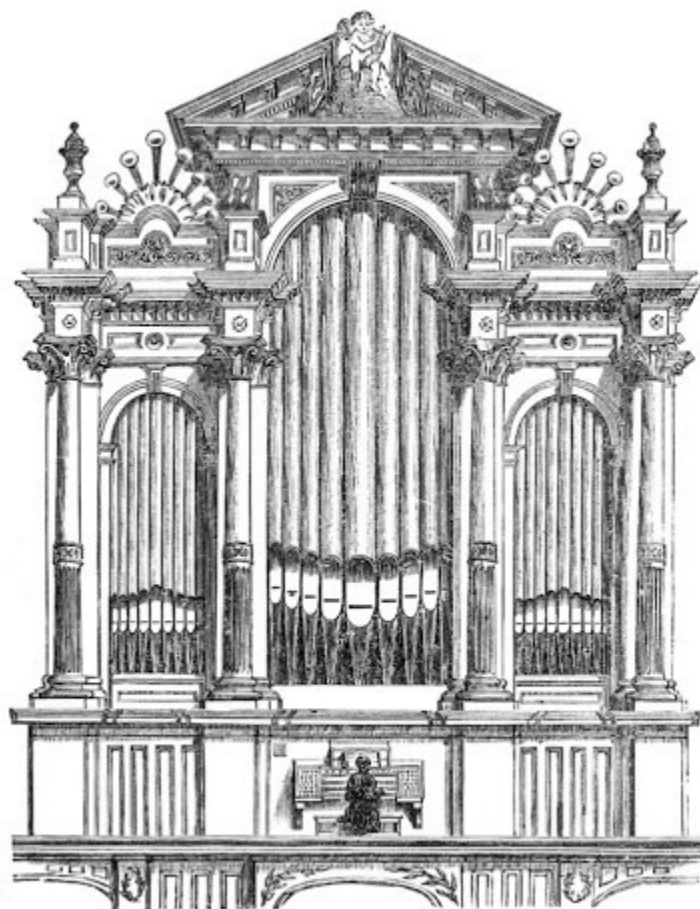


# MÉTODO PRÁCTICO PARA EL ACOMPañAMIENTO DEL CANTO GREGORIANO

Por

Flor Peeters



*La presente texto es una traducción del «Méthode pratique pour l'accompagnement du Chant Grégorien» de Flor Peeters, publicado en francés e inglés (Malines : H. Dessain. 1949, 105 p.).*  
*Gregoriani Cantus ~ Marzo-Mayo de 2020*

# MÉTODO PRÁCTICO PARA EL ACOMPANIAMIENTO DEL CANTO GREGORIANO

*Existen tres grandes escuelas de armonización del canto gregoriano, la alemana, la francesa y la belga. El presente método corresponde a esta última escuela y es el que se usa en la «Nova Organi Harmonia».*



## PREFACIO

### I . TRANSCRIPCIÓN DE LA MELODÍA GREGORIANA.

a) La **nota** o *punctum* del canto gregoriano se representa por el signo ●

b) la notas **liquescentes**: Cephalicus y Epiphonus, por un punto redondo negro más pequeño



c) Los **punctum inclinatum** (en forma de rombo) que forman un *ancus* se representan por puntos negros del mismo tamaño



d) La **virga simple** se representa por un punto negro seguido de otro más pequeño ● .

e) La **mora vocis** se representa de manera similar ● .

f) El **quilisma** por el signo ♪

g) Los **grupos de notas** que se indican mediante ligaduras se corresponden exactamente con los neumas del *Graduale Romanum*.

h) El **pressus minor** se indica mediante una ligadura entre la última nota de la del primer grupo y la primera nota del siguiente



i) El **salicus** se diferencia del *scandicus* por la sub-ligadura sobre la segunda nota del salicus, que es la nota acentuada



j) El **oriscus**, que ocurre al final de un grupo, se designa por una nota negra de tamaño ordinario ●, por lo que debe distinguirse del «Mora Vocis» después del grupo



k) Cuando se encuentra un **quilisma** en la segunda parte de un grupo compuesto, el segundo brazo de la ligadura va precedido del quilisma



l) La distropha y tristropha, cuando aparecen, se señalan por dos ligaduras individuales



## II. NOTACIÓN EMPLEADA EN LA REALIZACIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO.

a) En el acompañamiento utilizamos para la nota negra ● solo la nota ○, la cual tiene un valor indefinido duradero hasta la entrada de la siguiente nota en la misma voz.

b) Cuando la voz en el acompañamiento se mueve hacia un unísono con otra, indicamos el movimiento de esa voz con una línea transversal. Hacemos un uso algo frecuente de estas líneas transversales, para evitar la duplicación de partes, y la consiguiente complicación en el acompañamiento del órgano.

c) Cuando la fundamental de un acorde pasa al tenor en el siguiente acorde, este movimiento será marcado por una línea punteada, solo para llamar la atención sobre el «legato» requerido.

d) Cuando el bajo y el tenor se fusionan en un unísono, lo indicamos con una nota doble.

e) Cuando luego estas dos voces continúen al unísono, empleamos simplemente una nota.

# PRIMERA PARTE

## I. Los modos gregorianos.

Los orígenes del canto gregoriano se remontan varios siglos antes del surgimiento del estilo polifónico, y en consecuencia antes del uso de la armonía propiamente dicha.

Cada uno de los ocho modos del canto gregoriano, en relación con nuestro sistema tonal moderno, puede clasificarse como perteneciente a una de las tres tonalidades Do, Fa o Si $\flat$  (C, F o B $\flat$ ).

*Ejemplo:*



Esta melodía pertenece a la tonalidad de Do.



Tonalidad de Fa.









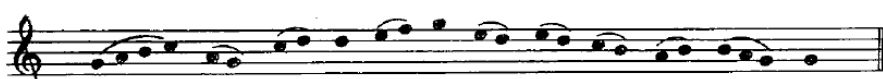

Tonalidad de B $\flat$ .

La figuración de las frases melódicas tomadas en su conjunto, y especialmente las cadencias, indican la preponderancia de la tonalidad mayor o menor en cualquier melodía dada.

Los modos 1ro, 2do, 3ro y 4to en su carácter general se corresponden mejor con nuestra tonalidad menor. El 5to y 6to especialmente, así como el 7mo y 8vo, corresponden mejor a nuestra tonalidad mayor.

*Ejemplo:*

(Ver página siguiente).


1er modo.		Re menor
2do modo		Re menor.
3er modo		La menor.
4to modo		La menor.
5to modo		Fa mayor.
6to modo		Fa mayor.
7mo modo		Do mayor (final en sol)
8vo modo		Do mayor (final en sol)

Una melodía por sí misma puede pertenecer a varios modos, de ahí el resultado de cambios de tonalidad o modulaciones, en cuyo caso se denominan modos mixtos.

*Ejemplo:*


**Exemple - Example** Dominica infra octavam Corporis Christi

**Communio**

II 

si b majeur Bb major	sol mineur G minor	ré mineur D minor	do majeur C major	la mineur A minor
-------------------------	-----------------------	----------------------	----------------------	----------------------

**Introitus** Dominica IV in Quadragesima

V 

si b majeur Bb major	fa majeur F major	la mineur A minor
-------------------------	----------------------	----------------------

Antes de armonizar una melodía, su construcción debe analizarse cuidadosamente y determinar exactamente el lugar donde se produce la modulación.

## II. Armonías propias del canto llano.

Solo los acordes cuyas notas se encuentran en los modos gregorianos son permisibles.

En primera instancia, tenemos el acorde perfecto  $\frac{3}{2}$  con su primera inversión  $\frac{6}{4}$ , excepto el acorde de quinta disminuida (que se encuentra en el séptimo grado de nuestra escala mayor moderna) que no se usa en su posición fundamental, sino solo en su primera inversión. Se aplica una restricción similar en el caso del contrapunto clásico.

El uso de los siguientes acordes está **prohibido**: El acorde  $\frac{6}{4}$  (segunda inversión del acorde perfecto) debido a su carácter modulador, el de séptima dominante con todas sus inversiones debido a su carácter profano (por razones técnicas, consulte la parte V. «El estilo del acompañamiento del canto gregoriano»).

**La elección de los acordes depende de:**

- 1) La modalidad de la frase que contiene la nota o grupo de notas a armonizar.
- 2) La posición y función del acento dentro de la frase musical.
- 3) La influencia de la tónica y la dominante en la melodía.

Con respecto al gran ritmo (o ritmo de frase), a diferencia del ritmo de grupo, se deben distinguir dos tipos de acordes:

- 1) **Acordes de movimiento** (Arsis), o acordes de paso (ver explicación de adornos).
- 2) **Acordes de reposo** (Tesis).

Los **acordes de movimiento** son, acordes disonantes, acordes de sexta, y fundamentales con la tercera o quinta en la parte superior.

Los **acordes de reposo** son acordes en posición fundamental que tienen la nota fundamental tanto en la parte más baja como en la más alta (ver más adelante los acordes que están permitidos, sección V.).

## III. Colocación de acordes en relación con el ritmo del canto llano.

La colocación del acorde depende del carácter y la función del acento. El acento rítmico debe distinguirse del tónico.

La primera nota de cada grupo está acentuada y requiere un acorde. Las notas o grupos de notas con acento rítmico y que requieren un acorde son: **Podatus, Clivis, Scandicus. Salicus, Climacus. Torculus, Porrectus** (o los grupos compuestos derivados de estos), **Virga simple, Pressus, Distropha y Tristropha.**

*Ejemplo:*

(Ver página siguiente).

Offeritorium

Déx - te - ra      Dó - mi - ni \* fe -

II

podatus subbipunctis P. Subbispunctis      tristropha Tristropha P.      podatus      podat. subbip. resupinus P. Sub P.      clivis Clivis

- - - cit vir - - - tú - tem, déx - te - ra      Dó - mi.ni ex - al.

torculus Torculus      pressus major Pressus major      virga isolée Single Virga \*      distropha distropha      pressus minor Pressus minor      etc.

Un acorde en la primera nota será suficiente para las cadencias que terminan en un *clivis oriscus* o un *podatus oriscus*, cuyos grupos tienen una sola sílaba.

Ejemplo:

Cadencia de *clivis-oriscus*      Cadencia de *podatus-oriscus*

II      IV

clivis oriscus      podatus oriscus

Para el *quilisma*, el acorde se colocará en la nota que lo precede, y si dos notas o un grupo de notas lo preceden, en la primera nota de esta última; nunca en el *quilisma* mismo.

Para el *salicus*, debe destacarse la segunda nota.

Ejemplo:

EXAMPLE - EXAMPLE

quilisma      salicus

V

En principio, el *mora vocis* no debe estar excesivamente resaltada por un cambio armónico en el acompañamiento. Sin embargo, cuando parece ajeno a la armonización del grupo al que pertenece, se puede enfatizar ligeramente.

Ejemplo:

Cuando se producen notas *repetidas* en grupos sucesivos, lo que pasa a menudo en el caso de las *distrophae* y las *trístrophae* seguidas de otros grupos, y especialmente cuando no hay cambio de texto, la nota repetida debe destacarse (resaltarse) claramente.

Ejemplos:

Este énfasis debe ser natural y no exagerado.

Cuando debido a un giro de la melodía cambia la posición de un acorde, esto en sí mismo será suficiente para el ligero énfasis del acento.



## IV. Colocación de los acordes en relación con el texto latino.

El acento rítmico por sí solo no decide la colocación del acorde en el acompañamiento del canto gregoriano.

Con respecto al texto latino distinguimos: a) Cantos silábicos, b) Cantos melismáticos, c) Himnos.

Las características del texto latino, el ritmo natural de la palabra y la relación entre los acentos primarios y secundarios juegan un papel preponderante en el acompañamiento del canto gregoriano, y sobre todo en el caso de los versos de los salmos, así como en las melodías silábicas.

Los puntos mencionados anteriormente deben tenerse en cuenta cuidadosamente al seleccionar un buen acompañamiento.

Un acento secundario que sucede a un acento primario, tónico o rítmico, no requiere un cambio de acorde.

A menudo sucede que, en una sílaba débil, la melodía mantiene un grupo de notas más complejo de lo habitual, en cuyo caso es deseable que se enfatice el sentido de la música colocando un acorde en el acento del neuma, **para darle prioridad**, en detrimento del acento tónico precedente que lleva una sola nota.

*Ejemplos:*

<i>(enfatisando ligeramente el acento tónico en el tenor)</i>	<i>(sin enfatizar el acento tónico)</i>	<i>(subrayando ligeramente el acento tónico en el bajo).</i>
um      Dó-mi - ne	e   Dó-mi - ne	et brá-chi - um
		

*Ver apartado VIII (Revisión general, licencias armónicas etc.)*

El texto latino debe ser respetado tanto como sea posible, y las tensiones naturales de la dicción mejoradas por una adecuada colocación de acordes.

*Ejemplo:*

(Ver página siguiente).



## V. El estilo del acompañamiento del canto llano.

El arte del organista consistirá sobre todo en encontrar, mediante acordes bien elegidos, un acompañamiento *disciplinado y fluido*; debe evitar saltos y cambios irregulares de acordes, que estropeen la flexibilidad del acompañamiento, así como el «legato» al tocar el órgano.

Para que la armonización sea tranquila y fluya suavemente, la experiencia sugerirá que es inútil enfatizar cada acento tónico y rítmico por un acorde separado, lo que daría como resultado una pesadez indebida. El canto gregoriano debe preservar toda su flexibilidad, por lo que debe estar respaldado por una armonización sobria y moderada, aunque musical, para enfatizar discretamente el carácter expresivo de la melodía.

El acompañamiento siempre debe ser modal de acuerdo con el carácter propio de cada «Modo».

### ¿Qué acordes son permisibles?

Como hemos dicho antes, en principio solo el acorde perfecto y su primera inversión son permisibles. Este principio no debe aplicarse con demasiada rigidez. Una de las características distintivas del canto gregoriano es su **extraordinaria flexibilidad**. Por lo tanto, el acompañamiento debería ayudar a mantener esta elasticidad y no restringirla. Por sí mismo debería ser lo más flexible posible. De donde concluimos que todos los ornamentos posibles no solo se toleran, sino que son deseables siempre que no entren en conflicto con el carácter del modo. Se deduce que todos los acordes de séptima, con sus inversiones, *que pertenecen al esquema de los modos antiguos* son permisibles, con la excepción del **acorde de séptima dominante**, y el acorde de séptima en el séptimo grado debido a su relación directa con el acorde de quinta disminuida. Sin embargo, las tres inversiones de esta última están permitidas.

*Ejemplo:*

(Ver página siguiente).

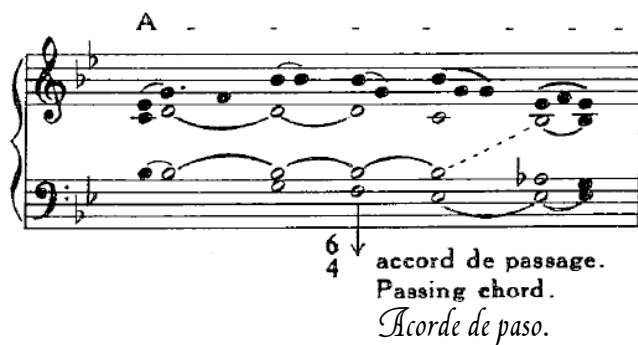


Se debe evitar el acorde de séptima dominante con sus inversiones y toda la armonía resultante, así como los acordes del novena dominante. El empleo del acorde de séptima dominante, desde un punto de vista histórico, constituye una frontera que nos separa de las características esenciales de los antiguos modos, que desde dicho punto de vista provocó un empobrecimiento en la evolución de la música, ya que toda la escuela barroca (desde Monteverdi y más tarde Bach) empleó como base de la estructura nuestras más uniformes escalas mayores y menores. En segundo lugar, y sobre todo, debe evitarse debido al muy pronunciado carácter profano de este acorde. Nótese que en el **séptimo modo**, el acorde de séptima en el **primer grado** es nuestro acorde moderno de séptima dominante, el cual debe evitarse.

De la misma manera, se debe evitar el acorde de  $\frac{6}{4}$  (segunda inversión del acorde perfecto) debido a su tendencia moduladora y al consecuente atractivo de una cadencia moderna.

Este acorde no debe emplearse en la tónica ni en el acento musical, sino como la resolución de una *appoggiatura* en una sílaba o nota débil (como un acorde de paso).

Ejemplos:



## VI. Adornos

Los ornamentos melódicos utilizados en el acompañamiento del canto gregoriano son los siguientes:

1) **Notas de paso**, 2) **Bordaduras o notas auxiliares**, 3) **Appoggiaturas** (más bajas o más altas que preceden a la nota real), 4) **Retardos**, 5) **Anticipaciones**, así como las **notas de pedal**, que se emplean con frecuencia y con buenos resultados; estos adornos prestan al acompañamiento la serenidad necesaria y preservan para el canto gregoriano toda su libertad y flexibilidad.

