

S. BERNARDO ABAD SOBRE EL ANTIPHONARIUM DEL ORDEN CISTERCIENSE

ADVERTENCIA EN EL OPUSCULO XIII.

692 1. Un libro sobre la razón del Canto, atribuido a Bernardo, me fue proporcionado en su momento por Juan Bona, de piadosa y venerable memoria, entonces abad general de su congregación y posteriormente cardenal de la S. R. E. El libro está precedido por una carta que consideré de Bernardo; pero el tratado mismo debe asignarse a aquellos que él convocó como colaboradores de esta obra, como sugiere la misma carta. En el código de Fusniacum, el mismo opúsculo se atribuye a Guido, abad de Chari-Loci, bajo el título: «Carta del Señor Guido, abad de Chari-Loci, sobre el Canto.» Esta comienza con las palabras: «El canto que las iglesias del Orden Cisterciense acostumbran cantar,» etc. El tratado, sin embargo, comienza con: «Queremos que sean advertidos,» etc. Guido de Chari-Loci, abad en la diócesis de Vesontion, es aquel en cuya gracia Bernardo escribió la carta número ciento noventa y siete y las dos siguientes. No estoy completamente convencido de que él sea el autor de este tratado, ya que el autor al final llama «comprovinciales» a las iglesias de Reims, Beauvais, Amiens y Soissons. Además, al mencionar el Antiphonarium de Soissons, añade, «que tienes casi en la puerta.» Por lo tanto, parece más verosímil que el autor fuera un monje o abad de Longi-Pontis, no lejos de la ciudad de Soissons. Quizás el autor del libro fue junto con Guido, abad de Chari-Loci; ya que Bernardo empleó a varios colaboradores para esta obra. ¿Fue Gerard, abad de Longi-Pontis, mencionado en el libro séptimo de la Vida de Bernardo, capítulo once? ¿O tal vez otro Guido era entonces abad de Chari-Loci cerca de Silvanectum?

2. Algunos dudan si este tratado fue realmente escrito durante la vida de Bernardo, porque de algunas de las primeras palabras de la carta y del tratado se deduce que estos escritos fueron hechos mucho después de los inicios del Orden Cisterciense. Sin embargo, un tratado de este tipo, recientemente compilado, se conservaba en un ejemplar de la Biblia, que fue corregido por Esteban, el tercer abad de Cistercium, según cuya norma se ordenó corregir todas las Biblias del mismo Orden: lo mismo se prescribió para el Antiphonarium. Tal era el cuidado y la preocupación de los primeros de este Orden por las cosas sagradas. Digo que este tratado estaba sujeto al ejemplar corregido principal de la Biblia, pero luego fue separado de él, como yo mismo descubrí por el índice de contenidos y por el espacio vacío. Y ciertamente se entiende que este opúsculo fue compuesto en aquellos primeros tiempos del Orden, como se menciona al principio, donde se habla de los Cistercienses que «mantenían la verdad» o pureza de la Regla, «dejando de lado las dispensaciones de otros,» lo cual debe entenderse de los primeros tiempos. Y en el libro de las Instituciones Cistercienses, que se cree recopilado en 1134 por Rainardo, abad de Cistercium, entre los libros necesarios para los nuevos monasterios, en el capítulo doce se menciona el Antiphonarium, al que se había precedido este tratado en el código Cisterciense. Pero toda duda se disipa con la Vida de Esteban, abad de Obazine, escrita por un autor contemporáneo, recientemente publicada por el erudito Baluze en el tomo cuarto de Miscellaneorum, donde se leen estas palabras en el capítulo trece del libro segundo: «Pero se debe saber que los libros que los Cistercienses usaron primero en los oficios divinos estaban muy corruptos y viciados, y permanecieron así hasta los tiempos de San Bernardo. Entonces, por decreto común de los abades, fueron corregidos y emendados por el mismo santo abad y sus cantores, y dispuestos como se tienen ahora.» Nada más claro que este testimonio puede ser aportado.

3. En el Suplemento de los Padres, que el R. P. Jacobo Hommeyus, agustino, publicó en París en 1684, al librito sobre la Razón de cantar el Antiphonarium se le añade un tratado sobre la Razón de cantar el Gradale: del cual no se hace mención en la carta de Bernardo, sino solo

del Antiphonarium, por lo que es razonable dudar si debe atribuirse a Bernardo o a sus colaboradores en esta obra; mucho más de los otros en Hommeyus, que no creemos que sean de Bernardo. Aquí se debe añadir la advertencia del piadoso hombre Juan Bona, transmitida a mí sobre este opúsculo, que dice así.

693 «D. Juan BONA, de la congregación reformada de S. Bernardo, del orden Cisterciense, abad general, saluda al lector.

