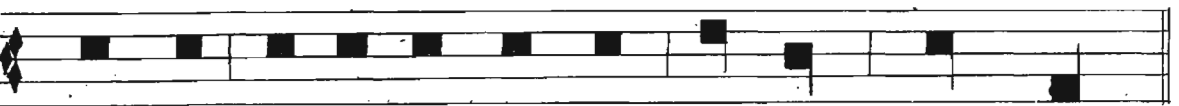
OTRO CÁNTICO.



*Be ne dic tus Do mi nus De us*



*Es ra el \* qui a si si ta vit et*



*fa cit re demp ti o nem ple vis su a*

Los versos de éste cántico, siguen el mismo orden que los del Magnificat.

a) El porque no se hace mediación en este *tono* en el cántico Benedictus, como igualmente en los *tonos* de Mi, Sol, y La, igual á la del Magnificat, se dirá á su tiempo; baste saber por ahora que así está bien hecha, tanto en este como en los dichos.

# Ejerc 2º

Four staves of musical notation for Exercise 2. Each staff begins with a diamond-shaped clef. The notes are represented by black squares on the lines of the staff. The first staff has a diamond-shaped clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a diamond-shaped clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a diamond-shaped clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a diamond-shaped clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are arranged in a sequence that moves up and down the staff.

La entonacion del Salmo en la quinta del *tono*, que es Sol.

Two staves of musical notation for the intonation of the Psalm in the fifth tone (Sol). The notes are represented by black squares on a five-line staff with a diamond-shaped clef. The first staff has a diamond-shaped clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a diamond-shaped clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are arranged in a sequence that moves up and down the staff.

*Di xit Do mi nus Do mi no me o* ✠

*se de a dex tris me is*

Los versículos de los Salmos se cantan iguales á la entonacion del Salmo á que pertenecen, siguiendo las reglas que se dieron al verso del Magnificat.

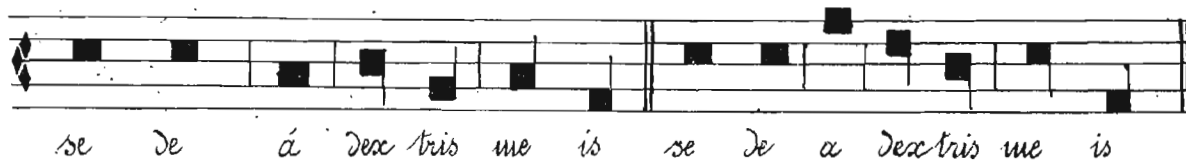
*Finales extraordinarios de los Salmos, en el tono de Do.*

Three staves of musical notation for extraordinary finales of the Psalms in the tone of Do. Each staff begins with a diamond-shaped clef. The notes are represented by black squares on a five-line staff. The first staff has a diamond-shaped clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a diamond-shaped clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a diamond-shaped clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are arranged in a sequence that moves up and down the staff.

*se de a dex tris me is se de a dex tris me is*

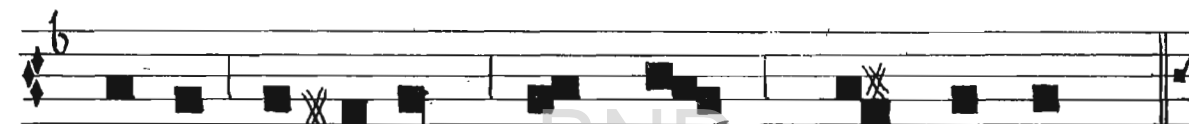
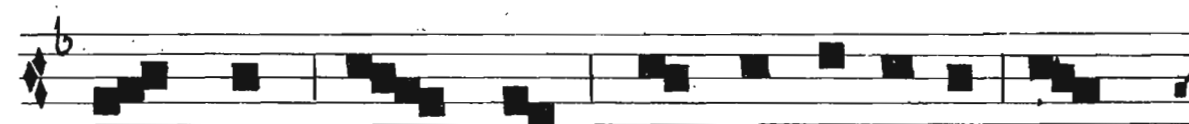
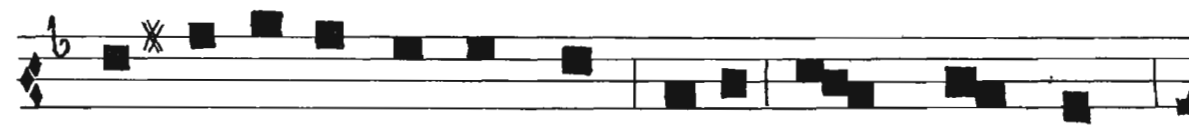
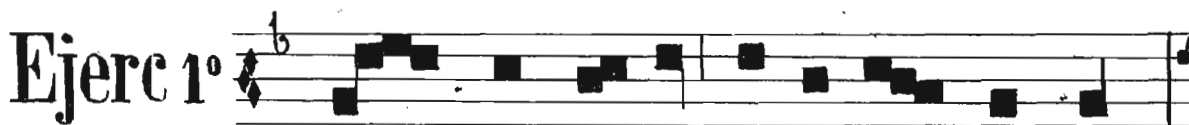
*se de a dex tris me is. se de a dex tris me is:*

*se de a dex tris me is. se de a dex tris me is.*

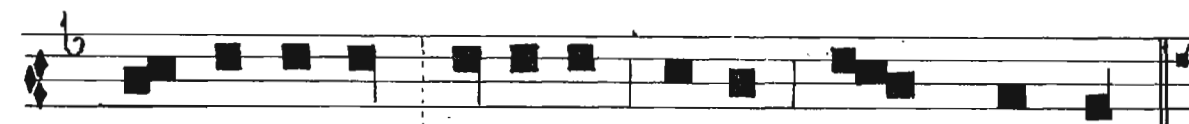


se De á dex tris me is se De a dex tris me is

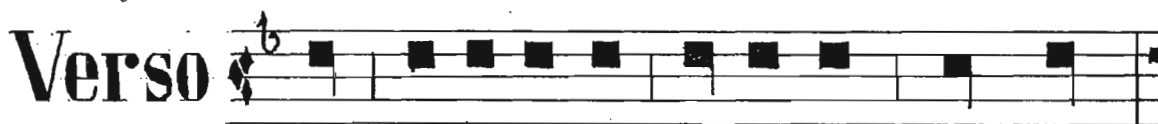
TONO DE RE. (2')



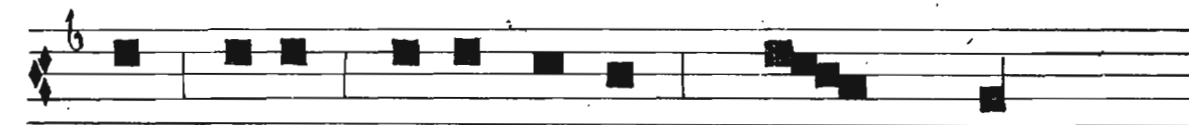
CANTICO.



Magni fi cat a ri ma me a do mi num.



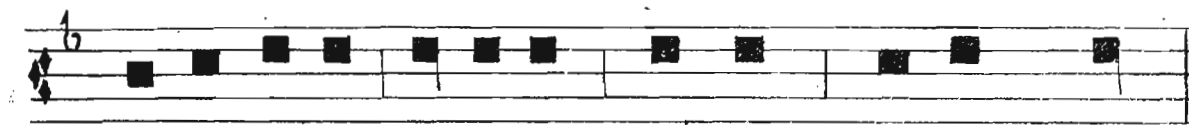
Et exul ta vit spi ri tus me us



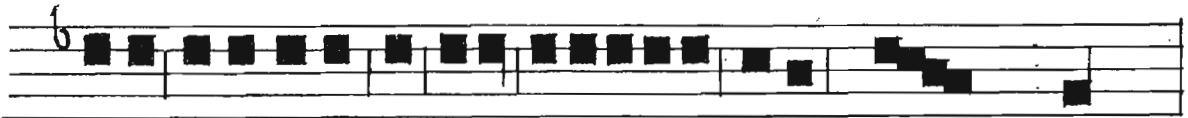
in De o sa lu ta ri me o

La música de este verso, sirve para todos los del Cántico, según las reglas que se dieron en el Magnificat del tono de Do.

OTRO CANTICO.



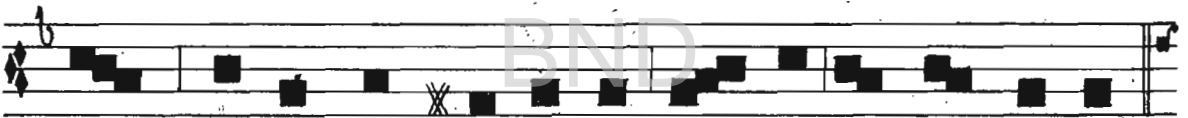
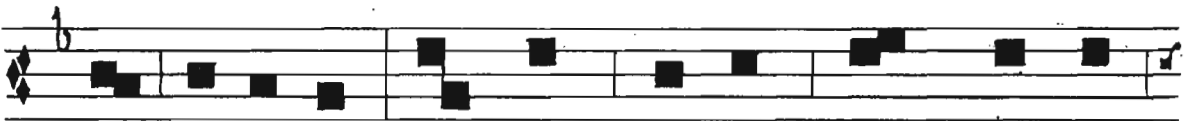
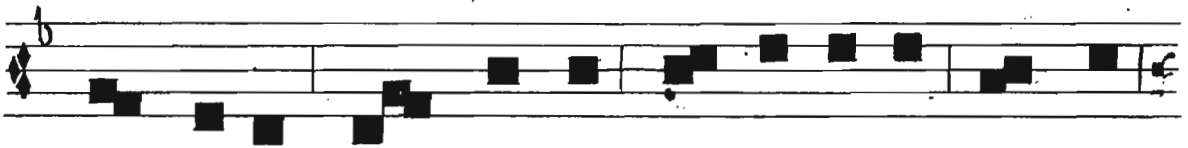
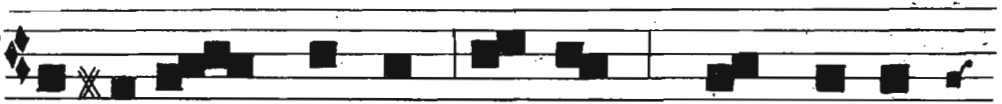
Be ne dic tus Do mi nus De us Pa ter et Fi li us Spi ri tus Sanctus



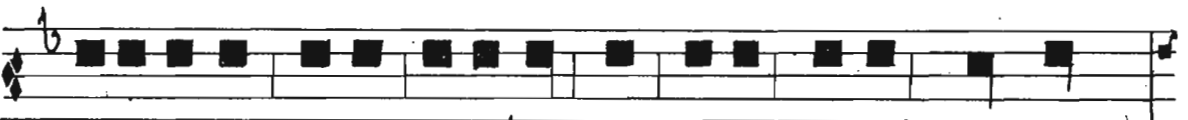
qui a si si ta vit et fe cit re demp tion nem ple vis su ce

Los versos de éste Cántico, siguen el mismo orden que los del Magnificat.

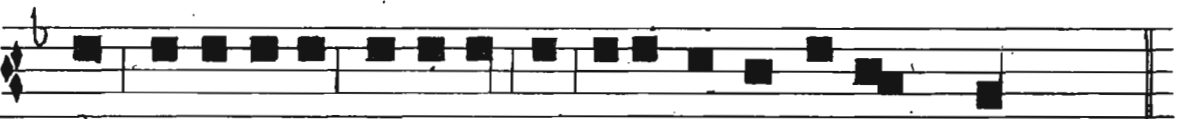
### Ejerc 2º



La entonacion del Salmo, en la quinta del tono que es LA.

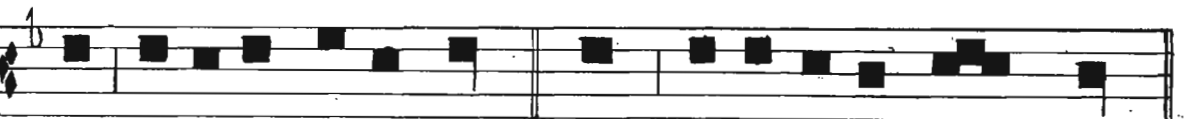


Confi te bor ti bi Do mi ne in to to cor de me o



in consi li o jus to rum et con gre ga ti o ne.

*Finales extraordinarios en el tono de RE.*



et con gre ga ti o ne et con gre ga ti o ne.



et con gre ga ti o ne et con gre ga ti o ne.

*et congre ga ti o ne et congre ga ti o ne*

(Regla general.) En los Salmos todos los versículos se cantan con la misma música del primero. En los cánticos, todos los versículos con la misma música del segundo, en unos y otros se observarán los reglas que para ello se tienen dadas en los del *tono de Do*, sin que haya necesidad de repetir las.

TONO DE MI. (6°)

**Ejerc. 1.º**

CANTICO.

*Magni fi cat a ni ma me a Do mi num.*

**Verso**

*Et exul ta vit spi ri tuo mo no*

*in De o sa lu ta ri me o.*

OTRO CANTICO.

*Be ne dic tus Do mi nus De us Pa ter qui a*

*vi si ta vit et se cit ce demp tio nem ple vis su ce*

EJERCICIO SEGUNDO.

Four staves of musical notation for the second exercise. Each staff begins with a diamond-shaped clef and an asterisk. The notes are represented by black squares on a five-line staff. The first staff has a double bar line after the second measure. The second staff has a double bar line after the fourth measure. The third staff has a double bar line after the sixth measure. The fourth staff has a double bar line after the eighth measure.

La entonacion del Salmo en la 3<sup>ra</sup> del tono que es SOL.

Musical notation for the first line of the Psalm. It consists of a single staff with a diamond-shaped clef and an asterisk. The notes are black squares. Below the staff, the text "Be a tus vir qui ti met Do mi man" is written in a cursive script. The staff ends with a double bar line and an asterisk.

Be a tus vir qui ti met Do mi man

Musical notation for the second line of the Psalm. It consists of a single staff with a diamond-shaped clef and an asterisk. The notes are black squares. Below the staff, the text "in man da tis e jus vo let ni mis" is written in a cursive script. The staff ends with a double bar line.

in man da tis e jus vo let ni mis

Finales extraordinarios en los Salmos del tono de MI.

Musical notation for the first of three 'vo let ni mis' phrases. It consists of a single staff with a diamond-shaped clef and an asterisk. The notes are black squares. Below the staff, the text "vo let ni mis" is written in a cursive script. The staff ends with a double bar line.

vo let ni mis vo let ni mis vo let ni mis

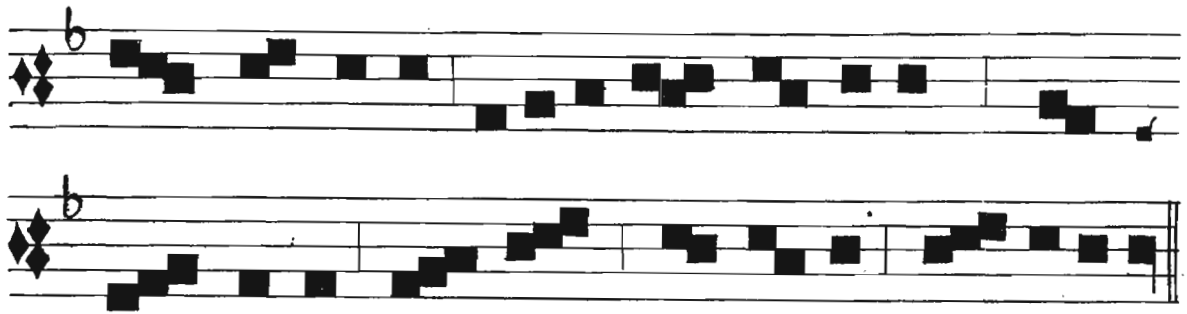
Musical notation for the second of three 'vo let ni mis' phrases. It consists of a single staff with a diamond-shaped clef and an asterisk. The notes are black squares. Below the staff, the text "vo let ni mis" is written in a cursive script. The staff ends with a double bar line.

vo let ni mis vo let ni mis vo let ni mis.

TONO DE FA.

Musical notation for the first line of the Tono de Fa. It consists of a single staff with a diamond-shaped clef, a flat sign (b) on the first line, and an asterisk. The notes are black squares. Below the staff, there is no text. The staff ends with a double bar line.

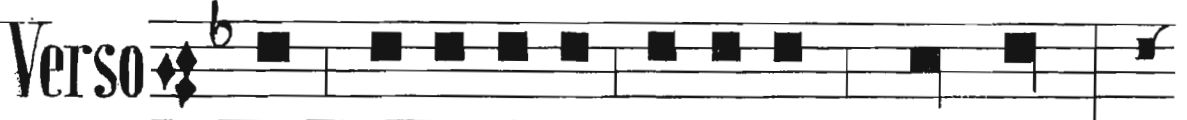
Musical notation for the second line of the Tono de Fa. It consists of a single staff with a diamond-shaped clef, a flat sign (b) on the first line, and an asterisk. The notes are black squares. Below the staff, there is no text. The staff ends with a double bar line.



CANTICO.



*Mag ni fi cat a ni ma me a Do mi nus.*



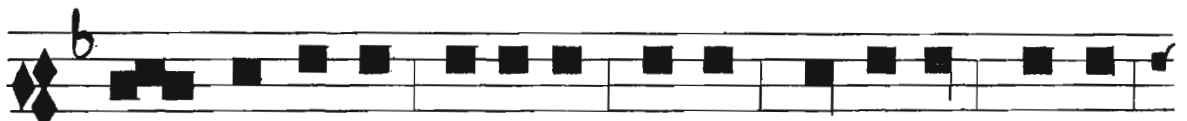
**Verso**

*Et e aut ra vit spi ri tus me no \**

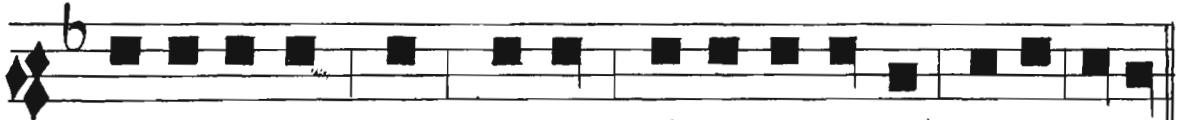


BND

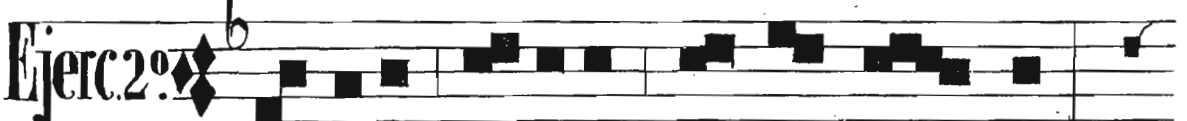
OTRO CANTICO.