## 1) NOTAS DE PASO

Las notas de paso se encuentran no solo en la melodía sino también en el acompañamiento. Si se encuentran en el bajo, favorecen de manera muy efectiva el movimiento tranquilo de la parte, y ayudan a evitar, o al menos a redondear, la sacudida resultante de un bajo que se mueve disyuntivamente.

*Ejemplos:*

*Notas de paso en la melodía.*



*Notas de paso en el bajo.*



*Notas de paso en el bajo y el alto.*



Nota: El acorde de séptima dominante como nota de paso también está prohibido.

## 2) BORDURAS O NOTAS AUXILIARES.

En la melodía encontramos continuamente borduras, más bajas o más altas en relación con la nota principal prevista por la armonía. Cuando se emplean borduras en la melodía, a veces sucede que la naturaleza del acorde cambia; así, un acorde perfecto puede convertirse en una primera inversión, etc. Tenga cuidado de que no se forme un acorde de séptima dominante de esta manera. Incluso en el acompañamiento se encuentran borduras en las diferentes partes, pero rara vez en el bajo.

*Ejemplos:*



*Bordura en el tenor.*



*Bordura por salto en la melodía.*



El siguiente ejemplo nos muestra una bordura en movimiento disyuntivo hacia abajo. Consiste en una pequeña desviación de la línea melódica normal, fuera de las notas principales de la armonía prevista por la melodía. La bordura en este sentido es un ligero «desvío», en lugar de un movimiento metódico en un paso progresivo regular de intervalos de segundas.

*Ejemplo:*



### 3) APPOGGIATURAS.

Todos los diferentes tipos de *appoggiaturas* pueden emplearse en el acompañamiento. Estas se encuentran en el acorde mismo, es decir, en el acento musical o tónico, mientras que las notas pasantes y auxiliares se encuentran solo entre dos notas de un acorde o sucesiones de acordes, y en consecuencia siempre caen en el ritmo débil.

Aquí siguen algunos casos diferentes que pueden ocurrir.

1) Appoggiatura con resolución en la **nota inferior**.

*Ejemplo:*



2) Appoggiatura con resolución en la **nota superior**.

*Ejemplo:*



3) Appoggiatura **doble**, ascendente o descendente.

Appoggiatura **triple**, ascendente o descendente, a veces ascendente y descendente al mismo tiempo.

*Ejemplos:*

*Appoggiatura doble ascendente y descendente.*



*Appoggiatura doble descendente.*



*Appoggiatura triple ascendente y descendente.*



#### 4) RETARDOS

Los retardos se encuentran casi exclusivamente en el acompañamiento, rara vez en la melodía, salvo en las cadencias del 3ro y 4to modos. Este adorno le da al acompañamiento un carácter sostenido, que contribuye a una sensación de descanso; al mismo tiempo, favorece el estilo *legato* de tocar el órgano. El retardo no se limita necesariamente a uno, sino que se puede extender a dos o varios grupos de notas. Un acompañante de buen gusto evitará toda exageración.

*Ejemplos:*



Todos los retardos (así como sus resoluciones) que resulten de acordes o constituyan acordes permisibles basados en la estructura modal de los diferentes modos, pueden usarse en todas sus formas.

## 5) ANTICIPACIONES.

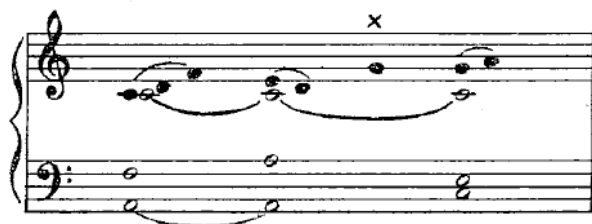
La anticipación en el canto gregoriano se efectúa casi de la misma forma que en la música moderna. De manera similar, anticipa una nota que pertenece al siguiente acorde. A veces se emplea muy libremente, a modo de salto, lo que hace que se parezca al escape (i. e. la nota auxiliar que se mueve disyuntivamente), del que difiere, no obstante, por el hecho de que anticipa una de las partes del acorde que le sigue. Nótese que este no es el caso del escape.

*Ejemplo:*

*Anticipación ordinaria.*



*Anticipación (libre) que se asemeja al escape.*



## 6) NOTAS DE PEDAL

Las notas de pedal se usan con mayor frecuencia, pero no exclusivamente, en el bajo. Se pueden utilizar acordes disonantes y consonantes en la nota del pedal.

a) Con mayor frecuencia, el primer y último acorde será consonante.

*Ejemplo:*



b) Es evidente que solo se permiten los acordes propios de la modalidad.

*Ejemplo:*



c) Deben evitarse las resoluciones duras, que conllevan fricciones desagradables y movimientos desproporcionados.

d) Es aconsejable emplear en la nota de pedal alternativamente en un número equivalente de acordes consonantes y disonantes. La nota de pedal puede entrar libremente. Debe usarse con gusto y sin abuso, para evitar toda monotonía.

## 7) ESTILO LEGATO.

Un estilo *legato* que es tan necesario para un buen acompañamiento dependerá en gran parte de:

a) **Empleo frecuente de notas comunes en acordes sucesivos** (a menudo notas de pedal).

*Ejemplo:*

*Las notas comunes forman una nota de pedal en el tenor.*

A - ve ve - rum Cor - pus na - tum de Ma - rí - a Vír - gi - ne ...

VI

notes communes formant une note de pédale au ténor.  
Common notes forming Pedal-note in Tenor.

b) **El bajo sostenido.** Sobre todo, deben evitarse los escapes (movimientos disyuntivos) y los saltos. En caso de necesidad, su efecto se atenuará mediante la adición de disonancias a las partes medias.



*Ejemplo:*

Au - tor be - á - te sá - cu - li, Chri - ste Re - dém - ptor óm - ni - um

Aquí las principales reglas de contrapunto prevalecen. Un buen acompañamiento debe caracterizarse por un bajo que no solo sea sostenido sino que esté construido de manera que forme una línea simétrica suavemente evolucionada, que se logra mejor mediante el empleo de intervalos sucesivos de segunda. Esta observación se aplica también a las partes medias, y especialmente en el bajo si hay una nota de pedal.

*Ejemplo: Nótese la fina línea melódica en el tenor.*

Is - te Con - fés - sor Dó - mi - ni co - lén - tes

## VII. Cadencias

Se deben distinguir dos tipos de cadencias: la cadencia temporal o media, y la cadencia final o perfecta. Las cadencias finales requieren el acorde perfecto, si es posible con la octava en la soprano, salvo para los modos 3ro y 4to. La cadencia final en el curso de una composición es posible solo cuando da la impresión de una frase completamente terminada, o antes del comienzo de un cambio pasajero del modo. Un tratamiento delicadamente moderado de la nota final en las cadencias es de capital importancia.

Por esta razón, generalmente no se empleará un acorde en la última nota, sino solo en el último acento tónico o rítmico.

De esta forma se facilitará la terminación suave de la frase y se completará con un buen acompañamiento. Es aconsejable, al emplear una suspensión o appoggiatura deslizada entre las partes medias, hacer que la última nota coincida en la medida de lo posible, con la resolución de estos adornos.

Esto de ninguna manera impide la conclusión elegante de la frase musical siempre que no haya movimiento en la parte del bajo.

*Ejemplo:*



En las semi-cadencias, se recomienda terminar en el acorde del sexto grado, o en la primera inversión de la tónica.

*Ejemplo:*



Cuando no encontramos una resolución natural a una **semi-cadencia**, se tolera el empleo de un nuevo acorde en la última nota, con la condición de que se prolongue a la siguiente frase.



La cadencia es una síntesis del modo de la melodía, es decir, una expresión breve pero precisa de su carácter distintivo, y por lo tanto es de capital importancia asegurar que cada modo de canto gregoriano tenga su final apropiado.

## VIII. Resumen general: licencias de armonía y varios consejos prácticos

1) Evite en principio la colocación de acordes en sílabas débiles, o notas débiles de la melodía. Sin embargo, es permisible cuando la melodía se desarrolla de manera tan débil en una sílaba débil que el acento del neuma adquiere predominio.

También es admisible en el caso del movimiento de partes ocasionado por la formación de una bella línea contrapuntística en el bajo o en las voces medias, o para redondear las resoluciones de acordes mediante el uso en la armonización de adornos, por ejemplo suspensiones, appoggiaturas y acordes de séptima tonales.

2) Preferentemente, el acompañamiento debe permanecer ininterrumpido. La falta de armonización de algunas notas iniciales o notas en el curso de la melodía rompe la atmósfera tranquila y provoca lagunas indeseables en el acompañamiento.

*Ejemplos:*

*Con lagunas.*

Gló - ri - ó - sus

I

- - - git i - ni - mí - -

I

*Mejor así.*

Gló - ri - ó - sus

- - - git i - ni - mí - -

Cuando después de la barra mayor, la melodía comienza con una o varias notas en una sílaba no acentuada, seguida de un acento o un grupo, es preferible comenzar doblando la melodía en la octava inferior, o con un acorde incompleto, en lugar de dejar la nota o las notas iniciales sin armonización.

*Ejemplos:*

in - tén - de

*Exemples:*

V

*Exemples:*

et in nó - mi - ne

II

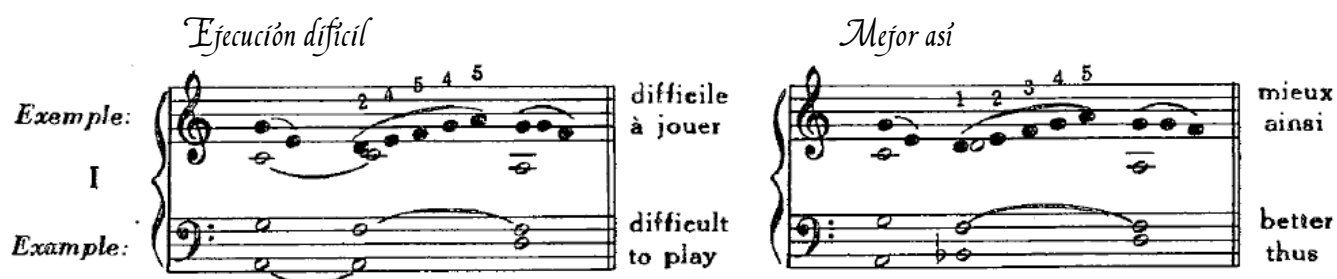
3) Cuando surge la oportunidad de formar notas comunes, incluso entre diferentes voces, desde el alto al tenor, o desde el tenor al bajo, estas se vincularán tanto como sea posible, especialmente en los cambios de acordes.

*Ejemplo: Nota común a la línea del tenor y el alto.*



4) Evite hacer que la mano derecha toque más de cinco notas ascendentes sucesivas entre la melodía y el alto, porque para una mano normal la ejecución sería demasiado difícil y la digitación demasiado complicada.

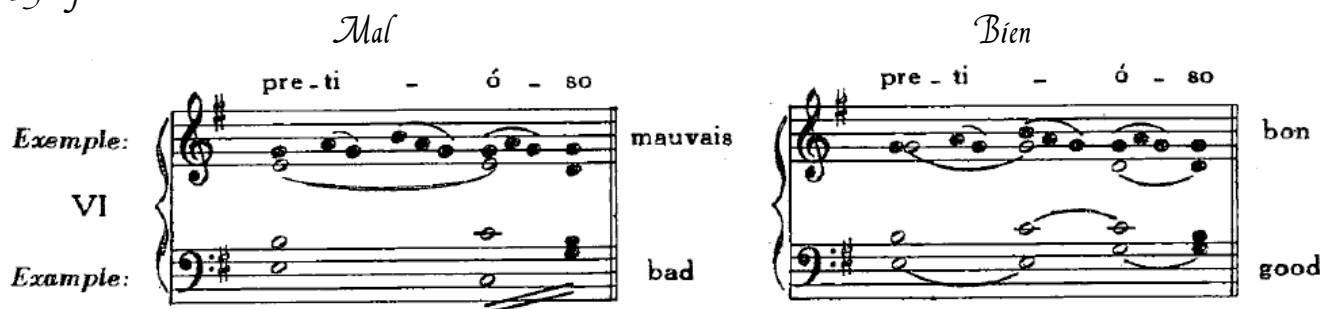
*Ejemplo:*



Además, es **indispensable** que un buen acompañante domine la técnica de sustitución de los dedos, un rasgo característico de tocar órganos, sin el cual un buen legato es imposible.

5) Como cuestión de principio, no debe producirse un cambio de acorde en **la última nota** de una cadencia final, sino sobre **el último acento** musical o tónico.

*Ejemplo:*



6) El uso de un acorde en una sola nota sin acentuar de la melodía, durante la frase musical, naturalmente se debe evitar, porque rompe la atmósfera tranquila del acompañamiento. Es menos objetable colocar un acorde después de la línea de compás completa (o de la doble) en la primera nota aislada de la melodía, porque esta última, desde un punto de vista práctico, adquiere un valor prolongado, y esta prolongación se marcará mejor en el acompañamiento que en el canto.

*Ejemplo:*

*Exemple:*

VIII

*Example:*

*Sin embargo, lo que sigue es preferible...*

*...porque el bajo se mueve en grado conjunto.*

7) Es preferible no interrumpir el acompañamiento cuando hay una barra mínima (la de un cuarto de pentagrama o de tetragrama) o media, sino solo con la barra mayor o la doble de compás. Cuando el organista no interrumpe su acompañamiento en la barra mínima, el cantante se ve ayudado para mantener el tono, y el acompañamiento es más tranquilo.

8) Para obtener un mejor legato en el acompañamiento, está permitido resolver dos acordes sin interrupción en la barra mínima o en la media, o resolver la frase anterior solo al comienzo de la siguiente frase:

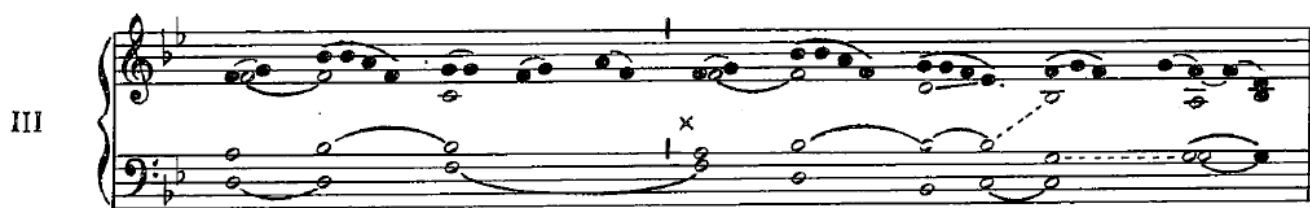
1º. Agregando la primera nota de la melodía después de la barra mínima o de la media (ya que no requiere soporte) al acorde anterior, y al enfatizando con un acorde sólo el acento que le sigue.

*Ejemplo:*

III

2º. Resolviendo el retraso que ocurre antes de la barra mínima en el tenor, sólo después del resto, uniendo las dos frases. Esta práctica confirma las reglas para la ejecución del canto, ya que las líneas de barra mínima sirven menos para la subdivisión de la frase musical que para las respiraciones breves. La practicabilidad de esta regla dependerá de las capacidades de los cantantes. Es decir, es posible que no se tengan en cuenta según las posibilidades de ejecución.

*Ejemplo:*



9). Puede suceder, sobre todo en la barra mínima, que la última nota de la melodía sea una nota ajena al acorde, y cuando no se resuelve, sirve como una nota de enlace melódico con la siguiente frase.

*Ejemplo:*



10). La misma armonización para dos fórmulas melódicas sucesivas similares debe evitarse tanto como sea posible.

*Ejemplo:*



11). Se debe evitar la repetición de la misma sucesión de acordes, ya que causa monotonía y debilita la tensión en el acompañamiento.

*Ejemplo:*

(Ver página siguiente).

III

Sa - cer - dó - tes tu - i

*Mal.*

Sa - cer - dó - tes tu - i

*Mejor.*

12). Evite el empleo monótono y ordinario de las cadencias perfectas. Estas sucesiones son excelentes en tonalidades menores, exactamente debido a su adaptación modal, obviamente sin aumentar el séptimo grado.

*Ejemplo:*

*Cadencia en modo mayor (evitar).*

*En modo menor (correcto).*

un ton  
one tone

13). En general, es preferible evitar los adornos contrapuntísticos en las partes intermedias en la segunda o tercera nota débil de un grupo simple, especialmente cuando se mueven paralelos a la melodía, siendo el «salicus» una excepción.