«En el célebre monasterio de San Salvador del monte Amiato del Orden Cisterciense en la diócesis de Siena, existe un antiguo Antiphonarium del mismo Orden, que los monjes trajeron consigo desde Cistercium, cuando la Reforma Cisterciense fue introducida en ese cenobio por el Venerable Raynerio abad en el año del Señor 1231. A este Antiphonarium se le ha añadido este tratado, atribuido al D. Bernardo, abad de Clara Vallis. No dudo que otros ejemplares de él se encuentren en otras abadías del Orden. Carlos de Visch en la Biblioteca Cisterciense menciona uno con estas palabras: «En el monasterio de Laudes en Flandes se conserva una» carta de S. Bernardo «sobre la razón del Canto aún no publicada, cuyo inicio es: Bernardo humilde abad de Clara-Vallis.» Possevinus en la Biblioteca selecta, libro decimoquinto, capítulo sexto, enumera a S. Bernardo entre los otros escritores que han escrito sobre Música. Ángel Picigitonensis, franciscano, publicó en Venecia en 1547 «*Floris angelici de cantu plano et figurato* libros dos,» de los cuales en el primero cita varias cosas de este tratado, especialmente en el capítulo veintinueve: «Esto,» dice, «lo confirma S. Bernardo en su Música, diciendo, donde conviene hacer un sonido más suave: B. molle se pone a veces, pero discretamente, para que el canto no parezca asumir la similitud de otro tono.» También en el capítulo cuarenta y seis, sobre la terminación de los tonos: «El muy docto tanto en ciencias divinas como humanas S. Bernardo describe estas letras en su bien ponderada Música, donde dice que estas letras D, E, F, G, son las terminativas de los cantos.» Y en el capítulo cuarenta y siete, sobre el ascenso y descenso de los tonos: «Todo tono,» dice, «puede tener diez notas, como claramente describe no menos veraz que docto S. Bernardo en el bien considerado prólogo de su Música, asignando tres razones principales: a saber, la autoridad del salterio, la igualdad de dignidad, y la necesidad de notación.» Todo lo cual se encuentra precisamente en este tratado, de donde se deduce bastante claramente que su autor es Bernardo. Ni el estilo se opone, en la medida en que los términos propios de la Música lo permiten. La palabra bárbara, Maneria o Maneries, que aquí se repite a menudo, es utilizada comúnmente por los músicos. También se encuentra en el librito sobre la Música práctica, atribuido erróneamente a Beda, ya que las notas musicales, casi trescientos años posteriores a él, y muchas cosas que allí están tomadas literalmente del *Doctrinal* y *Micrologus* de Guido de Arezzo, demuestran que no es de Beda. El mismo Bernardo también usó esa palabra en la carta cuatrocientos dos, a Balduino. De todo esto se desprende cuán cuidadosamente nuestros mayores se preocuparon por que en los oficios divinos, eliminada toda indecencia y novedad, se conservara la gravedad y majestad eclesiástica tanto en el canto como en las palabras. Mi intención era ilustrar este tratado con notas más abundantes: pero, tras una reflexión más madura, me abstuve de hacerlo: pues para los expertos en la disciplina de la Música serían superfluas; para los ignorantes, inútiles. Mientras tanto, ve lo que discuto sobre el canto eclesiástico y los tonos en mi *Psallentis Ecclesiae Harmonia*, cap. 17, § 3 y 4.

CARTA O PRÓLOGO.

694 BERNARDO, humilde abad de Clara Vallis, a todos los que transcribirán este Antiphonarium, o cantarán en él.

Entre otras cosas que nuestros padres, los iniciadores del Orden Cisterciense, emularon excelentemente, también cuidaron con gran diligencia y religiosidad que en las alabanzas divinas cantaran lo que se encontrara más auténtico. Enviados finalmente a transcribir y traer el Antiphonarium de la Iglesia de Metz (pues se decía que era el Gregoriano), encontraron que la cosa era muy diferente de lo que habían oído. Así que, tras examinarlo, les desagradó, ya que tanto en el canto como en la letra se encontró vicioso, demasiado desordenado y casi en todo despreciable. Sin embargo, como ya lo habían comenzado, lo usaron y lo retuvieron hasta nuestros tiempos. Finalmente, cuando a nuestros hermanos abades del Orden ya no les agradó, y decidieron cambiarlo y corregirlo, nos encomendaron esta tarea. Yo, habiendo convocado a algunos de nuestros hermanos que se encontraron más instruidos y expertos en el arte y uso del canto, de muchos y diversos, finalmente recopilamos un nuevo Antiphonarium en el volumen sujeto, tanto en canto, como creemos, como en letra irreprochable. Finalmente, el cantor de este, si es que es experto, lo aprobará. Así, pues, como finalmente se ha cambiado, y se contiene en este volumen, queremos que en nuestros monasterios de aquí en adelante se mantenga en todas partes tanto en palabra como en nota; y prohibimos que se cambie en algo por alguien, por la autoridad de todo el capítulo, donde fue aceptado y confirmado unánimemente por todos los abades. Además, si alguien desea conocer más claramente y plenamente la causa y razón de este cambio, lea la prefación adjunta, que los discutidores del antiguo Antiphonarium se encargaron de poner al frente de esto mismo: para que, al hacerse evidentes los defectos tanto de canto como de letra que había en él, la necesidad y utilidad de la renovación y corrección apareciera más claramente.

