

TEORIA DE LA MUSICA

POR

ANDRES MARTINEZ MONTOYA

Profesor de Piano
en el
CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Director que fue de la Academia
Nacional de Música y antiguo
Maestro de Capilla de la Catedral
de Bogotá.

Obra adoptada en las clases del Conservatorio

SEGUNDA EDICION



LIBRERIA COLOMBIANA
CAMACHO ROLDAN & TAMAYO
BOGOTA
1924



UNIVERSIDAD
EAFIT
Abierta al mundo

Es propiedad del autor

IMP. DE «LA LUZ», CARRERA 7.^a, N.º 590—TELÉFONO 42.67



UNIVERSIDAD
EAFIT
Abierta al mundo

781.267

M385

1924



Rita Bravo Nicholls.

Teoría de la Música

CAPITULO I

El sonido

La **Música** es el arte de los sonidos. (1).

Sonido es el resultado de las vibraciones periódicas y regulares de los cuerpos sonoros. Cuando las vibraciones son irregulares se produce el *ruido*.

En los sonidos se distinguen dos cualidades principales: la *entonación* y la *duración*.

Entonación de un sonido es su mayor o menor altura o acuidad, y ésta depende de la mayor o menor rapidez de las vibraciones del cuerpo que lo produce.

El sonido es tanto más agudo cuanto más rápidas son las vibraciones, y viceversa.

Los cuerpos o instrumentos gruesos y largos vibran más lentamente que los delgados y cortos, y por consiguiente aquéllos producen sonidos más graves que éstos.

Además en las vibraciones de las cuerdas entra otro factor que modifica la altura del sonido: es la *tensión*. Mientras mayor es ésta, más rápidas son las vibraciones, y por consiguiente la altura del sonido. Así, por ejemplo, el sonido que produce la cuerda de un violín lo podemos hacer más alto si en un punto cualquiera de ella la oprimimos con el dedo y hacemos así más corta la parte de ella que entra en

(1) Véase Apéndice. Número 1.



UNIVERSIDAD
EAFIT
Abierta al mundo

vibración, e igual resultado obtendremos si damos vuelta a la clavija y ponemos la cuerda más tirante.

El límite de los sonidos musicales perceptibles como tales por el oído humano es de algo más de ocho mil vibraciones por segundo para los sonidos agudos y de treinta y dos para los sonidos graves.

La *duración*, como su nombre lo indica, es la cantidad de tiempo que el cuerpo sonoro permanece en vibración.

Los sonidos se distinguen, además, por su *intensidad* y por su *timbre*.

La intensidad es la mayor o menor fuerza del sonido, la cual depende de la mayor o menor amplitud de las vibraciones.

El timbre es aquella cualidad que nos hace distinguir un sonido de otro siendo ellos iguales en altura y en intensidad. Son varias las causas que influyen en la calidad del timbre de un instrumento, tales como la materia de que está construido, su forma, la forma y materia del cuerpo que lo pone en vibración, el sitio del contacto, etc. El violinista, por ejemplo, puede modificar el timbre de su instrumento según aplique el arco cerca del puente o lejos de él. El ejecutante en un instrumento cualquiera debe poner especial empeño en obtener del suyo el mejor timbre posible, puesto que el verdadero artista se distingue por el bello sonido que sabe producir y por la expresión con que ejecuta, más que por su fuerza o por su agilidad y precisión.

CAPITULO II

Entonación

Los nombres de los sonidos, según su entonación, son siete:

Do Re Mi Fa Sol Lá Si

Esta serie representa sonidos en orden ascendente, es decir, de lo grave a lo agudo. El sonido siguiente al *Si* vuelve a tomar el nombre de *Do*, siendo éste el principio de una nueva serie semejante a la primera, pero de sonidos más agudos. De la misma manera el sonido anterior al *Do*



UNIVERSIDAD
EAFIT
Abierta al mundo

grave lleva el nombre de *Si*, y es el fin de la serie anterior, semejante también a la primera, pero de sonidos más graves.

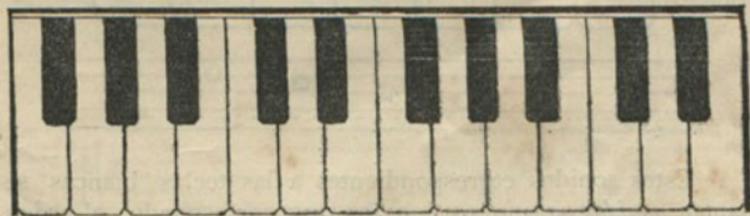
do, re, mí, fa, sol, lá, sí, do, re, mí, fa, sol, lá, sí, do, re, mí, fa, sol, lá, sí

Se llama *octava* la distancia que hay entre dos sonidos del mismo nombre, pertenecientes a dos series inmediatas.

El número de vibraciones de un sonido es el doble del que corresponde a su octava inferior, lo cual explica la semejanza que existe entre ellos a pesar de tener entonación distinta.

Más adelante veremos que la diferencia de entonación que hay entre dos sonidos consecutivos de una de estas series no es en todos ellos igual.

El teclado de un piano nos muestra con toda claridad lo que se refiere a la entonación de los sonidos y a su diferente nombre :

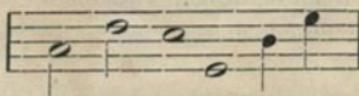


Fa Sol Lá Sí Do Re Mí Fa Sol Lá Sí Do Re Mí

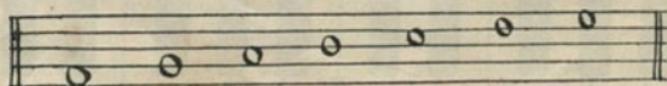
La tecla que queda inmediatamente a la izquierda de las dos teclas negras se llama *Do*, y siguiendo de izquierda a derecha el orden de las teclas blancas, éstas se denominan *Re*, *Mí*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Sí*. Estos sonidos forman, pues, una serie ascendente (en el teclado de izquierda a derecha) y tomados en orden inverso, forman una serie descendente (en el teclado de derecha a izquierda).

Para representar en lo escrito los sonidos, se hace uso de uno signos llamados *notas*, señalándose la diferente entonación de ellos por la colocación de esas notas sobre líneas horizontales y paralelas y sobre los espacios que estas líneas dejan entre sí.





Las notas colocadas sobre las líneas y espacios superiores representan sonidos más altos que las colocadas en las líneas y espacios inferiores, de manera que el orden de estos sonidos tomados en las líneas de abajo para arriba corresponden a las teclas del piano tomadas de izquierda a derecha y viceversa.



Estos sonidos correspondientes a las teclas blancas se llaman *sonidos naturales* y son los que corresponden al orden sucesivo de las líneas y espacios, como se ve en la figura anterior. Más adelante se dirán los nombres y escritura de los sonidos correspondientes a las teclas negras.

Como sería muy difícil leer las notas sobre muchas líneas, se ha escogido el número de cinco, como se ve en los ejemplos anteriores. La serie de cinco líneas se llama *pentagrama*, palabra derivada de griego y que quiere decir cinco líneas.

Además, como las voces humanas y los instrumentos musicales tienen extensiones diversas y limitadas, hay necesidad de escoger para cada cual una serie de cinco líneas que se acomode a esa extensión.

Las voces humanas se dividen, según su extensión, en voces *altas*, *medias* y *graves*, de mujer; *altas*, *medias* y *graves*, de hombre.

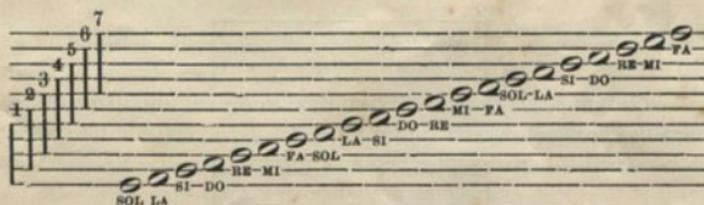


- La voz alta de mujer se llama *soprano*.
 La voz media de mujer se llama *mezzo soprano*.
 La voz grave de mujer se llama *contralto*.
 La voz alta de hombre se llama *tenor*.
 La voz media de hombre se llama *barítono*.
 La voz baja de hombre se llama *bajo*.

Para distinguir los nombres de las notas en los diferentes pentagramas, se hace uso de las claves.

La *clave* es un signo que se coloca al principio del pentagrama y sirve para dar nombre a una de las líneas, o sea a la nota que se coloca en ella; es el punto de partida para saber el nombre de las demás.

Puede decirse que el número de líneas es de *once*, y que la clave es el signo que se emplea para saber cuál es la serie de cinco líneas que se toma en cada caso. Estas once líneas (que se cuentan siempre de abajo para arriba) comienzan en la nota *sol*; ésta, pues, es la línea más grave; es el segundo *sol* que se encuentra en el teclado de un piano, partiendo de la región baja. Las demás líneas serán, *si, re, fa, lá, do, mi, sol, si, re y fa*.



Comenzando de abajo hacia arriba, tendremos que las líneas del primer pentagrama serán, *sol, si, re, fa, lá*;

- Las del segundo: *si, re, fa, lá, do*;
 Las del tercero: *re, fa, lá, do, mi*;
 Las del cuarto: *fa, lá, do, mi, sol*;
 Las del quinto: *lá, do, mi, sol, si*;
 Las del sexto: *do, mi, sol, si, re*;
 Las del séptimo: *mi, sol, si, re, fa*.

Para distinguir estos siete pentagramas se hace uso de tres claves: la *clave de fa*, la *clave de do* y la *clave de sol*.