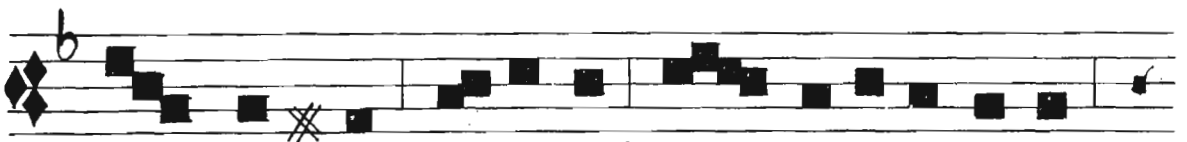
*Oe ne dic tus Do mi nus De us So ra el \* qui a*

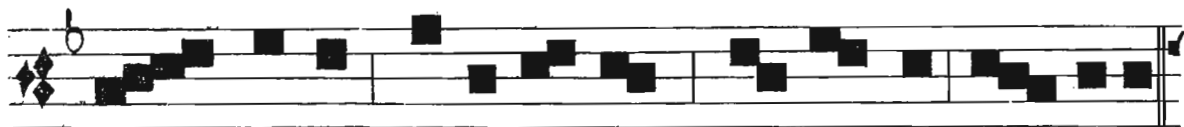


*ri si ra vit et se cit re dempti o non ple vis su a*

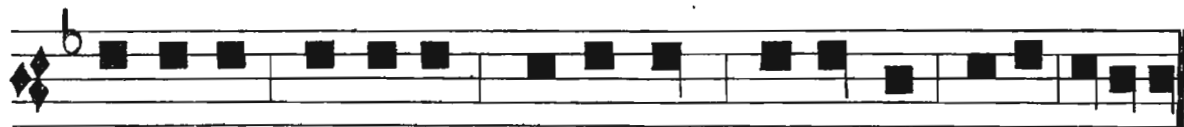


**Ejerc 2º**





La entonacion del Salmo en la tercera del *tono*, que es LA.

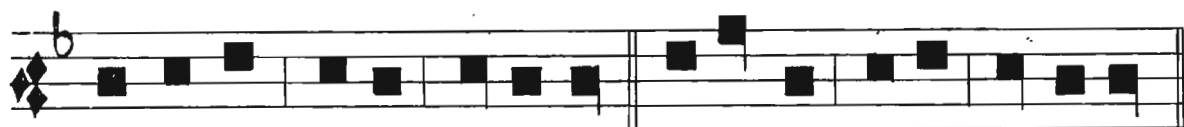


Lau da te pu e xi Do mi num. Lau da te no men Do mi ni.

*Finales extraordinarios en los Salmos, del tono de FA.*



Lau da te no men Do mi ni Lau da te no men Do mi ni

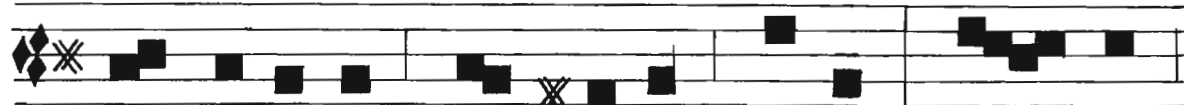
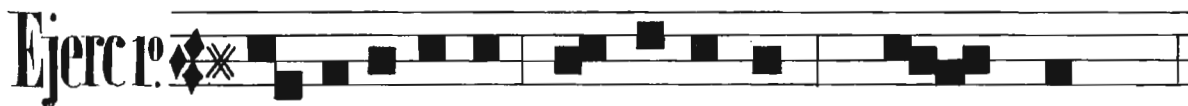


Lau da te no men Do mi ni Lau da te no men Do mi ni.



Lau da te no men Do mi ni Lau da te no men Do mi ni.

TONO DE SOL



CANTICO.



Mag ni fi cat. a ni ma me a Do mi num.



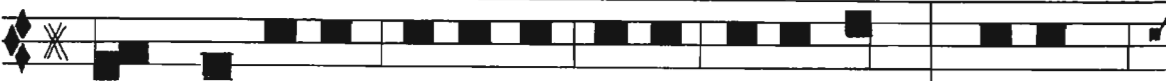
**Verso.** 

Et e xul ta vit spi ri tus me no †




in de o sa lu ta ri me o.


OTRO CÁNTICO.




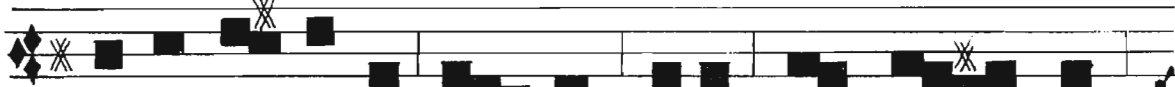
Be ne dic tus Do mi nus De us pater et filius quia




vi si ta vit et fe cit, re dempti o nem ple nis su ae

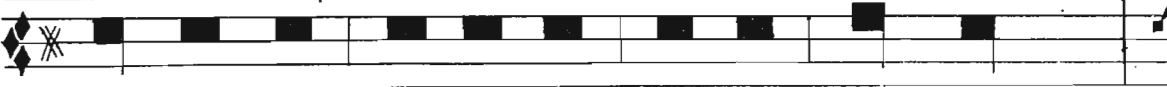
**Ejerc. 2º** 








*La entonacion del Salmo en la primera del tono que es SOL.*

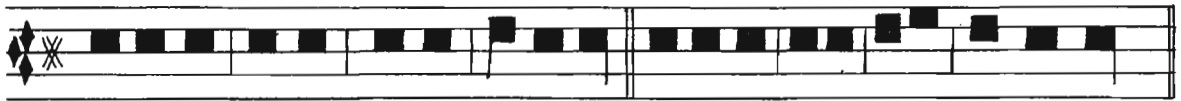


San da te Do mi num om nes gen tes †



San da te e num la copia para la investigacion. GOBIERNO DE NAVARRA po su li.

Finales extraordinarios de los Salmos, en el tono de SOL.



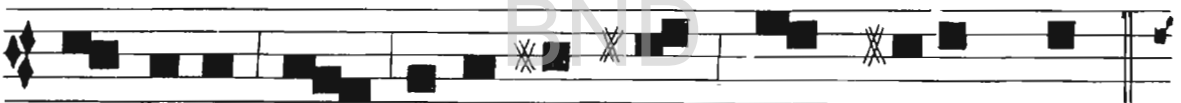
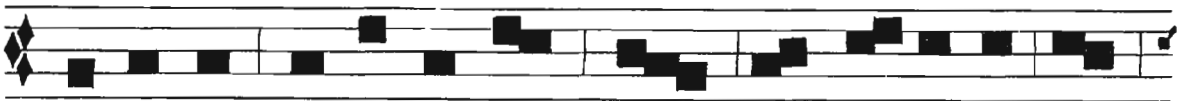
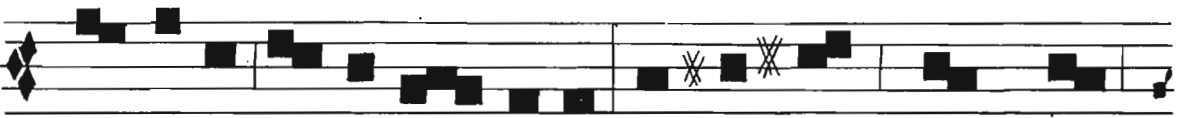
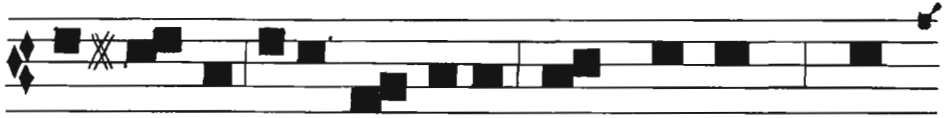
lauda te e num omnes popu li. lauda te e num omnes po pu li



lauda te e num omnes popu li lauda te e num omnes po pu li

TONO DE LA

Ejerc. 1.º

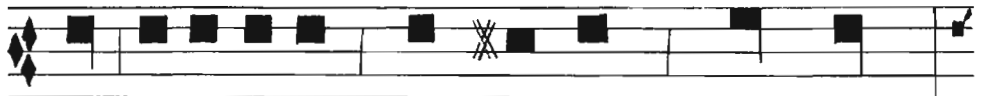


CÁNTICO.

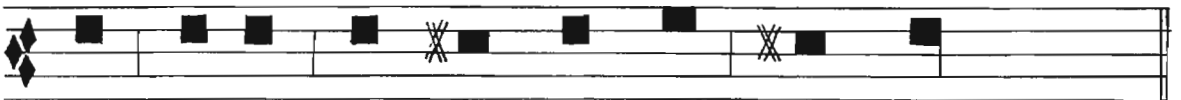


Magni fi cat a ni ma me a Do mi num.

Verso.



Et exul ta vit opi ri tus me us



in do o sa lu ta ri me o.

OTRO CÁNTICO.



Be no dic tus Do mi num De no do ia el qui a

*visi tarit et fecit redemptio nem ple vis su æ*

**Ejerc. 2º**

*La entonacion del Salmo en la 8.ª del tono que es LA.*

*Quau bo nus Do ra el De us ho - qui rec to sunt cor de!*

*Finales extraordinarios de los Salmos, en el tono de LA.*

*qui rec to sunt cor de! qui rec to sunt cor de!*

*qui rec to sunt cor de! qui rec to sunt cor de!*

*Modo de cantar la Salmodia segun los prácticos en el arte.*

Como la Salmodia es mas fácil de cantar que las Antífonas, pues se ve por esperiencia que en coros, donde muchos de los residentes, que no entienden canto-llano, siguen no obstante cantando los Salmos con solo oír el primer versículo entonado por un práctico creo que antes de pasar adelante en este método, convenga enterar á quien no lo sepa de ciertas nociones que deben saber los que solo se emplean en cantar Salmos; poniendo

por ahora en este estado al discípulo, pues no puede estar diestro todavía para otra cosa; y mientras sigue en su estudio, puede con dicho objeto acudir á un facistol, siendo útil al servicio divino, á la par que ejercite su voz segun las reglas de que ya tiene noticia, y poniendo en práctica las que á continuacion se van á dar.

Las reglas para cantar bien los Salmos, deben saberlas todos aquellos que sean Sacerdotes, aspirantes al sacerdocio, ó inteligentes en el idioma latino; pues consisten en ciertas palabras ó sílabas, en que en el versículo de un Salmo debe variarse la música á su mediacion en los tonos de *Do*, de *Mi*, de *Sol* y de *La*. Los demas tonos no lo necesitan por estar sus cantos naturalmente conformes tanto en unas sílabas como en otras.

Dicha variacion, como se ve en los cánticos Benedictus Dominus Israel, en los ejercicios de los tonos dichos (a) consiste en suprimir la última nota de la mediacion, que es donde esta el asterisco, quedando la voz como colgada en la anterior cuando la palabra que se canta es voz indeclinable como v. g. Israel, Jerusalem. Sion, Ephratá &c. ó monosílaba, como Rex, nos, vos, &c.; mas si la voz es declinable, como v. g. Et exultaverunt filiæ Judæ, la mediacion en este caso se hace sin suprimir nota alguna, si no como la generalidad de todas las mediaciones en que no concurren dichas circunstancias.

Para mayor claridad véanse los ejemplos siguientes, los cuales se aplicarán á todas las palabras de su especie.

**Tono de Do.** *Memento Domine David et* <sup>Suprimida</sup> &

**Tono de Mi.** *Deus dixit deum et be.* <sup>Suprimida</sup> &

**Tono de Sol.** *Adificavit Dominus super vos et* <sup>Suprimida</sup> &

**Tono de La.** *exultabote Deus meus Rex et* <sup>Suprimida</sup> &

Enterado el discípulo de las reglas generales anteriores, por los ejemplos que anteceden, deberá saber tambien, que en muchas dicciones disílabas, de dos vocales tan solamente y que no forman diptongo, como ea, eí, eo, les corresponde á cada vocal una, nota, haciendo en dichos casos las dos últimas notas de la mediacion, una en cada vocal

Véase los siguientes ejemplos.

*ea ei eo e e ea ei eo*

(a) A esto alude la nota puesta en la mediacion del Benedictus del tono de Do.

Igualmente los diptongos que con dos vocales forman una sola sílaba; por ejemplo: qua, gua, guis, güis, en las dicciones quare, aqua, quando, lingua, sanguis, pinguis, y otras por ese tenor que sería difícil enumerar; á los cuales siendo todos diptongos les corresponde una nota á cada uno de ellos, y á las restantes sílabas á que se hallan unidos las demas correspondientes.

Véase el ejemplo de quanto se acaba de manifestar.

qua re † a — qua-cuan-do † lin-gua †  
 San-guis † pin-guis † lan-dem † &

Estos ejemplos son aplicables á todas las mediaciones de los versículos del Salmo, sea el tono que quiera, suba ó baje para hacer la mediacion, pues no se reducen á otra cosa que á saber cuantas notas debe llevar cada sílaba, ó cada palabra en los casos dichos.

Tambien deberá hacerse la mediacion incompleta, es decir, suprimiendo la última nota como en los casos dichos para las voces indeclinables, cuando la sílaba que está antes del asterisco, se compone tan solo de dos letras, una consonante y otra vocal, ó vice-versa como *me, te, es, &*.

Véanse algunos ejemplos que sirvan de guia para estos casos.

BND

De no De us no no † re spi ce in me †  
 Quo ni am for ti tu do † me a et re fugi um me us †  
 E xaudi Do mi ne vo cen me am, qua clama vit ad te †

Hechas estas advertencias para los cantores novicios, deberán saber tambien; en primer lugar, que debe cantarse con mas ó menos pausa, segun la festividad que celebra la Iglesia, y cantadas las Antífonas segun ella requiere, debe tomarse por regla general para los Salmos un doble mas aprisa que la Antífona que le precedió. En segundo lugar, que á la primera nota de cada versículo debe dársele el valor de una larga, con el objeto de que todas las voces se igualen y sigan cantando lo mas unidas posible, pues de la uniformidad del canto resulta la magestad de lo que se canta. En tercer lugar, que las últimas sílabas que forman la mediacion y el final, deben tambien hacerse sus notas largas, sin que por esto se observe mas prolongacion que la regular en tal ó cual cantor al concluir el versículo, pues esto da á entender, mas que suficiencia, deseo de lucir su voz.

El que así lo ejecuta, no sabe cuanto se hace de ridículo.

Con la observancia de las reglas dichas, el Salmeado se cantará cual corresponde; sin ellas no puede haber uniformidad, y sin uniformidad todo es confuso y por lo tanto desagradable.

Comprendido como deben cantarse los Salmos, tanto en la parte que corresponde á la ciencia como á la solemnidad del culto, pasará el discípulo á ejercitarse en la aplicacion de la letra á la música de las Antífonas y demas cantorías propias del oficio divino.

### APLICACION GENERAL DE LA LETRA A LA MÚSICA.

Hasta que el discípulo esté perfectamente enterado de poder aplicar la letra á la música, sin el requisito de tener que estudiar antes ésta, los ejercicios siguientes los ejecutará de esta manera. Cantará el trozo de música que está sin letra, con los nombres de las notas como estan escritas, hasta enterarse perfectamente de él; lo cual así verificado seguira el trozo que lleva letra, que siendo la misma música que el anterior, no deberá encontrar dificultad en aplicarla en lugar de la música que ya cantó antes. Si encontrase dificultad en aplicar la letra, debe volver otra vez á cantar la música hasta tanto que la dificultad quede vencida á fuerza de repetir una misma música. Bien seguro de entonar la letra con los sonidos de la música que está escrita encima, pasará al segundo trozo de música sin letra, y de éste al segundo de letra, ejecutando la misma operacion que en el primero; y por este orden hasta concluir el ejercicio; el que así verificado, volverá á cantarlo todo, dejando los trozos que no llevan letra, y tomando únicamente los que la llevan, que son los que componen la cantoría (a) entera.

**Ejerc. 1.º**

Al le lu

ya Al

le lu ya Al

le lu ya

Al le lu ya

Al le lu ya Al le lu ya.

(a) Dáse el nombre de Cantoría, á un trozo entero; como una Antífona, un Introito, en Responsorio etc.

### Ejerc. 2º

lou fi te mi ni  
 Do mi no quo -  
 ni am bo nus quo ni am  
 in sae cu lum  
 ni se ri cor dia a e - jus

### Ejerc. 3º

ve Ma ri - a  
 gra ti a ple na  
 Do mi no te - cum.

### Ejerc. 4º

Si cut cer vos  
 de si de rat ad fon tes

i - ta De oi De rat  
 a ni ma me a  
 al re,  
 De no.

Los cuatro ejercicios anteriores, podrán en lo sucesivo servir de norma para el estudio de todas las cantorías, hasta que el discípulo se encuentre en estado de cantar sin necesidad de estudiar primero la música del trozo á que ha de aplicar la letra.

He dicho que servirán de norma, porque aunque en lo sucesivo no se escribirán repitiendo la misma música como se ha hecho en ellos, no obstante, siempre que encuentre dificultad en la aplicacion de la letra, deberá primero cantar la música del trozo ó trozos que se le resistan, resérvandose la aplicacion de la letra, para cuando ya no encuentre resistencia. De esta manera se asegurará en el canto; de lo contrario se espone á cantar siempre con poca seguridad, siendo por lo tanto su voz indefinible y su canto desagradable: y mas vale callar, que cantar mal.

**Ejercicio 5º**

su vi e tri bu la tu o nis  
 me a De um ex qui si - vi  
 ma ni bus  
 me is

**Ejercicio 6º**

Ex hoc la - tus es in  
 vic tu te tu a et.



in re fec tio ne sanc

ta tu a Do mi ne

### Ejerc. 7º

Conti tum est cor me um

in me di o me i: con

tre mē runt ou ni

a os - sa mus a

### TRANSPORTE DE LAS ANTÍFONAS EN QUE LA ENTONACION DEL SALMO RESULTA EN LA NOTA LA.

En los coros, que por razen de no fatigar mucho las voces, por la costumbre ó por otras causas, se canta todo el Salmeado en una misma cuerda, cuyo sonido es el del Sol del órgano, tienen que transportarse para ello las Antífonas de los tonos de RE, de FA, y de LA, que son los que tienen su entonacion en esta última nota, un tono mas bajas, para igualar á las que lo tienen en la nota Sol

Esta operacion que fuera de esta reforma es bastante complicada, en ella es sencillísima, como se vé en los ejercicios siguientes, escritos con este objeto; cuya mayor dificultad consiste en unir las dos notas SOL y LA, en un mismo sonido, y tanto de la una como de la otra, bajar de grado hasta encontrar la tónica de la Antífona siguiente, y encontrada, cantarla como está escrita; cuya entonacion del Salmo se verá insensiblemente resultar en el sonido del SOL, aunque el cantor entone los tonos á que les corresponde su entonacion en LA, en dicha nota.

Antes de pasar á la práctica de los transportes, deberá el discípulo estudiar con cuidado los ejercicios siguientes.

1º Sol del Organó      La. Unisono en voz al Sol del Organó

unisono con el La      unisono con el sol

2º

Unisonos      Unis      Unis      Unis      Unis      Unis

3<sup>o</sup> Uniso. Uniso. Uniso. Uniso. Uniso. Uniso. Uniso. Uniso.  
 Uniso. Uniso. Uniso. Uniso. Uniso. Uniso. Uniso. Uniso.