PREFACIO O TRATADO SOBRE EL CANTO O CORRECCIÓN DEL ANTIPHONARIUM.

1. El canto que las iglesias del Orden Cisterciense acostumbraban cantar, aunque una grave y múltiple absurdidad lo oscurece, sin embargo, la autoridad de los que lo cantaban durante mucho tiempo lo recomendó. Pero como parecía completamente indigno que quienes se proponían vivir regularmente, cantaran las alabanzas a Dios de manera irregular; con su consentimiento, encontrarás el canto corregido de tal manera que, eliminada la suciedad de las falsedades, y expulsadas las licencias ilícitas de los ineptos, se sostenga con la verdad íntegra de las reglas, y se considere más conveniente para anotar y cantar que los cantos de otros, a los que era inferior. Es digno, en efecto, que quienes mantienen la verdad de la Regla, dejando de lado las dispensaciones de otros, también tengan el conocimiento correcto del canto, rechazando las licencias de aquellos que, atendiendo más a la similitud que a la naturaleza en los cantos, separan lo que está unido y unen lo opuesto; y así, confundiendo todo, comienzan y terminan el canto como les place, no como es lícito, bajan y elevan, componen y ordenan. Por lo tanto, que nadie se asombre o se indigne si encuentra el canto cambiado en muchos aspectos de lo que ha oído hasta ahora. Allí, en efecto, o la progresión es irregular, o la oposición reclama a la progresión o disposición [otra versión: composición], o la oposición disuelve la oposición. Todas estas cosas, siendo defectos de las reglas, más exterminan la perfección que la determinan, están completamente alejadas de aquellos que saben más cortar los defectos que dispensarlos. Finalmente, como la música es la ciencia correcta del canto, todos esos cantos son excluidos de la música, que ciertamente no se cantan correctamente, sino irregular e inordinadamente. En cuanto al cambio de letra, la excusa es fácil, si no nos equivocamos. La encontramos en muchos casos tan escasa y restringida, que en la misma historia el mismo verso se repetía tres o cuatro veces, como si en todo el Antiguo y Nuevo Testamento no se pudiera encontrar algo que pudiera ser tan adecuadamente añadido. En muchas historias también encontramos Postcomuniones puestas por aquellos que ignoran la simplicidad del canto del Antiphonarium, en lugar de Responsorios: a los cuales

los versos añadidos estaban tan miserablemente unidos, que no se podía anotar según era necesario pronunciarlos.

2. Por lo tanto, nos hemos esforzado para que en ninguna historia el mismo verso se encuentre más de una vez, de hecho, si no nos equivocamos, apenas encontrarás tres versos que se repitan dos veces en todo el Antiphonarium. Algunas Postcomuniones las hemos removido, poniendo en su lugar responsorios usados y auténticos: de otros, manteniendo la letra como santa y evangélica, los hemos embellecido con la honestidad y belleza del canto, manteniendo en todo momento una música sobria y decente. En muchos lugares, finalmente, encontramos que la letra del antiguo Antiphonarium era de tal relajación y disolución, que salpicada de muchas falsedades o necedades apócrifas, no solo causaba tedio, sino también odio a quienes la leían; de modo que los novicios que habían sido instruidos bajo la disciplina eclesiástica, despreciando e ignorando el mismo Antiphonarium tanto por la letra como por la nota, se volvían más lentos y somnolientos en las alabanzas divinas. Queremos advertir a aquellos especialmente que van a anotar los libros, que no separen las notas unidas, ni unan las separadas; porque por tal variación puede surgir una grave disimilitud de los cantos: además, que se esfuercen por terminar cada canto en sus finales propias, ya que por una transmutación inconsulta de estas ha surgido tal confusión en los cantos, que muchos de ellos son de una manera, y se les asigna otra.