14). Las **octavas** y las **quintas** consecutivas son desaconsejables. Esta regla es relativamente poco importante cuando la segunda de dos quintas consecutivos es atenuada por una disonancia, o una nota ajena al acorde.

*Ejemplo:*



En vista de los muchos acentos suplementarios y subordinados en la estructura melódica del canto gregoriano, se permiten las octavas y quintas consecutivas sobre todo cuando, por ejemplo, en una de las partes intermedias (tenor o alto) se forma a intervalos cortos de octavas con la melodía, principalmente en acentos secundarios, incluso cuando el bajo se forma con las otras partes antecedente u octavas posteriores.

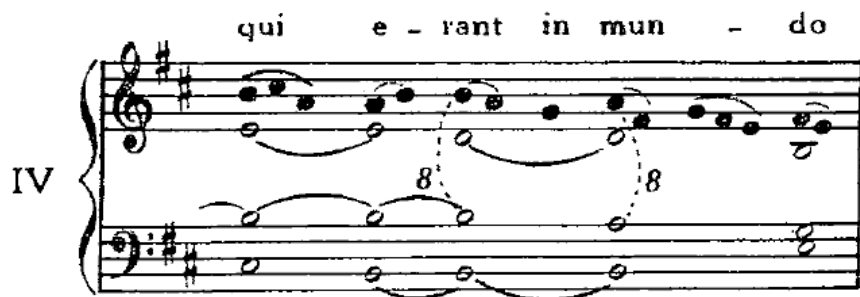
Se permiten octavas posteriores **entre la melodía y el bajo** en acentos secundarios o notas débiles.

*Ejemplo:*



Las **octavas entre la melodía y el tenor** son permisibles cuando ocurren entre el primer acento secundario y un punto donde tiene lugar el cambio de posición del acorde (primera inversión) seguido de un acorde de séptima tonal en el mismo bajo. Como realmente no hay una resolución de acordes, tales consecutivos son justificables.

*Ejemplo:*





Se permiten **octavas** entre el **tenor y la melodía** en los acentos seguidos de notas débiles.



Se permiten **octavas** entre la **melodía y el bajo** que coinciden con las quintas entre el alto y el bajo, como en el siguiente ejemplo, debido a la inserción del acorde E $\flat$  (sexta en el bajo) en su primera inversión, lo que cambia la naturaleza del acorde, evitando así inmediatamente octavas y quintas [alternativas y] consecutivas. Son igualmente permisibles porque el acorde de F es seguido por un «Pressus Major» en G en la melodía. Debido al acento, esta nota es prominente, mientras que el F es solo una nota secundaria.



Los siguientes son algunos ejemplos adicionales de licencias armónicas:

Se permiten **quintas** cuando se ocultan como consecuencia de séptimas consecutivas entre el bajo y el alto.



Las **quintas consecutivas** (cadencia final del 4to modo) se permiten sobre un bajo sostenido.



Las **quintas** se permiten cuando se redondea por movimiento contrario de las voces, como por ejemplo las de tenor y soprano en el siguiente ejemplo:



Una comprensión segura de las relaciones rítmicas de los acentos secundarios y un gusto estético desarrollado determinarán la actitud personal de uno hacia el empleo de licencias armónicas.

15) De conformidad con el **carácter modal y arcaico**, y el espíritu general del canto gregoriano, el uso de acordes menores perfectos es aconsejable cuando sea prácticamente posible. En el caso de los acordes mayores perfectos, a menudo se prefiere la primera inversión, excepto en las cadencias.

16) La **libertad tonal** (o tonalidad indeterminada) es una de las características específicas del arte del canto gregoriano. Como prueba encontramos varias melodías que comienzan en una tonalidad determinada y terminan en otra. No se pueden asignar otras melodías a una tonalidad definida porque su rango es demasiado restringido e indefinido. A veces es difícil saber si una pieza de canto gregoriano pertenece a una tonalidad mayor o menor.

Varias melodías gregorianas están en **modos mixtos**, en los que el paso de una tonalidad a otra es difícil de definir. Esta dualidad y esta falta de precisión en la tonalidad constituyen en el canto gregoriano elementos de una delicada belleza que el alumno debe aprender a apreciar.

En piezas extensas, la sección media **regularmente modula hacia un tono vecino** y muy a menudo hacia el dominante, que es el quinto grado, especialmente en los Graduales.

17) **Observaciones sobre el ritmo.** – La relación de **palabra** con el **neuma** en el canto gregoriano de la Edad Media parece no haber sido la misma que en la actualidad. Sin embargo, añado algunas reglas generales sobre el ritmo:

- a). Los cantos **silábicos** y los cantos **neumáticos**, cuyos textos están en **verso**, más específicamente los himnos y las secuencias, deben tratarse de acuerdo con el ritmo del verso: el soporte dado a la cadencia debe determinarse por el metro del verso: pie yámbico  $\sim$ , trocaico  $\sim$ , o dactílico  $\sim$ .

Ejemplo:

Je-su, co-ro-na Vir-gi-num, Quem Ma-ter il-la cón-ci-pit, Quæ so-la

Vir-go pár-tu-rit: Hæc vo-ta cle-mens ac-ci-pe

b) Los **acentos tónicos** pierden gran parte de su significado en las «Vocalizaciones» (melismas).

Ejemplo:

et se-men e - - - - - jus

Grad. V

Vocalice en e sin acentuar la e de «ejus».

c) No hace falta decir que el acento tónico adquiere más importancia en los **cantos silábicos o neumáticos con texto en prosa**. En el acompañamiento, este acento tónico se enfatizará de acuerdo con su importancia, es decir, su relación con los acentos secundarios de toda la frase.

Ejemplo:

Quod di-co vo-bis\* in té-ne-bris, dí-ci-te in lú-mi-ne, di-cit Dó-mi-nus:

Comm. IV

et quod in au-re au-dí-tis, præ-di-cá-te su-per te-cta.

18) El acompañamiento no constituye una parte integral del canto gregoriano, y por este motivo su único papel es *apoyar el canto con discreción*. Se debe tener en cuenta el estilo de la melodía que se debe acompañar. Por lo tanto, un buen acompañamiento pondrá en relieve el carácter del estilo, mediante una adecuada armonización flexible, rítmica y melódica.

## IX. Registro y estilo de acompañamiento.

En general, el canto gregoriano debe cantarse *en un estilo legato que fluya suavemente*. El estilo del acompañamiento debe estar estrechamente entrelazado, para evitar la aparición de disonancias que sean duras y desagradables para el oído, utilizándose las disonancias simplemente para obtener una mayor unidad de ritmo.

Para el **registro**, se debe dar preferencia a los registros de 8' (8 pies) de color de tono neutro, por ejemplo, Bordón 8', Gemshorn 8', Cor-de-nuit 8', Clarabella 8', Flauta chimenea 8', Flauta dulce 8' (no la Flauta armónica 8') o un Principal 8' antiguo y suave, con un Bordón de 16' en los pedales, todo esto muy bien adaptado a la fuerza del coro que debe ser acompañado.

Para el acompañamiento del coro de niños o mujeres, se puede agregar un registro suave de 4', que también es recomendable para un pequeño coro mixto.

Para un gran cuerpo de cantantes (una congregación) o para un coro mixto grande, el organista puede agregar, de acuerdo con la fuerza de las voces, la posición del órgano y el tamaño del edificio, registros fuertes de 8' y 4', como así como de 2', incluso Mixtura en el gran órgano, y a veces también un registro suave de 16' en uno de los teclados secundarios.

Los registros muy cargados no se utilizarán como acompañamiento; estos apoyan menos bien, llaman demasiado la atención y carecen de la dignidad y la reverencia propias de esta música sagrada por excelencia.

Un **pedal** suave de 16' mas un discreto de 8' sostiene mejor las voces y, por lo tanto, mantiene el tono. Quizás es preferible, en el caso de las melodías melismáticas más elaboradas, no utilizar el pedal, o al menos hacerlo con gran moderación. Si el cantor alterna con el coro, es bueno usar el pedal solo en cada entrada del coro.

En el caso de órganos grandes y coros grandes, el movimiento será más lento, en cuyo caso también se permite menos sobriedad en el uso de acordes. En órganos pequeños o en un armonio, y para un coro muy pequeño es suficiente un acompañamiento muy sobrio con un solo registro. En cuanto a la intensidad del registro, el objetivo debería ser un mínimo adecuado para evitar un ahogo indebido del canto.

## SEGUNDA PARTE

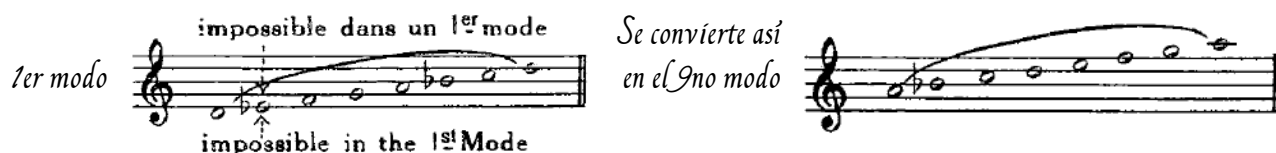
### I. Los diferentes modos.

#### PRIMER MODO

En el primer modo el B $\flat$  se encuentra muy a menudo. Dado su rango de D a D es por eso que, por lo general, se concibe en la tonalidad moderna de D menor. Para adquirir el espíritu esencial del 1er modo, se debe hacer un esfuerzo concienzudo para armonizarlo con B $\flat$  en la melodía. Encontramos casos en los que la nota inicial del primer modo es A, y el modo, en consecuencia, se escribe un quinto más alto.

Tal modo es un noveno modo, su rango se extiende de A a A, siendo la dominante E. Este método de escritura se emplea generalmente porque el E $\flat$ , que es impracticable en el primer modo, se convierte en B $\flat$  En el noveno. Así pues, el uso de este signo de alteración encuentra su razón de ser.

*Ejemplo:*

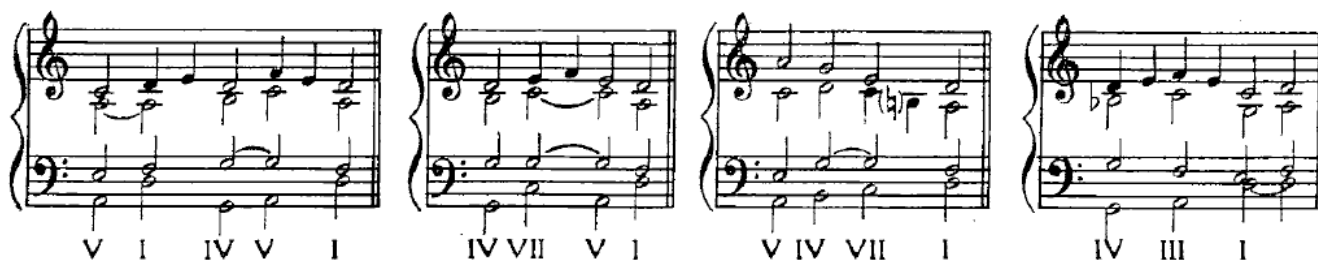


*Imposible en el 1er modo*

Este transporte al quinto superior se produce mediante el mismo procedimiento en los modos 2do, 3ro, 4to, 5to y 6to, que se convierten respectivamente en los modos 10mo, 11mo, 12mo, 13ro y 14to. En el ejemplo que figura a continuación se encontrarán los acordes principales que pueden emplearse en el 1er modo.



Para familiarizarse con el carácter distintivo del primer modo, es útil aprender a tocar en todos los tonos posibles, las cadencias de la siguiente manera:



Un conocimiento mejor y más seguro del carácter de los diferentes modos se puede adquirir a través de la salmodia que se construye sobre la dominante la cual contiene sintéticamente el carácter de cada tonalidad, debido a sus características específicas para con cada modo (especialmente con la entonación, mediación y final).

*Ejemplo:* Gloria Patri.

Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i San - cto. •

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per, et in sæ - cu - la...

*autres terminaisons - other endings*

sæ - cu - ló - rum, A - men, E u o u a e E u o u a e

*Ejemplo:* Salmodia (Vísperas).

Pri - mus to - nus sic in - ci - pi - tur, sic flé - cti - tur, † et sic me - di - á - tur: \* at - que sic fi -

ní - tur. at - que sic fi - ní - tur, at - que sic fi - ní - tur. at - que sic fi - ní - tur.

Los siguientes son algunos **giros** y **cadencias** característicos propios del primer modo.



## SEGUNDO MODO

La mayor parte de las melodías del segundo modo se mueven dentro del intervalo de quinta que se extiende desde la nota final hasta la nota superior de su rango. Por esta razón, este modo se considerará en Re menor (con B $\flat$ ).

Se debe hacer una distinción para la melodía que se mueve dentro del cuarto inferior de su rango, especialmente cuando se produce el B $\natural$ . En este último caso, que es bastante raro, la melodía se considerará en La menor (Am),

*Ejemplo:* Offertorium Dominica XXIII post Pentecosten.

Cla - má - vi ad te Dó - mi - ne

**Modos auténticos:** los modos 1ro, 3ro, 5to y 7mo, generalmente terminan sus cadencias mediante la adición de una nota inferior. En el primer modo, esta nota es do.

*Ejemplo:* 1er modo con nota inferior.

En los **modos plagales**, es decir, el 2do, 4to, 6to y 8vo, la nota complementaria es siempre la nota más alta. Como esta nota es B $\flat$ , en el segundo modo, la melodía del quinto superior puede considerarse en Fa (o D menor).

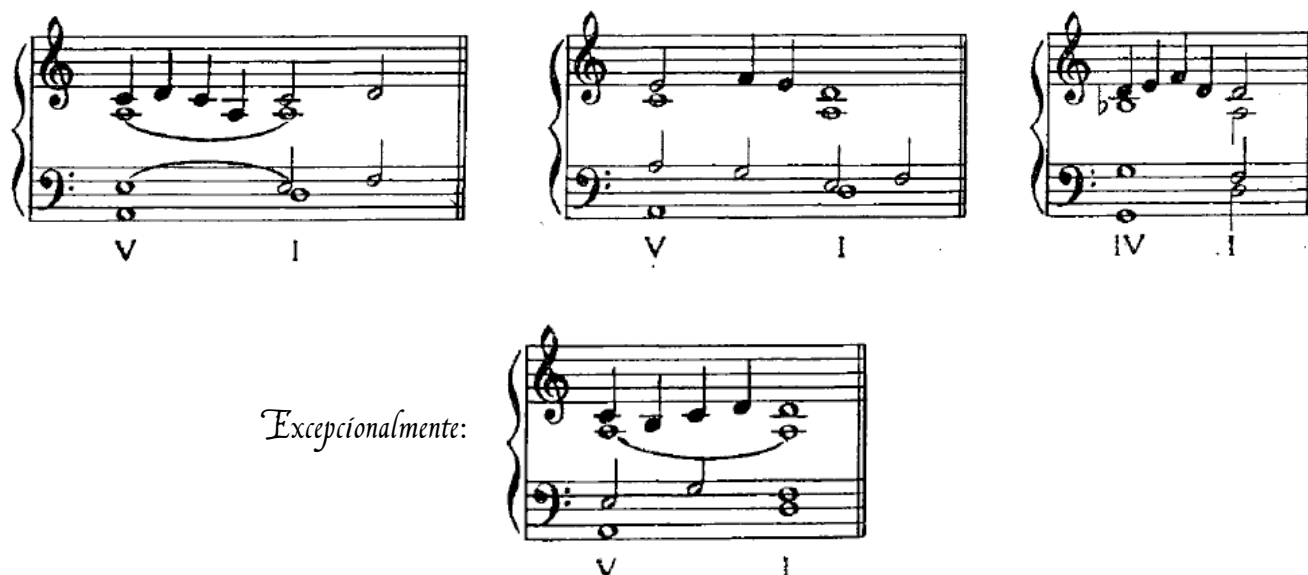
*Ejemplo:* 2do modo con nota superior.

El siguiente ejemplo muestra los acordes principales que pueden utilizarse en el segundo modo.

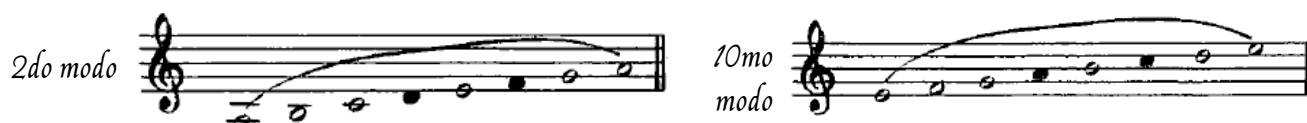
III V IV VII I IV V



A continuación se presentan algunas fórmulas de cadencia que se pueden transportar a todas las tonalidades.



Así como el primer modo con E como dominante es el noveno modo, el segundo modo se convierte en el décimo si se transporta un quinto más alto, con un rango de E a E, con C como dominante y A como nota final.