4<sup>o</sup> Unisonos 5<sup>o</sup> Unisonos  
 Paso al tono de Re Paso al tono de Do

6<sup>o</sup> Uniso. 7<sup>o</sup> Uniso.  
 Paso al tono de Re Paso al tono de Mi

8<sup>o</sup> Unisonos 9<sup>o</sup> Uniso.  
 Paso al tono de Fa Paso al tono de Sol

10<sup>o</sup> Uniso. 11<sup>o</sup> Uniso.  
 Paso al tono de La Paso al tono de Sol

12<sup>o</sup> Uniso. 13<sup>o</sup> Uniso.  
 Paso al tono de Fa Paso al tono de Mi

14<sup>o</sup> Uniso. 15<sup>o</sup> Uniso.  
 Paso al tono de Re Paso al tono de Do

16<sup>o</sup> Uniso. 17<sup>o</sup> Uniso. 18<sup>o</sup> Uniso.  
 Paso al tono de La Paso al tono de Mi Paso al tono de Fa

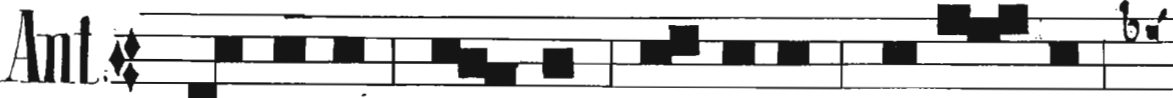
19<sup>o</sup> Uniso. 20<sup>o</sup> Uniso. 21<sup>o</sup> Uniso.  
 Paso al tono de Sol Paso al tono de Re Paso al tono de Do



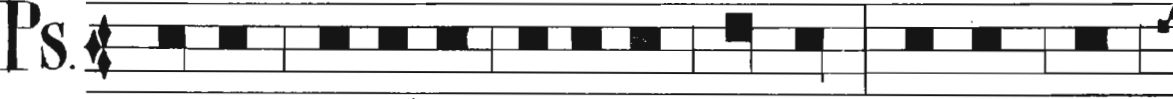
Bien comprendidos los ejercicios que anteceden, se vé la manera de pasar de un *tono* á otro con facilidad; sirviendo para ello de eje en las Antífonas cuyos Salmos tienen su entonacion en SOL, esta misma nota, y los que la tienen en LA, ésta, con el eco Uniso- no al SOL; descendiendo ambos á buscar la tónica del *tono* que se vá á cantar.

A continuacion se verá palpablemente esto mismo en las Antífonas que con este objeto están escritas en todos los *tonos*, marcando la entonacion que, concluida una, se deberá hacer para entrar sin esfuerzo en la siguiente; al mismo tiempo dichas Antífonas, que precederán á la entonacion de los Salmos, servirán de guia, para que el discípulo se entere de como se cantan las Visperas.


AD VESPERAS.

**Ant.** 

An ge lus au tem Do mi ni des cen dit  
 de cae lo, et ac ce dens re  
 vol vit la pi dem, et se de bat  
 su per e um a lle lu ya al- le lu ya

**Ps.** 

Di vit Do mi nus Do mi no me o - se de a  
 dex tris me is se cu lo rum. A mon.

**Ant.** 

An ge lus au tem Do mi ni des cen dit  
 de cae lo et ac ce dens re  
 vol vit la pi dem, et se de bat  
 su per e um a lle lu ya a lle lu ya

*Colonne*  
*Quis*  
*hija de salmista*

**Ant.** 

Et ex ce tu ca mo tuo

fac tus est mag nus An ge lus

e nim Do mi ni des cen dit

de cae lo a lle lu ia

**Ps.**

Con fi te bor ti bi Do mi ne in to to cae li

me o in con si lio ju sto rum. et

con ga ti o ne Se cu lo rum. A men

**Ant.**

Et ec ce ter ra mo tus fac tus

est mag nus An ge lus e nim Do mi

ni des cen dit de cae lo a

lle lu ia

*entonacion*

*bajada a la tonica*

**Ant.**

& rat an tem as pec tus

e jus oi culi que ve o ti men ta

an tem e jus si cut nix  
a lle lu ya a lle lu ya

**Ps**

De a tuo vic qui ti met Do mi num  
in manda tis e jus vo let ni mis Se cu lo rum. Amen

**Ant.**

E rat an tem as pec tuo e jus  
si cut ful gor, ves ti men ta an tem  
e jus si cut nix,  
lle lu ya a lle lu ya

*antonomasia*  
*ajuda a la tónica*  
*trinos en voz*

**Ant.**

Pro ce ti mo se an tem e jus ex te  
ri ti sunt cus to des, et fac ti sunt  
re lut mor tu i al le lu ia

**Ps**

Lau da te Do mi num

*b*  
 lau da te no men Do mi ni se cu lo rum. A men

**Ant** *b*  
 De ce ti mo re an tem e jus ex te

*b*  
 xii ti sunt cu sto des, et facti sunt ve lut

*b*  
 mor tu i, a lle lu ya  
*emouacion*  
*lónica*  
*triscopus en voz*

**Ant** *✱*  
 Res pou deus an temp au ge lus

*✱*  
 Di xit mu lie ri bus: no li te ti-

*✱*  
 me re; sci o e nim quod de sunt

*✱*  
 qua xi tis à lle lu ya.

**Ps.** *✱*  
 Tu è xi tu Yo ra el de el gip to -:- do mus

*✱*  
 Ja cob de po pu lo bar ba ro. se cu lo rum a men

**Ant** *✱*  
 Res pou deus an temp au ge lus, Di xit.

*✱*  
 mu lie ri bus: no li te ti me re

sci o e nim quod De omni qua ri tis  
 a lle lu ia

**Ad Magnificat Ant.**  
 Et res pi cientes tes vi dexunt re vo  
 lu tum la pi dem: e rat quip pe mag  
 nus val de a lle lu ia

**Canticum B.M.V.**  
 Magni fi cat: a ni ma me a Do mi num

**Ant.**  
 Et res pi cien tes vi dexunt re vo  
 lu tum la pi dem: e rat quip pe  
 mag nus val de, a lle lu ia.

Cuando la primera Antifona de Vísperas, Laudes etc es de cualquiera de los tonos en que el Salmo tiene su entonacion en LA, deberáse antes de cantar, tomar la entonacion mentalmente en el SOL, de la manera siguiente:



Tomada ésta entonacion se toma la nota LA unísono en voz al SOL, y desde dicha nota se baja á buscar la tónica del tono á que pertenece la Antífona, siguiendo despues las mismas reglas que se dieron para las de Vísperas. Véanse los ejemplos siguientes á Laudes, estando escritas las Antifonas viceversa de las de Vísperas

Vnisono en voz

Entonacion

AD LAUDES

Tonica de la 1.<sup>a</sup> antifona de laudes

Ant.

An ge lus an tem Do mini Des cen dit de cae lo

et ac ce dens re vol vit la pi dem, et se de bat

on per e num et lle lu ya et lle lu ya.

Ps.

Do minus reg na vit De co rum in du tus est: <sup>entonacion</sup> <sup>tonica</sup>

se en lo rum. et men. <sup>Repetitur Ant.</sup> <sup>Vnisono en voz</sup>

Ant.

Et ce ce te rea mo tus fac tus est ma gnis:

An ge lus e num Do mi ni Des cen

dit de cae lo, al le lu ya.

Ps.

In bi la te De o om nis te rea: <sup>Vnisono en voz</sup> se en

lo rum. et men. <sup>Repetitur Ant.</sup> <sup>Señal de la tonica</sup>

Ant.

Et rat an tem as pec tus e jus



*b*  
*si cut ful gur; ves ti men ta au tem*

*b*  
*e jus si cut nix à lleluia à lle lu ya*

**Sp** *b*  
*De us De us me us ad te De lu ce*

*b*  
*ri gi lo Se cu lo rum. A men*  
*propet chit* *antancen* *visosnos en voz* *pasada a la lancia*

**Ant.** *De ce ti mo re au tem e jus ex*

*ti xti ti sunt cus to des. et fac ti sunt*

*re sunt mor tu i à lle lu ya*

**Ps.** *Bene di ci te om ni a o pe ra Do mi ni*

*Do mi no Se cu lo rum. A men*  
*Repet chit* *antancen* *visosnos en voz* *pasada a la lancia*

**Ant.** *b*  
*Res pou de us au tem An ge lus di xit un*

*b*  
*li e xi bus: no li te ti me re: sci o e nim*

*b*  
*quod Se cum quos a tio a lle lu ya*

Ps. *Laudate Dominum de caelis: Seculo in in-*  
*fini-um*  
*Ant. A men*  
*Repetitur Ant.*  
*entono*  
*unisono in voz*  
*laxada a la tonica*

*Ad Benedictus. Ant.*  
*Et valde magnificata Sab-*  
*ba tuum veniunt ad monumentum, or to-*  
*jam solem, alleluia*

**Canticum Zachariae**

*Be-nedic-tus Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth qui a-*  
*vi-*  
*si-ta-vit et fe-cit redemptio-nem ple-bis su-ae*

*Repetitur Ant.*

Concluidas las Antífonas tanto del Magnificat como del Benedictus, el Ebdomadario de be, para que el coro siga uniforme, cantar la oracion en la cuerda del Cántico que siempre será el SOL del órgano, cuyo eco servirá de guia para la antífonas ó conmemoraciones que se cantan inmediatamente (en caso de que las haya,) bajo las mismas reglas ya practicadas en las Vesperas y Laudes anteriores. Advirtiendole de paso al discípulo, que no crea que por seguir dichas Antífonas el orden que en ellas se manifiesta puede ofrecerse alguna dificultad saltando de un tono á otro, por ejemplo del de DO, al de FA, del de SOL, al de RE etc. sáltese como se quiera la operacion siempre es la misma, sirviendo de eje el SOL en los tonos que tienen su entonacion en él; y el LA unísono en voz al SOL. á los que la tienen en dicha nota

No me estiendo mas en esta materia, porque lo explicado hasta aquí, creo es muy suficiente para que lo puedan comprender aun los mas tardíos, y todo cuanto se volviera á hablar sobre esto mismo, no sería mas que una repeticion fastidiosa de lo que llevo dicho. La práctica aplicada á las reglas bien establecidas, es lo que saca diestro al hombre en todas las ciencias.

Al hablar de los transportes, ya se advirtió que esto solo se entendia para los coros de las Iglesias donde se canta el Salmeado por la cuerda del SOL del órgano; mas para los que se canta, segun están escritas las Antífonas que son en sus tonos naturales no hay mas que hacer, que cantar como marca la entonacion de las notas, conservando siempre los sonidos de la escala segun estan escritos; es decir, se cantan muchas Antífonas, como si no fueran mas que una repartida en varios trozos, haciendo en cada uno de ellos el Sostenido ó Bemol general. Por lo tanto, en las cantorías que á continuacion seguirán en este método, podrá el discípulo hacer uso de ambas reglas, pues aunque estudie con objeto ya determinado, éste puede fallar, y no daña el saber hacer una cosa de muchas maneras.

### CUARTA PARTE

La cuarta parte se dedica únicamente á poner en práctica las doctrinas emitidas, tanto en el cuadro que precede á este método; como en todo él. Advirtiéndose que las Cantorías que en dicha parte van escritas, son copiadas de los libros de coro, marcándose las aprovechadas, con la misma palabra, escribiendo á continuación la misma, según esta reforma, haciendo el discípulo uso en las entonaciones de los Salmos, de la cuerda de SOL y de LA, según van marcadas, é igualmente de los finales ordinarios y extraordinarios.

*Communio Confessoris Pontificis  
Ad Vesperas*

*Entonacion en la cuerda de Sol*

*Aprovechada de 7º tono, para el de Do*

**Ant.**

*Ec ce sa cer dos ma gnis qui in di e bus*

*on is pla en it De o et in ven tus est jns tus*

*Final extraordinario*

**Ps.**

*Di xit Do minus Se cu lo rum A men*

NOTA: No se escribirán dos veces las Antífonas que aunque aprovechadas, resulten en la llave adoptada en esta reforma.

*Paso á la siguiente Antífona (a)*

*Aprovechada del 7º tono, para el de Do.*

**Ant.**

*Non est in ven tus si mi lis i lli*

*qui con ser va ret le gem Ex cel sis*

(a) Siempre que á una Antífona le siga otra del mismo tono, no se pondrá entonacion ni paso á ella, el discípulo para cantarla, la considerará como una igual á la anterior.

Final extraordinario

Ps. Confitebor Seculorum Amen

Aprovechada del 8º tono, para el de Do

Ant. y de o ju re ju xan do fe cit i llum

Do mi nus cre o ce re in plebem su am

La misma según esta reforma

Ant. y de o ju re ju xan do fe cit

i llum Do mi nus cre o ce re in plebem su am.

Final extraordinario

Ps. De a tuo vir Se cu lo rum. A men.

Aprovechada del 7º tono, para el de Do

Ant. Sa cer do tes De i be ne di ci te Do

mi num: ser vi Do mi ni bi num Di ci te De o:

a lle lu ia Laudate pueri. Se cu lo rum. A men

natural

Punto bajo

Paso a la siguiente Antifona en las dos cuerdas

varios cuerdas

Ant. Ser ve bo ne, et fi de tio, in

tra in gau di um Do mi ni tu i.

Laudate Dominum Se cu lo rum et me u

La Capitula se canta en la quinta del tono de la última Antifona. Si la Antífona se cantó por tono natural, resultará en la nota LA del órgano; sí por tono bajo en SOL; siendo el Himno siguiente del tono de RE, se tendrán presentes las mismas reglas que en las Antífona, buscando su tónica y uniéndola al final de dicha Antífona.

Final de la Antifona

Tónica del Himno

Himnus

So te con fes sor Do mi ni  
a len tes quem pi e lau dant po po li  
per oc ben, hac di e la tus  
me rit it be a tas scan de re se des

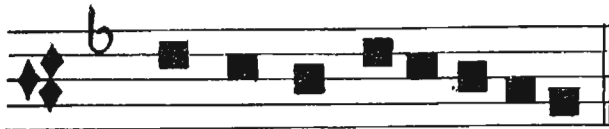
Concluido el Himno, el versículo sigue en la misma cuerda que la capitula, tomando la entonacion para la Antífona siguiente como se verificó con el Himno.

Final del Himno

Tónica de la Antifona

Ad Magn. Ant.

Sa cer dos et Pon ti fex  
et vir tu tum o pi fex, pas tor bo ne  
in pò pu lo o ra pro no bis Do mi num

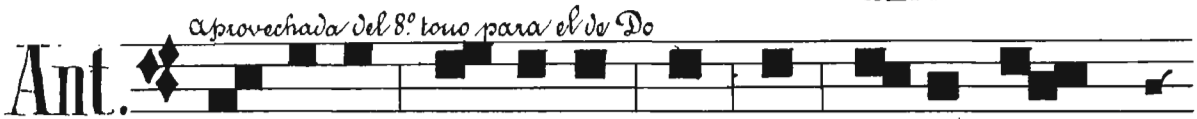
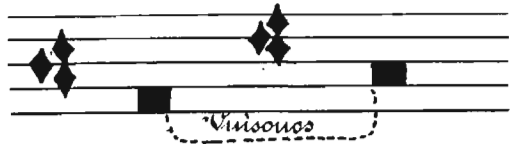


En cuanto à las conmemoraciones ya se habló de ellas en la 3.<sup>a</sup> parte.

Cant Magnificat

Comme Apostolorum; in secundo

Vesp

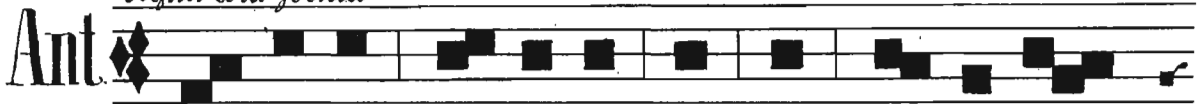


Aprovechada del 8.<sup>o</sup> tono para el de Do

In ca vit Do mi nus et non pe ni te



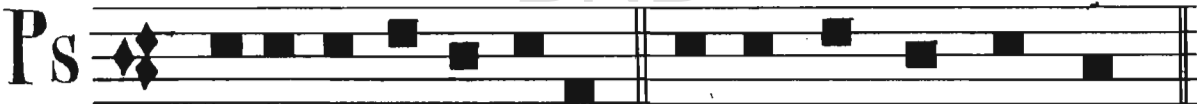
bit e num; tu es sa cer dos in è ter rum  
*Segun esta forma*



In ca vit Do mi nus et non pe ni te

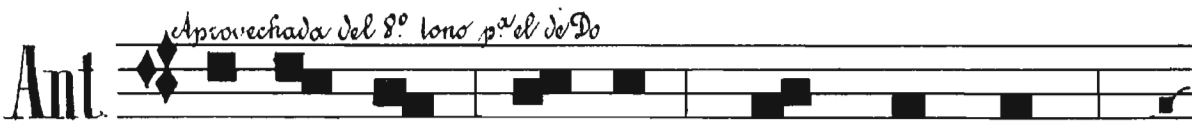


bit e num; tu es sa cer dos in è ter rum



Dixit Dominus Se cu lo rum et men.

No se crea que el variar las Antífonas en algun tanto, sea porque canten mal en el tono que se les aplica. La causa la motiva el acomodarlas á mas clases de voces que las de solo Sochantres.

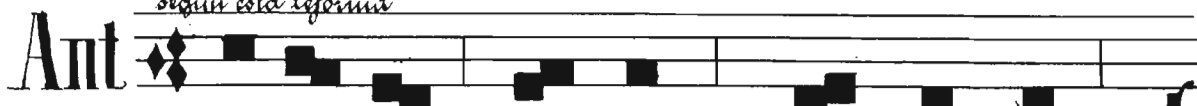


Aprovechada del 8.<sup>o</sup> tono p.<sup>a</sup> el de Do

Co llo cet e num Do mi nus



cum prin cis pi bus po pu li su i  
*segun esta forma*



Co llo cet e num Do mi nus



cum prin cis pu bus po pu li su i

**Ps**

*Laudate*  
*Aprovechada del 8 tono* pueri se cu lo rum A men.