3. Hay, en efecto, cuatro diversidades o maneras de cantos, en las que se incluye toda su multiplicidad. Estas se llaman entre los griegos, protus, deuterus, tritus, tetradus. Estas son opuestas entre sí, y se diferencian por ciertas propiedades. La primera manera es la que desde la voz en la que termina asciende por un tono después de un semitono, y desciende por un tono. Esta tiene solo dos finales D y A, cada una de las cuales tiene sobre sí primero un tono, luego un semitono, y debajo un tono. La segunda manera es la que desde la voz en la que termina, asciende por un semitono y un tono, y desciende por un tono. Esta nuevamente tiene dos finales E y B cuadrado, en las cuales encontrarás naturalmente ese ascenso y descenso. La tercera manera es la que asciende por dos tonos, y desciende por un semitono: que también tiene dos finales F y C, como receptivas de tales propiedades. La cuarta asciende por dos tonos, y desciende por un tono: y esta tiene solo una final G. La primera manera contiene dos modos, que vulgarmente se llaman tonos, a saber, el primero y el segundo: la segunda dos, el tercero y el cuarto: la tercera dos, el quinto y el sexto: la cuarta dos, el séptimo y el octavo. Los tonos, en verdad, que se contienen bajo cada una de las maneras, no se distinguen entre sí por la diversidad de finales, que tienen completamente las mismas; sino por la progresión y composición: de las cuales una determina la cantidad, la otra la calidad. Así que tú, que vas a anotar los libros, imprime diligentemente en tu memoria, que todos los cantos de la primera manera, que han sido hechos, o que pueden hacerse regularmente, tienen que terminar solo en D y en A; y cualquier canto que pueda ponerse en alguna de ellas, es ciertamente de la primera manera, es decir, del primer o segundo tono. Dirás que ambos son falsos: porque ni todos los cantos de la primera manera pueden terminar solo en esa, ya que también ponen el fin en G por B redondo; ni todos los que terminan en esa son de la primera manera: porque «Benedicta tu in,» y «Petre, amas me,» y muchas antífonas similares, tienen que terminar solo en A; y sin embargo son de la segunda manera asignadas al cuarto tono. Esta opinión, de hecho, ya ha engañado a muchos, la cual fue traída a colación por la adición de B. redondo, por la cual la presunción de los ineptos ha manchado la Música con muchos errores. Ciertamente, no según algo accidentalmente añadido, sino según la primera y propia institución de las letras, está distinguida la propiedad de las finales, en las cuales se versa el juicio principal y máximo sobre el canto. En el cómputo natural de las letras encontrarás siete, que se llaman graves. Estas, para que el canto

discurra más libremente, fueron duplicadas; algunas de ellas incluso triplicadas: en la duplicación encontrarás agudas, en la triplicación superagudas. Considerando las relaciones de cada letra con las letras más cercanas colocadas a ambos lados, no encontrarás ninguna, excepto D y A, que ascienda por un tono y un semitono, y descienda por un tono. Por lo tanto, solo estas son finales de la primera manera, cuya propiedad es ascender y descender así. G, por lo tanto, se excluye, ya que en el orden natural de las letras y donde primero se coloca, y de donde se repite, nunca asciende directamente por un tono y un semitono, sino por dos tonos.

4. En este orden de letras no se cuenta la B redonda. Es evidente para todos que no pertenece a las graves, ya que no se coloca entre ellas en ningún lugar; tampoco es una de las agudas, ya que no se une a ninguna de las graves mediante una proporción doble. Sin embargo, se ha inventado no para determinar la propiedad de las finales, sino para preservar en muchos cantos la eufonía, que el tritono, que termina en B cuadrado, disminuiría o eliminaría. Por lo tanto, en cualquier modo donde convenga hacer un sonido más suave, a veces se coloca la B redonda en lugar de la B cuadrada, aunque de manera furtiva y rápida, para que no se genere en el canto la similitud de otro modo; lo cual, ciertamente, no ocupa ninguna línea ni espacio por la determinación de alguna letra en los libros, a menos que se añada. Y si una vez aparece la B cuadrada, se debe borrar toda su memoria del libro, hasta que la necesidad mencionada anteriormente obligue a que se añada de nuevo. Si, por lo tanto, terminas algún canto de la primera manera en G por medio de ella, actuarías completamente en contra de su invención y te opondrías a la institución de las finales: porque ningún canto debe terminar fuera de la final de su modo. Si dices que G es la final de la primera por la B redonda, respondo que esto no puede ser. Para que fuera la final de la primera manera, sería necesario que ascendiera según la disposición natural de las letras por un tono y un semitono, lo cual ni la B redonda ni cualquier otra cosa puede conferirle. Aunque se pueda conceder que un canto de la primera manera pueda de alguna manera ser notado o cantado en G por la B redonda, de ninguna manera se debe conceder que G sea su final, ya sea de esta manera o de otra, debido a la necesidad que hemos mencionado. Por lo tanto, ¿qué utilidad o industria hay en notar accidentalmente un canto en una final ajena, cuando puedes notarlo en su natural y propia, con más seguridad cuanto más irreprochablemente, con más alabanza cuanto más diligentemente, con más gracia cuanto más verdaderamente? Por esto, para que no se te encuentre vicioso o superfluo, donde sea necesario, debes esforzarte en añadir la B redonda, que ciertamente la necesidad ha inventado. Ningún canto que pueda ser notado sin ella debe ser notado por ella. ¿Cuáles son los que no pueden ser notados sin ella? Aquellos que en la misma letra tienen a veces un tono, a veces un semitono. Sin embargo, como los cantores imperfectos tienen menos conocimiento de las superagudas y las letras cercanas a ellas, la costumbre, condescendiendo a su debilidad, nota algunos cantos por la B redonda más abajo, que podrían ser notados más cómodamente en las letras mencionadas. Nosotros, queriendo que así como se usan las inferiores, también se usen y se conozcan las superiores (de lo contrario, se tendrían en vano), encontrarás que todos los cantos que la naturaleza confiere a las inferiores, están terminados en ellas. En las superiores terminan aquellos que naturalmente tienen finales. De manera similar, se debe saber sobre esta antífona «Benedicta tu» y otras similares, que solo pueden terminar en A, que según esta disposición sin duda pertenecen a la primera manera, y deben aplicarse no al cuarto, sino al segundo tono. Pues esta antífona «Benedicta tu», en cierto lugar sobre el tono final, tiene después un semitono naturalmente por la B cuadrada; en otro lugar, primero un semitono, luego un tono por la B redonda. ¿Qué perspicacia, te ruego, hay para juzgar sobre ese canto a qué manera pertenece, prefiriendo el accidente a la naturaleza: y siendo de la primera según la natural, juzgarla de la segunda