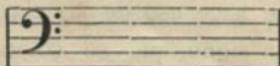




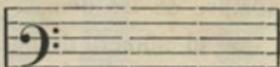
Clave de Fa Clave de Do Clave de Sol

Estas claves se colocan como se verá en seguida:

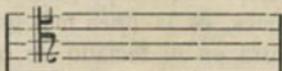
Primer pentagrama—Clave de Fa en cuarta línea, sirve para la voz de bajo:



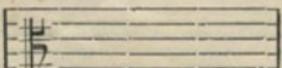
Segundo pentagrama—Clave de Fa en tercera línea, sirve para la voz de barítono:



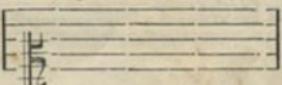
Tercer pentagrama—Clave de Do en cuarta línea, sirve para la voz de tenor:



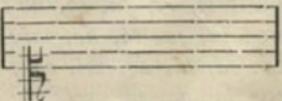
Cuarto pentagrama—Clave de Do en tercera línea, sirve para la voz de contralto:



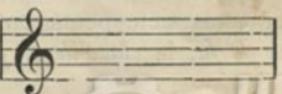
Quinto pentagrama—Clave de Do en segunda línea, sirve para la voz de mezzo-soprano:



Sexto pentagrama—Clave de Do en primera línea, sirve para la voz de soprano:



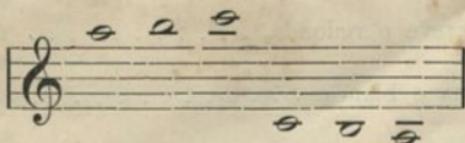
Séptimo pentagrama—Clave de Sol en segunda línea, sirve para el violín y todos los instrumentos altos:



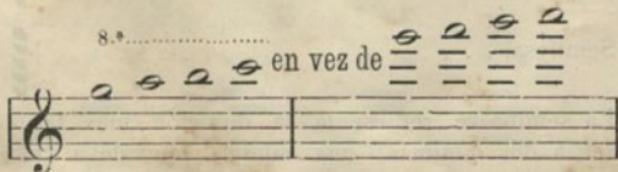
La clave de Fa en tercera línea está completamente abolida en la práctica, y el uso de las claves de Do en 1.ª y 2.ª líneas es muy limitado; pero el conocimiento de todas ellas es muy necesario para el estudio de la Armonía y del Contrapunto, y muy útil para los transportes, siendo así que una nota escrita en una línea o espacio, puede recibir *siete* nombres distintos según la clave que se le anteponga.

Las claves usadas hoy casi exclusivamente son las de Fa en 4.ª línea, de Sol en 2.ª línea y de Do en 3.ª y en 4.ª líneas. En los instrumentos de teclado como el piano y el órgano, y en el arpa, se usan dos claves, una para cada mano.

Como las cinco líneas no son suficientes para representar todos los sonidos que una voz o un instrumento puede producir, se hace uso de líneas cortas tanto encima como debajo del pentagrama. Estas se denominan *líneas suplementales o adicionales*.



El número de estas líneas no es limitado; pero como sería muy difícil leer las notas que tuvieran un gran número de aquéllas, cuando ocurre el caso de escribir notas muy agudas, se escriben las de la octava inferior y se les pone encima la expresión *8.ª* seguida de una línea de puntos que abrace todas las notas que estén en este caso. Cuando las notas son muy graves se escriben una octava más arriba y se les pone debajo la expresión *8.ª baja* seguida, si es el caso, de la misma línea de puntos.





CAPITULO III

Duración de los sonidos

Como en la música entran sonidos de duraciones diversas, es preciso que la escritura musical tenga signos para representar estas duraciones, lo cual se obtiene por medio de las diferentes *figuras* de las notas.

Las figuras, que también se llaman *valores*, son siete, y se designan con los siguientes nombres:

Semibreve o redonda.	o
Mínima o blanca.	p
Semínima o negra.	n
Corchea.	c
Semicorchea.	sc
Fusa.	f
Semifusa.	sf

La semibreve representa la duración más larga (1): equivale a dos mínimas; una mínima equivale a dos semí-

(1) Antiguamente se usaban también otras figuras, tales como la *Breve*, la *Longa* y la *Máxima*. En la actualidad sólo la primera de éstas es de algún uso. Se indica con este signo: ll y su valor es el doble de la Semibreve.



minas y así sucesivamente con las otras figuras; de manera que cada uno de estos valores es la mitad del anterior y el doble del que le sigue.

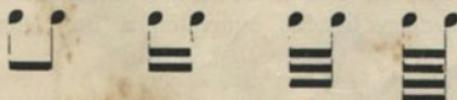
Siendo así, tendremos que la semibreve vale 2 mínimas, o 4 semínimas, u 8 corcheas, o 16 semicorcheas, o 32 fusas, o 64 semifusas.

Recíprocamente, si la semibreve vale dos mínimas, una mínima será la mitad de la semibreve ($1/2$). De manera que tomando esta semibreve como unidad de duración, las demás figuras podrán designarse por medio de números quebrados que representan partes de esa unidad, así:

	=	1	La unidad.
	=	$\frac{1}{2}$	Un medio.
	=	$\frac{1}{4}$	Un cuarto.
	=	$\frac{1}{8}$	Un octavo.
	=	$\frac{1}{16}$	Un dieciseisavo.
	=	$\frac{1}{32}$	Un treintaidosavo.
	=	$\frac{1}{64}$	Un sesentaicuatrosavo.

Estas denominaciones deben retenerse perfectamente en la memoria, porque ellas son la base para la inteligencia de la *signatura de medida* que veremos más adelante.

Cuando van dos o más corcheas, semicorcheas, fusas o semifusas seguidas, en vez de los ganchos se emplean barras que las abracen por grupos de dos o más:

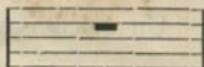


Hay otros signos que representan estas mismas duraciones o valores en silencio, o sea simples cantidades de tiempo, sin sonido alguno. Se llaman *pausas*, *aspiraciones* o *silencios*. Sus figuras, nombres y valores son los siguientes:

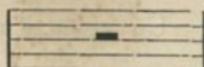


Signo	Nombre	Valor
—	Pausa de semibreve	1
—	Pausa de mínima	$\frac{1}{2}$
o	Aspiración de semínima	$\frac{1}{4}$
∩	Aspiración de corchea	$\frac{1}{8}$
∩	Aspiración de semicorchea	$\frac{1}{16}$
∩	Aspiración de fusa	$\frac{1}{32}$
∩	Aspiración de semifusa	$\frac{1}{64}$

La pausa de semibreve se coloca debajo de una de las líneas, generalmente de la cuarta :



La de mínima se coloca encima de una de las líneas, generalmente de la tercera :



Cuando se encuentren dos notas seguidas escritas a la misma altura en el pentagrama y unidas por una línea curva, se agrega al valor de la primera el de la segunda, sin repetirla. Se dice entonces que las dos notas están *ligadas* y la línea que lo indica se llama *ligadura* o *ligado*.

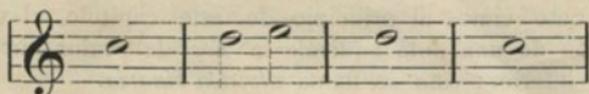
Según esto, dos semínimas ligadas equivalen a una mínima; dos corcheas ligadas equivalen a una semínima, etc.

Ejemplo :



Esto viene a ser igual a lo siguiente :





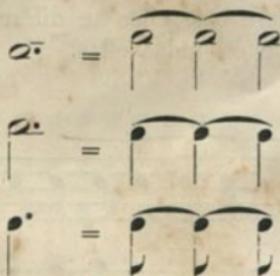
Cuando cada una de las dos notas iguales y ligadas tiene, además, un punto encima, como en el siguiente ejemplo, se tocan ambas:



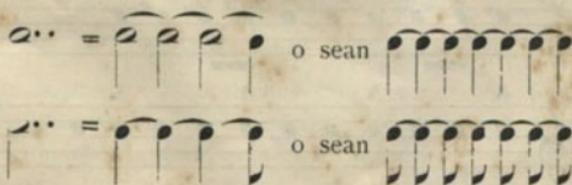
El punto colocado a la derecha de una nota le aumenta a ésta la mitad de su valor. Este signo se conoce generalmente con el nombre de *puntillo*.

Una nota cualquiera con puntillo equivale, por consiguiente, a *tres* del valor inmediatamente inferior, ligados.

Ejemplo:



Se usa también el *doble puntillo*, que le aumenta a la nota *tres cuartos de su valor*. (El segundo punto vale la mitad del primero).



El puntillo y el doble puntillo pueden usarse también después de las pausas y aspiraciones para aumentar su duración en la misma proporción que las notas, pero el empleo de ellos es bastante raro.



Como vimos al principio de este capítulo, el valor o duración de una nota equivale a *dos* del valor inmediatamente inferior; esto se llama *división binaria*.

Una nota con puntillo equivale a *tres* del valor inmediatamente inferior; esto se llama *división ternaria*.

CAPITULO IV

El acento. El ritmo. El compás.

Acento es la mayor intensidad o fuerza de un sonido con respecto a los demás, y es muy semejante al de la palabra hablada.

Una serie de sonidos iguales en entonación, duración e intensidad no constituye elemento musical alguno; para que éste exista se requiere que ellos se diferencien en alguna de aquellas cualidades o en todas ellas.

Ejemplos :

The image shows five musical staves, labeled A through E, each illustrating a different rhythmic pattern or accentuation. All staves are in treble clef and contain a sequence of notes on a single pitch.

- Staff A:** A sequence of eight quarter notes.
- Staff B:** A sequence of eight eighth notes.
- Staff C:** A sequence of four pairs of beamed eighth notes.
- Staff D:** A sequence of eight quarter notes, with an accent (^) placed above the first, third, fifth, and seventh notes.
- Staff E:** A sequence of eight notes: a quarter note, an eighth note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, and a dotted quarter note. An accent (^) is placed above the seventh note.



Los sonidos del ejemplo *A* no forman elemento musical ninguno porque no existe diferencia entre ellos.

En el ejemplo *B* los sonidos son de igual duración, pero difieren en su entonación.

En el ejemplo *C* los sonidos son de igual entonación, pero difieren en su duración.

En el ejemplo *D* los sonidos son iguales en entonación, pero se diferencian por el acento (que está señalado con este signo **Λ**) o sea por su intensidad.

Por último, en el ejemplo *E* los sonidos se diferencian por su entonación, su duración y su intensidad.

Los ejemplos *B*, *C* y *D*, aun cuando ya forman un elemento musical, éste no es completo por carecer ellos de sentido o forma expresiva, mientras que el último sí reúne todas las condiciones requeridas para formar un período musical.

El *ritmo* es el resultado de las diferentes combinaciones de duración y de acento de los sonidos; por consiguiente es independiente de la entonación y puede existir sin ésta. Véanse los ejemplos *C* y *D*. Por medio del acento pueden formarse grupos de diverso número de notas, según el lugar donde aquél vaya colocado. Ejemplos:

1—Ningún acento,		No existe propiamente ritmo ninguno.
2—Acentuación en grupos de dos notas.		Ritmo binario.
3—Acentuación en grupos de tres notas.		Ritmo ternario.
4—Acentuación en grupos de cuatro notas.		Ritmo cuaternario.

De la misma manera que con las notas se forman grupos, éstos a su vez forman series. Así, refiriéndonos a los anteriores ejemplos, tendremos en el número 2 una serie de seis grupos; en el número 3 una serie de cuatro grupos, y en el número 4 una serie de tres grupos.