**Ant.**

Di ex pis ti Do mi ne vin cu la me a ti -

bi sa cxi fi ca bo hos ti am lau dis  
*Segun esta reforma*

**Ant.**

Di ex pis ti Do mi ne vin cu la me a ti

bi sa cxi fi ca bo hos ti am lau dis

**Ps.**

*Credidi.*  
*Aprovechada* Se cu lo rum. A men

**Ant.**

E un tes i bant et fle

bant mit ten tes se mi na on a  
*Segun esta reforma*

**Ant.**

E un tes i bant et fle

bant mit ten tes se mi na on a

**Ps**

*In convertendo.*  
*Aprovechada* Se cu lo rum. A men

**Ant.**

Con for ta tus est pueri pa tus e o -




cum et ho mo ra ti sunt a mi ci tu i, De us  
*sequi esta reforma*

**Ant.** 

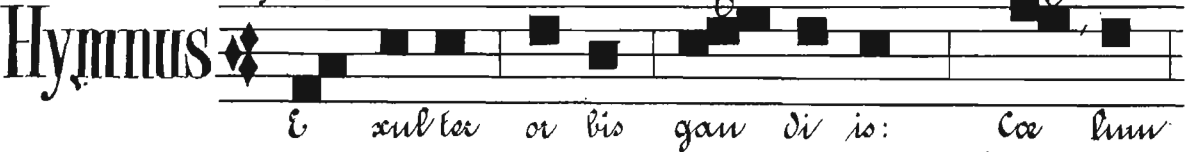
con for ta tus est prin ci pa tus e o-



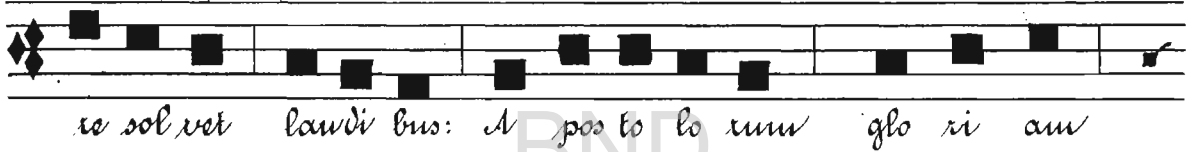
cum et ho mo ra ti sunt a mi ci tu i, De us

**Ps** 

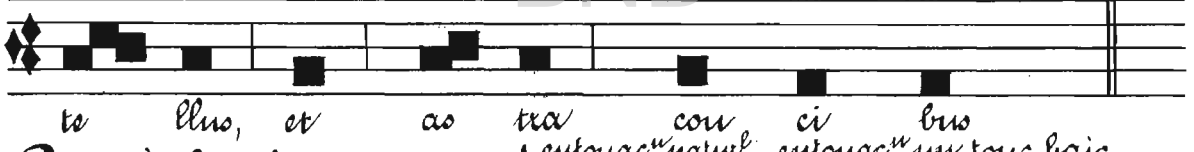
Do mi ne pro bas ti me se cu lo rum ad in ven

**Hymnus** 

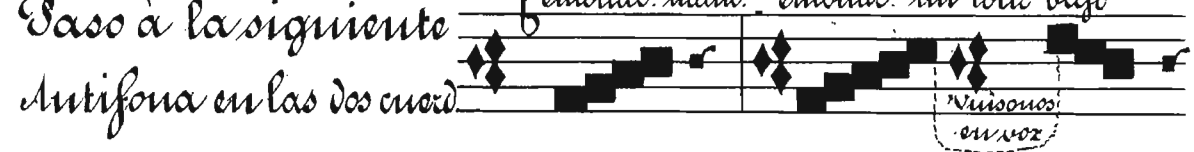
Ex ul ter or bis gau di is: Cae lum



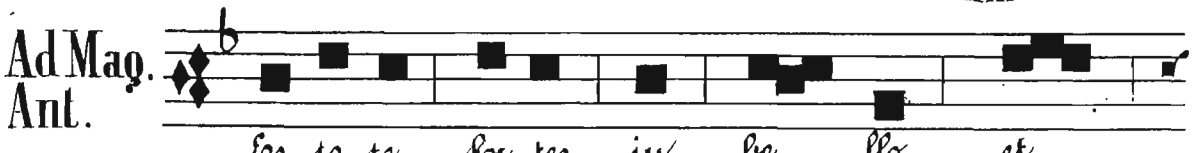
re sol vet lau di bus: A pos to lo rum glo ri am



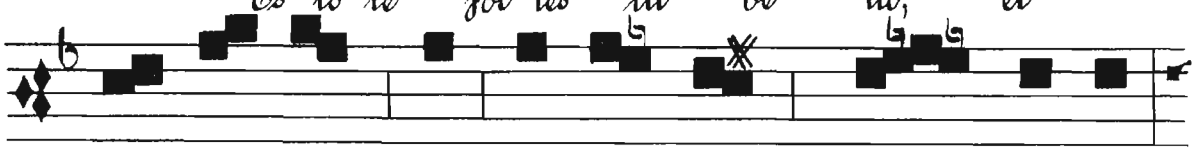
te llus, et co tra con ci bus

**Paso à la siguiente** 

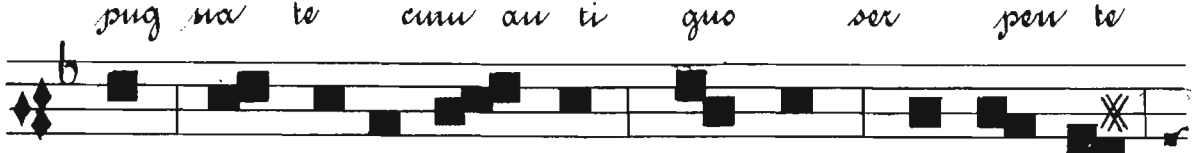
Antifona en las dos cuerd

**Ad Mag.** 

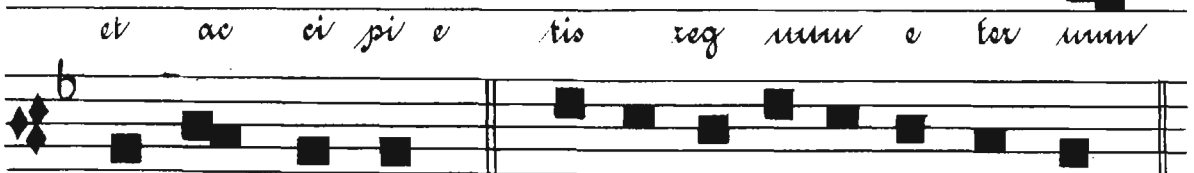
Es te te for tes in be llo, et



pug na te cum an ti quo ser pen te



et ac ci pi e tis reg num e ter num



al le lu ia



Commune Confessorio  
non Pontificio  
Ad Vesperas

Entonacion nat<sup>l</sup>      Entonac<sup>o</sup> un tono bajo

Unisonos en voz

Ant. *b*

Do mi ne, quinque ta leu ta ter ti  
 dio ti mi fii: ec ce a li a  
 quinque su per lu cra tuo sunt. Po Dixit Dominus

Ant. *b*

Eu ge, ser ve bo no, in  
 no di co fi de lis, in tra in  
 gan di um Do mi ni tu i. Po. Confitebor

Paso à la Antifona sig<sup>te</sup>  
en las dos cuerdas.


Natural      Un tono bajo

Unisonos en voz

Aprovechada del 3.<sup>o</sup> tono


Ap. *b*

Fi de lis ser vos, et pei deus, quem cons  
 ti tu it Do mi nus su per fa mi li am su am  
 Segun esta forma  
 Fi de lis ser vos et pei deus quem cons  
 ti tu it Do mi nus su per fa mi li am su am


Ps 

Bea tuus & Se cu bo xum. Amen


Aprovechada de 4º tono

Ant. 

Be a tuo ille ser vno quem cum ve ne rit



Do mi nus e jus et pul sa ve rit ja un am



in ve ne rit vi gi lan tem Do. Lau da te pueri &

Aprovechada del 4º tono.

Ant. 

Ser ve bo ne, et fi de lis in tra




in gau di um Do mi ni tu i. Do Lau da te Du um

segun esta reforma

Ant. 

Ser ve bo ne, et fi de lis, in tra

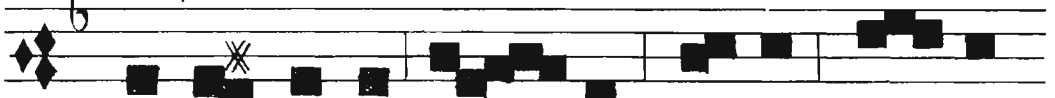



in gau di um Do mi ni tu i Do. Lau date Du um

natural un tono bajo

Paso a la siguiente Antifona en las dos cuerdas




AdMag. 

Ant. 

Si mi la bo e um vi ro sa pi



en ti, qui ce di fi ca rit Do num



su am su pra pe tram C. Magnificat.

Con los ejemplos del cuadro que antecede a este método y con las antífonas escritas segun él en la tercera y cuarta parte, basta para formar una idea mas que regular, tanto de como se deben escribir las cantorías, como de cuales se pueden aprovechar para ella de las escritas en los libros de coro. Pero, por si acaso el discípulo no hubiera quedado bien enterado de lo uno y lo otro, se escribirán á continuacion cantorías de otra clase, cuales son Introidos de misa y los Kyries de su mismo tono, pues aunque nada ofrecerán de particular porque las reglas son las mismas, con todo podrán servir en primer lugar para ejercitarse mas, y en segundo para afianzarse el que no lo estuviere.

No tratándose de mudar, como ya se dijo, la entonacion de los Salmos segun se encuentran escritos en los libros de coro, se verá que algunos de los que siguen á los Introidos, tienen un canto particular, por lo que se hace necesario dar conocimiento de ellos.

Los demas cantos de la misa siguen el mismo sistema que las Antífonas, por lo que creo escusado escribirlos; verificándolo tan solo en aquellos que merezcan alguna atencion, como son los dichos. Los *Glorias*, *Credos*, *Sanctus* y *Agnus*, como en cada coro varían, creo escusado trasladar al papel lo que quizá para nada aproveche, pues sabiendo por las reglas dadas como se pueden aprovechar para esta reforma, no hay mas que ponerlo en práctica.

NOTA. Para que no haya necesidad de escribir las cantorías dos veces, la una como se puede aprovechar, y la otra segun esta reforma, (como se hizo con las Antífonas), las que se puedan aprovechar se escribirán con dos llaves, la primera manifestará como estan escritas en los libros de coro, y la segunda como deben escribirse para esta reforma.

### Vigilia omnium Sanctorum.

Aprovechada de 4.º tono

**Introidus**

Un di cant sanc ti gen tes, et do-  
 mi nan tur po pu lis: et reg na  
 bit Do mi nus De us il lo rum  
 in per pe tu um

**Ps.**

Et exul ta te ins ti in Do mi no: †  
 rec tos de cet co llan da ti o. Glo ri -

a Ba ter et Fi lius, o et Spi ri tu i sanc-  
 to. Si cut e rat in prin ci pi o et nunc  
 et sem per: et in sae cu la sae cu lo rum. &  
 mem. <sup>3</sup> di cant sanc ti.  
 Ki ri e e le i son  
 Ki ri e b e le i son  
 Ki ri e b b e le i son  
 Ki ri e b b b e le i son  
 Chri ste e le i son  
 Chri ste e le i son  
 Chri ste b b e le i son  
 Ki ri e <sup>3</sup> e le i son  
 Ki ri e e le i son Ki ri e

Musical staff with notes and lyrics: e le i son.

NOTA, Los Kyries que anteceden, se han escrito con la sétima menor, en razon á que siendo los aprovechados del setimo tono, podria esa sétima al hacerla sensible, disonar á los que estan acostumbrados á cantarlos en aquel tono: pero téngase entendido que convertidos los dichos Kyries en el tono de Do, por razon de la mudanza de llave no debe esa sétima ser menor, sino sensible, es decir, natural; esto podrá chocar en un principio, pero con el tiempo y otra nueva costumbre se vera que cantan mas conforme al tono de Do, con esa sétima. Por lo que, los que los admitan de ésta última manera, deberán hacer desaparecer los dichos bemoles, y los que no, tampoco hay inconveniente en que los usen, pues tanto en el tono de Do, como en los demas tonos, una nota, alterada su entonacion con bemol, sostenido ó becuadro, no hace desaparecer el tono principal de la cantoría.

*Pro Virgine et martire.*

Ynt. *Me ex pecta no runt pec ca to ro ut per de rent & me: tes ti mo ni a tu a, Do mi nes, in te lle ai: om nis con sum ma ti o nis vi di fi nem: la tum manda tum tu um ni mis De a ti im ma cu la ti in ri a qui am bu lant in le ge Do mi ni glo ria a Pa tris, et Fi li o, et spu si mi i sanc to si ent e rat in spi ri tu.*

et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen Me expectantem cum filiis et laison.

Chris te et laison.

Chris te et laison.

Chris te et laison.

Chris te et laison.

Chris te et laison.

Chris te et laison.

Chris te et laison.

Chris te et laison.

Chris te et laison.

NOTA. Las dos llaves, de Do en cuarta línea, y de Fa en segunda que estan escritos al principio del Introito siguiente, manifiestan, la primera, como esta escrito en los libros de Coro; la segunda, cómo se puede aprovechar para esta reforma; y la de Fa en tercera la manera de escribirse en ella.

Véase el tono de Mi, del cuadro que antecede al método

Vigilia  
unius  
Apostoli.

Ynt.

E go au tem si cut  
o li na fueni fi ca ri in  
do mo Do mini spo ra ri in  
mi se ri cor di a De i me  
i: ex pec ta bo no mem tu um,  
quo ni am bo num est an te cons pec -  
tum sancto rum tuo rum  
Quid glo ri a ris in ma li ti a ;  
qui po tens es in i ni qui ta te. Glo ri a  
Pa tri, et Fi li o, et Spi ri tu i sanc to  
Si cut e rat in prin ci pi o et nunc et sem per  
et in sae cu la sae cu lo rum a men Ego go

Para lo sucesivo no se escribirán mas Kyries que los necesarios para cantarse con intermedios de Órgano; los que son suficientes para muestra de cómo se pueden aprovechar para esta reforma.

ki xi e e le i son

Organo

Chio te e le i son

Organo.

Chris te e le i son

Organo.

ki xi e e le i son.

Organo.

In communi Confessoris non Pontificis.

**Ynts.**

Do ino ti me di ta bi tur sa pi

en ti am, et lin qua e ius lo quetur in

di ci um: lex De i e ino in

cor de ip si us. Do. No bi ce mu la xi

in ma lig nan ti bus. ne quo xe la xe rio fa ci en

tes i ni qui ta tem. glo ri a Pa tri,



First musical staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The staff contains a series of black square notes.

et Fi li o, et Spi ri tu i sanc to :- si cut e rat in

Second musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The staff contains a series of black square notes.

princi pi o et nun et sem per et in sae cu

Third musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The staff contains a series of black square notes.

la se cu lo rum. A men. Os ino ti

Organo

Fourth musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The staff contains a series of black square notes.

ki xi e e le i son

Organo

Fifth musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The staff contains a series of black square notes.

Chris te e le i son

Organo

Sixth musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The staff contains a series of black square notes.

Chris te e le i son

Organo

Seventh musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The staff contains a series of black square notes.

ki xi e e le i son

Emendada p<sup>a</sup> esta reforma, del 8<sup>o</sup> tono

Organo

Eighth musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The staff contains a series of black square notes.

Sa ta bi tus ins tus in

Ninth musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The staff contains a series of black square notes.

Do mi no, et spe ra bit in

Tenth musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The staff contains a series of black square notes.

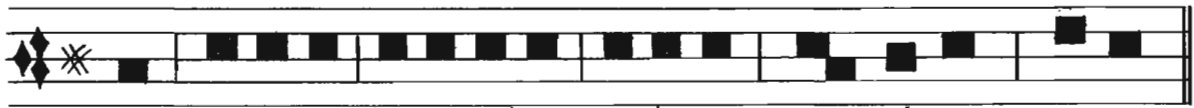
e o: et lau da bun tus om

Eleventh musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The staff contains a series of black square notes.

nes rec ti cor. de Do. E xau do De no

Twelfth musical staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The staff contains a series of black square notes.

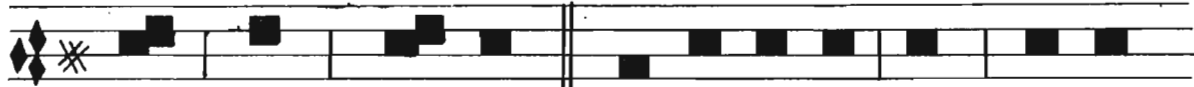
o ra ti o nem me am cum de pre cor :-



a ti mo re i ni mi ci e ri pe a ni mam me am.



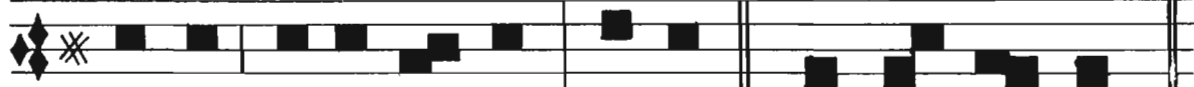
glo ri a Pa tri, et Fi li o et Spi ri



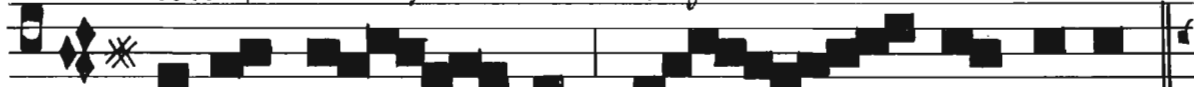
tus i sanc to Si cut e rat in prin ci



pi o et nunc et sem per et in sae



cu lae sae cu lo rum Amen/ Se ra bi tur  
*Emmendados para esta reforma* *Organo*



ri ti e e le i son  
*Organo*



Cris te e le i son  
*Organo*

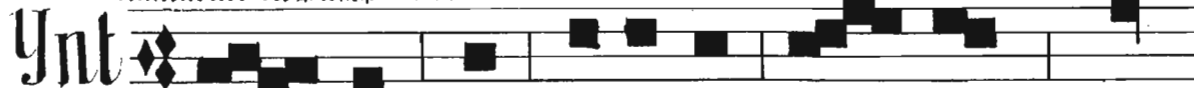


Cris te e le i son  
*Organo*

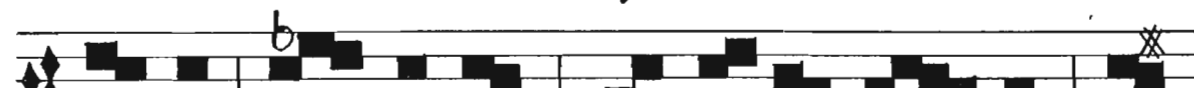


Ky ri e e le i son  
*Organo*

*In communi plurimorum Martium extra Tempus Paschale.*  
*Emmendada del 1º tono pº el de La.*



Un tel in cos pec tu tu o, Do



mi te ge mi tus con pe di to rum, ier



de ci cu nis uos his sep tu plum in

si in eo cum: vivit deus san qui nent  
 sancto rum tu o rum, qui ef tu  
 sus est Pa. De us ve ne runt  
 gen tes in he re di ta tem tu am: pol li ce runt tem plum  
 san ctum tuum: po su erunt Hi cu sa lem in po mo rum cus -  
 to di am Glo ri a Pa tris, et Fi li o, et  
 spi ri tu i sanc to. Si cut e rat in prin ci pi  
 o et nunc et semper et in sae cu la, sae  
 cu lo rum. A men. In ter in cons pec tu  
 ri xi e e le i son  
 his te e le i son  
 his te e le i son

*Organo*

Ki ri e e le i son

Organo

Cantorias de octavo tono aprovechadas para esta reforma en el tono de Mi, con solo mudarles las llaves.