según la disposición accidental? Para que te maravilles más y aborrezcas tal ineptitud, observa esta antífona, «Petre, amas me», y muchas otras similares: ciertamente las encontrarás teniendo naturalmente sobre el tono final y el semitono por la B molle, y en ningún lugar el semitono y el tono por la B redonda. ¿Por qué, entonces, se juzgan de la segunda? De manera similar, esta antífona, «Nos qui vivimus», según se canta casi en todas partes, aunque principalmente y propiamente debería terminar en D, y es del segundo tono, los inicuos transgresores la notan en G por la B redonda, y con juramento afirman que es del octavo tono, aunque en el mismo G por la B redonda más bien termina un canto de la primera que de la cuarta manera. ¿Quién, te ruego, siendo músico, soportaría pacientemente que un canto que tiene su propia y natural final en D, se atribuya al octavo tono: y que el que tiene su propia y natural final en A, se contenga bajo el cuarto tono?

5. Por lo tanto, de estos cantos que terminan en A, en los que la similitud sofoca la naturaleza, es necesaria una corrección: porque disueltos por la adición, que contamina las partes de la composición, emanan un tono al principio y otro al final. En las bibliotecas más antiguas de los grandes monasterios se encuentra un cierto breviario elegantísimo de arte musical, que comienza así, «Quoniam pauci sunt»: que ciertamente leí en parte, pero no recuerdo haber leído el nombre del autor. En él, si bien recuerdo, tales cantos fueron llamados nothos, es decir, degenerados y no legítimos; porque, como se lee allí, comienzan en el séptimo tono, y manteniéndolo en el medio, degeneran hacia el final, terminando unos en el primero, otros en el cuarto tono: en el primero, como «Ex quo facta est»; en el cuarto, como «Benedicta tu». Por lo tanto, cambiando adecuadamente el final, encontrarás que todos estos cantos han sido reducidos al séptimo tono. Hay dos diversidades de estos cantos. Algunos de ellos, desde la letra en la que comienzan, ascienden con un movimiento alegre a la quinta y hacen una pausa en ella, bajo la cual, a menos que hubiera primero un tono, luego un semitono, después tres tonos, disposición que solo se puede encontrar bajo la letra que es la quinta desde la final del séptimo tono, no podrían notarse las demás partes de esos cantos, como puedes ver en «Benedicta tu» y cantos similares, que tanto en la cabeza como en todo el cuerpo usando tal disposición, al cambiar el semitono al final por la B redonda, reciben ordenadamente la naturaleza del segundo tono y la similitud del cuarto. Por esto, necesitados de cambio al final, han sido corregidos en esa parte. Otros son aquellos que, desde la letra en la que comienzan, son inmediatamente bajados por un tono, y regresando hacen una pausa en la cuarta, lo que parece más propio de los plagales, como «Dominus regit me» y «Post partum». Por lo tanto, los encontrarás no solo cambiados al final, sino también al principio, para que en todas partes se adapten al séptimo tono. Nuevamente, debes ser advertido sobre las finales de la tercera y cuarta manera, en las que igualmente se encuentra gran confusión. Hay algunos cantos muy miserables, que no tienen la propiedad de ninguna manera, que pueden terminar igualmente en C y en G, que son finales de diferentes maneras. Algunos, observando esto más diligentemente, dicen, y dicen bien, que todos esos cantos son irregulares, que la certeza de ninguna manera los distingue: y juzgan que el progreso de todos estos cantos debe extenderse o la composición variarse, de modo que no puedan terminar en las finales de diferentes maneras. Por lo tanto, encontrarás que a estos cantos tan miserables su incertidumbre se les ha quitado ligera y brevemente, para que ya no dudes a qué finales debes aplicar cada uno. Por lo tanto, todos los cantos de la primera manera, es decir, del primer o segundo tono, térmalos, como hemos dicho, en D o A. Todos los de la segunda manera, es decir, del tercer y cuarto tono, en E o en B cuadrado: que aunque es naturalmente receptivo tanto de los auténticos como de los plagales; sin embargo, no encontrarás ningún auténtico en el antiphonario que puedas terminar en él. Si es un Responsorio, su verso no puede competirle al auténtico, que bajo la sexta letra en la que comienza tiene un semitono: si es una antífona «Saeculorum», su auténtico no puede recibirlo por la misma causa.