El *compás* es la división de un trozo de música en porciones de igual duración señaladas con un acento principal



sobre la primera nota. El compás, a su vez, se divide en porciones de igual duración llamadas *tiempos*, a cada uno de los cuales corresponde también un acento secundario.

En lo escrito se señalan los compases por medio de líneas verticales que atraviesan el pentagrama.

OBSERVACION—Al decir que el acento principal recae sobre la primera nota del compás, no queremos significar que ella deba ir siempre acentuada. No hay que confundir este acento, que se llama métrico, con el acento expresivo. El primero, como su nombre lo indica, es simplemente un acento de medida: el simple instinto musical lo descubre, puesto que él es el que nos hace llevar o marcar el compás con la cabeza o con la mano cuando oímos un valse o una marcha. El segundo afecta a aquellas notas que, por el lugar que ocupan en el ritmo o por su entonación, deban apoyarse de una manera especial. El acento expresivo prevalece siempre sobre el métrico.

Los compases se dividen, según el número de tiempos de que constan, en *binarios*, *ternarios* y *cuaternarios*. Son binarios los que constan de dos tiempos; ternarios los que constan de tres tiempos, y cuaternarios los que constan de cuatro tiempos.

Se dividen los compases, además en *simples* y *compuestos*. Son simples aquellos cuyos tiempos son binarios; y compuestos, aquellos cuyos tiempos son ternarios. (1).

SIGNATURA DE MEDIDA es el signo con que se indica al principio de cada pieza de música el valor de cada compás y su división. Esta signatura va en forma de un número quebrado que representa partes de la unidad de valor o sea de la semibreve.

En los compases simples los numeradores representan el número de tiempos: dos, tres o cuatro; el denominador, el valor de cada tiempo: medio, cuarto, octavo etc.

(1) Según la tesis sostenida por M. E. Laurens, en su obra titulada *Cours d'éducation musicale pianistique*, los compases simples son los que tienen un solo acento como $\frac{2}{4}$ y $\frac{3}{4}$, y compases compuestos, los engendrados por éstos: $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$, etc., sin tener en cuenta la *divisibilidad* de los tiempos. Esta tesis nos parece muy puesta en razón, pero hemos adoptado la nomenclatura que es generalmente adoptada. Además, lo importante en la clasificación de los compases es saber de cuántos tiempos constan y cómo deben acentuarse.



En los compases compuestos los numeradores son: *seis* para los binarios (dos grupos de a tres notas); *nueve*, para los ternarios (tres grupos de a tres notas); y *doce* para los cuaternarios (cuatro grupos de a tres notas). El denominador representa el valor de *una* nota de las que forman cada grupo de tres o sea la tercera parte de un tiempo.

Según esto, las signatures de los compases binarios tienen por numerador *dos* o *seis*; las de los compases ternarios, numerador *tres* o *nueve*; las de los compases cuaternarios, numerador *cuatro* o *doce*.

Los siguientes cuadros muestran los compases más usados con sus correspondientes signatures, el valor de cada compás y el valor de cada tiempo.

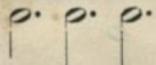
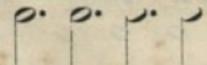
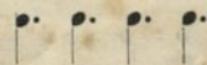
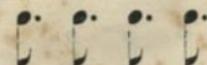
COMPASES SIMPLES

	SIGNATURAS	VALOR DE UN COMPÁS	VALOR DE UN TIEMPO
BINARIOS	$\frac{2}{2}$		
	$\frac{2}{4}$		
	$\frac{2}{8}$		
TERNARIOS	$\frac{3}{2}$		
	$\frac{3}{4}$		
	$\frac{3}{8}$		
CUATERNARIOS	$\frac{4}{2}$		
	$\frac{4}{4}$		
	$\frac{4}{8}$		



En lugar de los signos $\frac{2}{2}$ y $\frac{4}{4}$, los autores, por lo general, emplean respectivamente estos: C y C

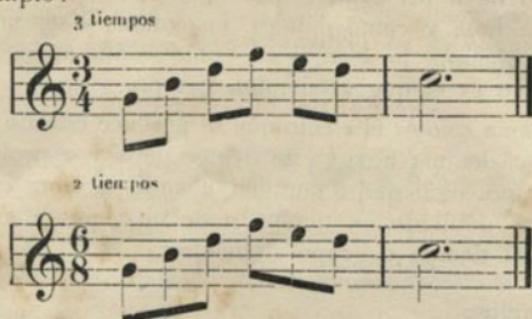
COMPASES COMPUESTOS

	SIGNATURAS	VALOR DE UN COMPÁS	VALOR DE UN TIEMPO
BINARIOS	$\frac{6}{4}$		
	$\frac{6}{8}$		
	$\frac{6}{16}$		
TERNARIOS	$\frac{9}{4}$		
	$\frac{9}{8}$		
	$\frac{9}{16}$		
CUATERNARIOS	$\frac{12}{4}$		
	$\frac{12}{8}$		
	$\frac{12}{16}$		

Hay compases que constan de valores iguales, pero que difieren en su división y acentuación; tal sucede, por ejemplo, con los de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$: ambos contienen seis corcheas, pero en el primero van éstas divididas en tres grupos de a dos, y en el segundo, en dos grupos de a tres.



Ejemplo:



GRUPOS IRREGULARES. Son aquellos que contienen más o menos notas de las que debe contener el grupo, según la signatura. Se emplean accidentalmente y se indica su irregularidad con una cifra que expresa el número de notas de que se componen.

En un compás de $\frac{2}{4}$ si empleamos un grupo de tres notas para cada tiempo, este grupo será irregular. En un compás de $\frac{6}{8}$ si empleamos un grupo de dos notas para cada tiempo, este grupo será también irregular. Los grupos irregulares de tres notas llevan comúnmente el nombre de *tresillos*. Se usan también grupos irregulares de cinco, seis y más notas. En el siguiente ejemplo hay un grupo de tres notas en vez de uno de dos, y uno de cinco en vez de uno de cuatro.



Los compases comprendidos en los cuadros anteriores no son en manera alguna los únicos que pueden emplearse: el de cinco tiempos se usa con alguna frecuencia; éste puede considerarse también como un compás de dos y uno de tres tiempos usados alternativamente.

Los tiempos se consideran divididos en *fuertes* y *débiles*. En los compases de dos y de tres tiempos es fuerte el primero y débiles los otros; en el compás de cuatro tiempos son fuertes el primero y el tercero, y débiles el segundo y el cuarto, pero el primero predomina sobre el tercero. En



los grupos de notas debe considerarse también como fuerte la primera nota y como débiles las otras. Esto no quiere decir que siempre lo sean, pues como se dijo atrás, el acento expresivo es el que predomina siempre.

Se llama *síncopa* el efecto que se produce cuando comienza el valor de una nota en un tiempo débil y se prolonga sobre el tiempo siguiente, o también cuando la nota comienza en la parte débil de un tiempo o de un grupo y se prolonga sobre el tiempo o grupo siguiente.

Ejemplos:



En el primer compás del ejemplo anterior la nota *Mi* comienza en el segundo tiempo que es débil, y se prolonga sobre el tiempo siguiente; de esta manera queda preponderante el tiempo débil y debilitado el tiempo fuerte. En el segundo y en el tercer compás las notas, a partir del *Fá*, comienzan en la parte débil del tiempo y se prolongan sobre la parte fuerte del siguiente tiempo. Este ejemplo podría escribirse también de la manera siguiente, donde se ve más claramente la *síncopa*:



En un compás de tres tiempos la *síncopa* puede recaer sobre el segundo y sobre el tercer tiempo, porque ambos son débiles. Otro tanto puede decirse de un grupo de tres notas con respecto a la segunda y tercera de ellas.

Ejemplo:



Una escala es completa cuando va desde una nota cualquiera hasta su octava.

Cada una de las notas de una escala recibe el nombre de *grado*, y se numeran en orden ascendente. En la escala que hemos mencionado, el primer grado será *do*, el segundo *re*, el tercero *mi*, etc.

Dos grados consecutivos de una escala se llaman *grados conjuntos*; cuando no son consecutivos se llaman *disjuntos*.

Intervalo es la diferencia de entonación que hay entre dos sonidos.

Semitono es el intervalo más pequeño que se practica en nuestro sistema musical.

Tono es el intervalo compuesto de dos semitonos.

Examinando el teclado podemos observar que entre las notas *mi* y *fa* y entre *si* y *do* no hay tecla negra, mientras que entre las otras notas consecutivas sí la hay. Esto nos indica que los intervalos que hay entre dos grados consecutivos de la escala no son todos iguales, puesto que se encuentran en ella dos intervalos más pequeños: entre *mi* y *fa* y entre *si* y *do*, e intervalos más grandes entre los demás grados. El semitono se encuentra, pues, en el teclado, entre una tecla blanca y la negra inmediata, o entre dos blancas, si entre ellas no hay tecla negra. Y el tono, entre dos teclas blancas separadas por una negra, o entre dos negras separadas por una blanca, o entre una blanca y una negra separadas por una blanca (1).

Los sonidos intermedios, o sea las teclas negras, se consideran como alteraciones de los sonidos naturales. Estas alteraciones pueden ser *ascendentes* o *descendentes* con relación a la nota natural.

La alteración *ascendente*, o sea la nota que se encuentra un semitono arriba de la nota natural, lleva el nombre de ésta con el calificativo *sostenido*.

La alteración *descendente*, o sea la nota que se encuentra un semitono abajo de la nota natural, lleva el nombre de ésta con el calificativo *bemol*.

(1) Es indispensable que el Profesor haga que el discípulo se ejercite en el conocimiento perfecto del teclado y en la práctica sobre él de los intervalos. Es este el mejor modo de hacerlo comprender este importantísimo ramo de la teoría musical.



Esa nota intermedia puede, por consiguiente, obtenerse de dos maneras: o bien alterando por medio de un sostenido la nota inferior, o bien alterando por medio de un bemol la nota superior. Así, por ejemplo, la nota intermedia entre *do* y *re* puede llevar el nombre de *do sostenido* o el de *re bemol*. De aquí se sigue que hay dos clases de semitonos, a saber:

Semitono cromático, que es el que se encuentra entre una nota y la del mismo nombre con el calificativo *sostenido* o *bemol*;

Semitono diatónico, que es el que se encuentra entre dos notas de diferente nombre.