NOTA: Estas Cantorias estan mas conformes, que las mismas aprovechadas del tercer tono, escritas con llaves de FA en segunda línea.

Ad Mag. Ant. *aprovechada*

Tu am ip si no a ni mam(a it

ad Ma ri am si me on), pec tran si bit gla ri

us. Mag ni fi cat a ni ma me a Do mi num.

Ant.

O ri cum in nef fa bi lem; nec la bo

re vic tum, nec mor te vin cen dum, qui nec mo ri

*Salmo*

ti mu it, nec vi ve re re cu sa vit.

Ant.

Cum in te rim De a tuo Max ty

*Salmo*

cla ma ret. Do mi num. Pro Vir gine tantum.

Ynt.

Di le xit in si ti am, et

o dis ti i ni qui ta tem: prop te  
 re a vn ait te De us, De us  
 tu us, o le o pa ti ti a , pra  
 con sor ti bus tu is. Do. E me ta vit  
 cor me um ver bum bo num i di co e go  
 o pe ra me a re gi glo ri a  
 se cu lo rum. A men. Di la xis ti.  
 Organo  
 ki xi e e le i son  
 Organo  
 Cris te e le i son  
 Organo  
 ki xi e e le i son.  
 Organo.

*Cantorias de tercer tono aprovechadas para esta reforma con solo mudarles las llaves, convertidas con esta operacion en el tono de Do.*

aprovechada del 3.º tono, p.º el de Do.

Ynt.

Sa cer do tes tu i Do

mi ne in du ant ino ti ti am:

& sanc ti tu i e aut tent prop ter

Da vid ser num tu rum;

non a rex tas fa ci em Chris

ti tu i. Me men to Do mi ne

David et omnis manoue tu di nis e jus.

Glo ri a. Se cu lo rum. A men. Sa cer do tes.

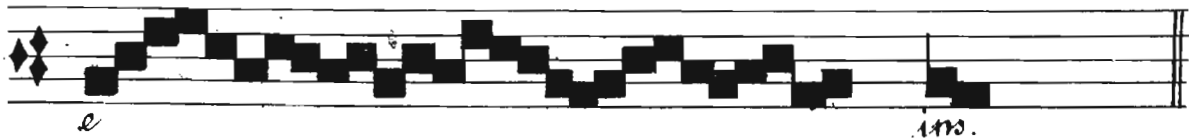
Otra cantoria Vers.

Bene di c a ni ma me a

Do mi num, & om

ni a in te ri o ra me

a no men sanc tum

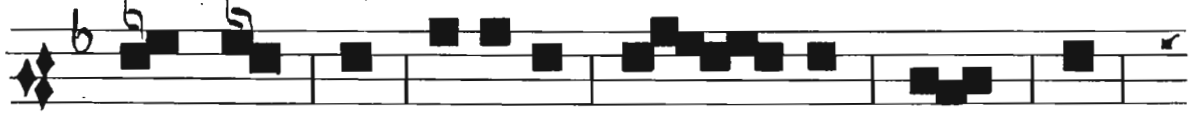


Cantoria de quinto tono, convertida en tono de RE, con solo mudarle la llave.

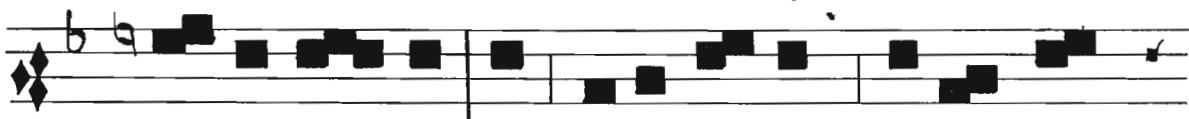
*Uncommuni Virginum. Pro Virgine, et Martire.*



Lo que bar de tes ti mo ni is tu



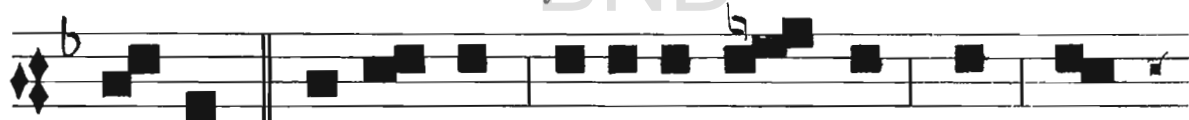
is in conspectu re gum & non



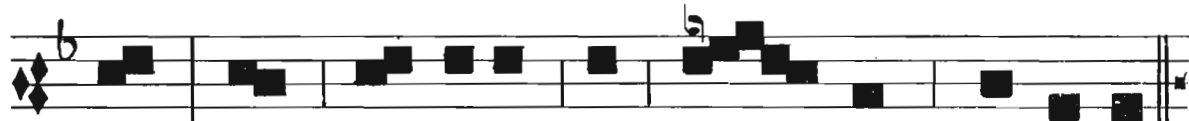
con fun de bar: & me di ta bar in man da



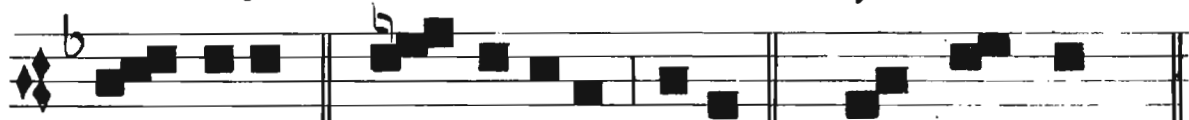
tis tu is, que di le xi ni



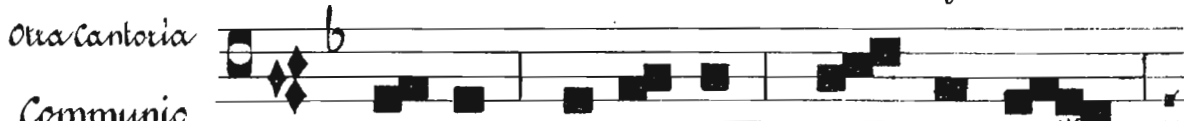
uis. Do. Be a ti im ma cu la ti in vi



a qui am bu lant in le ge Do mi ni



glo ri a. Sa e cu lo rum. A men. Lo que bar.



Quin que pen den tes vir gi nes



ac ce pe runt o le um in va sis suis



cum lam pa di bus: me di a cu tem noe te

cla ma factus es t ecce sponus ve nit: e xi te

ob ui am chris to Do mi no.

Cantoria de 5.º tono convertida en tono de Sol con solo mudarle la llave.

**Alla** alle lu ia.

alle lu ia. Bea tuo ric

sanc tuo Mar ti mo, ve

bis Fur ro mis E pio co pu re qui e

mit: quem sus ce pe runt an

ge li, at que ar chan ge li, stua ni,

do mi na ti o nes et rit tu

teo alle lu ia alle lu ia

Cantoria de sétimo tono convertida en tono de Do, con solo mudarle la llave.

Un octava sancti Laurentii.

**Ynt** Pro bas ti, Do mi ne, cor me um, &

vi si tas ti noc te: ig ne me



e xa mi nas ti, &c. non est  
in ven ta in me i ni qui tas.  
So. & xaudi. Do mi ne, in si ti ti am me am. in ten de  
de pre ca ti o nem me am glo ri a  
se cu lo rum. A men Pro vas ti Do mi no

Sobre las figuras que se han escrito para ésta reforma. hay otras en los libros de coro que se se llaman *Alfados* y *Semi-Alfados*, *Doblados* y *Semi-breves*; que, comparadas á las de este método, resultan las siguientes. *Largas de dos golpes*; *Breves de un golpe*; dos de estas juntas se llaman *Doblados* y equivalen á una *Larga*. *Alfados*: una de estas tiene dos golpes uno en cada extremo, y equivalen á dos *Breves* ligadas. *Semi-Alfados*: igual que los *Alfados*, en valor y ejecución. La diferencia de los unos á los otros consiste (en mi concepto) en que los *Alfados* para ser tales, tienen que ser sus extremos grados disyuntos y los *Semi-Alfados* grados conjuntos. *Semi-breves*; dos de ellos equivalen á una *breve*, por lo que más pertenecen al canto misto de figurado y llano, que al llano solo.

<p><i>Alfados, equivalen á estas.</i></p>	<p><i>Semi-Alfados, equivalen á estas</i></p>
<p><i>Doblados equivalen á estas</i></p>	<p><i>Semibreves, dos tienen el valor de una breve</i></p>

Las llaves con que se canta el canto eclesiástico de facistol, pueden verse en el cuadro que antecede á este método, donde se encuentran todas las de dicho canto. Las particularidades del mismo, puede quien tuviere gusto verlas en los métodos Aznar y Gallarreta, ámbos de unas mismas doctrinas: pero como este método reforma sin seguir, las hasta el dia practicadas, seria uua incosecuencia por mi parte, tratando de un nuevo sistema, ponerme á explicar otro, apesar de que en dicho cuadro se dan muchas luces á los que se vean precisados á cantar en los libros de coro escritos hasta el dia, á causa de no encontrarse generalizadas las doctrinas de esta reforma; haciendo ver al mismo tiempo cómo pueden aprovecharse para ella todas las de los libros de coro, y confieso que dicha aplicacion la he hecho contra mi voluntad, y solo á fuer de metodista que conoce las dificultades que se han de originar antes de ponerse en práctica este canto-llano, me ha hecho emprender una tarea tan delicada como molesta, y que en poco no puede satis-

facer los deseos de todos: no obstante, la intencion de esta reforma me parece bastante conocida; hermanar, ó mas bien hacer de dos clases de música tan solo una, procurando que en esta materia sepa el Sochantre, ó quien rija un coro, tanto como el Organista que con sus acordes ayuda á la majestad del culto; ó por decirlo de una vez, un cantor de canto-llano debe ser la mano izquierda del Organista que acompaña. Si sucede esto con el Canto eclesiástico de facistol, toca juzgarlo á los inteligentes en ambos, no al Canto-llanista solo, que créa, que la nota que él canta es la misma que suena en el órgano, como sucede en las Cantorías de los tonos 2.º, 3.º, 5.º, 7.º y 8.º. Para juzgar de esto no bastan los conocimientos en el Canto-llano; ni los del figurado, si nó vá acompañado de los de armonía. El fallo del armonista, estoy seguro será en pró de la reforma. Y si como lo espero, (por las ventajas que no puede menos de concederle el músico instruido) con el tiempo se llega á generalizar, entonces se le podrá dar la estension que en el dia no me atrevo á darle, por no hacerme demasiado singular, pues bullen todavía en mi cabeza ideas para mejorar lo mismo que en ella llevo escrito.

*Kyries, Sanctus y Agnus Dei, con intermedios de órgano, para los dias feriados, escritos segun los seis tonos de esta reforma.*

PARA LOS INTROITOS DEL TONO DE DO.

hi xi e e lei son. Chris te

e. lei son. Chris te e

lei son. Ky xi e e lei son

done tus. Do mi nus De no

sa ba oth. Ho san na in

ex cel sis. Be ne dic tus qui

re nit in no mi ne Do mi ne

Ho san na in ex cel sis

Ag <sup>b</sup> nus De i qui to llis

pec ca ta mun di mi se re re

no <sup>bis</sup>

Para los introitos del tono de Re.

ky <sup>b</sup> xi e, e lei son.

Chris <sup>b</sup> te, e lei son.

Chris <sup>b</sup> te e lei son.

ky <sup>b</sup> xi e, e lei son

sanc <sup>b</sup> tus.

Do mi nus De us, sa ba-

oth. Ho san na in exc el sis.

De us Dic tus qui ve nit in

no <sup>b</sup> mi ne Do mi ni. Ho

san na in ex cel sis  
 Ag nus De i qui to  
 llis pec ca ta mun di mi se  
 re re no bis  
 Para los Yntroitos del tono de Mi.  
 ri xi e, e lei son Chris  
 te e lei son Chris te  
 e lei son ri xi e  
 e lei son. sanc  
 tus. Do mi nus De us, sa  
 ba oth. Ho san na in  
 ex cel sis. Be ne dic  
 tus qui

in no mi ne Do mi ni. Ho  
 san na in ex cel  
 sis. etg nus De  
 qui to llis pec ca ta mun di  
 ni se re re no bis  
 Para los introitos del tono de Fa.  
 ri xi e lei son.  
 Chris te e lei son.  
 Chris te e lei son  
 ri xi e e lei son  
 sanc tus. Do  
 mis nus De us da ba oht.  
 Ho san na in ex cel sis

Be ne dic tus qui ve nit

in no mi ne Do mi ni,

Ho san na in ex cel sis

Ag nus De i, qui to llis

pec ca ta mun di, mi se

re re no vio

Para los introitos del tono de Sol.

ki ri e, e lei son

Chris te e lei son

Chris te e lei son

ki ri e, e lei son

Dane tus Do

mi nus De us sa ba oth. Ho -

san na in ex cel sis.

Be ne dic tus qui ve nit

in no mi ne Do mi ni No

san na in ex cel sis.

Ag nus De i qui to

llis pec ca ta mun di mi se

re ce no bis.

*Data los introitos del tono de La.*

Ki ri e, e lei son

Chris te e lei son.

Chris te e lei son.

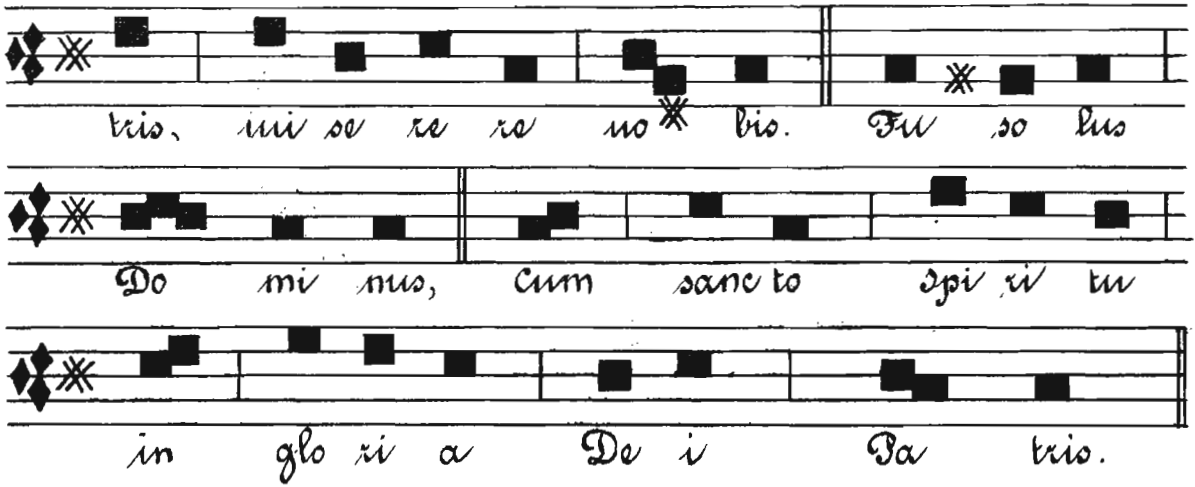
Ki ri e, e lei son.

Sanc tus Do mi nus Do

no bai ba ohi. Ho  
 san na in ex cel sio  
 Be ne dic tus qui vo nit  
 in no mi ne Do mi ni.  
 Ho san na in ex cel sio.  
 Ag nus de i qui to llis  
 pec ca ta mun di mi se  
 re re no bis  
 Gloria para los dias dobles.  
 Lau da mus te et do xa  
 mus te. Gra ti as a gi mus ti bi  
 prop ter mag nam glo ri am tu  
 am. Do mi ne Fi li u mi ge ni te



De us Christe te Qui to llis pec ca ta  
 mun di mi se re re no bio  
 Qui se des ad dex te ram Pa tris  
 mi se re re no bio Tu so lus  
 Do mi nus. Cum sanc to Spi ri tu  
 in glo ri a De i Pa tris  
 San- ta- mus - te, A do ra mus te,  
 Gra ti as a gi mus ti bi prop ter  
 magnam glo ri am tu am. Do mi ne  
 Fi li u ni ge ni te. De us Christe  
 Qui to llis pec ca ta mundi mi se re re  
 no bio Qui se des ad dex te ram Pa-



tris, mi se re re no bis. Tu so lus  
Do mi nus, cum sanc to spi ri tu  
in glo ri a De i Pa tris.

*Fin de la cuarta Parte.*

---

BND



## QUINTA PARTE.

### *Reforma del canto misto de llano y figurado.*

Dáse la denominacion de canto misto, al que usado en el facistol participa del llano y del figurado.

Del primero se toman las figuras de las llaves y notas, y su sencillez en los cantos.

Del segundo el compás, valor de las notas por su figura, los silencios, las ligaduras, los ligados espresivos ó de espresion, los puntos de aumento, los puntos de suspension, y las líneas divisoras ó division de compas.

El Pentágrama, los Sostenidos, Bemoles y Becuadros, asi como los tonos en ambos sentidos, son peculiares de los dos.

Antes de pasar al estudio del canto misto se pondrán de manifesto todas las figuras que en él se comprenden, para que en su vista pueda discernir el discípulo, cuales son las que ya conoce y las que le faltan que conocer para ser lo que se llama un verdadero canto-llanista; pues aunque por dicha denominacion parece que para serlo no necesita mas que el canto de su nombre, con todo se hace necesario el conocimiento de él por la razon que llevo dicha de estar muy en uso, pudiendo dicho canto, sin escrúpulo ninguno, llamarse llano acompasado, por la sencillez de sus cantos comparados con los del puramente figurado.

*Figuras del canto misto adoptadas en esta reforma.*

### *Clavos*



### *Compases*

*Binario doble*

*Binario sencillo*



*Ternario doble*

*Ternario sencillo*



### *Figuras cantables*

*Largas; de doble valor q' las breves*

*Breves; de doble valor que las semibreves.*



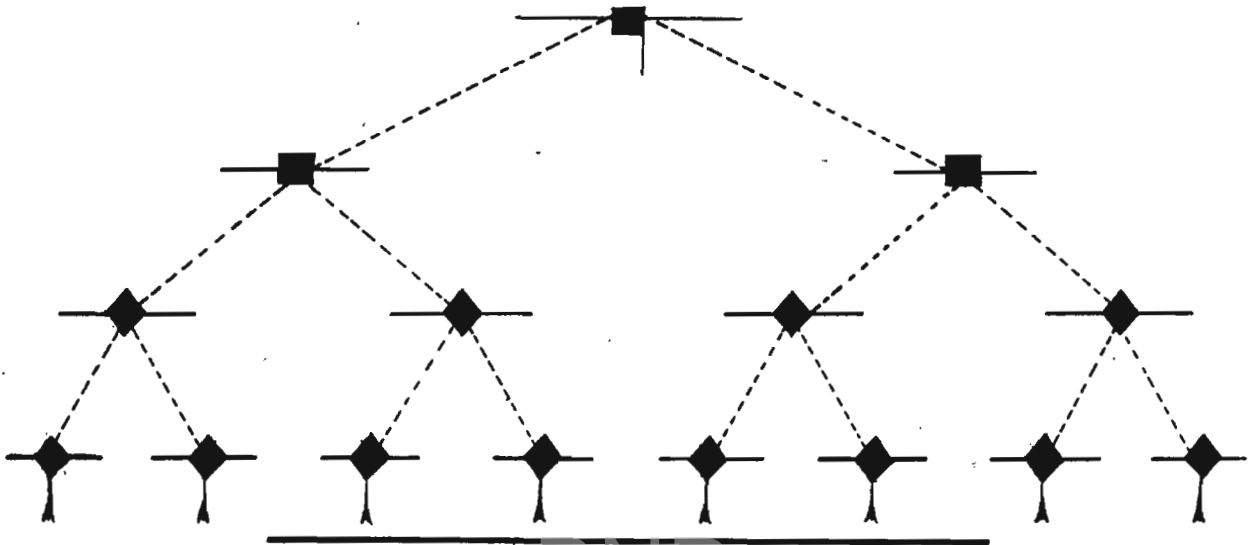
*Semibreves: de doble valor que las minimas*

*Minimas*



De lo cual resulta, que una Larga vale como dos Breves; una Breve, como dos Semibreves; y una Semibreve, como dos Mínimas.