6. Ningún canto, que ascienda por diapente y semitono a la sexta, puedes terminar en B cuadrado, que no tiene diapente sobre sí. Por esto, no encontraron suficientemente cómodo en el tercer tono el verso, neuma, y «saeculorum». Sin embargo, quizás consideraron tanto la esterilidad de B cuadrado como su habilidad: la esterilidad, componiendo el verso, «neuma», y «saeculorum», solo competentes a cantos que terminan en E; la habilidad, usando la sexta por la quinta: para que si alguna vez la fertilidad sucediera a la esterilidad de esa final, estuviera preparada la letra que recibiría su elevación auténtica. Sin embargo, entre nosotros encontrarás que un auténtico termina en B cuadrado, a saber, «Euntibus [al. add. et te Deum Patrem]»: que no puede terminar en otro lugar. Este no tiene, ni puede tener, un verso común, sino que tiene su propio verso. Por lo tanto, todos los cantos de la tercera manera, es decir, del quinto y sexto tono, termínalos en F, o en C, atribuyendo F a la mayor parte de los auténticos; C, en cambio, a casi todos los plagales: y todos los cantos de la cuarta manera, es decir, del séptimo y octavo tono, debes terminarlos solo en G. De estas siete letras, no una más, y otra menos, sino que todas igualmente debes conocerlas como principales y propias finales; teniendo ciertamente tanto la elevación de los auténticos como la deposición de los plagales. Comienzan en D grave y terminan en C agudo: pues no encontrarás ninguna por encima o por debajo, a la que no le falte la perfección de la elevación o deposición. Para que cada una de ellas sobresaliera en plenitud de progreso, los músicos hicieron la disposición de las letras desde el Γ griego hasta el ee superagudo: no porque prefirieran abundar que faltar; sino porque no quisieron ni sobreabundar, ni faltar, haciendo una disposición que no pudiera ser más corta sin inconveniente, ni más larga sin superfluidad. ¿Por qué añadirías algo, cuando esta disposición es suficiente para la plenitud mencionada: a la que si le quitaras algo, ciertamente despojarías a alguna de sus finales del decoro de la misma plenitud?

7. Además, hay muchos cantos en los que encontrarás que la elevación duplar y la deposición hemiolia o epitrita que solían tener, les ha sido sustraída. Como «Cornelius, Sancte Paule», y muchos otros. Todos estos cantos son dobles e irregulares: dobles, porque son en parte auténticos, en parte plagales. Que asciendan y descendan contra la regla, lo atestiguan incluso los mismos doctores del error; pero dicen que esto se hace por licencia, confundiendo las reglas para retener los vicios, no cortando los vicios para guardar las reglas. ¿Qué licencia es esta que, recorriendo la región de la disimilitud, trae confusión de incertidumbre, madre de presunción y refugio del error, oprime la verdad y perturba el juicio? ¿Qué es, digo, esta licencia ilícita que, uniendo opuestos y transgrediendo los límites naturales, inflige tanto la incongruencia de la unión como la injuria a la naturaleza? Es más claro que la luz que ese canto está mal y desordenadamente compuesto, que o bien se deprime tanto que no puede ser escuchado como conviene; o bien se eleva tanto que no puede ser cantado. Pues debe hacerse de tal manera que tenga un oyente en las inferiores y un proponente en las superiores. Algunos quisieron que este tenor de mediocridad estuviera en ocho, otros en nueve voces, considerando no la posibilidad de voces clamorosas, sino de voces medianas. Sin embargo, según aquellos cuya opinión parece ser más refinada, el canto puede progresar hasta diez voces, por la autoridad del Salterio que es decacordio; y para que las voces de la octava sean de igual dignidad: de modo que las últimas, como las medias, tengan una doble relación, a saber, elevarse y descender, colocadas dos voces a cada lado, una arriba, otra abajo; porque los cantos tienen que discurrir solo por ocho voces, y no por más: por lo cual la progresión regular de los cantos es suficiente con la octava. Aunque en la progresión de los cantos, con dos voces colocadas a cada lado, como se ha dicho, se encuentren diez voces, sin embargo, los cantos tienen que discurrir solo por las ocho medias, y llegar hasta las voces colocadas a cada lado, pero no tienen que ir o volver por ellas. Y lo que es más, según la disposición de tonos y semitonos; que tienen los músicos, que atribuyen un tono a la primera, cuarta y

séptima letra a cada lado, un tono inferior y un semitono superior a la segunda y quinta, y viceversa a la tercera y sexta, es decir, un tono superior y un semitono inferior, no omitiendo a veces la B redonda por la aspereza del tritono: según esta disposición, digo, no se puede hacer ningún canto en diez voces o menos que no pueda ser notado; pero se puede hacer un canto de once voces que no puede ser notado. Haz un canto que sea auténtico de la tercera manera, y da a su disposición en un lugar un tono, en otro un semitono; y eleva ese canto diez voces, para que sean once, añadiendo la que está en la deposición; sabe ciertamente que ese canto no puede ser notado, porque no puede terminar bajo C agudo: ya que en la deposición, bajo la final, a veces tiene un tono, a veces un semitono, pero tampoco allí, ya que el canto excede el ee superagudo.