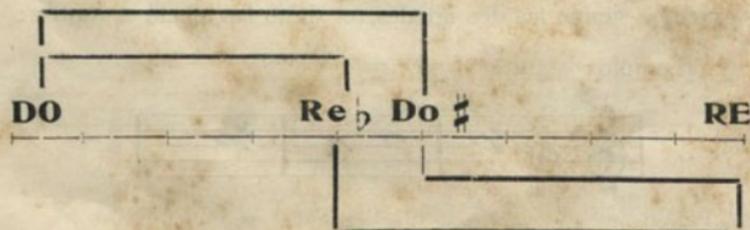
Ejemplo de semitonos cromáticos: *do* a *do sostenido*; *mi* a *mi bemol*.

Ejemplo de semitonos diatónicos: *do* a *re bemol*; *mi* a *fa*.

En el teclado el sostenido y el bemol corresponden a una misma tecla, pero en rigor estos dos sostenidos no son idénticos: en los instrumentos de la familia del violín puede palpase la diferencia que existe entre ellos y que vamos a explicar.

El tono se considera dividido en nueve partes llamadas *comas*: una coma es, por consiguiente, la novena parte de un tono. De estas nueve comas, cinco corresponden al semitono cromático y cuatro al semitono diatónico.

La figura siguiente puede dar una idea clara de lo que acabamos de explicar:



Los instrumentos que, como el piano y el órgano, no disponen sino de un solo sonido para dividir el tono, se llaman instrumentos *temperados*.

En ellos, el afinador tiene que buscar un término medio entre los doce semitonos que dividen la octava, haciendo compensación entre uno y otros, pero de manera que esta octava resulte perfectamente afinada.



Las dos notas que dividen el tono y que en el teclado corresponden a una misma tecla se llaman *enarmónicas*; así se dice que *re sostenido* es *enarmónica* de *mi bemol*, y lleva el nombre de *enarmonía* la relación o semejanza que hay entre tales sonidos.

En lo escrito se representa el sostenido por el siguiente signo \sharp , colocado a la izquierda de la nota que debe afectar y en la misma línea o espacio que ella.

El bemol se representa por el siguiente signo \flat , colocado también a la izquierda de la nota que afecta y en la misma línea o espacio que ella.

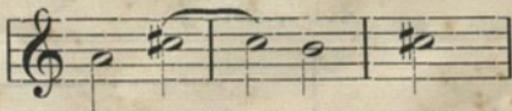
Se usan también el doble sostenido ($\sharp\sharp$ o \times) y el doble bemol ($\flat\flat$) que alteran un tono entero la nota natural.

Los bemoles y sostenidos que se colocan después de la clave en una pieza musical tienen efecto en toda ésta para todas las notas del mismo nombre mientras no haya indicación en contrario. Los mismos signos colocados accidentalmente en el curso de la composición, tienen efecto solamente en el compás en que estén empleados y sólo para las notas, que vayan sobre la misma línea o sobre el mismo espacio que el signo.

Esta última regla tiene una excepción y es la siguiente:

Cuando la última nota de un compás va afectada por un sostenido o bemol y está ligada a la primera del compás siguiente, siendo las dos iguales, el signo las afecta a ambas:

Ejemplo:



Para restablecer a su entonación natural una nota que ha sido afectada por un sostenido o por un bemol, o sea para destruir el efecto de éstos, se hace uso del *becuadro*, que tiene la siguiente forma \natural , y como los otros, se coloca a la izquierda de la nota.

Cuando una nota ha sido alterada por un doble sostenido o un doble bemol y después en el mismo compás debe quedar afectada por una sola de aquellas alteraciones, se em-



plean estos signos: $\sharp\sharp$ o \flat los cuales indican claramente que una alteración desaparece y la otra subsiste. Si la nota debe quedar natural, un solo becuadro es necesario.

Todos estos signos llevan el nombre genérico de *alteraciones* o *accidentes*.

CAPITULO VI

Continuación del estudio de las escalas e intervalos—Modos

Escala es una serie de sonidos que proceden por grados conjuntos.

Hay dos géneros de escalas: *diatónica* y *cromática*.

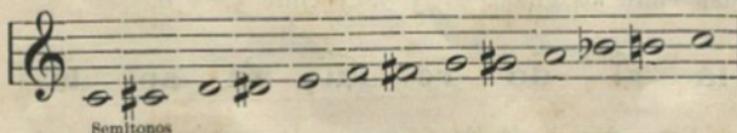
Escala *diatónica* es la que contiene intervalos de tono y de semitono entre sus grados consecutivos.

Escala *cromática* es la que contiene solamente intervalos de semitono entre sus grados consecutivos.

Escala diatónica



Escala cromática



Se llama *modo* la forma que toma la escala diatónica según la colocación de sus semitonos.

Como dijimos atrás, una escala puede comenzar por cualquier nota.

Tomemos solamente las notas naturales y formemos una escala en cada una de ellas sin alteración ninguna. (Con una línea curva señalamos los semitonos). Formaremos así *siete* escalas, las cuales darán origen a otros tantos modos:



Grados	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º
	do	re	mí	fa	sol	lá	sí	do
	re	mí	fa	sol	lá	sí	do	re
	mí	fa	sol	lá	sí	do	re	mí
	fa	sol	lá	sí	do	re	mí	fa
	sol	lá	sí	do	re	mí	fa	sol
	lá	sí	do	re	mí	fa	sol	lá
	sí	do	re	mí	fa	sol	lá	sí

Las escalas que comienzan por re, mí, fa y sol en el cuadro anterior, son la base de los *modos gregorianos* o sean los usados por la Iglesia Católica desde los primeros siglos para el canto litúrgico.

En la música moderna no se emplean sino dos modos que se denominan *mayor* y *menor*, los cuales están basados sobre las escalas que principian por *do* y *lá* o sean 1.ª y 6.ª del cuadro precedente (1).

Modo mayor. Los semitonos en la escala mayor están entre los grados 3.º y 4.º y entre 7.º y 8.º:

do re mí fa sol lá sí do

Modo menor. Los semitonos en la escala menor están entre los grados 2.º y 3.º y entre 5.º y 6.º:

lá sí do re mí fa sol lá

Estas dos escalas de *do mayor* y *lá menor* se llaman *relativas* porque se forman de unos mismos sonidos aun cuando tomados en orden distinto. Así pues, la escala de *do mayor* es *relativa* de la escala de *lá menor* y recíprocamente.

En el modo menor se usan tres formas para la escala: la

(1) Algunos compositores modernos, en busca de nuevas fuentes de variedad, han usado esas otras escalas y también la que se forma solamente por tonos.



que acabamos de mencionar que se llama *ecólica* (de uno de los antiguos modos griegos), y además la *armónica* y la *melódica*.

Forma armónica—El hecho de tener la escala mayor un semitono entre el 7.º grado y el 8.º ha formado una tendencia a practicar lo mismo en el modo menor, y este es el origen de esta forma, en la cual se sube al 7.º grado por medio de una alteración para acercarlo al 8.º Ejemplo:

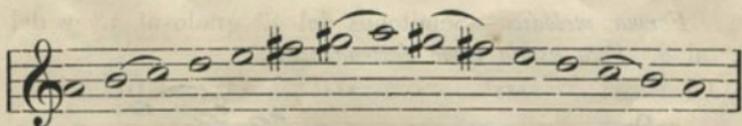
lá sí do re mí fa sol# lá

Al subir ese 7.º grado, queda un intervalo de tono y medio entre este grado y el 6.º

Forma melódica—La dificultad para afinar en el canto ese intervalo de tono y medio, ha hecho que se altere también el 6.º grado, con lo cual esta escala queda así:

lá sí do re mi fa# sol# lá

Obsérvese que, del 4.º grado para arriba, esta escala es idéntica a la escala mayor que principia por *lá*, lo que origina cierta especie de ambigüedad, sobre todo al descender, porque el modo no queda establecido sino después de seis notas, en tanto que al ascender, el modo queda establecido desde el momento que se oye el 3.º grado a un semitono del 2.º



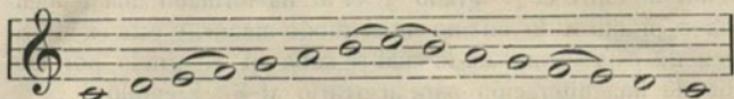
De aquí proviene el que esta escala se use muy poco al descender, empleándose para este caso la forma *ecólica* que, a su vez, es poco usada como ascendente.

Lo dicho hasta aquí puede resumirse de la manera siguiente:



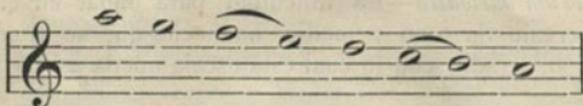
ESCALA MAYOR

Semitonos del 3.º grado al 4.º y del 7.º al 8.º

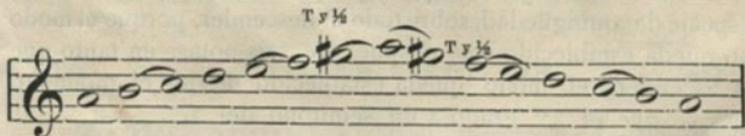


ESCALA MENOR

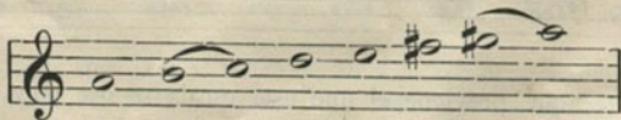
Forma eólica—Semitonos del 2.º grado al 3.º y del 5.º al 6.º. *Poco usada como ascendente* :



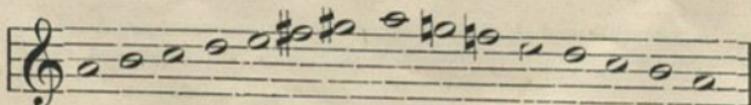
Forma armónica—Semitonos del 2.º grado al 3.º, del 5.º al 6.º y del 7.º al 8.º. Tono y medio del 6.º grado al 7.º. Se usa tanto ascendente como descendente :



Forma melódica—Semitonos del 2.º grado al 3.º y del 7.º al 8.º. *Poco usada como descendente* :



Combinación de las formas *melódica* y *eólica*, muy usada en la práctica :



CAPITULO VII

Escalas (CONTINUACIÓN)

La primera nota de una escala, aquella que sirve de punto de partida y de comparación con los otros grados, lleva el nombre de *tónica*.