Haciendo un examen superficial, uno estaría tentado a creer que el B $\flat$  es el único accidente encontrado en el canto gregoriano. En realidad, también el E $\flat$  y a veces el F $\sharp$ , están implícitos.

En ambos casos, la melodía en cuestión será: a) transportada una quinta arriba (modo derivado) para que el E $\flat$  pueda convertirse en B $\flat$ ; b) una quinta abajo (modo derivado) para que el F $\sharp$  pueda convertirse en B $\flat$ .

Por ejemplo, es imposible escribir en el 10mo modo una frase como la siguiente (*Clamavi ad te Domíne*), sin que el F $\sharp$  no ocurra:

*Ejemplo:*





Es lo mismo para E $\flat$ , que debería usarse en el segundo modo si el décimo modo no permitiera tales giros melódicos dentro de su propio rango.

*Ejemplo:* Cantabo Domino (Communio Dominica infra octavam Corporis Christi)



Posible dentro de la tesitura del décimo modo.



Imposible en el 2do modo debido al E $\flat$

Al final de la Edad Media, el 2do modo se llamaba «**Modus Tristis**», pues las melodías daban a veces la impresión de un personaje triste y quejumbroso. Pero esta concepción no se mantiene invariablemente. Los medios de expresión lírica son muy amplios y no se pueden resumir en una sola palabra sin poner un cierto «a priori» subjetivo, como algunos gregorianistas y musicólogos del final de la Edad Media intentaron hacer equivocadamente.

Téngase en cuenta que una gran parte de las melodías del *Proprium* de las fiestas importantes están escritas en el segundo modo y expresan alegría, amor, felicidad, grandeza, fuerza; en lugar de tristeza, duelo o lamento.

Los siguientes sirven como ejemplos:

a) Los **Aleluyas** de:

Navidad: Dies sanctificatus.

Epifanía: Vidimus stellam.

Pascua: Haec dies (Gradual).

Pentecostés: Veni Sancte Spiritus.

b) Los **Introitos** de:

Navidad: Dominus dixit.

Epifanía: Ecce advenit.

c) Los **Graduales** de:

Misa de confesores: Justus ut palma.

Misa de medianoche de Navidad: Tecum principium.

Tenga en cuenta también que el carácter del Gradual (2do modo) de la Misa del Réquiem no es en realidad triste, a pesar de nuestra interpretación habitual, que es bastante subjetiva e inconsciente con el significado litúrgico del texto. El texto se vuelve brillante, confiado, incluso alegre, seguro de

la victoria, ya que habla de la *luz*, la *felicidad eterna*, el *descanso de los Bienaventurados* y canta la *victoria final de los justos*.

Esto de ninguna manera excluye la idoneidad del segundo modo, quizás más que cualquier otro modo, para expresar también estados de tristeza del alma, como el impresionante y conmovedor Proprium de la Misa de los *Siete Dolores* (15 de septiembre), de las cuales casi todas las partes están compuestas en el 2do modo.

El segundo modo, que es el más bajo de todos los modos gregorianos, siempre debe transponerse más alto. Aquí puede verse una armonización del *Gloria Patri* y de la salmodia:

Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i San - cto. \* Sic - ut e - rat,  
in prin - cí - pi - o, et nunc et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum. A - men.

Salmodia para las Vísperas.

Se - cún - dus to - nus sic in - cí - pi - tur, sic flé - ctí - tur,† et sic me - di - á - tur: \* at - que sic fi - ní - tur.

Algunos giros y cadencias característicos propios del 2do Modo.



### TERCER MODO

En el tercer modo, como en la mayoría de los modos auténticos, la nota (suplementaria) más baja se usa a veces, pero con menos frecuencia que en los otros, en la cadencia final.

*Ejemplo:*

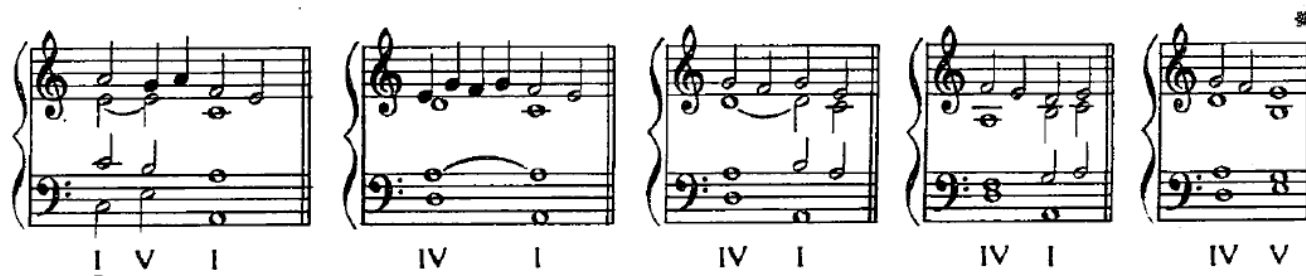


Hay una cierta relación entre el octavo y el tercer modo, porque ambos tienen la misma dominante y también contienen las mismas fórmulas melódicas. Algunos antiguos 3ros modos tienen B como dominante. Ver, por ejemplo, el Kyrie de la XVI Misa. Como esta es la única nota variable posible en el canto gregoriano, la nota C fue elegida más tarde como la dominante.

El siguiente ejemplo muestra los acordes principales que pueden emplearse en el tercer modo.



A continuación se presentan algunas cadencias características que pueden transponerse a todas las tonalidades posibles.



Las cadencias del 3er modo por preferencia terminan en Am (o C mayor), rara vez, pero correctamente, en Em (ver \* en el ejemplo). Al elegir uno de estos tres acordes, Am, (C mayor) o Em, debe tenerse en cuenta el general carácter, el estilo, la estructura y el sentimiento de la melodía en cuestión, en relación con el carácter especial de cada una de estas tres terminaciones. La cadencia en Am parece algo devota, incluso mística, para nuestro sentido armónico moderno; la de C mayor cálida, ardiente incluso y melodiosa.

La cadencia en Em debe aplicarse con precaución, en vista de su carácter decidido, inesperado y severo. De preferencia, debe usarse para piezas de carácter grandioso y solemne (véase, por ejemplo, el *Te Deum*).

Las **cadencias plagales** pueden usarse muy a menudo (también en el 4to modo). Estas cadencias plagales se recomiendan con notas de paso alrededor de B en las partes intermedias, a veces incluso alrededor de B $\flat$  si se trata del 11mo modo, escrito un quinto más bajo con C como dominante, o nuevamente cuando en la cadencia final el B $\flat$  precede al acorde final.

*Ejemplos:*



En los tonos de los salmos (vísperas), el tercer modo se transportará más bajo; en melodías ordinarias se puede cantar sin transposición.

*Ejemplo:* Gloria Patri.

Gló-ri - a Pa-tri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i San-cto. \* Sic - ut e-rat in prin-  
 cí-pi-o, et nunc, et sem-per, et in sæ-cu-la sæ-cu - ló - rum A - men.

El tercer modo, aunque en general tiene un carácter menor, parece sugerir un carácter mayor en la primera parte del tono de los salmos.

*Ejemplo:* Salmodia (vísperas).

Tér-ti - us to-nus sic in-cí-pi-tur, sic flé.ctitur, et sic me-di .á - tur: at.que sic fi-ní-tur.  
 at-que sic fi - ní - tur. at-que sic fi - ní - tur. ou bien or at.que sic fi . ní . tur.

Algunos giros y cadencias **característicos** propios del 3er Modo.



## CUARTO MODO

Como es evidente en este modo, siempre hay un vínculo estrecho entre los modos auténtico y los plagales; no solo tienen el mismo acorde final, sino que muy a menudo también tienen las mismas fórmulas cadenciales. En cuanto a la armonización, a veces se pueden tratar en la misma tonalidad.

En realidad, el 4to modo difiere bastante del 3ro, 1º porque su rango está limitado a A o B, 2º porque el B♭ ocurre con bastante frecuencia en él. Puede suceder que el 4to modo exceda su rango al pasar al tetracordio superior del 3er modo, en cuyo caso el modo es mixto. Se debe tener cuidado al armonizar, para distinguir las secciones que pertenecen respectivamente al 4to o al 3er modo.

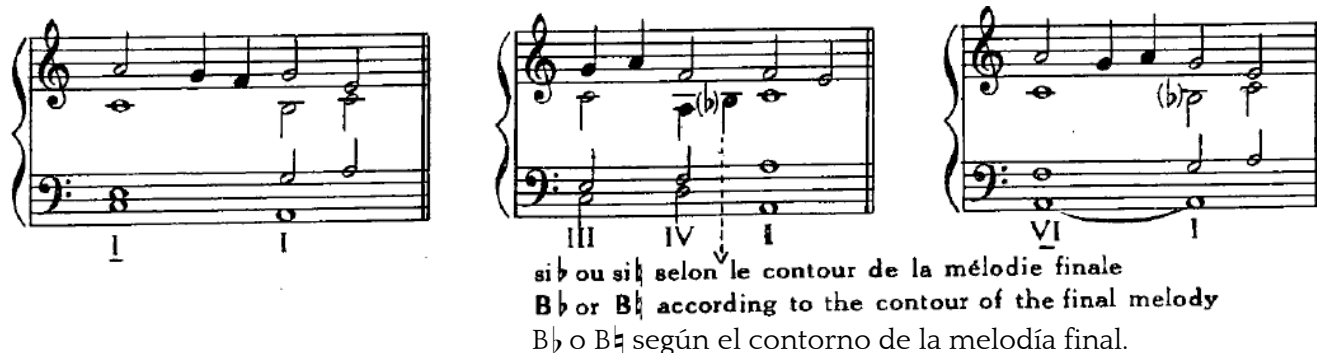
Desde el punto de vista melódico, el 4to modo tiene un carácter *menor* más marcado que el 3ro, sobre todo si comparamos las dos melodías para la salmodia. Cuando una melodía, que por su cadencia final parece pertenecer al 4to Modo, contiene un B♭ de paso. Se percibe allí una analogía con el 1er modo, o más excepcionalmente con el 6to. Esta relación se ve reforzada por el rango de estos dos modos, y por ciertos contornos melódicos, que también se encuentran en el 4to modo.

En este último caso, los modos mixtos se encuentran, con frecuencia, como consecuencia de la recurrencia continua de B♭ o B♮.

Aquí hay un diagrama de los acordes que se pueden utilizar en el cuarto modo.



En aras de la práctica, recomendamos la transposición de las siguientes cadencias a todas las tonalidades posibles.



A menudo, el 4to modo se escribe una quinta más arriba en el rango del 12mo modo. Véase el «Sanctus» y el «Agnus Dei» de la Misa de Pascua «Lux et Origo».

Al volver del rango de F a F (12mo modo) al rango de B a B (4to Modo), el B♭ se convierte en una nota esencial (y no accidental) en la Melodía; es allí donde se establece la diferencia fundamental entre el carácter y la armonización de estos dos modos.



*Ejemplo:*



Transportado al 4to modo:



Cuando el B $\flat$  aparece varias veces como nota accidental, puede emplearse como nota de paso en la cadencia final del 4to modo, que luego se vuelve similar a la del 12mo.

*Ejemplo:*



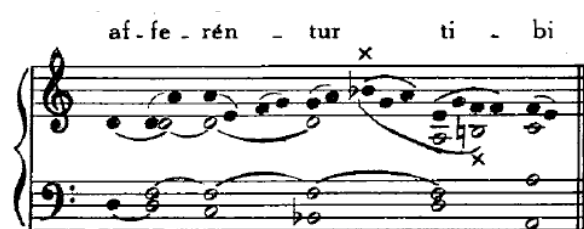
La misma cadencia en  
12mo modo.



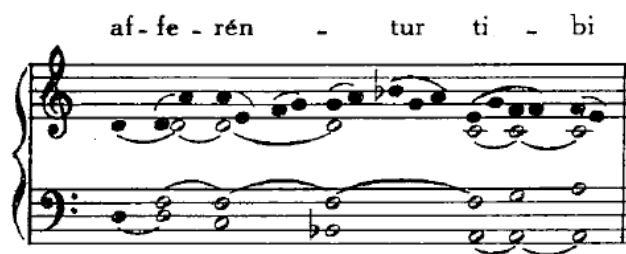
Aunque, en principio, el canto gregoriano debería ir acompañado modalmente en sentido estricto, el uso accidental del B $\flat$  en la armonización a veces es permisible, incluso si no aparece en la melodía.

No hace falta decir que esto debe hacerse con tacto y con gusto musical, y que el B $\flat$  en el acompañamiento no debe usarse en contacto cercano con el B $\natural$ , esto para evitar una relación falsa.

Ejemplo de una falsa relación entre B $\flat$  y B $\natural$ :



*Mal: demasiada cercanía.*



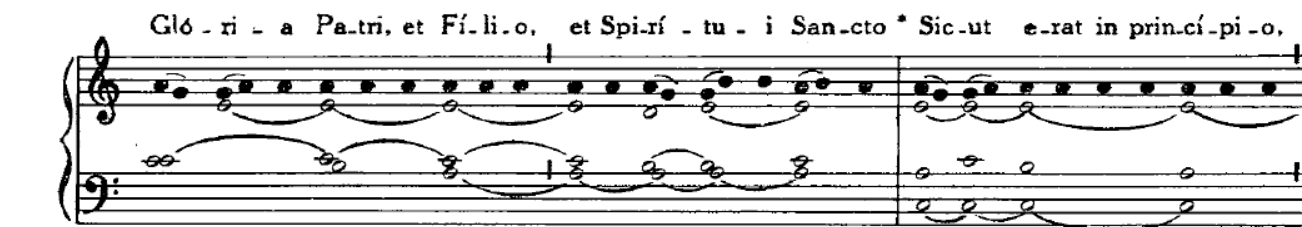
*Preferible así.*

En el siguiente ejemplo (el Introito de Pascua) no se encuentra el B $\flat$ , sin embargo, se recomienda el B $\flat$  para el acompañamiento, porque *está implícito*. Al armonizar, debemos darnos cuenta de la diferencia entre B $\flat$  y B $\natural$ , sobre todo cuando estos no se encuentran en la melodía, sino que solo están *implícitos* en ella.

Ejemplo:



Ejemplo: Gloria Patri.



*Ejemplo:* Tono de salmodia (Vísperas).

IV

Quar.tus to.nus sic in - cí - pi - tur, sic flé.cti - tur,† et sic me.di - á - tur: \* at - que sic fi - ní - tur.

at - que sic fi - ní - tur.

Tono de salmodia del antiguo modo 12 transportado con A como dominante (una cuarta más baja).

Du - o - dé - ci - mus to - nus sic in - cí - pi - tur, sic flé - cti - tur,† et sic me - di - á - tur: \*

at - que sic fi - ní - tur. at - que sic fi - ní - tur.

\* Una cadencia final muy característica del modo 12

El ejemplo citado anteriormente es un tono de salmodia en el modo 12 con el antiguo D dominante en lugar de E.

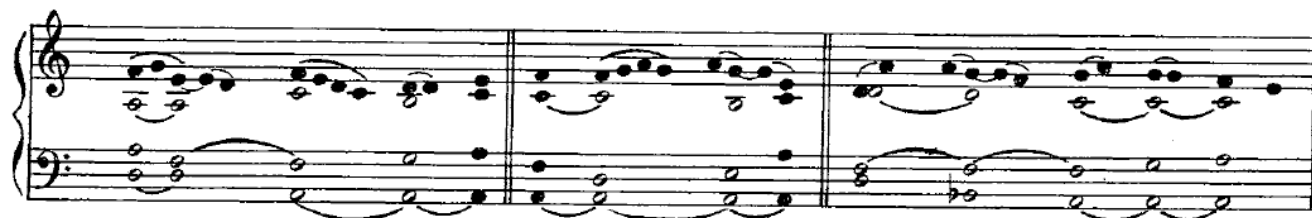
Hacia el siglo XI, la dominante  
B del 3er modo se convirtió en C,  
y el G dominante del 4to modo se convirtió en A.

En el Vesperale varias antífonas están escritas con D como dominante (modo 12).

A continuación hay algunos **giros** y **cadencias característicos** del 4to modo.



*Excepcionalmente en E.*



## QUINTO MODO

En este modo, debemos distinguir cuidadosamente los modos antiguos con B $\sharp$  de los modos más modernos en los que el B $\flat$  es una nota esencial. El tono de salmodia en sí está concebido con B $\sharp$ , y pertenece más bien al antiguo 5to Modo.

En varios casos, el B $\sharp$  y el B $\flat$  se encuentran en la misma melodía, *e incluso a intervalos cortos*, especialmente en las frases más elaboradas de amplio rango. Cuando el B $\sharp$  y el B $\flat$  se encuentran juntos, el acompañamiento debe usarlos tanto como sea posible como notas de paso, y no como notas esenciales propias de la melodía.