8. Hay, por lo tanto, una triple razón por la que se atribuyen diez voces a los cantos: la autoridad del Salterio, la igualdad de dignidad, y la necesidad de notación. Según esta suficiencia de diez voces, los músicos consideraron la plenitud de la progresión, por la cual asignaron a cada final la disposición mencionada desde el Γ griego hasta el ee: de lo contrario, la fórmula sería insuficiente, ni daría a cada una un ascenso pleno. Estas diez voces en su progresión las ordenan de manera diferente los plagales. Llamamos auténticos a los que son de mayor autoridad, el primero, tercero, quinto y séptimo, que no quieren ser gravados o deprimidos, sino que son ligeros en los saltos, ágiles en los movimientos, frecuentan la quinta y las letras que están por encima. Estos, bajo la final que es una de las diez voces, colocan una debajo, y ocho encima. Los plagales son los que son de menor dignidad, a saber, el segundo, cuarto, sexto y octavo, que rara vez tocan o pasan la quinta, sino que quieren gravarse morosamente bajo ella. Estos, colocando sus finales casi en el medio, colocan cuatro voces debajo de ellas, y cinco encima, con una hermosa probabilidad de razón, para que tantas voces como son superados en elevación, tantas superen a los auténticos en deposición. Por lo tanto, ningún plagal debe elevarse más allá de la sexta, y ningún auténtico debe ser deprimido más de una voz. Claramente, entonces, están locos los que presumen elevar un plagal por la octava, y deprimir un auténtico por diapente o diatessaron. ¿Por qué, entonces, se hacen o se tienen tales cantos, graves para notar, más graves para cantar, variando las líneas, torturando las arterias, teniendo una progresión cauterizada, [al. cauteriada] ahora ascendiendo hasta los cielos, ahora descendiendo hasta los abismos? Para que tales cantos no se hicieran, según lo testifica Guido, fue el consejo de que cada uno de los cuatro modos, a saber, protus, deuterus, tritus, tetrads, se dividiera en dos, es decir, auténtico y plagal, y distribuidas las reglas, lo agudo se acomodara a lo agudo, y lo grave a lo grave. Pues como tales cantos son graves y planos según una parte de sí mismos, y agudos y altos según la otra; los versos y salmos pronunciados de una misma manera no pueden ser aptamente adaptados a diferentes. Pues lo que se añade, si es grave, no conviene con lo agudo: si es agudo, discorda de lo grave. También prohíbe el mismo Guido que tal abuso de elevación y deposición se haga en Antífonas y Responsorios, cuyos cantos deben ser adaptados a los salmos y versos. Pues como el canto es común y doble, pero los versos y «saeculorum» se cantan o solo auténticamente, o solo plagalmente, no pueden ser aptamente adaptados a un canto de tal modo, ya que hay muchos en los que se confunde tanto la gravedad como la agudeza, que apenas se puede advertir a cuál, es decir, al auténtico o al plagal, se confieren.

9. Por lo tanto, con los límites de la naturaleza necesarios prohibiendo, es imposible encontrar más de cuatro maneras, que se expresan en ocho modos según la deposición de los plagales y la elevación de los auténticos, de los cuales dos y dos, a saber, el auténtico y su plagal, coinciden completamente en la manera, pero difieren, por un lado en la deposición y elevación de la progresión, por otro en la hilaridad y gravedad de la composición: pues los

auténticos usurpan la elevación y la hilaridad, mientras que los plagales retienen la deposición y la gravedad.