El segundo grado se llama *super tónica*;

El tercero, *mediante*;

El cuarto, *subdominante*;

El quinto, *dominante*;

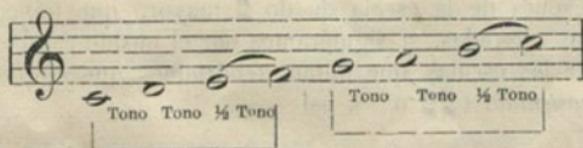
El sexto, *super dominante*, y

El séptimo, *sensible*.

La escala de *do mayor* es la única de este modo que puede escribirse sin alteración alguna; por eso se denomina también *escala natural*. Para formar escalas sobre las demás notas hay necesidad de alterar uno o más grados, de manera que los semitonos queden siempre en los lugares que deben ocupar.

La escala natural nos sirve de modelo para la formación de las demás.

Notemos que ésta puede dividirse en dos partes, cada una de las cuales guarda la misma proporción entre sus intervalos, pues que consta de *dos tonos consecutivos y un semitono*, separadas las dos partes por *un tono*:



Cada una de estas partes se llama *tetracorde*, palabra tomada del griego y que significa *cuatro sonidos*.

Tomando el segundo tetracorde como primero de una nueva escala y agregando un nuevo tetracorde como segundo, vemos que hay necesidad de alterar el *fa* con un sostenido para establecer el semitono entre esta nota y la siguiente:



UNIVERSIDAD
EAFIT®
Abierta al mundo

Escala de sol mayor

Escala de do mayor

Ya tenemos así formada la escala de *sol mayor* con un sostenido en *fa* (7.º grado).

Continuando de la misma manera, formamos las escalas de

- Re mayor con los sostenidos *fa*, *do*;
- Lá mayor con los sostenidos *fa*, *do*, *sol*;
- Mí mayor con los sostenidos *fa*, *do*, *sol*, *re*;
- Sí mayor con los sostenidos *fa*, *do*, *sol*, *re*, *lá*;
- Fa \sharp mayor con los sostenidos *fa*, *do*, *sol*, *re*, *lá*, *mí*;
- Do $\sharp\sharp$ mayor con los sostenidos *fa*, *do*, *sol*, *re*, *lá*, *mí*, *sí*.

Ejercicio — *El discípulo debe escribir todas estas escalas y retener perfectamente en la memoria los sostenidos que le corresponden a cada uno.*

Después de la escala de *do \sharp mayor*, que tiene todas sus notas alteradas, si siguiéramos por el mismo camino para construir las escalas que faltan, tendríamos que emplear ya *dobles sostenidos* ($\sharp\sharp$ o \ast), así:

Escala de *sol \sharp mayor* con 8 sostenidos.

Buscando las escalas *enarmónicas* de éstas en las notas con bemoles, completaremos las que faltan sin el recargo de accidentes. Veamos cómo:



Tomando el *primer tetracorde* de la escala de *do mayor* como *segundo* de otra escala tendremos:

Escala de do mayor



Escala de fa mayor

Quedando así formada la escala de *fa mayor* con alteración descendente del 3.º grado, o sea con el *si bemol*.

Continuando de la misma manera formaremos las escalas de

Sí	♭	mayor	con los bemoles	sí, mí;
Mí	♭	mayor	íd id	sí, mí, lá;
Lá	♭	mayor	íd id	sí, mí, lá, re;
Re	♭	mayor	íd id	sí, mí, lá, re, sol;
Sol	♭	mayor	íd id	sí, mí, lá, re, sol, do;
Do	♭	mayor	íd id	sí, mí, lá, re, sol, do, fa.

Podría continuarse la serie, pero habría necesidad de acudir a los dobles bemoles.

Ejercicio—*El discípulo debe escribir todas estas escalas y retener perfectamente en la memoria los bemoles que le corresponden a cada una.*

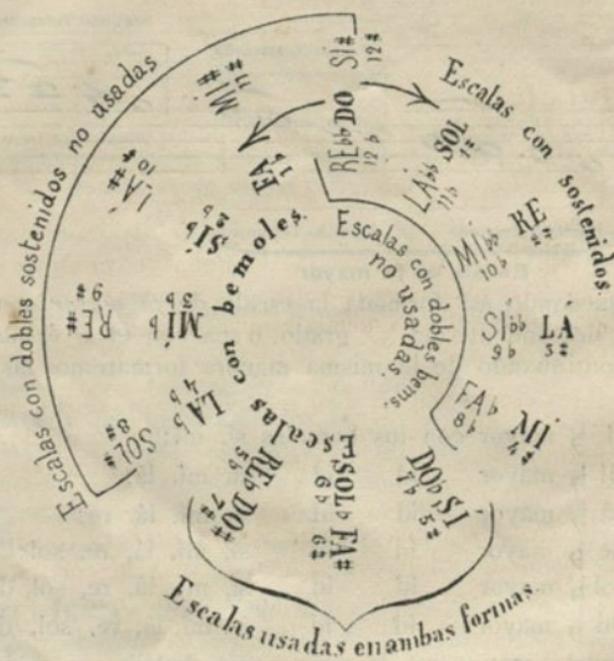
El orden en que se presentan los sostenidos es *fa, do, sol, re, lá, mí, sí*. Los bemoles se presentan en orden inverso: *sí, mí, lá, re, sol, do, fa*.

En la última serie de escalas vemos que las tres últimas son enarmónicas de las tres últimas de la serie de sostenidos, en orden inverso, puesto que

Do	♭	es enarmónica de	Sí
Sol	♭	íd de	Fa
Re	♭	íd de	Do



lo que nos demuestra que las dos series se encuentran. Esto lo podemos representar gráficamente por medio de la siguiente figura:



En ella vemos que por el orden de los sostenidos podemos llegar hasta la escala de *Si* $\sharp\sharp$ con 12 sostenidos, enarmónica de *Do*, y por el orden de los bemoles podemos llegar hasta la escala de *Re* $\flat\flat$, igualmente enarmónica de *Do*.

Vemos también cómo coinciden las diversas escalas con sus respectivas enarmónicas, y el hecho de que *la suma de los accidentales de dos escalas enarmónicas da el número 12*. Ejemplo: escala de *Do* \sharp (7 \sharp) enarmónica de la escala de *Re* \flat (5 \flat) o sea 5 más 7 igual 12.

La construcción de las escalas menores no se basa sobre dos tetracordes iguales sino tomando como tónica el sexto grado de cada escala mayor para formar su relativa menor, introduciendo en ésta las alteraciones correspondientes a cada forma.



El orden de su formación será, pues, el siguiente:

Lá menor relativa de Do mayor

Mí menor relativa de Sol mayor

Sí menor relativa de Re mayor

Fa \sharp menor relativa de Lá mayor, etc.

Ejercicio—*El discípulo escribirá todas las escalas menores según el resumen de la página 28, tanto con sostenidos como con bemoles, para lo cual debe tomar como tónica el sexto grado de cada una de las escalas mayores por su orden.*

Para aprender a conocer la diferencia entre una escala mayor y su relativa menor, y entre dos escalas de modos distintos construídas sobre la misma tónica, ténganse presentes las siguientes reglas:

1.ª Una escala mayor, y su relativa menor, se diferencian en el quinto grado de la primera, que es séptimo grado de la segunda, y que en ésta va con alteración ascendente (se considera la forma armónica);

2.ª Dos escalas, una mayor y otra menor, construídas sobre la misma tónica (como lá mayor y lá menor), se diferencian por su tercer grado, que en la escala mayor está separado de la tónica por un intervalo de dos tonos, mientras que en la escala menor este intervalo es de tono y medio solamente.

NOTA—*El profesor cuidará de que el discípulo se ejercite en la aplicación de estas reglas a TODAS las escalas, de manera que rápidamente pueda decir en qué se diferencian.*



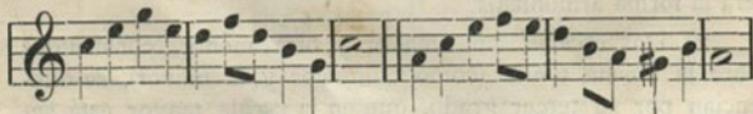
CAPITULO VIII

Tonalidad. Clasificación de los intervalos.
Inversiones

La palabra TONALIDAD se aplica:

1.º Al conjunto de escalas y modos de que se sirve el arte musical. En este sentido diremos que «la tonalidad moderna, base de nuestro sistema musical actual, reposa principalmente sobre las dos escalas de sonidos que se conocen con el nombre de *escalas diatónicas mayor y menor.*» (1). Esta tonalidad es distinta de la gregoriana, que tiene por base otras escalas, como lo dijimos en la página 26;

2.º Al conjunto de notas de una escala, sea cual fuere el orden en que se consideren, como cuando se dice *tonalidad de do mayor, tonalidad de lá menor.* Aplicada en este sentido, generalmente se reemplaza por la palabra *tono*, la cual no debe confundirse con la que significa un intervalo.



Tono de do mayor

Tono de lá menor

Los sostenidos o bemoles correspondientes a la tonalidad en que está escrita una composición, van siempre indicados al principio de ésta, por su orden, inmediatamente después de la clave y se repiten al principio de cada pentagrama. Esto se llama *armadura*.

Se usa de una misma armadura para una tonalidad mayor y para su relativa menor, y las otras alteraciones que ésta demanda, se escriben, cada vez que el caso lo requiere, como puede verse en el ejemplo anterior con el sostenido de *sol*.

Los intervalos que se encuentran entre dos notas de una escala se designan por el número de grados que hay de uno a otro de esos grados.

El intervalo entre dos grados consecutivos se llama *se-*

(1) E. Durand. *Curso de Armonía*.



gunda; si hay uno de por medio, se llama *tercera*; si hay dos, *cuarta*, etc.

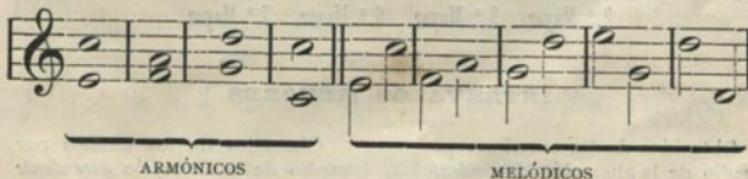
Para conocer, pues, el nombre numérico de un intervalo, se cuentan los grados que hay entre las dos notas que lo forman, incluyendo éstas y principiando por la más grave. De *do* a *sol* habrá, por consiguiente, *un intervalo de quinta*, o simplemente *una quinta*; de *re* a *fa*, *tercera*; de *fa* a *re*, *sexta*, etc.

El intervalo es *armónico* cuando las dos notas que lo forman se producen simultáneamente, y *melódico* cuando se producen sucesivamente.