En el siguiente *ejemplo* se encontrarán los principales acordes fundamentales.



Algunas fórmulas para cadencias finales en el 5to modo harán que dicho tono sea más familiar. Se pueden transportar a todas las tonalidades.



Tenga en cuenta que el quinto y el sexto modos mixtos son de uso frecuente, especialmente en graduales y tractos. Cuando el 5to modo se escribe una quinta más alta, como 13er modo, este procedimiento no implica ningún cambio esencial en la melodía o el acompañamiento. En el caso de este 5to modo transportado, el Bb es siempre una nota esencial; y todos los grados del 13er modo permanecen exactamente iguales. El 4to grado no puede ser una nota variable en el 13er modo, porque se convertiría en F#.

*Ejemplo:*



En las cadencias, debemos evitar sobre todo usar en las dos últimas notas la secuencia tónica-dominante (V-I), cuyo efecto abruptamente decisivo excluye esa tranquilidad característica y suavidad de cierre, que es artísticamente indispensable para las cadencias del canto gregoriano.

Es preferible adoptar la cadencia plagal (subdominante-tónica ó IV-I), o incluso la cadencia perfecta, siempre que estén construidas **sobre la tónica del bajo** (i.e. el acorde de la tónica). De esta manera, el final tranquilo de la melodía no se ve afectado. Así pues, la cadencia final del quinto modo puede ocurrir en el acorde fundamental del primer grado colocando el acorde de paso del quinto grado en la tónica.

*Ejemplo:*



*Acorde de pasaje del  
5to grado sobre la  
tónica (1er grado)*



*Acorde del 4to grado  
sobre la tónica*



*Con appoggiatura.*

*Ejemplo: Gloria Patri.*



*Ejemplo: Tono de salmodia (vísperas)*



Deberíamos acostumbrarnos a reconocer en ciertas piezas el 5to modo con su característica cuarta lidia (B $\sharp$ ) **sin entremezclar con B $\flat$** . La exclusión de B $\flat$  de larga o corta duración constituye la característica distintiva del modo Lidio.

*Ejemplo:* Armonización de la cuarta lidia.



Algunos **giros y cadencias** característicos del 5to modo.

Four systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. These systems illustrate various characteristic turns and cadences of the fifth mode. The notation includes various note values, accidentals (sharps, flats, naturals), and phrasing marks like slurs and ties. The key signature is one flat (B-flat). The systems show different ways to phrase and conclude musical ideas within this mode.

## SEXTO MODO

En el 6to modo hay mucha analogía con el quinto, como también con el primero debido a la misma dominante. El quinto modo puede emplear el B $\sharp$  o el B $\flat$ , el sexto, por el contrario, generalmente tiene B $\flat$  en la melodía; la aparición del B $\sharp$  en el sexto modo generalmente indica un modo mixto o una modulación temporal.

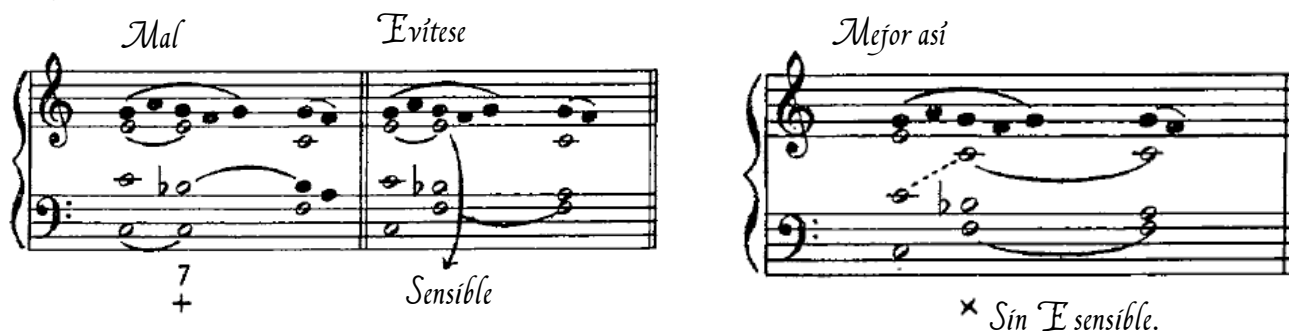
Los giros melódicos de los modos 5to y 6to a menudo se encuentran en estrecha relación con la escala moderna de Fa mayor. Esta característica no debe enfatizarse, teniendo en cuenta siempre la diferencia entre la tonalidad de escala moderna y la tonalidad modal del canto gregoriano.

**Ejemplo** con los principales acordes fundamentales del sexto modo.

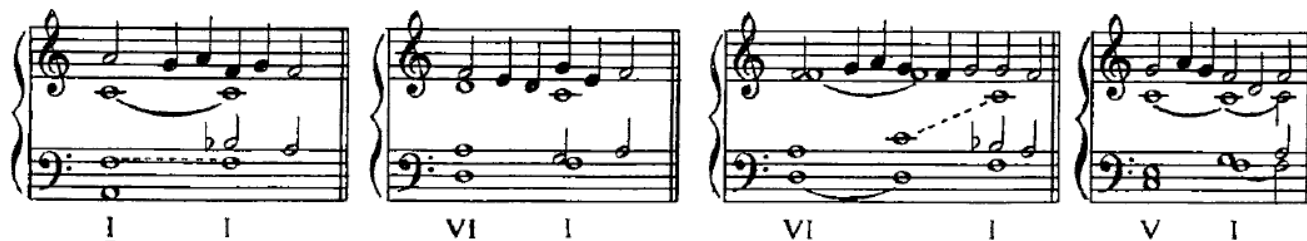


La observación hecha sobre el quinto modo se aplica igualmente al sexto. No emplee acordes de séptima dominante, incluso como acordes o notas de paso. El uso de la nota sensible (E) debe evitarse en las cadencias finales tanto como sea posible, para evitar el **acorde de séptima dominante implícito** tan específicamente característico de las tonalidades modernas.

*Ejemplo:*



En *realidad*, los grupos de cadencias son casi los mismos para los modos auténtico y plagal. Así, varias fórmulas cadenciales del 5to se encuentran en el 6to modo. Aquí hay algunas fórmulas cadenciales características que, como práctica, pueden transponerse a todos los tonos.



El 14to modo, derivado del 6to modo y escrito una quinta más alta, es bastante raro. Normalmente tiene B $\flat$  en la melodía, que es equivalente a E $\flat$  en el sexto modo.



*Ejemplo:*

6to modo

se convierte en el modo 14

a menudo B $\flat$  (en el 6to modo)

The image shows two musical staves. The top staff is labeled '6to modo' and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is labeled 'se convierte en el modo 14' and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. To the right of the bottom staff, there is a note 'a menudo B $\flat$  (en el 6to modo)'.

Con respecto a la formación de la melodía, las cadencias del sexto modo difieren de las del quinto, especialmente debido al hecho de que la nota final del sexto modo puede estar precedida por algunas notas que se mueven dentro del tetracordio inferior a esa nota. El sexto modo generalmente se transporta un poco más alto. Sin embargo, la nota A se usa a menudo en tonos de salmo como dominante.

*Ejemplo:* Gloria Patri.

Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i San - cto. \* Sic - ut e - rat in prin - cí - pi - o,

et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum. A - men. E u o u a e.

The image shows two systems of musical notation for the Gloria Patri. The first system contains the text 'Gló - ri - a Pa - tri, et Fí - li - o, et Spi - rí - tu - i San - cto. \* Sic - ut e - rat in prin - cí - pi - o,'. The second system contains the text 'et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum. A - men. E u o u a e.'.

*Ejemplo:* Tono de salmodia (Vísperas).

Sex - tus to - nus sic in - cí - pi - tur, sic flé - cti - tur,  $\dagger$  et sic me - di - á - tur: \* at - que sic fi - ní - tur.

The image shows a system of musical notation for the Tono de salmodia (Vísperas). The text above the staff is 'Sex - tus to - nus sic in - cí - pi - tur, sic flé - cti - tur,  $\dagger$  et sic me - di - á - tur: \* at - que sic fi - ní - tur.'

Algunos giros y cadencias características del sexto modo.

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). The notation illustrates various characteristic turns and cadences of the sixth mode. The first system shows a melodic line with a half-note turn and a bass line with a half-note turn. The second system features a melodic line with a half-note turn and a bass line with a half-note turn. The third system shows a melodic line with a half-note turn and a bass line with a half-note turn. The fourth system includes a melodic line with a half-note turn and a bass line with a half-note turn. The fifth system shows a melodic line with a half-note turn and a bass line with a half-note turn. The sixth system features a melodic line with a half-note turn and a bass line with a half-note turn.

## SÉPTIMO MODO

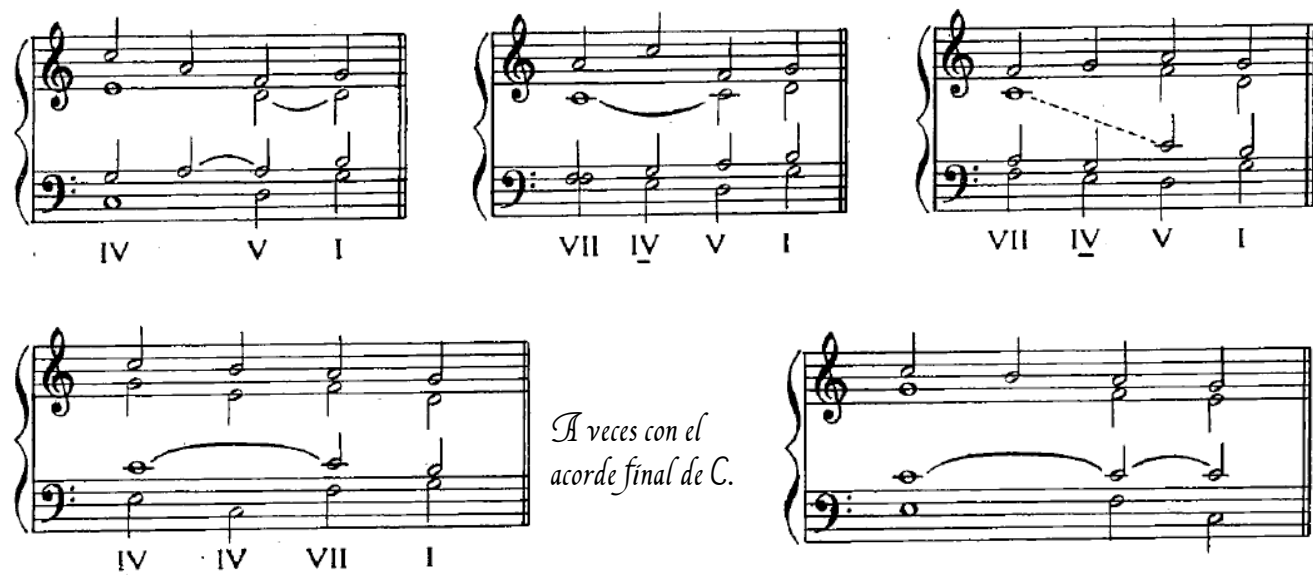
La composición del séptimo modo ya es interesante por su alto rango. Al igual que todos los modos auténticos, el séptimo contiene una nota complementaria más baja. Esa nota, que en este caso es un tono más bajo que la inicial, a menudo se encuentra en las cadencias, lo que le da al 7mo Modo un carácter modal muy distintivo, en contraste con las tonalidades modernas.

*Ejemplo* con los principales acordes fundamentales del séptimo modo.





A continuación se presentan algunas fórmulas de **cadencias** características para transportar a todas las tonalidades.



Aunque en principio el 7mo modo tiene como base nuestra propia escala moderna de Do mayor, debe suponerse la tonalidad de Sol mayor sin F#.

La resolución final del acorde se ubicará, de preferencia, en el último acento tónico, o en el último acento musical de la cadencia. De esta manera, la última nota débil o notas débiles de la melodía pueden tratarse como notas de paso, debido a la resolución de las disonancias en las partes medias del acompañamiento, sobre un bajo sostenido.

*Ejemplo:*



Debido al alto rango del 7mo modo siempre debe transportarse más bajo. En este modo eclesiástico el B<sub>b</sub> es bastante raro (ver Introito del domingo XII después de Pentecostés). Sin embargo, puede suceder que una gran parte de la melodía esté en F, en cuyo caso el B<sub>b</sub> está implícito. El B<sub>b</sub> puede ser empleado libremente en el acompañamiento.

*Ejemplo:* Aleluya del domingo X después de Pentecostés (con B $\flat$  en el acompañamiento).

in Je - rú - sa - lem. x

etc.

*Ejemplo:* Gloria Patri (dominante A).

Gló - ri - a Pa-tri, et Fi-li-o, et Spi-rí-tu-i San-cto. Sic-ut e-rat in prin-

VII

cí - pi - o, et nunc et sem-per et in sæ-cu-la sæ-cu - ló-rum. A - men.

*Ejemplo:* Tono de salmodia (Vísperas), dominante A.

Sép - ti - mus to-nus sic in - cí - pi - tur, sic flé - cti - tur,† et sic me - di - á - tur:

at - que sic fi - ní - tur. at - que sic fi - ní - tur.

at - que sic fi - ní - tur. at - que sic fi - ní - tur. at - que sic fi - ní - tur.

Algunos giros y cadencias característicos del 7mo modo, dominante B.

## OCTAVO MODO

El 8vo modo en carácter es esencialmente diferente del 1ro, aunque ambos tienen el mismo rango. Dicho modo está completamente basado en los acordes de C y G mayor, mientras que el de D menor es el acorde fundamental esencial del primer modo. En los **modos auténticos**, se puede notar que la frase inicial a menudo procede *de la primera nota a la dominante*. Por el contrario, en los modos plagales, la línea melódica desciende desde la nota final hasta la nota más baja del rango del modo.

*Ejemplo:*

7mo modo  *etc.*  
*desde la nota inicial hasta la dominante*

8vo modo  *etc.*  
*desde la nota final hasta D (la nota inferior)*

*Ejemplo* de los principales acordes fundamentales del **8vo modo**.



I VI V IV VII III II I

Cuando el intervalo de cuarta descendente G-D (con o sin notas de paso) es seguido por F, el acorde de séptima dominante no debe usarse. En este caso, el acorde de G mayor debe ser seguido por el de D menor.

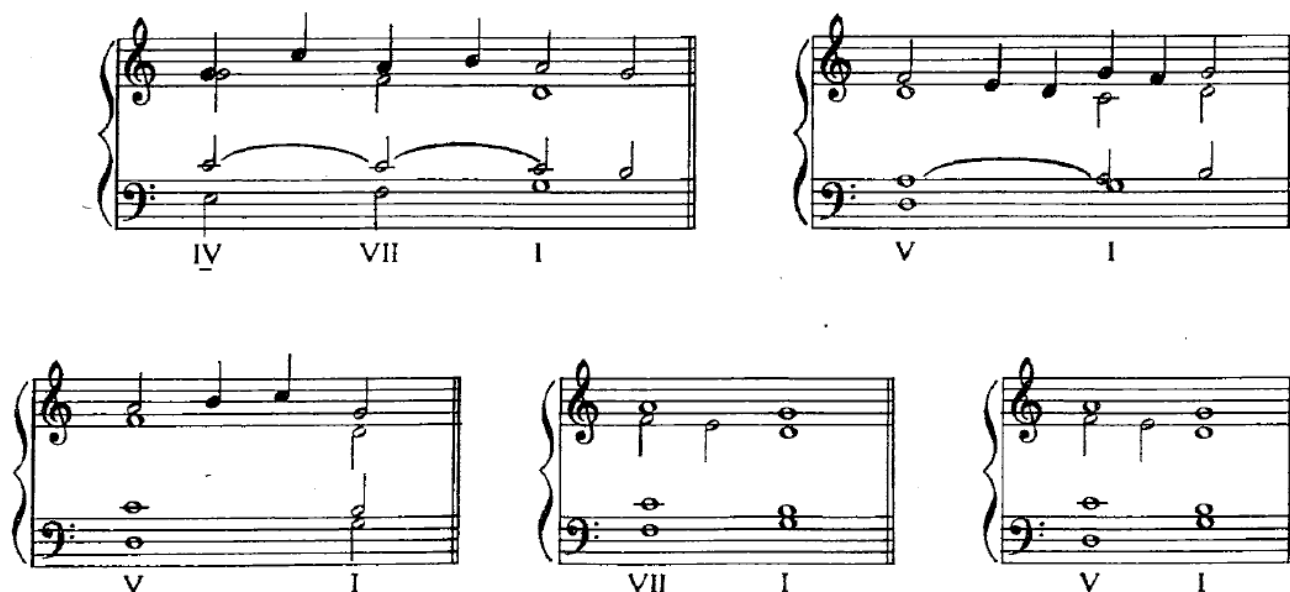
*Ejemplo:*



x x

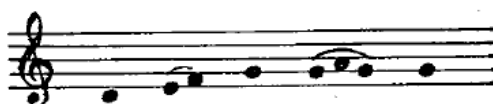
En el 8vo modo mixto, el B $\flat$  ocurre muy raramente en la melodía. Los acordes principales para el acompañamiento deben ser C mayor y G mayor, este último preferiblemente para las cadencias finales. Como en el séptimo modo, el octavo modo debe concebirse como perteneciente a la tonalidad de G mayor sin F $\sharp$ .