*Véase una tabla comparativa del valor de unas figuras con otras.*

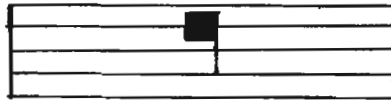


*Figuras de silencio.*

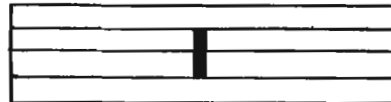
Las figuras cantables tienen sus silencios respectivos iguales en valor á las de donde toman el nombre.

*Véase otra tabla de las figuras cantables y sus silencios respectivos.*

*Larga*

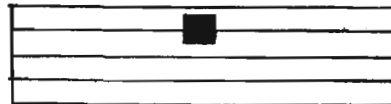


*Silencio de Larga*



*de su mismo valor*

*Breve*



*Silencio de Breve*





*de su mismo valor*

*Semibreve*



*Silencio de Semibreve*  *de su mismo valor*

*Minima* 

*Silencio de Minima*  *de su mismo valor*

### Ligadura

La Ligadura es una línea curva que abraza dos ó mas notas de un mismo nombre y en una misma línea ó espacio del Pentágrama.

El atributo de la ligadura es, no nombrar mas que la primera de las notas abrazadas con dicha línea curva, dando su valor á las demas abrazadas con la vocal de la primera.

*Véase un ejemplo de la ligadura.*



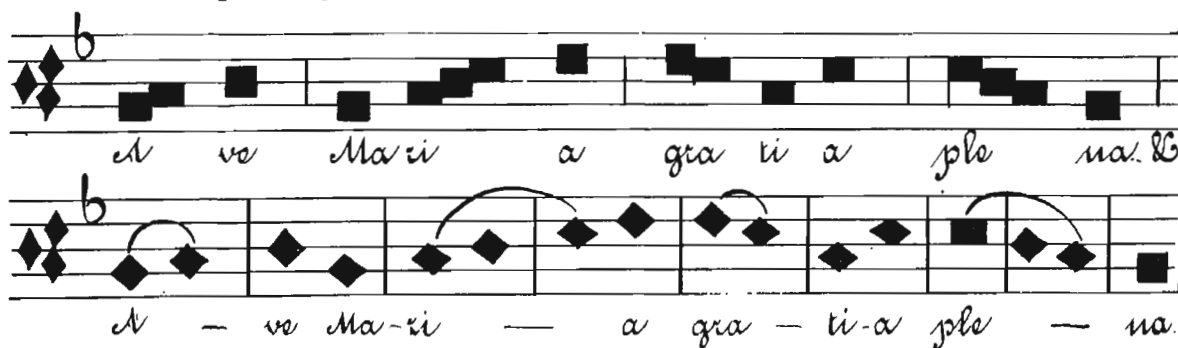
*Do-o Re Mi Fa So-o-ol Fa Mi-i-i Re Do-o-o-o.*

### Ligado de espresion

El Ligado de espresion ó espresivo es otra línea curva como la de la ligadura; el atributo del Ligado espresivo es, no permitirse aplicar letra sino en la primera de las notas abrazada con dicha línea, siguiendo la entonacion de las demas con la vocal de la sílaba aplicada á la primera nota. Se escribe indistintamente en cualquiera nota con tal que no sea del mismo nombre, pues en este caso no sería ligado espresivo sino ligadura.

La ejecucion del Ligado espresivo es igual á la de las notas ligadas del Canto llano.

*Véase un ejemplo comparativo de ambos.*



*a - ve Ma-ri - a gra - ti-a ple - na.*

### Puntos de aumento.

Las figuras cantables, asi como sus silencios, tienen una mitad mas de su valor cuando á su derecha se escribe un punto de aumento, cuya figura es igual al punto final de la ortografía.

*Véase el valor de esas figuras en este caso, asi como su ejecucion.*

### Largas con punto de aumento.

su valor

su ejecución

### Breves con punto de aumento

su valor

su ejecución

### Semibreves con punto de aumento.

su valor

su ejecución

### Silencio de Larga con punto de amp.<sup>to</sup>

su valor y ejecución

### Silencio de Breve con punto de aumento

su valor y ejecución

### Silencio de Semibreve con punto de aumento.

### Punto de Suspension.

El punto de suspension es una figura igual á ésta Manifiesta que donde se halla queda suspendido el discurso musical en la última parte de la figura sobre que se encuentra colocado, continuando despues de un momento de la misma manera que cantó para llegar á él.

Véase un ejemplo en figuras de canto-ilano, aplicable á las de canto misto.

### Figuras de alteracion en el orden de los sonidos de las notas

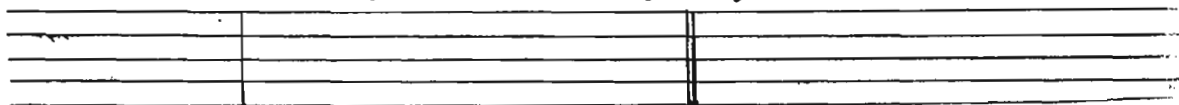
Sostenido  
✖

Beñiol  
b

Beñuadio  
b

### Division de compás.

Llámase division del compas ó línea divisoria, á una raya que cruza las cinco del Pentágrama, manifestando que donde se halla, concluye un compas y principia otro. Dos líneas divisorias juntas manifiestan punto final en la letra, y conclusion de cantoria. Véase.



### SOLFEO DEL CANTO MISTO.

*Compas, Binario doble. (a)*

El compas Binario doble se divide en dos partes iguales; marcadas una abajo y otra arriba; su figura es esta **22** Su colocacion despues de la Llave.

Las figuras cantables que entran en cada compas son una Larga que vale dos partes; dos Breves, una en cada parte; cuatro Semibreves, dos en cada parte; ocho Minimas; cuatro en cada parte; siendo susceptible de componerse un compas de las figuras dichas ó sus silencios, interpoladas unas con otras, siempre que entre dos líneas divisorias que lo componen, no resulte ni mas ni menos valor en ellas, que el de una larga.

*Lecciones en las cuatro clases de figuras del canto misto en el compas Binario doble.*

**Lec. 1ª** (b)

(a) El compas Binario doble es una suposicion necesaria para poder cantar algunas cantorias de los libros de coro escritas con igual número de las figuras que se hacen entrar en él. Y para que el Canto-llanista llegado ese caso no se encuentre sin saber lo que debe hacer, me ha parecido muy á propósito escribir algunos ejercicios en el compas de dichas cantorias; advirtiéndole que encontrándose generalmente escritas sin compas que demárque el valor de sus figuras, fije su mente en el Binario doble como si estuviese escrito despues de la llave: cantándola como los ejercicios ó lecciones de este método escritos en dicho compas.

Este es el motivo de las divisiones hechas en él, de doble y sencillo: sirviendo esta nota para el compas Ternario doble, escrito con el mismo objeto.

(b) Aunque en el canto misto cantado á Unisono no se acostumbra escribir silencios de Larga ni aun de Breve por que podría dar motivo por su prolongacion á creer que la cantoria se habia concluido, con todo debe el discípulo ejercitarse en ellos; porque cantándose dicho canto á dos ó mas voces armónicas puede convenir que una de ellas tenga que hacer uso de dichos silencios, y en ese caso se tienen que escribir en el Pentágrama que á dicha voz le toque cantar, y si le falta este ejercicio, le costará trabajo el guardarlos, y quizá mas, entrar á cantar á su debido tiempo.

**Lec. 2<sup>a</sup>**  $\diamond \diamond^b$   $\frac{2}{2}$

**Lec. 3<sup>a</sup>**  $\diamond \diamond^* \frac{2}{2}$

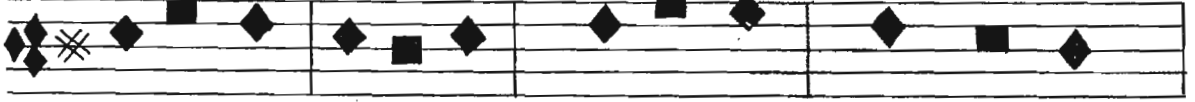
**Lec. 4<sup>a</sup>**  $\diamond \diamond^b$   $\frac{2}{2}$

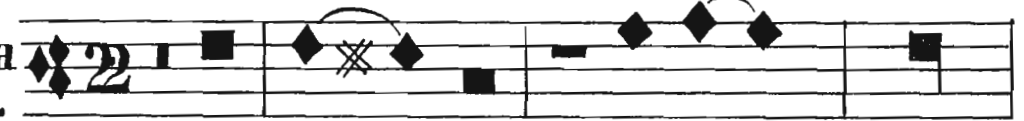


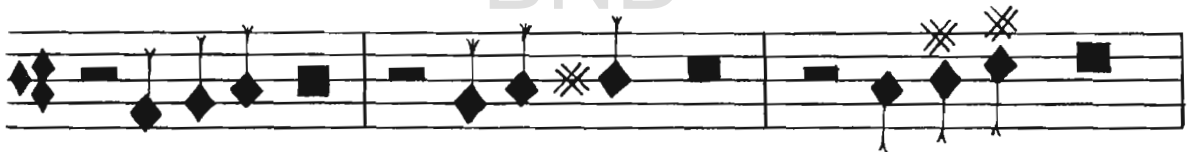
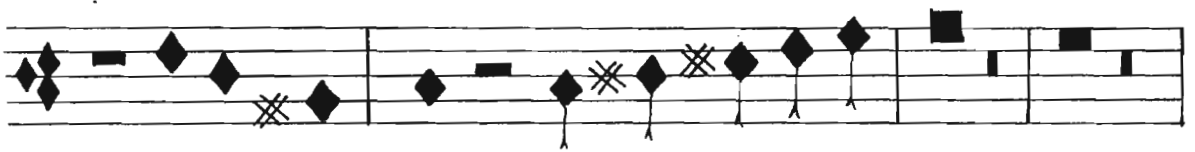
Lec. 5<sup>a</sup> 

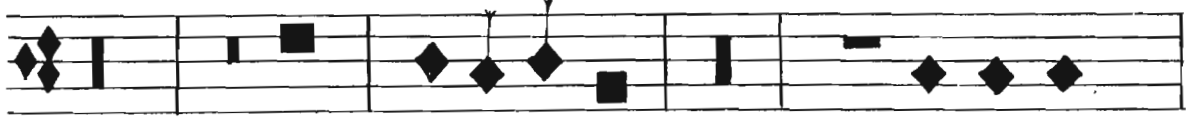
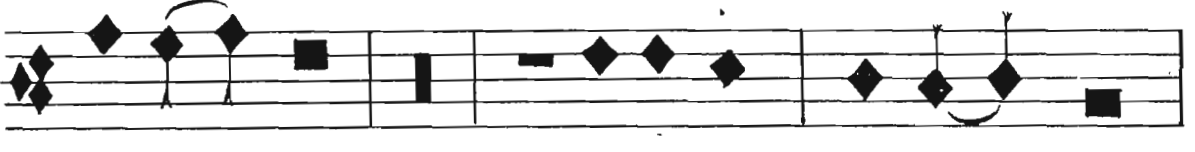


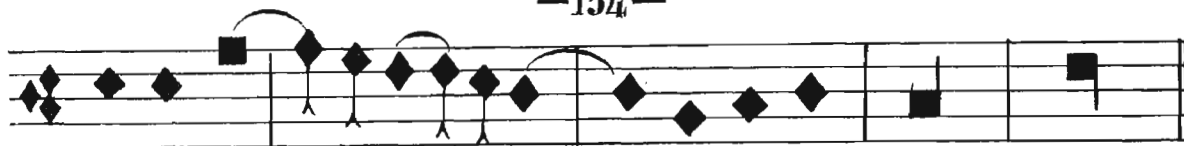
*Sincopas: su ejecucion como la musica del Pentagrama anterior*




Lec. 6<sup>a</sup> 

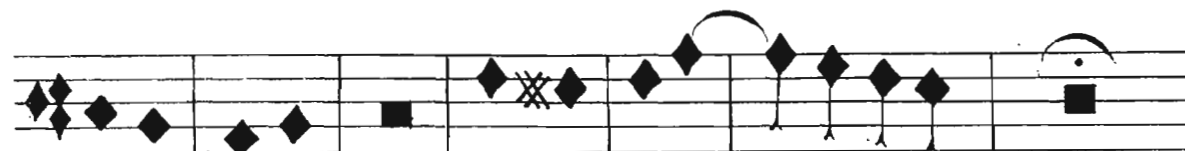



### COMPAS BINARIO SENCILLO.

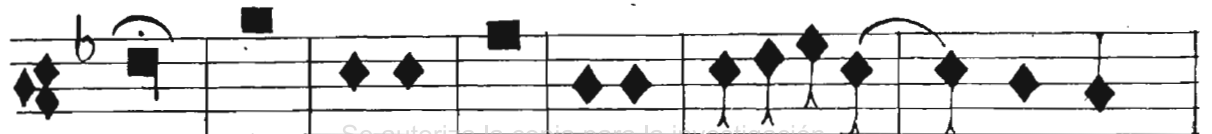
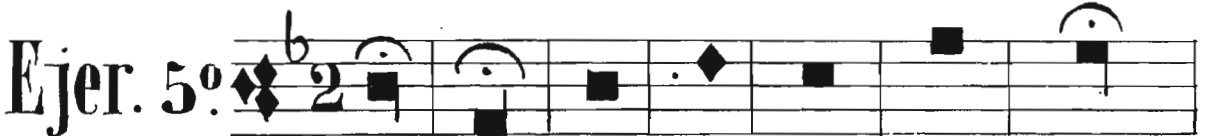
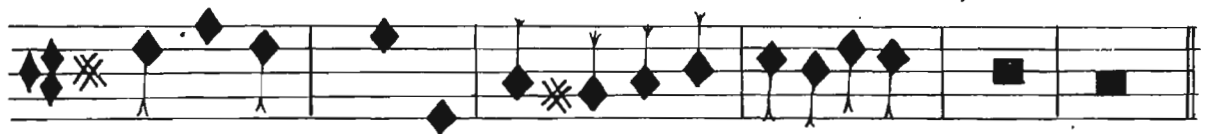
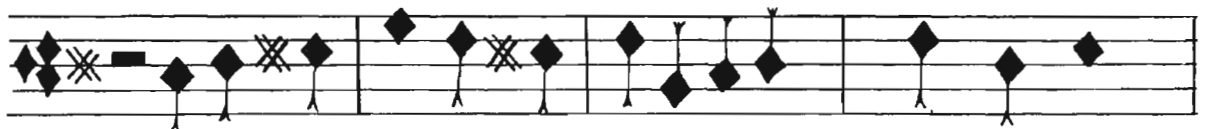
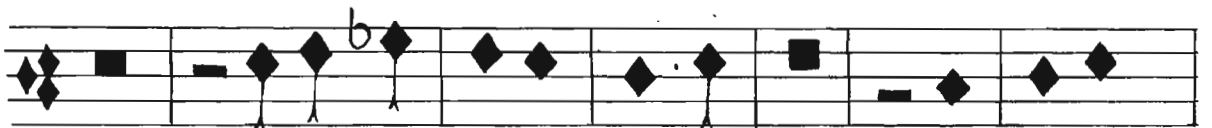
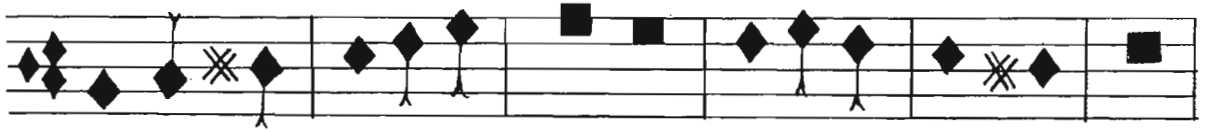
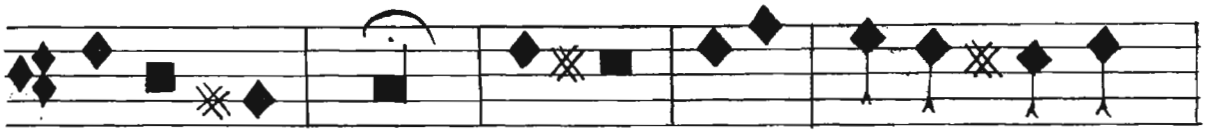
El compas Binario sencillo se divide en dos partes marcadas como en el Binario doble. La diferencia del uno al otro consiste en el valor que dan á sus figuras, siendo las del doble de una mitad que las del sencillo, aunque su caracter es mas ligero que aquel, como lo demuestran las que entran en cada compas, que son una Breve, ó las equivalentes en valor; siendo susceptible de componerse un compas de figuras cantables y sus silencios, interpoladas unas con otras, siempre que en él no resulte ni mas ni menos valor que el de una Breve.

En este compas pueden escribirse tambien Largas, siendo cada una del valor de dos compases, equivalentes á dos Breves con Ligadura. (a)

*Ejercicios en las cuatro clases de figuras del canto misto en el compas Binario sencillo.*



(a) El compás Binario sencillo es de los de dos partes el mas usado en el canto misto. En los libros de coro antes de ésta reforma, se conoce tan solo por las figuras cerradas entre dos líneas divisorias, las que resultan segun los ejercicios de este método en el Binario sencillo. Para cantar bien aquellas, es preciso tener presente la denominacion que aqui se le dá, fijando el cantor en su mente el compas á luego de la llave, cual se señala aqui.



COMPAS TERNARIO DOBLE. (a)

El compas Ternario doble se divide en tres partes, marcadas una abajo y otra arriba; su figura es esta **33** su colocacion despues de la Llave.

Las figuras cantables que entran en cada compas son tres Breves, ó sus equivalentes en valor, siendo susceptible de componerse un compas de toda clase de figuras tanto cantables como de sus silencios, bien sean de la misma clase, ó bien interpoladas unas con otras, siempre que entre dos líneas divisorias que lo componen, no resulte ni mas ni menos valor que el de las tres Breves.