El intervalo melódico puede ser *ascendente* o *descendente*: es ascendente cuando la primera nota es la más grave; y descendente, cuando la primera nota es la más aguda.

Cuando se nombran las dos notas que forman un intervalo armónico, debe principiarse por la más grave. Por esta razón, *re lá* es una quinta, y *lá re*, una cuarta.

6.^a 3.^a 5.^a 8.^a 6.^a asc. 3.^a asc. 5.^a asc. 6.^a desc. 8.^a desc.



Los intervalos son, además, *simples* y *compuestos*: son simples los que no exceden de la extensión de una octava, y compuestos los que pasan de esa extensión.

Para el efecto de su nombre numérico, los intervalos compuestos se consideran simples, y para hallar ese nombre, del número dado se resta tantas veces el número 7 cuantas veces sean necesarias para llegar a un intervalo simple. Por tanto, una 9.^a será 2.^a: 9 menos 7, 2; una 17.^a será 3.^a: 17 menos 7, 10, menos 7, 3.

Examinando la escala mayor, podemos notar, además, que no todos los intervalos que tienen un mismo nombre numérico contienen igual número de semitonos: por ejemplo, de *do* a *mi*, que es tercera, hay dos tonos completos, en tanto que de *re* a *fa*, que también es tercera, no hay sino tono y medio. Esta es la razón por la cual los intervalos se clasifican en *mayores*, *menores*, *justos*, *disminuidos* y *aumentados*.



Son *mayores* los intervalos que se encuentran entre la tónica de una escala mayor y sus grados 2.º, 3.º, 6.º y 7.º

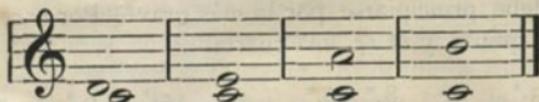
Son *menores* los intervalos que son un semitono más pequeños que los mayores.

Son *justos* los intervalos que se encuentran entre la dicha tónica de una escala mayor y sus grados 4.º, 5.º y 8.º

Son *aumentados* los intervalos que son un semitono más grandes que los mayores y que los justos.

Son *disminuidos* los intervalos que son un semitono más pequeños que los menores y que los justos.

INTERVALOS MAYORES

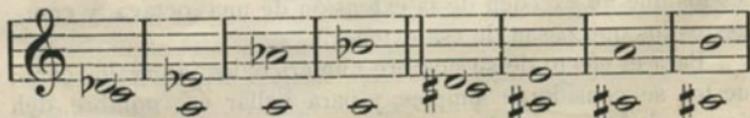


2.ª Mayor 3.ª Mayor 6.ª Mayor 7.ª Mayor

INTERVALOS MENORES

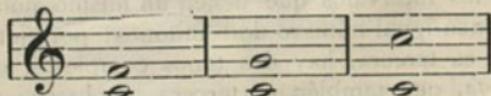
Obtenidos de los anteriores por medio de la alteración *descendente* de la nota superior.

Obtenidos de los mismos por medio de la alteración *ascendente* de la nota inferior.



2.ª men. 3.ª men. 6.ª men. 7.ª men. 2.ª men. 3.ª men. 6.ª men. 7.ª men.

INTERVALOS JUSTOS



4.ª justa 5.ª justa 8.ª justa



INTERVALOS AUMENTADOS

Obtenidos por la alteración *ascendente* de la nota superior en los intervalos mayores y justos.

Obtenidos por la alteración *descendente* de la nota inferior en los intervalos mayores y justos.

**INTERVALOS DISMINUIDOS**

Obtenidos por la alteración *descendente* de la nota superior en los intervalos menores y justos

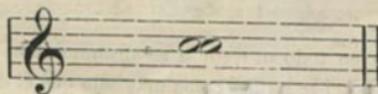
**INTERVALOS DISMINUIDOS**

Obtenidos por la alteración *ascendente* de la nota inferior en los intervalos menores y justos



Se llama unísono el efecto producido por dos voces o instrumentos que producen dos sonidos iguales en entonación.

Ejemplo:



En la práctica el intervalo de 2.^a disminuída viene a ser un unísono (1). De igual manera, la 7.^a, aumentada, viene a ser 8.^a, o en otros términos: la 2.^a disminuída es enarmónica del unísono; la 7.^a aumentada es enarmónica de la 8.^a; la 2.^a aumentada es enarmónica de la 3.^a menor; la 4.^a aumentada es enarmónica de la 5.^a disminuída, etc.

REGLA PARA CONOCER RÁPIDAMENTE EL NOMBRE Y NATURALEZA DE UN INTERVALO:

Considérese la nota inferior como tónica de una escala mayor y hágase la cuenta.

Ya sabemos que los intervalos que se encuentran entre la tónica de una escala mayor y las otras notas de esa escala, son *mayores*, con excepción de la 4.^a y la 5.^a, que son *justas*. Sobre esta base es muy fácil hacer la cuenta. Supongamos que se quiere saber qué intervalo hay de *lá bemol* a *sol sostenido*. Como en la escala de *lá bemol* mayor, el *sol* es natural, de *lá bemol* a *sol* natural, habrá una 7.^a mayor; pero como el *sol* del intervalo pedido es sostenido, el intervalo será de 7.^a *aumentada*, puesto que el intervalo aumentado tiene un intervalo más que el intervalo mayor.

Veamos otro ejemplo: de *re sostenido* a *sol natural*. Aun cuando la escala de *re sostenido* no es usada, podemos considerar que de *re sostenido* a *sol sostenido* hay una 4.^a justa; siendo *sol* natural la nota pedida (un semitono menos), la 4.^a será *disminuída*. También podemos suprimir mentalmente la alteración del *re* y decir: de *re* a *sol* hay una 4.^a justa, luego de *re sostenido* (alteración ascendente de la nota inferior) a *sol* natural, la 4.^a será *disminuída*.

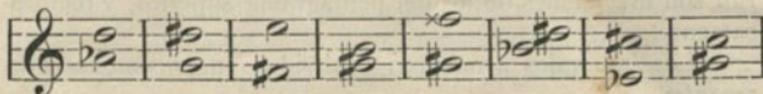
Este es el sistema más cómodo y rápido de conocer los intervalos.

Ejercicio—*El profesor debe poner ejemplos de intervalos para que el discípulo los analice. Damos a continuación dos modelos para este ejercicio.*

(1) Considerada en todo su rigor la 2.^a disminuída es un intervalo negativo, puesto que siendo el *re* \flat una coma más bajo que el *do* \sharp , vienen a quedar los dos sonidos cruzados.

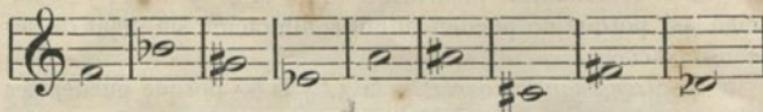


1. Clasifíquense los intervalos siguientes:



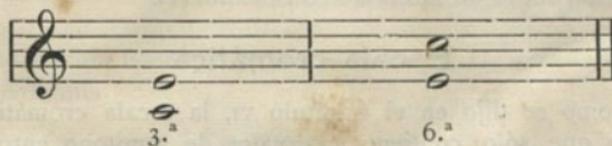
2. Escríbase encima de cada una de las notas que van a continuación la que corresponda al intervalo que se indica.

4.^a aum. 5.^a justa 5.^a dism. 6.^a men. 6.^a aum. 4.^a dism. 7.^a may. 7.^a dism. 3.^a men.



INVERSIÓN DE LOS INTERVALOS—Se llama invertir un intervalo cambiar el orden de las dos notas que lo forman.

Inversión del intervalo anterior

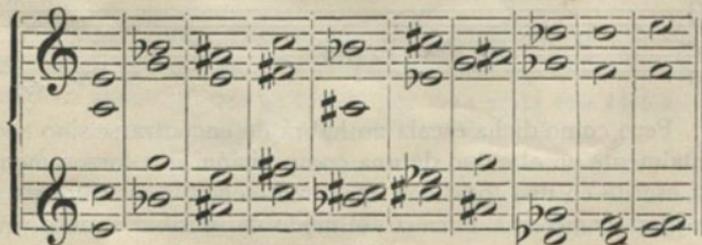


Al invertir la 2.^a, se convierte en 7.^a; la 3.^a, en 6.^a; la 4.^a, en 5.^a; la 5.^a, en 4.^a; la 6.^a, en 3.^a; la 7.^a, en 2.^a; y la 8.^a, en unísono.

Los intervalos *mayores*, al invertirlos, se convierten en *menores*, y viceversa; los *aumentados* en *disminuidos*, y viceversa, y los *justos* quedan *justos*.

Ejemplo:

3.^o mayor 3.^a menor 4.^a aum. 5.^a dism. 7.^a dism. 6.^a aum. 2.^a aum. 5.^a justa 6.^a mayor 7.^a mayor



6.^a menor 6.^a mayor 5.^a dism. 4.^a aum. 2.^a aum. 3.^a dism. 7.^a dism. 4.^a justa 3.^a menor 2.^a menor



En el ejemplo anterior los intervallos del pentagrama inferior son inversiones de los del pentagrama superior, y recíprocamente.

Los intervallos armónicos se dividen en *consonantes* y *disonantes*.

Son *intervallos consonantes*, o simplemente *consonancias*, los que producen en el oído una sensación de agrado o de reposo, y éstos a su vez se dividen en *variables* e *invariables*.

Son *consonancias invariables* la 5.^a, la 4.^a y la 8.^a, y se llaman así porque no pueden admitir alteración sin dejar de ser consonancias.

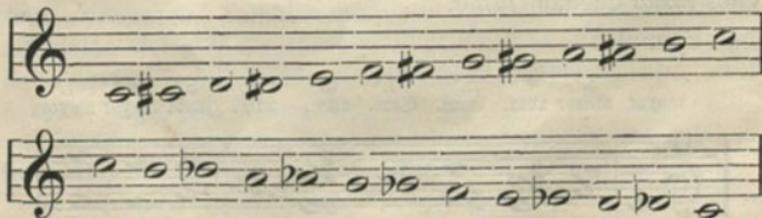
Son *consonancias variables* la 3.^a y la 6.^a porque pueden ser mayores o menores, sin dejar de ser consonancias.

La 2.^a y la 7.^a, así como también todos los intervallos aumentados y disminuidos, son disonantes, y se llaman así porque el oído no los admite sino de una manera transitoria y exige su resolución sobre un intervalo consonante (1).