Las siguientes son algunas fórmulas cadenciales propias del 8vo modo, para transportar en todos los tonos.



Algunas cadencias del 8vo modo se distinguen especialmente del 7mo modo por el hecho de que en el octavo la nota final G suele ir precedida de una fórmula melódica que procede del tetracordio inferior de la nota final.

*Ejemplo:*



Al igual que todos los modos plagales, el 8vo modo tiene su nota complementaria por encima de su rango normal. Nosotros podríamos mencionar que, como característica peculiar, muchas de las melodías se mueven dentro del rango G-D como un «centro estructural», i. e. desde el final hasta la nota más alta de su rango.

*Ejemplo:* «Lucis Creator Optime» (Himno).





*Ejemplo:* Gloria Patri (dominante A).

Gló - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - rí - tu - i San - cto.† Sic - ut e - rat

in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum.

A - men. E u o u a e.

*Ejemplo:* Tono de salmodia (Vísperas), dominante A.

O - cta - vus to - nus sic in - ci - pi - tur, sic flé - ctitur,† et sic me - di - á - tur: \* at - que sic fi - ní - tur.

at - que sic fi - ní - tur. at - que sic fi - ní - tur.

Algunos giros y cadencias característicos del 8vo modo.

The image displays four staves of musical notation, each representing a different characteristic turn or cadence of the 8th mode. Each staff consists of a treble and bass clef system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The third staff concludes with a cadence marked by a double bar line and a final chord, with the text "cadencia muy curiosa" written below it.

## II. Transposiciones

Como ninguno de los modos tiene una armadura de clave, todos pueden reducirse a la tonalidad moderna de C, con el fin de practicar la transposición. En consecuencia, si se transporta un modo:

- 1) un tono más alto (a partir de C), la armadura de clave tendrá dos sostenidos.
- 2) dos tonos más bajos, la armadura de clave tendrá cuatro bemoles.

Una vez hecho esto, tenemos la *nueva gama modal* con los sostenidos o bemoles permanentes necesarios para la clave.

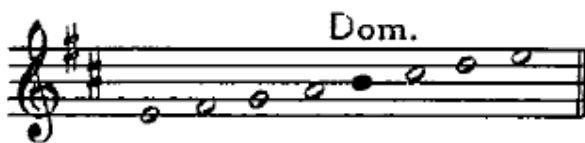
*Ejemplo:* Transposición del 1er modo un tono más alto.



*Rango modal: 1er modo.*



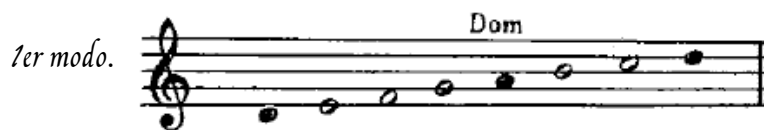
*1ra operación: un tono más alto que C mayor da D mayor, por lo tanto, la armadura de clave llevará dos sostenidos.*



*2da operación: rango modal del 1er modo transportado un tono más alto.*

Para la transposición de los ocho modos, se puede tomar un rango fijo D - D, por ejemplo, como punto de partida.

Entonces obtenemos:



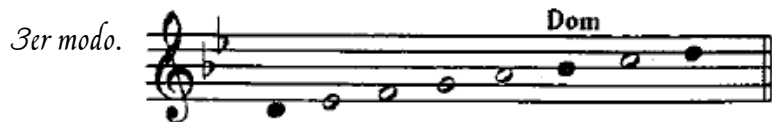
*1er modo.*

*sín transportar, de D a D.*



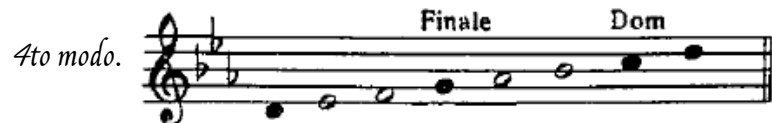
*2do modo.*

*una cuarta más alta, con un bemo.*



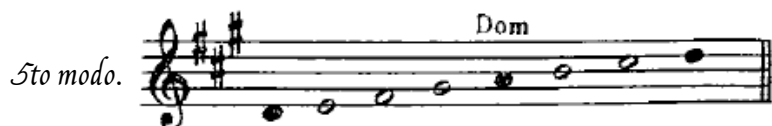
*3er modo.*

*un tono más abajo, con dos bemoles.*




*4to modo.*

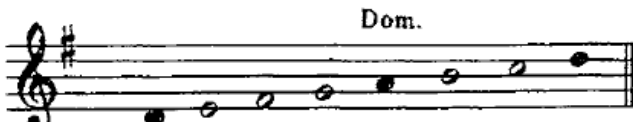
*1½ tonos más alto, con tres bemoles.*




*5to modo.*

*1½ tonos más abajo, con tres sostenidos.*

6to modo.  1 tono más alto, con dos sostenidos.

7mo modo.  2½ tonos más abajo, con un sostenido.

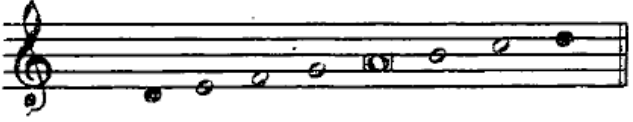
8vo modo.  *sín transportar.*


Este es un método práctico para preservar *el mismo rango* para una tesitura fija.

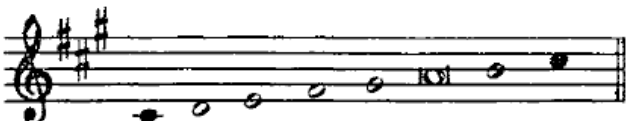
Sin embargo, con mayor frecuencia se transportan varias melodías sucesivas de manera que tengan una dominante fija, sobre todo cuando las diferentes piezas están en yuxtaposición estrecha, como por ejemplo el Gradual-Aleluya o el Gradual-Tracto de la misa, y aún más frecuentemente para las Antífonas. y Salmos de vísperas.

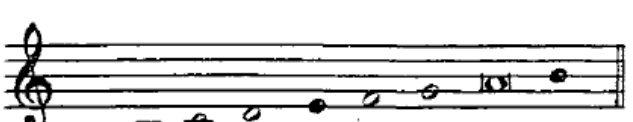
Para el acompañamiento de las Vísperas, la dominante más apropiado es A o B♭, al menos para la mayoría de las Antífonas y los Salmos. De este modo obtenemos un medio oportuno para todas las voces. Se mantiene una cierta unidad en la secuencia de la tonalidad, ya que existe un eje común.

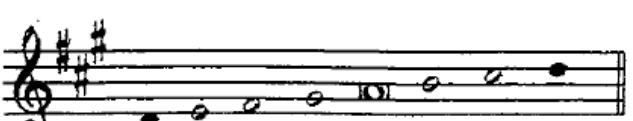
*Ejemplo* de transposición de los 8 modos con A como dominante.

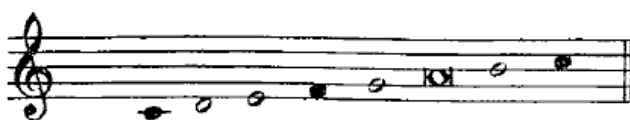
1er modo  *sín transportar, de D a D.*

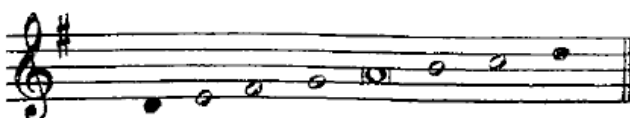
2do modo  2 tonos arriba, C#-C# (4 sostenidos)


3er modo  1½ tonos abajo, C#-C# (3 sostenidos)

4to modo  *sín transportar, de B a B.*

5to modo  1½ tonos abajo, D-D (3 bemoles)

6to modo  *sín transportar, de C a C*

7mo modo  *2½ tonos abajo, D-D (1 sostenido)*

8vo modo  *1½ tonos abajo, B-B (3 sostenidos)*

Para los coros de niños, la transposición puede hacerse algo más alta (con B o C como dominante) que para un coro de hombres.


Cuando se mezclan los modos auténtico y plagal, se debe buscar una buena dominante medial.

En la medida de lo posible, debe mantenerse una buena *relación tonal* entre los diferentes cantos que forman parte del mismo servicio litúrgico, p. Ej. entre el Introito y el Kyrie, entre el Gradual, el Tracto y la Secuencia; o en casos análogos.

*Ejemplos:* a) entre el Introito y el Kyrie:

*Introito: Loquebar*  
5to modo, con A como dominante

*Kyrie: Cunctipotens Genitor Deus*  
*sín transportar.*  
1er modo, con A como dominante.



*Introito : Statuit*  
*1er modo, sin transportar.*

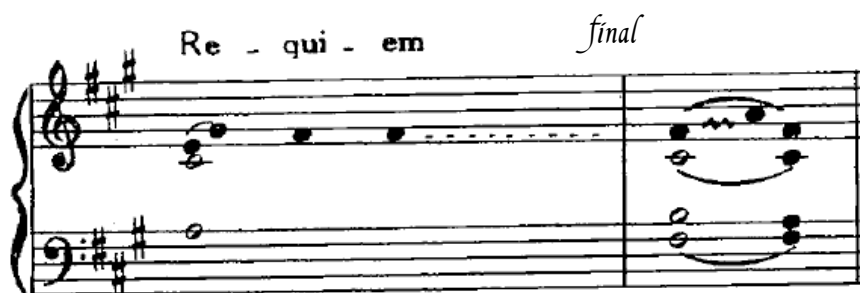


*Kyrie : Missa de Angelis*  
*5to modo, con A como dominante.*



b) Entre el Gradual, el Tracto y la Secuencia de la Misa de Requiem.

*Gradual*  
*2do modo con A como dominante.*



*Tracto*  
*8vo modo con A como dominante.*



Di - es i - rae

*Secuencia*  
1er modo con B como dominante.

c) Entre el Gradual, el Aleluya y la Secuencia de la Misa de Pascua

Hæc

*Gradual*  
2do (10mo) modo  
con B $\flat$  como dominante

Al-le-lú - - - ia *final*

*Aleluya*  
7mo modo, con C como dominante

Ví - cti - mæ pa - schá - li lau - des

*Secuencia*  
1er modo con C como dominante

### III. Acompañamiento de la salmodia.

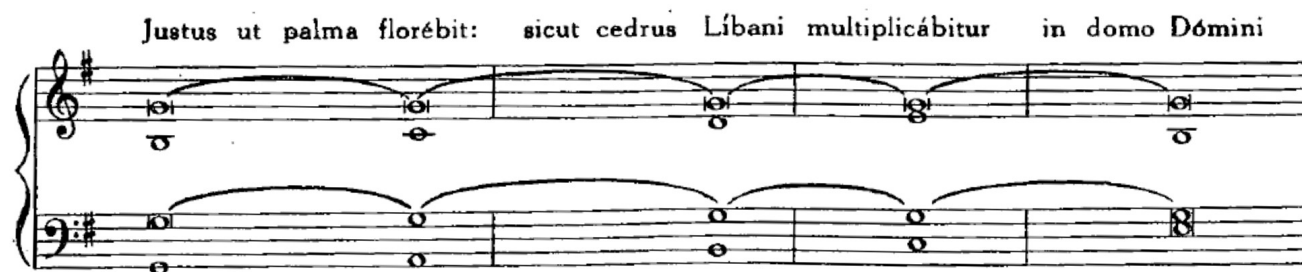
Aunque sería preferible cantar todo el ordinario y el propio de la misa de acuerdo con la celebración de cada día, puede suceder que no haya tiempo u oportunidad para preparar todo. Entonces debemos recitar una parte. Para la nota de recitación, tome la **dominante** del modo en cuestión, a veces también la nota final de los modos plagales. Al armonizar la nota de recitación, los acordes se pueden elegir más libremente, con preferencia, diatónicos. No hace falta decir que es deseable preservar la atmósfera modal mediante el uso en la armonización de los acordes característicos del modo asignado al texto.

*Ejemplo:* acompañamiento de la nota de recitación en el 4to modo.



Huelga decir que al acompañar un texto en una nota de recitación de un Gradual, un Tracto, un Salmo, etc., se debe observar la división rítmica de la pieza, y se debe enfatizar el texto lo más correctamente posible.

*Ejemplo:*



*Ejemplo* de un acompañamiento más extenso para piezas largas o diferentes, así como para la recitación del Oficio Divino.





The musical score consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line. The key signature is one sharp (F#), indicating G major or D minor. The first system shows the piano accompaniment with arpeggiated chords. The second system introduces the tenor vocal line, marked "(en el tenor)". The third system introduces the bass vocal line, marked "(en el bajo)". The fourth system includes tempo markings: "rall." (ritardando) and "a tempo" (return to tempo). The fifth system concludes the piece with a final cadence.

\* Las desviaciones tonales son bastante justificables siempre que prevalezca la relación tonal entre ellas (ver «Relación tonal» en el capítulo sobre Modulación, también el capítulo sobre Transposición).

## IV. Preludios e interludios.

Los preludios e interludios modales basados en el mismo modo que la melodía serán muy útiles para crear una atmósfera religiosa y para obtener más unidad en el oficio litúrgico.

Es doloroso afirmar que ciertos organistas que acompañan el canto gregoriano, emplean preludios e interludios sentimentales y trillados. La mejor base para estos cortos preludios e interludios es el «coral» en su forma simple de 8 a 12 compases. En estos pequeños preludios, el carácter modal debe expresarse de forma clara y precisa, por lo que deben emplearse los giros y las cadencias propias de cada modo.

En los ejemplos de los siguientes preludios cortos simples, tenga en cuenta que:

- 1) El rango de cada modo está claramente delimitado.
- 2) El Preludio comienza con la nota inicial del modo, o con el final en el caso de los modos plagales, o con las primeras notas de la melodía.
- 3) La pausa en la dominante enfatiza el carácter modal.
- 4) Cada Preludio termina con la cadencia propia del Modo.

Todos estos preludios deben ejecutarse lenta y tranquilamente.

Ejemplos de:

- a) *Preludios muy simples.*
- b) *Preludios ligeramente figurados.*

1er modo.



1er modo, dominante B.



2do modo.

a)

2do modo, dominante B $\flat$ .

b)

3er modo.

a)

3er modo, dominante A.

b)

4to modo.

a)

4to modo, dominante C.

b)

5to modo.

a)

5to modo, dominante B $\flat$ .

b)

6to modo.

a)

6to modo, dominante B.

b)

7mo modo.

a)

*Excepcionalmente este final:*

7mo modo, dominante Bb.

b)

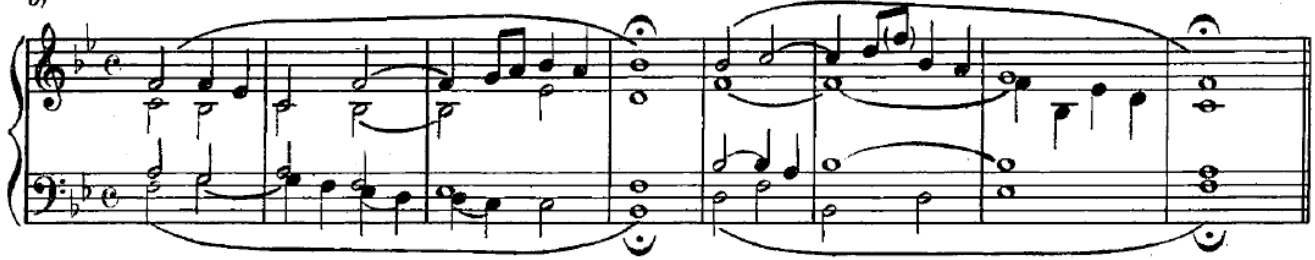
*Excepcionalmente:*

8vo modo.

a)

8vo modo, dominante B $\flat$ .

b)



*Ejemplos de preludios con figuración más libre:*

Introito: **Rorate coeli.**  
1er modo, dominante C.

**Moderato**



Himno: **Vexilla Regis.**  
1er modo, dominante D.

**Larghetto**





Introito: **Gaudeamus** (todos los santos).  
1er modo, dominante C.