Lec. 1<sup>a</sup>

(a) Véase la nota (a) del compas Binario doble, y aplíquese al Ternario doble en lo que a este le concierne.

Lec. 2ª ♦\* 33

Lec. 3ª ♦\* 33

En los compases Binario y Ternario dobles pueden sustituirse los ligados de expresion en las figuras Breves, con la union de una nota con otra segun se escriben en el Canto llano. Esto es mas cómodo, por que ahorrando tiempo y papel, su ejecucion es la misma, como se ve en el ejercicio siguiente:

Lec. 4ª ♦\* 33



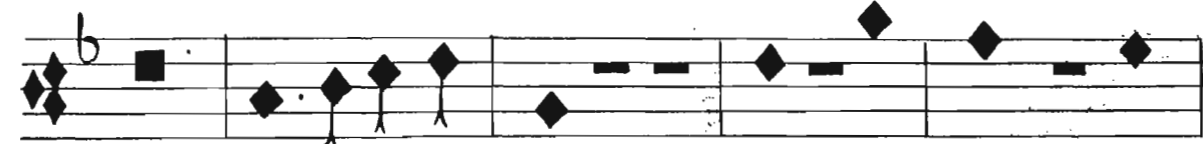
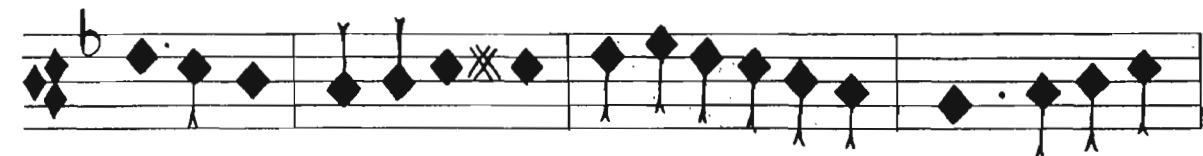
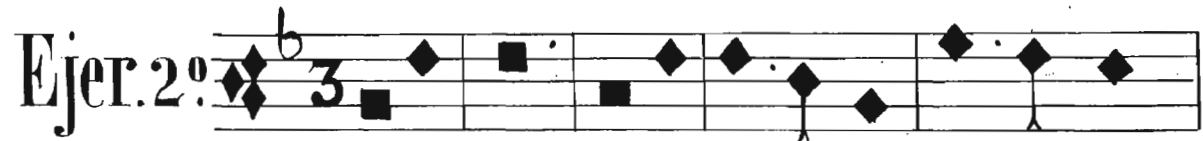
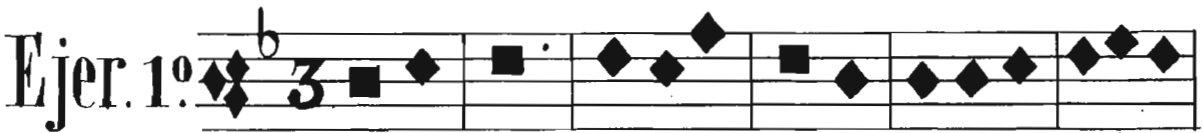
COMPAS TERNARIO SENCILLO. (a)

El compas Ternario sencillo, se divide en tres partes, marcadas como en el Ternario doble: su figura es esta 3 su colocacion despues de la Llave.

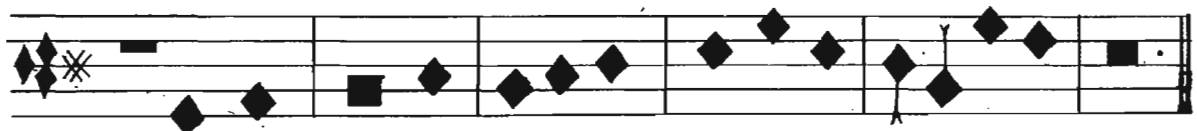
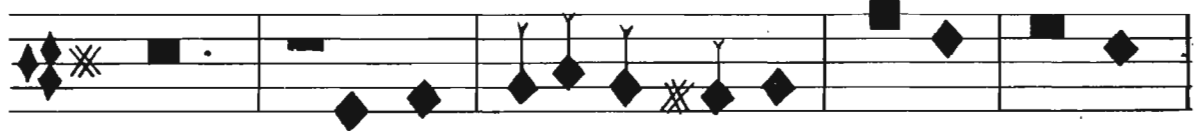
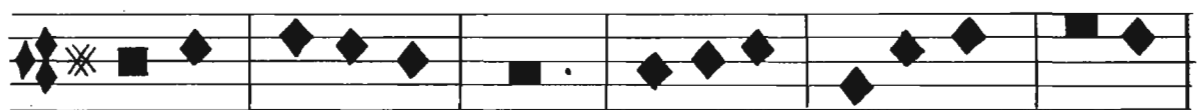
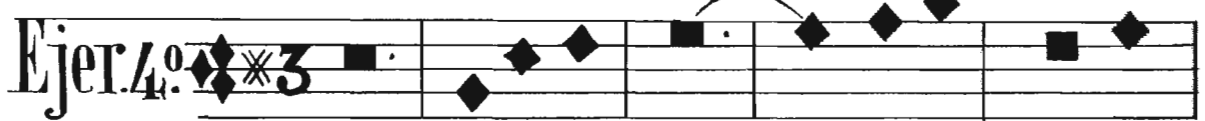
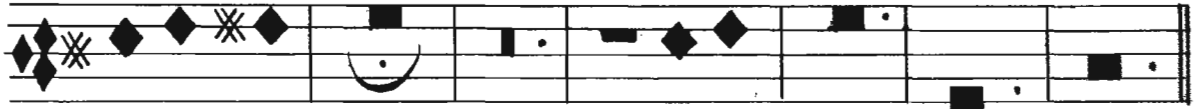
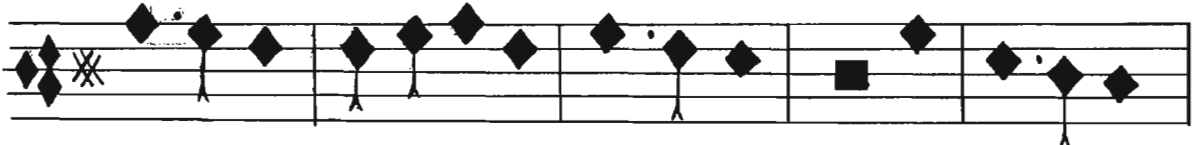
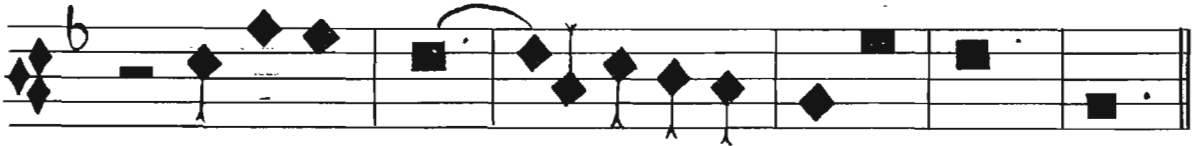
La diferencia del uno y otro compas, consiste en el valor de sus figurás, que siendo dobles son iguales en valor, como así mismo siendo sencillos.

Un compas de Ternario sencillo se llena con tres Semibreves, ó figuras equivalentes en valor, siendo susceptible de componerse de figuras cantables ó sus silencios, interpoladas unas con otras, siempre que entre las dos líneas que lo dividen, no resulte ni mas ni menos valor en sus figuras que las de tres Semibreves.

*Ejercicios en las tres clases de figuras del Canto-misto, admitidas en esta reforma en el compas Ternario sencillo.*



(a) El compas Ternario sencillo, es de los de tres partes el mas usado en el Canto-misto. En los libros de coro antes de ésta reforma se conoce por un número tres rasgado, y cuando no tiene esa señal, por las figuras cerradas entre dos líneas divisorias; las que resultan segun los ejercicios de este método en el Ternario sencillo. Para cantar bien las segundas, es preciso tener presente la denominacion que aqui se le da, fijando el cantor en su mente el compas á luego de la Llave, cual se señala aqui.



Deben bastarle al Canto-Ilanista los ejercicios anteriores para conocer tanto lo que es el Canto-misto, como para saber lo que puede dar de si en un facistol, máxime cuanto todas las cantorias siguientes pueden tenerlas como tales, no llegando ninguna á una mitad de las dificultades que en dichos ejercicios se hayan observado; pues el canto eclesiástico de facistol de donde se tomarán, es en esta materia sencillísimo en sus figuras; debiendo por lo tanto serlo en un todo, acomodando sus tonos á los de esta reforma; por lo que en los Himnos que á continuacion se escribieran para todas las festividades generales del año. se dejarán los tonos de aquel, acomodándolos á los de esta reforma, que es como suenan acompañados del Órgano; y aunque algunos de ellos no esten escritos en los

libros de coro en canto misto, no obstante se escriben en él, por creer que dichos cantos son susceptibles de mejora en este caso.

### **HYMNUS.**

*In Epiphan. Diu. ad Vesp. et Matut.*

(NOTA) El canto de este Hymno sirve para las horas de toda la octava.

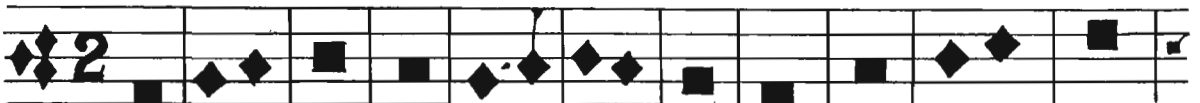
Cen de lis He-ro des De um  
De gem ve ni re quid- ti mos?  
non e-ri pit mor ta- li- a  
qui Reg na dat cae les ti- a.

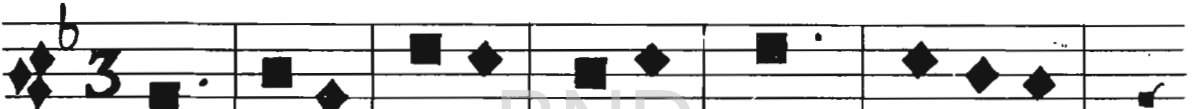
### *In festo S. Joseph, et Patrocinio ejusden, ad Vesp. Hymnus.*

Se Do seph cae lo brevit ag- mi na cae li-  
tum, te cunc ti re so nent Chris ti a dum Cho-  
ri, qui- ca rus in si- tis, junc- tus es in cli-



  
 tis, cas to fae de re Vir - gi - - - - - nis  
 In festo S. Joannis Baptistae, ad Vesp. Hymnus.

  
 Ut queant la xis re so nare fi - brio, mi ra ges to  
 cum sa mu li tu o rum, sol ve po llu ti la bi -  
 i ro a tum, sanc - - - - - te So a - - - - - nos.  
 In festo S. S. Apost. Petri. & Pauli; ad Vesp. Hymnus.

  
 De co - ra lux e tor ni ta - - - - -  
 tis au re am Di em be a tis ic ri  
 ga vit ig ni - bus; et pos to lo rum  
 que co ro nam prin - ci - pes Re is que in  
 ao tea li be ram pan dit vi - - - - - am  
 Mundi Ma gis tor at que coe li ja - - - - - ni  
 tor, Ro ma pa - - - - - ton tes de bi - - - - - tui que Sen -

ti - um, De en sis i lle, hic per cru cis

vic tor ne cent vi - ta e se na tum lan re

a - ti pos - - - - - si - - - - dent.

O Ro ma fa liz quo du o rum prin - - - - - ci -

pum es con se coa ta glo ri o so san -

- - - qui ne; Ho rum cu o re pur pu ra ta

ve - te ras Ex cel sis or bis u - na

pul cri tu. - - - - - di ne

Sit Fei ni ta tis semp i ter na glo ri - - - -

a Ho nor po tes tas at quo ju bi la - - - -

- - - ti o in u ni - ta te qua qu -

ber nat om ni - a por u ni ver sa

se - cu - lo - rum se cu la. A - - - - - mon.

*Un festo Apparitionis S<sup>u</sup> Jacobi Apostoli, C<sup>o</sup> Hispaniarum Patroni, ad Vesp. Hymnus.*

De - fen - sor al me stis pa - - - - - vi ca

Ja - - - co be vin dex fros ti - um, to.

ni ten i quem fi li - um De - - - - - i vo ca vit fi li - us.

*Un festo Transfigurationis, ad Vesp. Hymnus, cujus cantus, cantetur ad omnes horas.*

Qui cum quo Chris tum quae ri tis

cu los in al tum to lli - to; i

llic li ce - bit vi - se - re sig

um pa - rem nis glo - ri - ae.

*Un festo Omnium S<sup>s</sup>. ad Vesp. et Matut. Hymnus, cujus cantus cantetur ad omnes horas*

Gla - ca re Chris to, ser vi - lio,

qui bus Pa tris cla - mon - ti am

tu se ad tri bu mal gra ti ce

Pa tro na vir go pos tu lat.

In Nativitate Domini, et per Octav. ad Vesp. et Matut.  
Hymnus. cujus cantetur ad omnes horas.

se - su Re demp tor om ni - um

quem hu cis an te o - ri - - - gi - nem

pa - rem - pa - ter na glo - ri a.

Pa - ter su pre mus e di - dit.

In fest. Corporis Christi, ad Vesp. Hymnus.

San cte lin qua glo ri o

si cor po ris mis te ri - um, san qui -

nis que pre ti - o - - - si, quem in mun di

pre ti - um, fuc tus ven tis

ge - no co GOBIERNO DE NAVARRA si

Rex ef fu it geu ti- - - - um  
 Un fest. Corporis Christi, ad Matut. Hymnus.

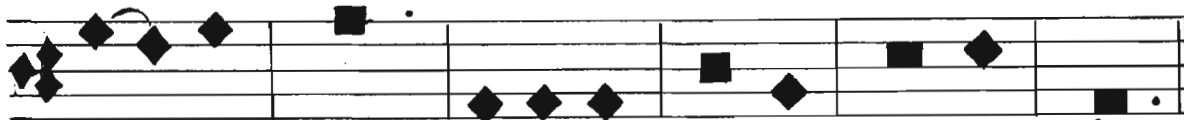
3  
 Sa - - cis so lem ni is junc ta sint  
 gan di a, et ex proe cor di is so - nent proe  
 co ni a, ce - ce dant ve te ra no - va sint  
 om ni a, cor - da, da vo ceo, et o pe - - - ra

Un fest. Corporis Christi ad Laud. Hymnus.


3  
 Rex - lum su pec num pro di - ens, nec  
 - Pa tris lin quens dex te - ram ad o pno  
 su um e ai ens, ve - - - nit ad  
 vi ta ves pe ram.

Un fest Corporis Christi, ad Prima Hymnus, cuius cantus, con-  
 tetur ad omnes horas

3  
 Sam lu cis or to si de ce De um pro  
 ce mur sup pli ces, ut in di ur nis



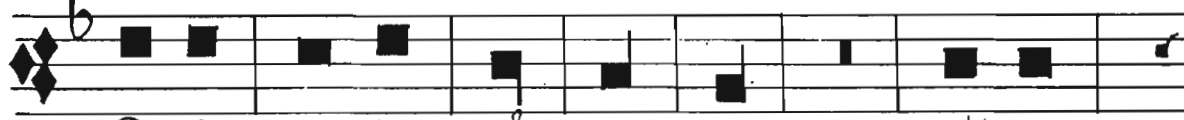
ac ti bus nos ser vet a no cen ti bus  
 Hymnus. B. M. V. ad Vesperas.




di - - - - - ve ma ris



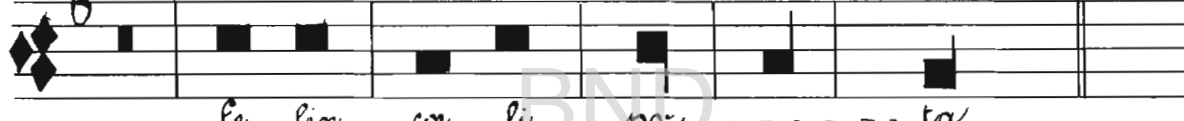
ste - - - - - lla,



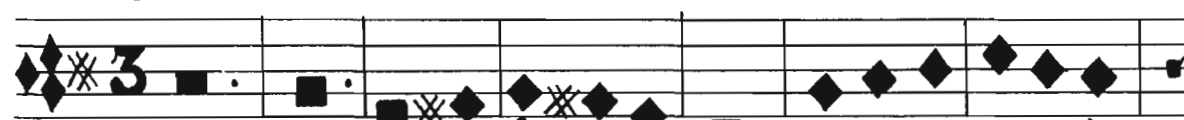
De i ma ter al - - - - - ma, at que



sem per vir - - - - - go



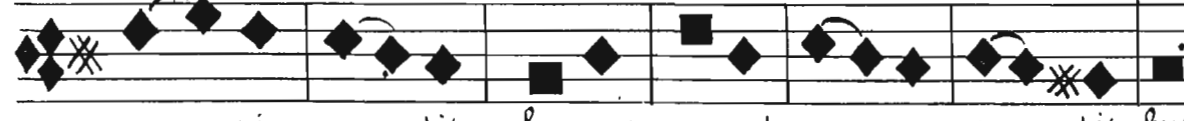
fe lix ce li por - - - - - ta  
 Hymnus. hic cantetur in horis et festis primae classis. B. M. V.



3  
 Jam lu - - - - - cio or to si de

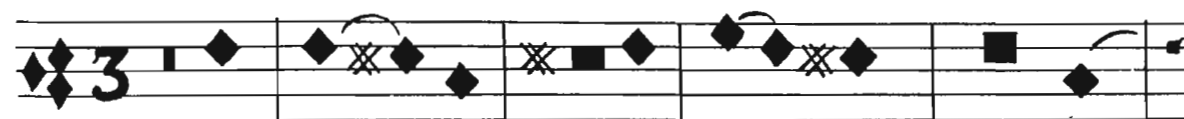


ce De - um pre ce mur sup pli ces, ut in di



ni nis ac ti bus nos ser vet a - no cen - ti bus

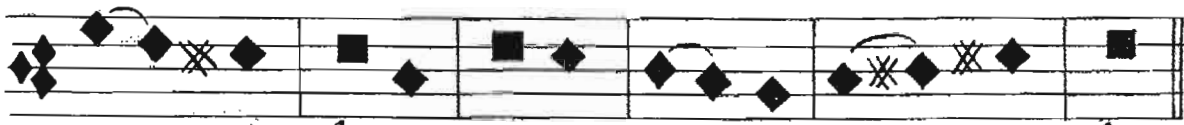
Hic alter in horis secundae classis et festis ejusdem. B. M. V.