Escala cromática

Como se dijo en el Capítulo VI, la escala cromática es aquella que sólo contiene intervallos de semitono entre sus grados consecutivos. Estos semitonos se obtienen por medio de alteraciones.

Para escribir la escala cromática se emplean por lo general alteraciones ascendentes al subir y alteraciones descendentes al bajar.



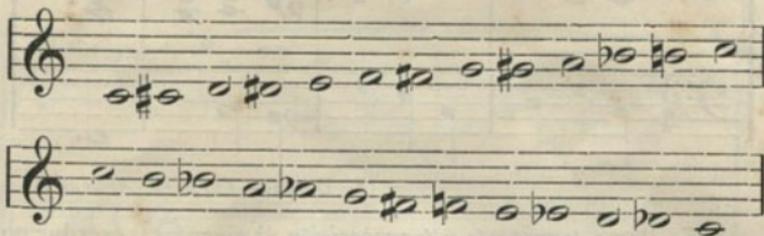
Pero como dicha escala no habrá de encontrarse sino accidentalmente en el curso de una composición, que forzosamente está escrita en una tonalidad mayor o menor, generalmente se considera como más correcto el modo de escribir aquélla, que

(1) Véase Apéndice N.º 2.



consiste en no alterar el sexto grado de la tonalidad mayor al ascender, ni el quinto al descender, por no encontrarse estos grados así alterados en la dicha tonalidad, ni en ninguna de sus relativas. Así, por ejemplo, si estamos en la tonalidad de *do mayor*, al escribir la escala cromática emplearemos al subir sostenidos, con excepción del *lá* (que reemplazaremos por *si bemol*), y al bajar emplearemos bemoles, con excepción del *sol* (que reemplazaremos por *fa sostenido*).

Ejemplo:



Esta regla tiene su aplicación principalmente en el estudio de la Armonía.

CAPITULO IX

Melodía—Armonía—Modulación—Transporte

Se llama *melodía* una sucesión de sonidos emitidos por una sola voz o instrumento, y distintos entre sí por su entonación.

Se llama *armonía* el conjunto de sonidos que se producen a un mismo tiempo. El elemento constitutivo de la armonía es el *acorde*: se llama así la reunión de tres o más sonidos diferentes, cuyas relaciones de entonación permiten oírlos simultáneamente.

Se llama *acorde perfecto mayor* el que se forma por una nota con su tercera mayor y su quinta justa superiores, y *acorde perfecto menor*, el que se forma por una nota con su tercera menor y su quinta justa superiores.

Arpeggio se llama un acorde cuyas notas se tocan, no simultánea sino sucesivamente.

Modulación es el paso de una tonalidad a otra, lo cual se verifica introduciendo en la melodía o en la armonía notas extrañas a la tonalidad primitiva, las cuales, por ser propias de la



tonalidad a la cual se va a entrar, determinan la modulación a esta nueva tonalidad.

Ejemplo:

Modulación de *Do mayor* a *Fa mayor* por medio del *Sí \flat* , nota extraña a la primera tonalidad y perteneciente a la segunda.

(E. Durand—Curso de Armonía)

Se llama *transporte* o *transposición* el ejecutar o escribir un trozo musical en una tonalidad distinta de aquella en que se nos presenta.

Para el transporte escrito basta examinar el intervalo que forma la tónica primitiva con la tónica del tono a que se va a transportar, y copiar con este mismo intervalo de diferencia todas las notas, poniendo previamente la armadura de la nueva tonalidad.

Vamos a transportar el siguiente trozo, que está en *do mayor*, a *lá mayor*:

R. SCHUMANN

Como la escala de *lá mayor* tiene tres sostenidos, lo primero que tenemos que hacer es escribir estos tres sostenidos después de la clave, y en seguida copiar todas las notas una tercera abajo o una sexta arriba:



UNIVERSIDAD
EAFIT®
Abierta al mundo

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in 3/4 time and key of D major. The first system starts with a piano (*p*) dynamic marking. The second system shows a modulation to a new key signature, indicated by the change in the key signature symbol.

Para las alteraciones se tendrán en cuenta las siguientes reglas:

1.^a El sostenido (alteración ascendente) que se encuentra afectando una nota en el trozo original, será también *sostenido* en el trozo transportado si corresponde a una nota que no tiene alteración en la nueva armadura; *doble sostenido* si corresponde a una nota que tiene sostenido en la nueva armadura, y *becuadro*, si es bemol en la nueva armadura;

2.^a El bemol (alteración descendente) que se encuentra en el trozo original, será también *bemol* en el trozo transportado si corresponde a una nota sin alteración en la nueva armadura; *doble bemol*, si la nota tiene bemol en la nueva armadura, y *becuadro*, si está sostenido en la nueva armadura;

3.^a El becuadro, que puede ser alteración tanto ascendente como descendente, puesto que destruye el efecto del sostenido y del bemol, seguirá la regla 1.^a si es alteración ascendente en el trozo original, y la regla 2.^a si es alteración descendente en el trozo original.

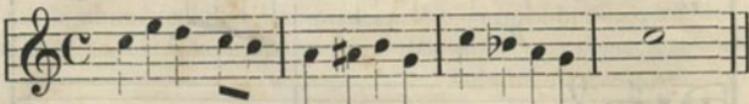


Ejemplos:

Transporte de lo anterior a

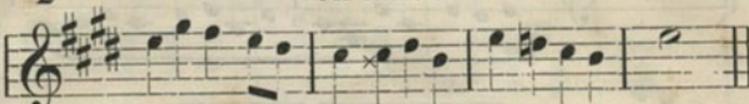
1

DO MAYOR



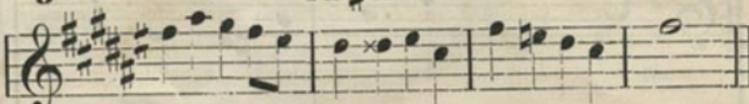
2

MI MAYOR



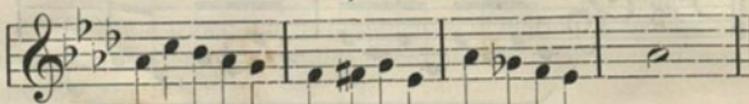
3

FA # MAYOR



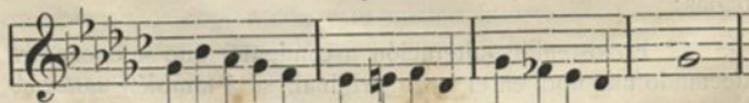
4

LA b MAYOR



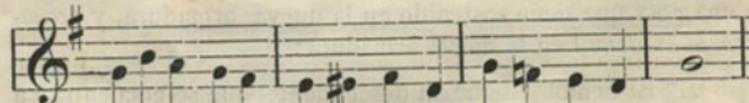
5

SOL b MAYOR



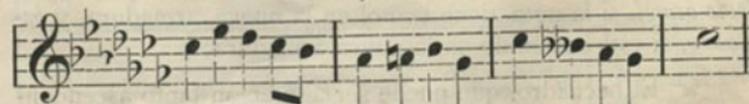
6

SOL MAYOR



7

DO b MAYOR



8

DO # MAYOR



Examinando atentamente los ejemplos anteriores, podemos ver lo siguiente como confirmación de las reglas:

El sostenido del ejemplo 1 es igualmente sostenido en los ejemplos 4 y 6; es doble sostenido en los ejemplos 2, 3 y 8, y becuadro en los ejemplos 5 y 7.

El bemol del ejemplo 1 es igualmente bemol en los ejemplos 4 y 5; doble bemol en el ejemplo 7, y becuadro en los ejemplos 2, 3, 6 y 8.

El becuadro de los ejemplos 5 y 7, que es alteración ascendente, es originado por el sostenido del ejemplo 1; el becuadro de los ejemplos 2, 3, 6 y 8, que es alteración descendente, es originado por el bemol del ejemplo 1.

El transporte mental, o sea el que se practica directamente sobre el instrumento sin previa escritura de las notas, presenta mayor dificultad. Para este caso el conocimiento de las claves es de suma importancia, puesto que siendo ellas en número de siete, se le pueden dar a una nota escrita en un lugar cualquiera del pentagrama, siete nombres distintos, según la clave que se le anteponga.

Ejemplo:

DO RE MI FA SOL LA SI

Así pues, para transportar un trozo cualquiera a un tono dado, se busca la clave con la cual pueda leerse la tónica pedida, colocada en el mismo lugar del pentagrama que la tónica original.

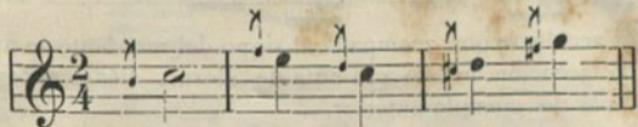
Vamos a transportar el siguiente trozo, que está en e tono de *re mayor*, al tono de *fa mayor*:

Para esto tenemos que buscar una clave que le dé a la cuarta línea, que en el original es *re*, el nombre de *fa*; esta clave es la de *fa* en cuarta línea. En seguida consideramos



UNIVERSIDAD
EAFIT®
Abierta al mundo

ACCIACATURA—Llamada también *apoyatura breve*; difiere de la anterior en que se ejecuta rápidamente y se indica agregando a la figura una línea oblicua que la atraviesa.



Ejecución :



Ejecución :



Siempre va este último adorno en figura de corchea o de un valor menor. Nunca en valor mayor, como mínima o semínima.

La apoyatura y la acciatura son inferiores cuando están un grado abajo de la nota principal, y superiores cuando están un grado arriba.

MORDENTE—Consiste este adorno en ejecutar con rapidez la nota principal seguida de la que está a un grado de distancia arriba o abajo y volviendo a la principal. El valor del adorno se le quita a la nota principal. El mordente superior (que es el que se ejecuta con la nota de arriba), se indica con estas notas pequeñas de valor inferior a una corchea, o con este signo \sim colocado encima de la nota principal. El mordente inferior se indica con el mismo signo atravesado por una línea vertical.



Ejecución:



El accidente que acompaña al signo del mordente se aplica en la ejecución de éste a la nota de adorno. Véase el segundo compás del ejemplo anterior.

GRUPETTO—En castellano *grupito* o *grupillo*. Es un adorno compuesto de cuatro notas en la forma siguiente:



GRUPETTO

Se indica abreviadamente por medio de este signo  colocado a la derecha de la nota principal.

El ejemplo anterior podrá, pues, escribirse de la manera siguiente:



La duración del grupetto se toma del valor de la nota anterior, o sea de la nota principal. La ejecución del ejemplo anterior es como sigue:



Cuando el signo indicador del grupetto no va colocado a la derecha de la nota principal sino *encima* de ella, se omite esta nota al principio.