Gradual: **Haec dies** (Pascua).  
2do (Xmo) modo, dominante B $\flat$ .



Gradual: Haec dies No. 2.

**Allegretto**

mp

This musical score is for the Gradual 'Haec dies No. 2' in the 'Allegretto' tempo. It is written for piano in 6/8 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two systems. The first system begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic and harmonic development, ending with a final cadence.

Himno: Creator alme siderum.  
4to modo, dominante C#.

*p*  
*legato*  
*rall.*

This musical score is for the hymn 'Creator alme siderum' in its fourth mode, with a dominant of C-sharp. It is written for piano in common time (C), with a key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). The score is divided into three systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and a *legato* marking. The melody in the right hand is characterized by long, flowing lines, while the left hand plays a supporting accompaniment. The second system continues the melodic line. The third system concludes the piece with a *rall.* (rallentando) marking, leading to a final sustained chord.



Aleluya: Assumpta est Maria.  
5to modo, dominante C.

**Andantino**

The musical score is written for piano in 6/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andantino'. The score consists of two systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic in the left hand and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand. The melody in the right hand is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the piece, ending with a repeat sign.

Introito: Populus Sion.  
7mo modo, dominante C.

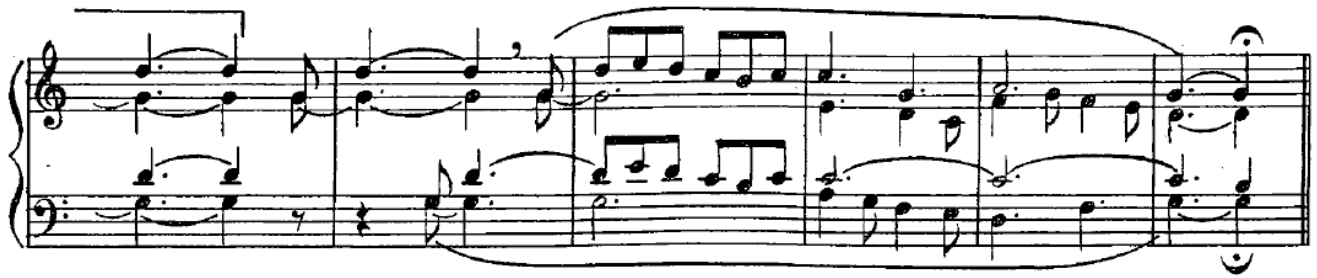
**Moderato**

The musical score is written for piano in 6/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of two systems. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody in the right hand features a mix of eighth and quarter notes. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. The second system continues the piece, ending with a repeat sign.

Introito: Puer natus (Navidad).  
7mo modo.

**Semplice**

The musical score is written for piano in 6/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Semplice'. The score consists of two systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand is composed of eighth and quarter notes. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. The second system continues the piece, ending with a repeat sign.



Antífona: **Vespere autem Sabbati.**  
8vo modo.



Como conclusión, añado 2 improvisaciones de preludios más desarrolladas:

Ofertorio: **Veritas mea.**  
2do modo, dominante B $\flat$ .





Ofertorio: Reges Tharsis.  
5to modo, dominante A.

The musical score is written for a grand piano, featuring three systems of music. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is A major, indicated by three sharps (F#, C#, G#). The first system shows a series of chords and moving lines. The second system includes dynamic markings *fff* and *allargando*, and a *Ped.* (pedal) marking. The third system continues the musical texture with various chordal and melodic elements.

## V. Modulaciones.

En el acompañamiento de las diferentes melodías gregorianas del servicio litúrgico, el organista experimenta continuamente que es necesario saber cómo modular de un modo a otro. Para ayudar en el desarrollo del gusto en la práctica de este arte, examinemos algunos ejemplos de modulaciones muy simples de un modo de canto gregoriano transpuesto a otro.

En la secuencia de acordes, y el desarrollo de estas modulaciones, tenga en cuenta:

- 1) Los primeros cuatro compases determinan la modalidad a partir de la cual comienza la modulación.
- 2) Este período de cuatro compases termina con una *semí-cadencia* (a menudo en la *dominante*). Esta cadencia ocasiona una ruptura con el período anterior (y el tono), y sugiere este último acorde como punto de partida para la propia modulación.
- 3) A partir del quinto compás la nueva modalidad debe establecerse en un mínimo de tiempo y mediante una relación armónica lógica, sin el empleo de giros cromáticos o enarmónicos.
- 4) Finalizada la operación de la modulación, la cadencia de la nueva modalidad se prepara lo antes posible mediante el uso de giros característicos del modo.
- 5) Se debe evitar el uso de la nota sensible moderna porque es muy ajena a la atmósfera del canto gregoriano.
- 6) En modulaciones a modos con sostenidos, la dominante del modo original debe considerarse como el primer grado de la modulación (construyendo un acorde semicadencial), al tiempo que empleamos la secuencia de acordes I-VI. Para modulaciones remotas, esta secuencia de acordes conduce rápidamente a las nuevas modalidades.
- 7) En modulaciones a modalidades con bemoles, este acorde, el dominante de la modalidad original, se considera nuevamente como el primer grado de la modulación. Se emplea la secuencia de acordes I-IV.

### *Ejemplos de modulaciones:*

Modulación desde el 1er modo con A dominante al 1er modo con C# dominante (2 tonos arriba).



Modulación desde el 5to modo con B $\flat$  dominante al 8vo modo con B dominante.

A musical score in C major, 4/4 time, showing a modulation from the 5th mode (E major) to the 8th mode (B major). The score is written for piano with treble and bass staves. The first system shows the 5th mode with a key signature of one flat (B $\flat$ ). The second system shows the 8th mode with a key signature of two sharps (B). The modulation is indicated by the change in key signature and the presence of accidentals. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is labeled 'V=I' and the second measure is labeled 'I=VI'.

Modulación desde el 2do modo con B $\flat$  dominante al 3er modo con B dominante.

A musical score in C major, 4/4 time, showing a modulation from the 2nd mode (D major) to the 3rd mode (E major). The score is written for piano with treble and bass staves. The first system shows the 2nd mode with a key signature of one flat (B $\flat$ ). The second system shows the 3rd mode with a key signature of one sharp (F $\sharp$ ). The modulation is indicated by the change in key signature and the presence of accidentals. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is labeled 'V=I' and the second measure is labeled 'I=VI'.

Modulación desde el 8vo modo al 5to con B $\flat$  dominante.

A musical score in C major, 4/4 time, showing a modulation from the 8th mode (B major) to the 5th mode (E major). The score is written for piano with treble and bass staves. The first system shows the 8th mode with a key signature of two sharps (B). The second system shows the 5th mode with a key signature of one flat (B $\flat$ ). The modulation is indicated by the change in key signature and the presence of accidentals. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is labeled 'V=I' and the second measure is labeled 'I=IV'.

Modulación desde el 1er modo con B dominante al 1er modo con C dominante, o al 2do con A $\flat$  dominante.

A musical score in C major, 4/4 time, showing a modulation from the 1st mode (C major) to the 1st mode with C dominant (C major) or the 2nd mode with A $\flat$  dominant (D major). The score is written for piano with treble and bass staves. The first system shows the 1st mode with a key signature of one sharp (F $\sharp$ ). The second system shows the 1st mode with C dominant (C major) or the 2nd mode with A $\flat$  dominant (D major). The modulation is indicated by the change in key signature and the presence of accidentals. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is labeled 'V=I' and the second measure is labeled 'I=IV'.

Modulación desde el 6to modo al 8vo con D $\flat$  dominante.

A musical score in C major, 4/4 time, showing a modulation from the 6th mode (F major) to the 8th mode (B major). The score is written for piano with treble and bass staves. The first system shows the 6th mode with a key signature of one flat (B $\flat$ ). The second system shows the 8th mode with a key signature of two sharps (B). The modulation is indicated by the change in key signature and the presence of accidentals. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is labeled 'V=I' and the second measure is labeled 'I=IV'.

También se pueden emplear fórmulas de modulación más cortas.

*Ejemplo:* De C mayor a F# menor.



De F# menor a Bb mayor.



*Con final en el 5to grado de Bb  
(como por ejemplo en el 8vo Modo).*

De C mayor a Db mayor.



Huelga decir que una modulación tan corta debe reproducirse **lentamente**.

Si en piezas sucesivas se puede establecer una relación tonal entre las modalidades inicial y final por medio de acordes comunes a ambas modalidades, el uso de interludios más o menos largos es superfluo.

*Ejemplos:*

*El acorde final del 8vo modo es G mayor.*



*El acorde inicial del 4to modo con C como dominante es C menor.*



*La relación tonal se encuentra en la secuencia de acordes V-I en C menor.*

El acorde final del 8vo modo con  $D_b$  dominante es  $A_b$  mayor.



El acorde inicial del 3er modo con  $B$  dominante es  $G^\sharp$  menor.



La relación tonal enarmónica se encuentra en la secuencia de acordes I-I.

El acorde final del 8vo modo con  $D_b$  dominante es  $A_b$  mayor.



El acorde inicial del 5to modo, con  $B$  dominante, es  $E$  mayor.



La relación enarmónica se encuentra en la secuencia de acordes I-VI.

## VI. Diferentes sistemas de acompañamiento del canto gregoriano.

De ninguna manera afirmamos que el método de acompañamiento aquí expuesto es el único verdadero y correcto. Admitimos que otros sistemas pueden ser buenos siempre que, según la modalidad, se apliquen de manera racional y artística. Ciertos expertos en canto gregoriano exigen un acompañamiento que proporcione un fondo armónico o un fondo sutil, que omita la melodía, un punto de vista que puede defenderse. Tal acompañamiento, con la ventaja añadida de una mayor sobriedad, contribuye a una mayor flexibilidad en el canto de la melodía.

Ejemplo: Kyrie (4ta misa).

Melodía: Ky - ri - e e - lé - i - son

Acompañamiento:



Chri - ste e - lé - i - son Ky - ri - e

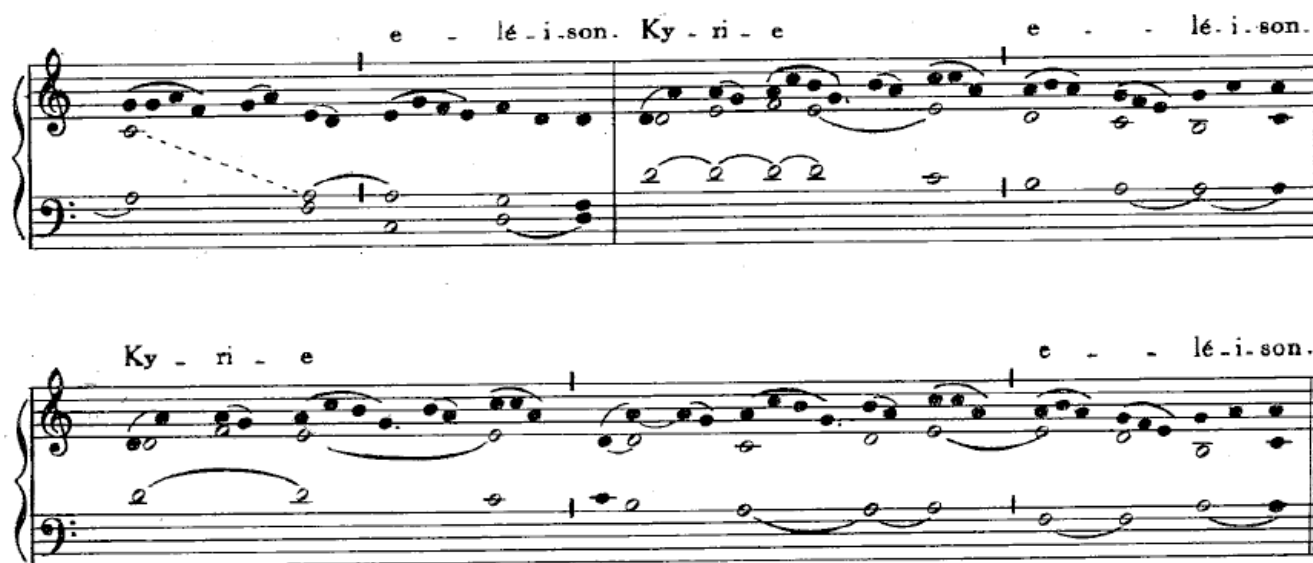
e - lé - i - son Ky - ri - e

e - lé - i - son.

Para un coro pequeño que canta con un estilo flexible y fluido, el acompañamiento puede ser aún más sobrio y limitado a una armonización a tres voces. Esto se aplica, por ejemplo, a pequeñas comunidades religiosas, o a un número restringido de voces de mujeres o niños, que practican regularmente y realizan cánticos simples rutinariamente.

*Ejemplo: El mismo Kyrie.*

Ky - ri - e e - lé - i - son. Chri - ste



Otro ejemplo es aquel en el que la melodía se mantiene en la parte inferior y la «red» armónica se suspende en la parte superior como un velo frágil y etéreo.

El uso de este acompañamiento que contiene disonancias a veces duras, imágenes musicales derivadas de temas que van surgiendo, etc., está en conformidad con el pensamiento musical moderno. Por supuesto, debe entenderse que tales acompañamientos son adecuados solo para *grupos muy pequeños*, o mejor aún, para uno o dos solistas de muy buen estilo.

La adaptación artística de este acompañamiento exige, no solo del cantor, sino sobre todo del acompañante, una profunda apreciación de la estética y el alma de esta música, y un conocimiento adecuado del oficio, tanto desde el punto de vista puramente musical como desde la liturgia gregoriana.

Es un estilo que sin duda no debe ser intentado a la ligera o de manera frívola, sobre todo por los inexpertos.

*Ejemplo: Missa de Angelis.*



Chri - ste e - - lé - i - son Ky - ri - e

e - - lé - i - son Ky - ri - e

e - - lé - i - son

Tenga en cuenta las líneas contrapuntísticas en las partes medias. Dichos acompañamientos solo pueden sostenerse con registros suaves de 8', sin exceder nunca el matiz «piano» (*p*).

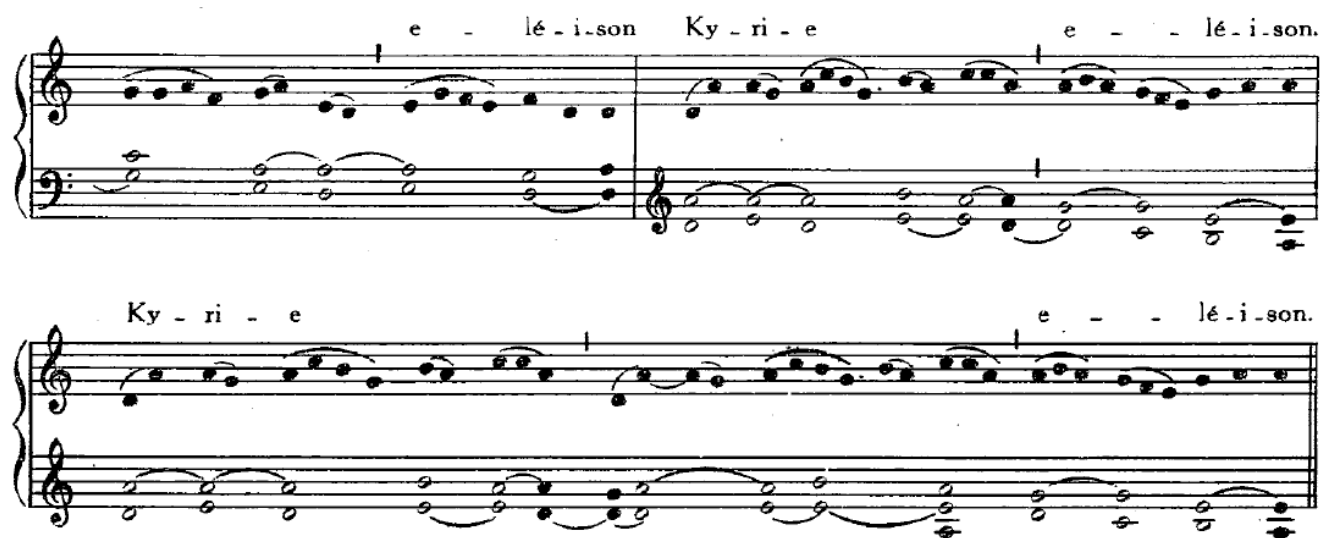
Para terminar, agrego un acompañamiento de acuerdo con el principio del «Organum» (estilo gótico) basado únicamente en cuartas y quintas. A continuación se muestra un ejemplo de dicho acompañamiento medieval.

*Ejemplo:* Cunctipotens Genitor Deus.