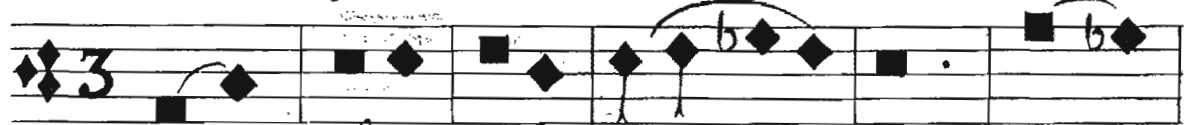
3  
 Jam lu - cio or to si - de ce De



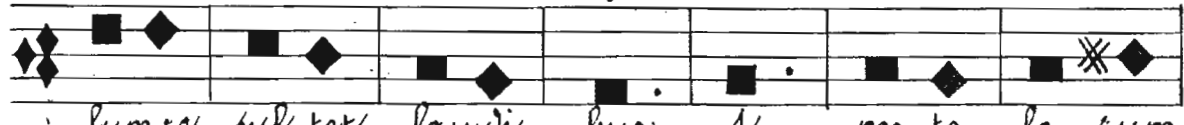
um pre ce mur sup pli - ces ut in di ni nis



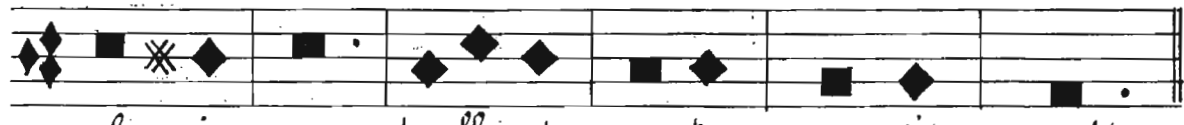
ac - ti - bus nos ser - uet a no cen - ti - bus  
*Commune Apostolorum extra tempus Paschiale, ad Vesp. Hymn; cuius  
canticus cantetur in festis primæ et secundæ clauis ad omnes horas.*



E - sul tet or bis gan - di is, ca



lum re sul tet lau di - bus: A pos to lo rum

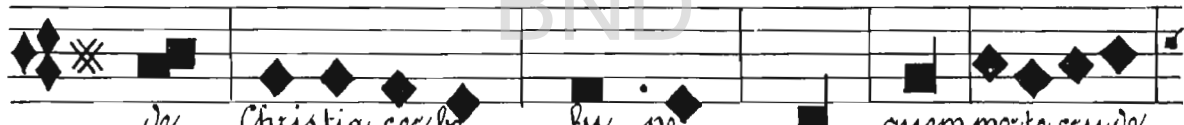


glo - ri - am te llus et as tra con ci - nunt

*Tempore Paschali, ad Vesperas Hymnus.*



Fis - tes e rant A - pos - to - li



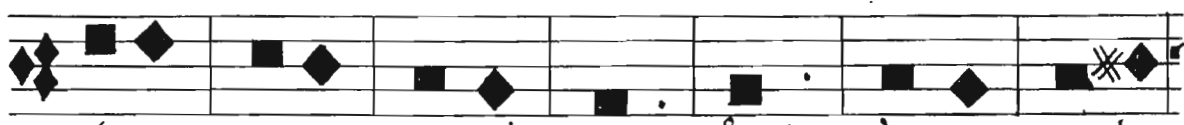
de Christia cer bo fu ne re, quem morte cen de



lis si ma ser vi ne ca - rant im pi - i.  
*Un Communi unius Martiris, ad Vesp. in Duplicibus Hymn. cuius  
canticus cantetur ad omnes horas.*



De - us, tu o rum mi - li tum - so ro,



et co co na pre mi um, lau des ca nen tes



Max ti - ris ab sol ve ne xu ci mi - nis.

*Un Comm. Confess. Pontif. et non Pontif. ad Vesp.  
in Duplicibus Hymnus.*

So - - te con fes - sor Do mi ni co -  
 len - tes, quem pi e lau dant po pu li per or -  
 - brem, hac di e lae - - - - - tuo me in  
 it be a - - - - - tas scan de re se des.  
 su pre - - - - - mos lau dis ho no - res.

*Un Semidup. ad Vesperas, Hymnus.*

So te con fes - sor Do mi ni co len tes  
 quem pi e lau dant po pu li per or - brem,  
 hac di e lae - - - - - tuo me in it be -  
 ou -  
 a pre - mos scan lau de re ho no - - - - - des  
 ris

*Un festo Dedicacion. Ecclesiae, ad Vesp. Hymnus.*

Coe - los tis ecclis de cu sa lam  
 be a ta pa cis vi - si - o, quae cel sa  
 io vi von ti bus sa xis ad as tra to lle



ris, spon - sae que ri tu cin que ris

mi lle Ange lo rum mi - lli bus.  
In festo Sanctissimae Trinitatis ad Vesp. Hymnus.

Jam dol re ce - dit ig - ne us;

tu lux pe ren nis u ni tas, nos tris, be a ta Tri ni tas, in fun de lumen cor di - bus.

In Ascensione Domine, ad Vesp. et Laud. Hymnus. cujus cantus cantetur ad omnes horas.

Sa lum tu tis su mae da - tor, De um no pre

lup tas cor pus, di um, Or ut bio in Ho di demp ti us

Con di tor, et cas ta lux a man ti um ac ti bus nos ser vet a no cen ti bus

In festo Pentecost. ad Vesp et Tertiam Hymnus, cujus, can tus cantetur ad omnes horas.

Ne Sam ni lu cis a to to spi - ri tu ce

men tes tu o cum vi - si - ta, um De um pre ce cum su - pli ces ut

Ple su per na gra ti a, quæ tu ce  
 in di ur nis ac ti bus, nos ser vet  
 as ti pec to ra.  
 a no cen ti bus

*In festo Septem Dolorum B. M. V. ad Vesp. Hymnus*

Sta bat Ma ter Do lo ro sa ju x ta Cu com  
 la cri mo sa, dum pen de bat Fi li no

Sta bat Ma ter Do lo ro sa ju x ta Cu com  
 la cri mo sa, dum pen de bat Fi li no

*In festo S. S. Angel. Custodum, ad Vesp. Hymnus*

Custodes ho num psalimus An ge los  
 na tu ræ fra gi li quos Pa ter ad di dit  
 ca les tis co mi tes in si dian ti bus  
 nec suo cum bo ret hos ti bus.

Un Domine. Advent. et in festo Expectat. B. M. ad Vesp: Hymnus: cuius cantus cantetur per totum Ad vent. quando de tempore agitur.

Cre a tor al ne si de rum, a ter na  
 Jam lu cio or to si de re. De - um pre  
 lux ce den ti um, Je - su De i'emptor om ni  
 ce mu su pli ces, ut in di ur nis ac ti -  
 um, in ten de vo tis sup pli - cum.  
 bus, nos ser vet a no cen ti bus.

Un Dominic. Quadrag. usque ad Dominic. Passion, exclusive, ad Vesp. et horas: et in Ferialibus, ad Vesp. tantum, Hymnus.

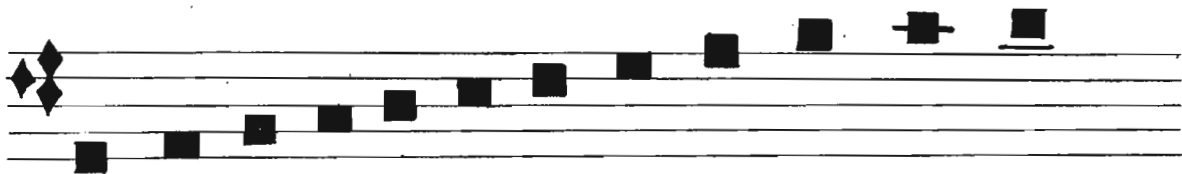
Au - di be nig ne con - di - tor,  
 Jam lu cio or to si - de re,  
 nos - - - - - tras pre- ces cum fle ti - bus, in hoc  
 De um prece mu su pli - ces, ut in di  
 sa cro je su ni - o fu - sas qua dia ge na - ri o.  
 ur nis ac ti bus nos ser vet a no cen ti bus

Un Domin. Passion. ad Vesp. Hymnus.

Ne xi lla Ere - - - - - gio pro de um;  
 Sul get Cui cio mis - te - ri um, qua  
 ri ta mor tom per tu lit. et



*Estension de la voz de pecho, que debe tener un bajo canto-llanista, para cantar el canto-llano, segun esta reforma.*



BND



---

## CONCLUSION.

**A**unque no me toca á mi corregir los abusos que se cometen en algunos coros por cantores poco diestros, pero sí preciados de que poseen una voz que creen buena, si bien fuera de la cuerda de los encargados de cantar el Canto-llano; no obstante como á los tales, por razones que ignoro, se les permite seguir el canto de una Antífona y otras cantorias constantemente en un duo á la tercera de lo que en el libro se halla escrito, no puedo menos de levantar mi débil voz al notar las muchas disonancias que de esto resultan, máxime, si como sucede en muchos coros, se acompañan con el órgano dichas cantorias, á falta de un lleno de buenas voces en él. Y como uno de los motivos que me han impulsado á escribir esta REFORMA es que el Canto-llano se cante con la mayor magestad y perfeccion posible, y no puede haber perfeccion donde la disonancia no es premeditada y sí hecha con solo el prurito de lucir la voz, sin conocer el mal resultado que de esto se sigue, repito, que al oír esto con bastante frecuencia, creo de mi deber el clamar contra este abuso, para que conocido por quien pueda remediarlo, lo haga así, pues de ello resultará gloria á Dios.

Si los que asisten á un coro, por la calidad de sus voces, ó por otras causas, no pueden seguir en el canto á los encargados de él, deben hacer el sacrificio de callar, porque de lo contrario en lugar de mover á devocion, promueven la risa en unos, el disgusto de oír un mal canto en otros, y en la generalidad se exponen á ser ridiculizados, por que hacen lo que ni saben, ni entienden, y porque de hacerlo así, en lugar de canto majestuoso y dedicado solo á Dios, hacen de él un canto malo por lo raro, y dedicado tan solo á lucir la voz que creen poseer, pues ya que no son útiles quieren al parecer serlo á su manera, y esa costumbre está reprobada, no solo en el facistol, sino en todas partes donde se canta.

Ese afan de improvisar duos á los cantos por sencillos que sean, necesita en quien así quiera verificarlo que tenga mucho conocimiento de la armonía, y un duo podrá improvisarse por un inteligente de varias maneras, siempre que al canto de donde se quiera

sacar, no haya ningun acompañamiento que forme un bajo fundamental, ó bien sea accidental, mas con todas las reglas del arte; pero al aparecer dicho bajo, ya se hace mas difícil dicha improvisacion, pues que en materia de armonía puede un organista diestro acompañar una misma cosa de dos ó mas maneras distintas sin que por eso falte á las reglas; y al contrario, en ello dará á entender la capacidad de sus talentos: pues puede modular bien, y quizá superar al pensamiento del autor, á no ser que éste le demarque á punto fijo el camino que debe seguir: y en la clase de armonía de que se habla, estando el camino sin marcar, puede seguir libremente por el que mejor le parezca, seguro de que si sabe su obligacion, cualquiera que elija le conducirá felizmente al término que se ha propuesto llegar. Ahora bien, ¿cómo es posible que sin estar marcado el camino que debe seguir un bajo acompañante, cual es el órgano, por lo cual tiene derecho á tomar el que mejor le parezca con tal que no falte á las reglas de armonía y buena modulacion, como es posible, repito, que un tercero tomando otro camino á la ventura y que no conoce por no haberlo andado nunca, siga sin extraviarse en un ápice, al que toda su vida ha andado un camino muy trillado, conociendo hasta por las piedras y ramaje, donde se encuentra, cuanto ha andado y cuanto le falta que andar? Verdaderamente que si los dos se encuentran siempre al mismo nivel, será un milagro. Pues este milagro es el que tiene que suceder cuando se canta una cantoría acompañada del Órgano, y entra un tercero á improvisar un Duo, no digo un Duo bien formado sino un Duo precisamente á la tercera (a) constante de una cantoria. Si esto en un inteligente casi raya en lo imposible por no ser fácil adivinar el pensamiento de un hábil acompañante, ¿qué se puede esperar de quien no entiende lo que hace, sino que tiene ó cree que tiene buena voz y que desea que no sea obscurecida por las otras? El resultado es fácil de adivinar: hechándose por un camino mas alto, se le vé sin querer; pero es una vista que estorba al que no desea ver mas que un objeto, y se le interpone constantemente otro delante que no solo lo distrae de lo que desea, sino que le estorba como inoportno.

El objeto principal de un oido bien organizado, es la cantoría con un buen acompañamiento, y el estorbo que se interpone á este objeto es un Duo improvisado á dicha cantoría por sujeto poco idóneo, que muchas veces ni los oidos mas tercicos pueden sufrir sin resentirse, resultando de aquí la frase siguiente en los oyentes: *mal empleada voz, para lo que desafina*; pues aunque no suceda así, con respecto al Duo que forma en la cantoría, como ya lo que suena no es un Duo sino un trio, puede su voz disonar con respecto al bajo, y en ese caso, como los oyentes no tienen obligacion de ser filarmónicos, y por tanto no distinguen en que consiste la disonancia, resulta que en lo que oyen hay una cosa desagradable, y generalmente se lleva la culpa aquella voz que mas sobresale, que en lo regular es la mas aguda y la que forma el Duo. El objeto del improvisador que es hacerse oír, ya se cumple, pero deja tras sí en los oyentes un mal estar que solo se acaba cuando felizmente calla. Afortunadamente no siempre se encuentra en disposicion de improvisar duos, pues tan solo puede hacerlo con aquellas cantorías que sabe de memoria, las que debiendo por este motivo ser mejor cantadas, son las que generalmente destroza con su improvisacion, no comprendiendo cuanto de ridículo hay en el hombre que quiere hacer una cosa que no sabe, y cuanto mas, cuando quiere sobresalir en lo que no entiende.

Quizá se creerá que cuanto llevo dicho sea muy exajerado, ó que poseido de un carac-

(a) Aunque se deja suponer que las improvisaciones en los duos de que se habla, son á la tercera superior de las cantorias, no obstante, las he oido tambien á la tercera inferior, por voces estrañas, que no eran susceptibles de la extension que aquellas tenian; y tambien á la tercera superior é inferior á la vez. Calcúle el inteligente qué especie de armonía resultaría en esta clase de tercetos y cuartetos, pues eran acompañadas del órgano. Yo por mi parte confieso que jamás he oido una cosa mas estraña y repugnante; no sé si á los cantores les sucederá lo mismo.

ter grave y melancólico quiera llevar las cosas á punta de lanza, y poner en práctica mis principios donde no se cuentan los recursos necesarios para ello.

Lo primero desgraciadamente no tiene nada de exajeracion: veanse los coros de las iglesias de poblaciones subalternas, y júzguese con imparcialidad de lo que en ellos se practica respecto al canto, que no puede ser otro que el eclesiastico de facistol; aténdase á las voces, y se verá en la generalidad, que los que algo entienden, se sujetan á lo escrito en sus libros, y los que no lo comprenden, cómo crean tener una mediana voz, piensan que estan autorizados para usarla á su arbitrio, tanto en el salmeado como en las Antifonas y otras cantorias.

Yo creo que sus intenciones son muy buenas, y que tratan de engalanar asi el canto, haciendo un servicio á Dios de la manera que sus voces lo permiten; pero se equivocan, por que en lugar de formar cantos buenos, no los forman sino disonantes y extraños por que no comprenden lo que hacen; y en cuanto al servicio de Dios, tambien creo le seria mas agradable el sacrificio del silencio. En cuanto á lo segundo, confieso que ni mi caracter ni mi genio son tan rigoristas que quiera á nadie privar del uso de las facultades que Dios le haya concedido para emplearlas en su servicio. Me gustan los buenos cantos ejecutados segun las reglas de buena armonia. Me gustan y los creo muy buenos esos á especie de *fabordones* que en muchos coros se usan en el salmeado, dando cierto realce á la solemnidad. Me gusta y creo bueno, todo cuánto en un coro bien organizado nos aproxima á nuestro modo á la armonia y melodia con que los Angeles alaban al Señor. Esto es lo que yo deseo oír en los coros; y ya que nuestra pequeñez no sea susceptible de tanto, á lo menos evitemos cantos estraños y disonantes que nos alejan de lo que acabo de decir; haga cada cual uso de su voz, pero sea poniendose acordes en la manera de hacerlo, para lo cual diré mi parecer con respecto á esto mismo, y es el siguiente:

En los coros donde no hay lo que se llama voces de obligacion, ni canto-llanista, de oficio, como sucede generalmente fuera de las Catedrales, Colejiatas, y en alguna que otra Parroquia, pues en éstas sabido es que la carga del facistol está aneja á los asistentes á sus coros indistintamente; mas como apenas falta entre los mismos alguno ó algunos que hayan estudiado el canto-llano, se concibe de aquí que el peso del coro, especialmente en lo tocante á cantorias, recaerá sobre ellos: pues bien, si en lugar de ayudarles cantando con ellos al Unísono, se les distrae con duos ó cantos estraños á lo que está escrito en los libros, les resulta un sobrecargo, porque sobre tener que fijar mas la atencion para no distraerse, necesitan tambien mas voz para que el canto principal no sea confundido; y si querer sujetar á otras voces que cantan al Unísono es pesado ¿cuanto mas no lo será, tratar de hacerlo á los que quizá con sus cantos en terceras ó de otra manera, le hacen balancear, cantando lo que en el libro no está escrito? Por lo tanto, toda cantoria que no esté escrita para dos ó mas voces, debe cantarse al Unísono, y si éstas cantorias son acompañadas del órgano, por ningun título debe permitirse una nota estraña á la escrita en el libro. Si los asistentes á un coro tienen gusto en cantar á duo ó mas voces, podran hacerlo, pero deberá ser, teniendo esos cantos escritos de la manera que los quieran cantar, como sucede en algunas Misas, Motetes &: siguiendo éste sistema, el conjunto del canto, aunque las voces sean malas, nunca será desagradable, pues se observa por experiencia que de dos malas voces, como canten bien unidas, resulta cuando menos el sonido de una regular.

En cuanto al Salmeado, soy de parecer, que á falta de otros recursos, pueda cantarse en la solemnidad de ciertos dias, en acordes armónicos, poniendose de acuerdo en lo que cada uno pueda ejecutar: éste es un recurso muy grato para los aficionados al canto, y que no conocen la nota; y si se canta bien, conservando cada cual la cuerda que sin fatigarse pueda ejecutar, es sobremanera armonioso, y de consiguiente de grande efecto. El

acompañamiento del órgano en este caso debe ser muy piano y sencillo, pues de lo contrario, en lugar de armonioso, no sería sino confuso, y de consiguiente no se alcanzaría el objeto deseado, porque los registros fuertes cubren á las voces: éstas insensiblemente se esforzarían mas de lo regular, y lo que generalmente se sigue de esto es, el cansancio y la desafinación y poca uniformidad entre el órgano y las voces.

Los coros, cantándose de la manera que llevo indicada, atraerían así con gusto á los fieles en sus festividades: éstos insensiblemente al oír un canto armonioso, elevarían su corazón al sér á quien va dirigido, y los templos serían las casas donde verdaderamente se alabase al Señor á imitación de sus Angeles.

He aquí los resultados del buen canto.