10. Para distinguirlos entre sí, se inventaron los «Neumata» que deben ser añadidos a cada antífona, los cuales algunos llaman «Stivae», y entre los griegos se señalan con estas palabras, «Hoa nocane» y «nocais» y similares, que en realidad no significan nada, pero fueron creados por los griegos para que la admirable variedad de sonidos pudiera ser comprendida tanto por el oído como por la mente. Estos deben expresar la manera y la composición de sus modos de tal manera que, una vez impresos diligentemente en tu memoria, al frecuentar durante algún tiempo las diversidades de los cantos, puedas reconocer fácilmente a qué cantos pertenecen al escucharlos. Por lo tanto, cada uno de ellos debe ser suficiente y singular en su modo: suficiente en el sentido de que pueda convenir a cualquier final de su modo, y singular en el sentido de que no pueda convenir al canto de otro modo. Pues los neumata no habrían sido inventados adecuadamente para distinguir los modos entre sí, si cada uno no fuera suficiente en su modo y lo distinguiera claramente de los demás. Debe, por lo tanto, expresar la manera y la forma, tanto común como propia, de su modo: la manera a través de la disposición; la forma a través de la composición, dejando de lado por el momento los neumas de los plagalios, que parecen haber sido inventados adecuadamente, siendo suficientes para sus modos y singulares. En cuanto a los neumas de los auténticos, se debe saber que todos fueron mal inventados o corrompidos después de su invención, excepto el neuma del primer tono. Por lo tanto, encontrarás que el neuma del quinto tono fue inventado de manera inadecuada, ya que no es suficiente ni singular en su modo. Aunque asciende por dos tonos y un semitono, aunque naturalmente tiene C como final, no puede terminar en F excepto accidentalmente. Por lo tanto, no es suficiente: porque naturalmente debería convenir a ambos finales, no a través de B redondo, que se excluye completamente de distinguir las propiedades de los tonos. Es muy absurdo que en las mismas letras en las que se comprende todo el canto, su neuma, que debería mostrar su naturaleza, no pueda ser recibido, lo cual te sucede en este modo en los cantos que ascienden por tritono. Nuevamente, no es singular, porque naturalmente y propiamente debería terminar en G, que es el final de la cuarta manera. Considera el neuma del séptimo tono, y compáralo con este: encontrarás que ambos tienen la misma disposición y casi la misma composición, de modo que puedes adaptar este al séptimo tono y aquel al quinto con la misma diligencia, así como este al quinto y aquel al séptimo. Por lo tanto, este neuma del séptimo tono fue inventado irracionalmente, ya que puede convenir al final de la tercera manera. Hay otra cosa muy indecente en ambos neumas: ambos tienen en su principio una elevación plagal, ascendiendo por un tono y un semitono, y haciendo una pausa en la cuarta, como encontrarás exactamente en el neuma del octavo tono, que es plagal. Por lo tanto, ninguno de ellos expresa la composición común de los auténticos, ni la propia de algún auténtico, y no puede ser asignado menos adecuadamente al octavo tono, que es plagal. Por esta razón, encontrarás que ambos han sido modificados; de tal manera que cada uno sea suficiente en su modo y singular, sin usar una circunlocución superflua. De manera similar, el neuma del tercer tono es insuficiente, porque no puede convenir a los auténticos que pueden terminar en B cuadrado; y por eso encontrarás que se ha eliminado el semitono bajo la sexta. Debes saber que estas propiedades exquisitas de los neumas son sumamente necesarias para distinguir algunos auténticos de sus plagalios. Esta antífona, «Lex per Moysen data est [al. sede a dextris meis],» que toca la quinta una vez y se recoge completamente bajo ella, sería completamente plagal si no tuviera la composición propia de su auténtico, que encontrarás en su neuma; a saber, descender desde el final por un tono [al. todo] B, y de ahí subir por un diatessaron, consistente en dos tonos y un semitono; luego ascender por dos tonos a la quinta; y de ahí regresar al final a través de ciertas

interposiciones. Recorre cualquier antifona del primer tono, encontrarás casi esta composición en todas. Puedes encontrar lo mismo en los neumas de otros auténticos. Sin embargo, quienes deseen tener un conocimiento perfecto de la distinción de los cantos deben tener cuidado de no omitir estos neumas como si fueran superfluos por algún deseo de brevedad. Pues el ahorro de brevedad no valdría tanto como el perjuicio de la comodidad perdida.

11. Por estas y otras razones probables, nos vimos obligados a corregir este Antifonario contra el uso de todas las Iglesias: emulando más la naturaleza que el uso. Y no fue la presunción la que sugirió esto, sino la obediencia la que lo impuso. Si, por lo tanto, somos reprendidos por haber hecho una obra singular y diferente de todos los Antifonarios, nos queda el consuelo de que la razón hizo que el nuestro fuera diferente de los demás: mientras que otros fueron hechos diferentes entre sí por casualidad, no por razón, o por algo más que no prevalecía sobre la casualidad. Aunque en los vicios casi todo concuerda, en lo que podrían concordar razonablemente, difieren tanto que el mismo Antifonario no es cantado por dos provincias. Por lo tanto, puede parecer extraño que lo falso haya tenido más autoridad y sea más conocido que lo verdadero, lo defectuoso que lo sano. Para hablar de las Iglesias de la misma provincia, toma el Antifonario de Reims y compáralo con el de Beauvais, o el de Amiens o el de Soissons, que tienes casi a la puerta; si encuentras identidad, da gracias a Dios. Sin embargo, no queremos ocultar a los futuros que, por el consejo de nuestros señores y padres, hemos retenido mucho del antiguo Antifonario, que aunque tolerable, podría ser mucho mejor. Sin embargo, dejamos dos cosas incorrectas, completamente dignas de corrección, a saber, el metro del cuarto tono y el metro del séptimo: que aunque corregimos en el gradual, no pudimos corregir en el Antifonario debido al uso de los salmos, con la oposición de los mismos padres nuestros, con cuyo consentimiento y bendición ejecutamos lo demás según nuestras fuerzas. La razón de por qué los metros mencionados son defectuosos está a la vista. Pues el canto de los salmos del cuarto tono, impedido solo por el metro, no puede ser adaptado a ninguna antifona que termine en B cuadrado; el metro del séptimo tono hace una pausa en la letra en la que ese tono no comienza, lo cual no está permitido para ningún tono. Pues cada tono debe hacer una pausa en las letras en las que tiene más frecuentemente su inicio.