Melodía

Acompañamiento

Ky - ri - e e - - lé - i - son. Chri - ste



Se ha hecho referencia a estos diferentes sistemas de acompañamiento, está claro que el que hemos propuesto puede considerarse *el más práctico*, porque al mantener la regla áurea (*in medio virtus*) se puede emplear en la mayoría de las circunstancias, tan eficazmente para un pequeño como para un gran coro, e incluso para solista.

Para el **acompañamiento «a primera vista»** es preferible una armonización más sobria y sencilla. No es deseable y, además, en la práctica es imposible darle la importancia relativa y la importancia que se justifica en el caso de un acompañamiento cuidadosamente escrito preparado para el efecto.

En conclusión, digamos que, el acompañamiento del canto gregoriano no es un elemento esencial de este arte, sino solo un medio para asegurar una buena actuación, siempre es preferible una interpretación terminada y pura de alto nivel, ejecutada *sín acompañamiento*. Pero como tal interpretación rara vez es posible, «¡oh! lástima», nos hemos aventurado a proponer este método de acompañamiento de canto gregoriano.

Flor PEETERS.

## Apéndice

Algunas melodías armonizadas según nuestro método.

### Commune Unius Martyris Pontificis

Introitus

I Stá - tu - it \* e - i Dó - mi - nus te - sta - mén - tum pa - cis,

et prí - ci - pem fe - cit e - um: ut sit il - li sa - cer - dó - ti - i

Ps. dí - gni - tas in ae - tér - num. Me - mén - to Dó - mi - ne

Da - vid: \* et om - nis man - su - e tú - di - nis e - jus.

### Commune Plurium Virginum et Martyrum

(Pro Virgine tantum)

Graduale

V Spé - ci - e tu - a \* et pul - chri - tú

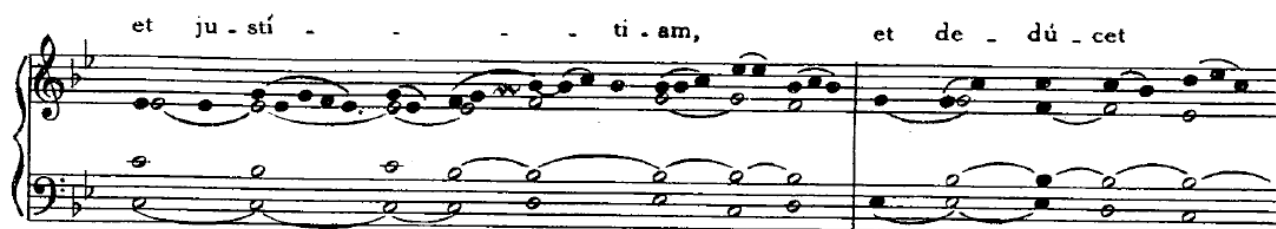
di - ne tu - - - a

in - tén - de, prós - pe - re

pro - cé - de, et re - - -

- - gna. ¶ Pro - pter ve - ri - tá - -

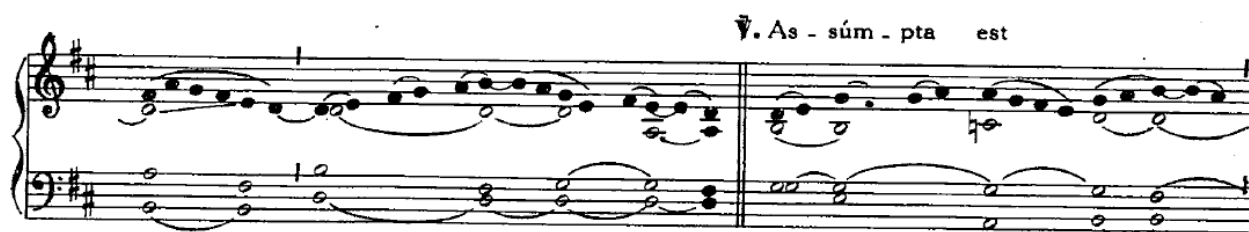
- - - tem, et man - su - e - tú - di - nem,



### In Assumptione B. Mariae V.

(die 15 Augusti)

Alleluia



Ma - ri - a in coe - lum: gau - - - - - det

ex - ér - - ci tus \* An - ge - ló - - - - -

- - rum.

### Commune unius Martyris Pontificis

#### Offertorium

Vé - ri - tas me - - - a, \* et mi - se - ri -

cór - di - a me - a cum i - pso; et in



nó - mi - ne me - o ex - al - tá - bi - tur cor - nu e - jus.

## Dominica XX post Pentecosten

### Communio

Me - mén - to \* ver - bi tu - i ser - vo tu - o, Dó - mi - ne,

in quo mi - hi spem de - dí - sti: hæc me con - so - lá -

ta est in hu - mi - li - tá - te me - a.

## In Dominicis infra annum (Orbis factor)

### Kyrie

Ky - ri - e e - - - lé - i - son. iij. Chri - ste

e - - - lé - i - son. iij. Ky - ri - e e - - -

lé - i - son. ij. Ky - ri - e \* e - - - lé - i - son.

### Missa pro Defunctis

#### Sanctus

San - ctus, \* San - ctus, San - ctus Dó - mi - nus De - us Sá - ba - oth.

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra gló - ri - a tu - a. Ho - sán - na in ex - cél - sis.

Be - ne - dí - ctus qui ve - nit in nó - mi - ne Dó - mi - ni. Ho - sán - na in ex - cél - sis.

### Hymnus : Veni Creator Spiritus

Ve - ni Cre - á - tor Spí - ri - tus, Men - tes tu - ó - rum ví - si - ta:

Im - ple su - pér - na grá - ti - a Quæ tu cre - á - sti pé.c.to.ra. A - men.

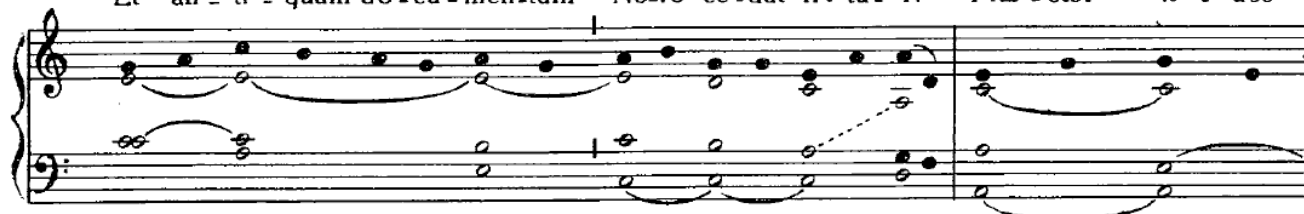


### Hymnus : Tantum Ergo

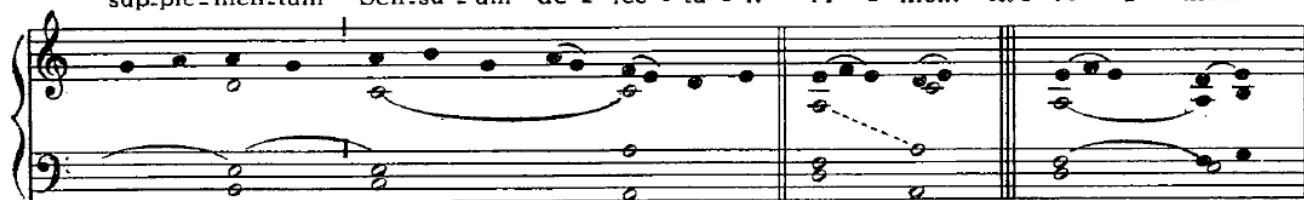
Tan - tum er - go Sa - crá - mén - tum Ve - ne - ré - mur cér - nu - i:



Et an - tí - quum do - cu - mén - tum No - vo ce - dat rí - tu - i: Præ - stet fi - des



sup - ple - mén - tum Sén - su - um de - féc - tu - i. A - men. ossia A - men.



### Antiphona : Regina coeli

Re - gí - na cœ - li \* læ - tá - re, al - le - lú - ia:



Qui - a quem me - ru - í - sti por -



tá - re, al - le - lú - ia: Re-sur-ré - xit sic - ut di - xit

al - le - lú - ia: O - ra pro no - bis De - um, al - le -

\* - - - \* - - - lú - ia.

### Antiphona : In paradísium

VII In pa-ra-dí-sum \* de-dú-cant te An-ge-li: in tu-o ad-vén-tu

sus - cí - pi - ant te Már - ty - res, et per-dú-cant te in ci - vi - tá - tem

san - ctam Je - rú - sa - lem. Cho - rus An - ge - ló - rum te sus - ci - pi - at,

et cum Lá - za - ro quon - dam páu - pe - re æ - tér - nam há - be - as ré - qui - em.

### Dominica IV. Adventus

Kan. J. VAN NUFFEL

Intr. I. Ro - rá - te \* cœ - li dé - su - per, et nu - bes plu - ant

ju - stum: a - pe - ri - á - tur ter - ra, et gér - mi - net Sal -

- va - tó - rem. Ps. Cœ - li e - nár - rant gló - ri - am De - i: \* et ó - pe - ra

má - nu - um e - jus an - nún - ti - at fir - ma - mén - tum. Gló - ri - a Pa - tri, et

Fi - li - o, et Spi - ri - tu, i San - cto.\* Sic - ut e - rat in prin - cí - pi - o,

et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum. A - men.

### Dominica III. Adventus

Kan. J. VAN NUFFEL

Qui se - des, Dó - mi - ne, \* su - per

Grad. II.

Ché - ru - bim, éx - ci - ta po - tén - ti - am tu - am,

et ve - ni.

Qui - re

gis Is - ra - el, in - tén - de:

qui de - dú - cis vel - ut o - vem\* Jo - seph.

Feria II. post Dominicam II. Quadragesimæ

J. VYVERMAN

Comm. II.

Dó - mi - ne \* Dó - mi - nus no - ster, quam ad - mi -

- rá - bi - le est no - men tu - um in u - ni -

- vér - - - sa ter - ra !

In Festo SS. Innocentium

J. VYVERMAN

Tract. VIII.

Ef - fu - dé - runt \* sán - gui - nem san -

- ctó - rum, vel - ut a - quam, in cir - cú - i - tu Je -



- rú - sa - lem.



Et non e - rat qui se - - - - - pe - li -



- - - - - ret. Vin - di - ca, Dó - mi - ne, sán - gui - nem san -



- ctó - rum tu - ó - rum,



qui ef - fú - sus est \* su - per ter - - - - - ram.



# Dominica X. post Pentecosten

Mar. DE JONG

Intr. III.

Dum cla - má - rem\* ad Dó - mi - num, ex - au - dí - vit vo - cem

me - am, ab his qui ap - pro - pín - quant mi - hi: et hu -

- mi - li - á - vit e - os, qui est an - te sá - cu - la, et ma -

- net in æ - tér - num: ja - cta co - gi - tá - tum tu - um in Dó -

- mi - no, et i - pse te e - nú - tri - et.

Ps. Ex - áu - di De - us o - ra - ti - ó - nem me - am, et ne de - spé - xe - ris de - pre - ca -

- ti - ó - nem me - am : \* in - tén - de mi - hi, et ex - áu - di - me. Gló - ri - a

Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. \* Sic - ut e - rat in prin -

- ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum. A - men.

### Dominica XVI. post Pentecosten

Mar. DE JONG

Offert.  
VI. Dó - mi - ne, \* in au - xí - li - um me - um ré - spi - ce :

con - fun - dán - tur et re - ve - re - án - tur, qui quæ - runt á -

- ni - nam me - am, ut áu - fe - rant e - am :

Dó - mi - ne, in au - xí - li - um me - um ré - spi - ce :

### Die 21 Decembris – S. Thomæ Apostoli

H. DURIEUX

Al - le - lú - ia, \* al - le - lú - ia.

IV

¶. Gau - dé - te ju - sti in

Dó - mi - no re - ctos de

- - - cet \* col - lau - dá - ti - o .

# Die 11 Februarii – Apparitio B. M. V. Immaculatæ

H. DURIEUX

Vi - di \* ci - vi - tá - tem san - ctam, Je - rú - sa - lem no - vam,

Intr. VIII.

de - scen - dén - tem de cœ - lo a De - o, pa - rá - tam sic - ut spon - sam

or - ná - tam vi - ro. su - o. T.P. Al - le - lú - ia,

al - le - lú - ia. Ps. E - ru - ctá - vit cor me - um ver - bum bo - num.\*

di - co e - go ó - pe - ra me - a re - gi. Gló - ri - a Pa - trī, et Fī - li - o,

et Spi - ri - tu - i San - cto. \* Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

et in sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum. A - men.

### Die 5 Julii — S. Antonii Mariæ Zacharia

Staf NEES

Te - stis mi - hi est De - - us \* quo mo - do cú - pi -

Grad. VII.

- am o - mnes vos in vi - scé - - ri - bus Je - su

Chri - sti. Et hoc o - ro, ut cá - ri - tas

ve - - stra ma - gis ac ma - gis a - bún - det in sci - én - -

- ti - a,

et in o - mni sen - su. ♪. Ut pro - bé -

- tis po - ti - ó - ra, ut si - tis

sin - cé - - ri et si - ne of - fén - sa

in di - em . \* Chri - sti .

# Die 6 Augusti – Transfiguratio D. N. J. C.

Staf NEES

VII. Al - le - lú - ia , \* al - le - lú -

ia .

ψ. Can - dor est lu - cis æ - tér - næ .



spé - cu - lum si - ne - má

cu - la, et i - má go

bo - ni - tá tis \* il - lí - us.

Missa votiva de S. Maria, in Sabbato.

Edg. DE LAET

Fe - lix \* nam que es, sa - cra

Offert.  
I.

Vir - go Ma - - - ri - a, et o - mni lau - de

di - - gnis - si - ma: qui - a ex te or - tus est sol ju -

- stí - ti - æ, Chri - stus De - us no - - - ster.

### Missa pro Sponso et Sponsa

Edg. DE LAET

Intr. III.

De - us Is - ra - - el \* con - jún - gat vos,

et i - pse sit vo - bís - - cum, qui mi - sér - tus est

du - ó - bus ú - ni - cis et nunc, Dó - mi - ne,

fac e - os plé - ni - us be - ne - di - ce - re te. *T.P.* Al - le - lú - ia,

al - le - lú - ia. *Ps.* Be - á - ti o - mnes qui ti - ment Dó -

- mi - num: \* qui ám - bu - lant in vi - is e - jus. Gló - ri - a Pa - tri, et

Fi - li - o, et Spi - rí - tu - i San - cto. \* Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,



## RESUMEN

1. Nunca utilizar acordes de séptima de dominante.
2. Nunca permitir que se formen tritonos.
3. Sólo usar acordes cuyas notas se encuentren en los modos gregorianos.
4. Nunca usar cromatismos (se deriva de 3).
5. Sólo usar acordes en posición fundamental o en primera inversión.
6. Evitar al máximo usar acordes incompletos (i. e. de dos notas).
7. Ubicar los acordes coincidiendo con el acento prosódico del texto en primera instancia; o de acuerdo a la métrica latina, si se trata de un himno.

*Gregoriani Cantus*  
<https://sites.google.com/site/gregorianicantus>

# ÍNDICE

PREFACIO.....	2
I. TRANSCRIPCIÓN DE LA MELODÍA GREGORIANA.....	2
II. NOTACIÓN EMPLEADA EN LA REALIZACIÓN DEL ACOMPAÑAMIENTO.....	3
PRIMERA PARTE.....	4
I. Los modos gregorianos.....	4
II. Armonías propias del canto llano.....	6
III. Colocación de acordes en relación con el ritmo del canto llano.....	6
IV. Colocación de los acordes en relación con el texto latino.....	9
V. El estilo del acompañamiento del canto llano.....	10
VI. Adornos.....	11
1) NOTAS DE PASO.....	12
2) BORDURAS O NOTAS AUXILIARES.....	12
3) APPOGGIATURAS.....	13
4) RETARDOS.....	14
5) ANTICIPACIONES.....	15
6) NOTAS DE PEDAL.....	15
7) ESTILO LEGATO.....	16
VII. Cadencias.....	17
VIII. Resumen general: licencias de armonía y varios consejos prácticos.....	18
IX. Registro y estilo de acompañamiento.....	28
SEGUNDA PARTE.....	29
I. Los diferentes modos.....	29
PRIMER MODO.....	29
SEGUNDO MODO.....	32
TERCER MODO.....	36
CUARTO MODO.....	40
QUINTO MODO.....	44
SEXTO MODO.....	47
SÉPTIMO MODO.....	51
OCTAVO MODO.....	55
II. Transposiciones.....	58
III. Acompañamiento de la salmodia.....	64
IV. Preludios e interludios.....	66
V. Modulaciones.....	77
VI. Diferentes sistemas de acompañamiento del canto gregoriano.....	80
Apéndice.....	85
Algunas melodías armonizadas según nuestro método.....	85
RESUMEN.....	108
ÍNDICE.....	109