En el siguiente fragmento del *Adagio* de la primera sonata de Beethoven encontramos un ejemplo de ambos casos:



Ejecución:



Quando se encuentra un accidente encima del signo del grupetto, aquél afecta a la nota superior de las cuatro. Cuando el accidente va debajo del signo, afecta a la nota inferior.



Ejecución:

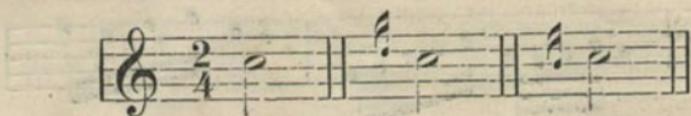


TRINADO—Este adorno consiste en la repetición alternativa y rápida de dos notas colocadas a intervalo de segunda mayor o menor. De estas dos notas la inferior es la principal y la superior la nota de adorno.

El trinado se indica con las letras *tr.* colocadas encima de la nota principal, la cual se trina, por consiguiente, con la que queda un grado arriba.

La preparación o principio del trinado se usa de tres maneras: 1.ª comenzando por la nota principal; 2.ª comenzando por la nota de adorno, o sea la superior; 3.ª comenzando por la nota que está un grado abajo de la principal.



A *tr* B *tr* C *tr*

A



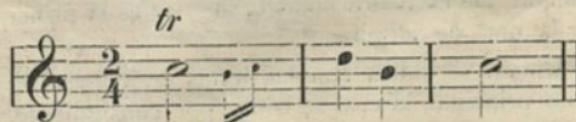
B



C

En todos tres casos la última nota del trinado debe ser la principal, de donde se sigue que cuando esta nota es también la primera, el trinado consta de un número *impar* de notas. (Ejemplo A).

Generalmente se ejecuta para terminar el trinado, y como penúltima nota, la que está un grado abajo de la principal, lo cual le da más elegancia. Se indica de la manera siguiente:



Ejecución:



Esto se llama trinado *con terminación*.



UNIVERSIDAD
EAFIT®
Abierta al mundo

Las letras *tr* van seguidas generalmente de una línea ondulada para indicar claramente su duración.

Un accidente colocado sobre la nota principal y junto al signo indicador del trinado, afecta a la nota superior. En el ejemplo anterior, un bemol afectaría al *re*.

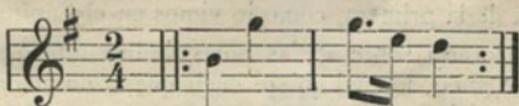
CAPITULO XI

Signos varios

Doble barra—Se llama así una doble línea que atraviesa el pentagrama en sentido vertical y se usa: 1.º Para dividir las diferentes partes de una composición; 2.º Antes de un cambio de armadura; 3.º Antes de un cambio de signatura, o sea al pasar de una clase de compás a otra distinta.

Hay que advertir que la doble barra no siempre está al fin de un compás. Ella puede ir en el curso de éste.

Cuando una parte cualquiera debe repetirse de una manera igual, no hay necesidad de escribirla de nuevo. Basta poner al final de ella y a la izquierda de la doble barra dos puntos, y otros dos al principio, a la derecha de la doble barra.



Si al final de la repetición hay alguna diferencia, se señalan las partes diferentes poniéndoles encima las expresiones *1.ª vez*, *2.ª vez*, o simplemente *1* y *2*, y unas líneas que indican dónde comienza y dónde termina el fragmento diferente.



Estos dos compases
no se tocan la 2.ª vez.

La expresión *Da capo* (que se traduce *desde la cabeza*, o sea desde el principio) y que se escribe abreviadamente *D. C.*, se emplea al fin de una pieza cuando ésta debe repetirse desde el principio. En este caso, la segunda vez se ejecuta hasta donde se encuentre la palabra *fine*, que señala el lugar de la conclusión definitiva.



Al *segno* S o simplemente S quiere decir: vuélvase a repetir desde donde se encuentra el signo S .

Una línea curva o una ondulada a la izquierda de un acorde, indica que éste debe ejecutarse en forma de *arpeggio*.

Se ejecuta:



Se principia por la nota inferior.

El *calderón*, signo que tiene la siguiente forma C y que se coloca sobre una nota o sobre un silencio, sirve para prolongar la duración de la nota o del silencio por un tiempo más largo del que expresan.

El signo de *ligado* (línea curva colocada encima de las notas) tiene dos objetos:

1.º Cuando va uniendo dos notas escritas a la misma altura en el pentagrama, hace que se agregue la duración de la segunda a la de la primera, como lo vimos en el Capítulo III;

2.º Colocado sobre varias notas indica que éstas deben ejecutarse *ligadas*, lo cual quiere decir que la duración de cada una de ellas debe mantenerse hasta el momento de comenzar el sonido de la siguiente.

En los instrumentos de viento y en el canto, tales notas se ejecutan con una sola emisión de la voz o del aliento; en los instrumentos de arco, con un solo movimiento de éste; en los instrumentos de teclado, manteniendo pisada cada tecla hasta el momento de pisar la siguiente. Debe advertirse que el signo del ligado no debe cubrir indistintamente todas las notas que deban ejecutarse ligadas, sino dividir las en períodos o frases, con su distinto ligado cada una, y el ejecutante debe hacer alguna pequeña interrupción entre uno y otro grupo o período, como imitando la respiración del cantante. Esto, la graduación de la intensidad de los sonidos y la acertada colocación de los acentos, es lo que constituye lo que se llama *fraseo*. Desgraciadamente las ediciones de música son muy deficientes a este respecto, por lo general, y sus indicaciones, sobre todo en lo que se refiere al fraseo, no siempre pueden

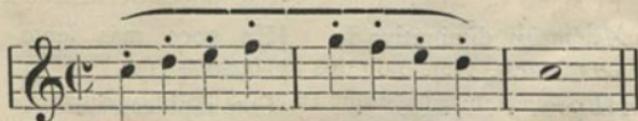


seguirse al pie de la letra. Al profesor es a quien toca suplir aquella deficiencia.

Se llama *staccato* el efecto contrario al del *ligado*. El sonido de una nota se corta sin darle todo su valor y sin que se úna con el de la nota siguiente. Se indica con un punto encima de la nota y también con una especie de tilde cuando se quiere hacer aquélla más corta y de un sonido seco. La técnica de cada instrumento comprende las distintas maneras de ejecutar el *staccato*, y la elección de ellos para cada caso particular es cosa que, por lo general, entra en el dominio de la interpretación.

El *Semi-staccato* puede definirse como un término medio entre el ligado y el *staccato*. Se indica empleando ambos signos: puntos y línea; su efecto consiste en dar a cada nota casi todo su valor, pero sin unirla a la siguiente.

Las siguientes notas



se ejecutan más o menos así:



CAPITULO XII

Signos de expresión

Estos son de dos clases:

- 1.ª Signos o indicaciones *que se refieren al movimiento*;
- 2.ª Signos o indicaciones *que se refieren a la intensidad*.

Las primeras consisten en palabras que expresan rapidez o lentitud en diferentes grados, así como también el aumento o disminución de una o de otra.

Las segundas, en palabras o signos que expresan más o menos intensidad o fuerza.



El uso generalmente adoptado es el de escribir esas palabras en idioma italiano.

INDICACIONES QUE SE REFIEREN AL MOVIMIENTO

Significado

<i>Largo</i>	Con suma lentitud.
<i>Lento</i>	Lento.
<i>Grave</i>	Lento y con gravedad.
<i>Adagio</i>	} Movimiento pausado, menos lento que los anteriores.
<i>Larghetto</i> , diminutivo de <i>Largo</i>	Menos lento que el <i>Largo</i> .
<i>Andante</i>	} Viene del verbo italiano <i>andare</i> , andar: movimiento que no es demasiado lento.
<i>Andantino</i> , diminutivo de <i>Andante</i>	} Un poco más lento que <i>Andante</i> (1).
<i>Allegro</i>	Con rapidez.
<i>Allegretto</i> , diminutivo de <i>Allegro</i>	Con menos rapidez.
<i>Presto</i>	Con mucha rapidez.
<i>Vivo</i>	Íd.
<i>Vivace</i>	Íd.
<i>Prestissimo</i>	} Con la mayor rapidez po- sible.

Las siguientes palabras se usan para modificar las anteriores y algunas otras:

<i>Assai</i>	Bastante
<i>Animato</i>	Animado
<i>Ben</i>	Bien
<i>Brillante</i>	Con brillo
<i>Ma</i>	Pero
<i>Molto</i>	Mucho

(1) Véase *Apéndice* número 3.



Maestoso.	Majestuoso
Meno.	Menos
Mosso	Movido. Animado
Non.	No
Piu.	Más
Sostenuto.	} Sostenido. Conservando el movimiento sin apresurarlo.
Troppo.	

Ejemplos: *Allegro ma non troppo—Adagio molto—Piu mosso.*

Los cambios o alteraciones en el movimiento se indican con las siguientes expresiones:

Abreviaturas

Rallentando	<i>rall.</i>	} retardando gradualmente el movimiento.
Ritardando	<i>ritard.</i>	
Accelerando	<i>accel.</i>	} Acelerando gradualmente el movimiento.
Stringendo	<i>string.</i>	
Piu mosso		} Pasando repentinamente a un movimiento más vivo.
Meno mosso		
Ritenuto	<i>rit.</i>	} Se retiene un poco el movimiento pero no por grados como en <i>ritardando</i> .
A tempo		
Tempo 1.º		} Indica que se debe volver al tiempo primitivo después de haber acelerado o retardado.
Tempo giusto		
Doppio movimento		} Movimiento doble. } Se duplica la velocidad del movimiento que se traía.
Rubato		
		} Robado. Quiere decir que se acelera una parte del compás o del periodo y se alarga la otra estableciendo compensación.



Agitato	} Agitado. Sirve esta palabra para caracterizar el movimiento apasionado de una pieza. Generalmente se usa como calificativo; por ejemplo: <i>Allegro agitato</i> .
A piacere Ad libitum	
	} A gusto del ejecutante.

Indicaciones que se refieren a la intensidad

Abreviaturas

Forte	<i>f</i>	Fuerte. Sonoro.
Fortísimo	<i>ff</i>	Muy fuerte.
Mezzo forte	<i>mf</i>	Medio fuerte.
Piano	<i>p</i>	Suave.
Pianísimo	<i>pp</i>	Suavísimo.
Mezzo piano	<i>mp</i>	Medio suave.
Forte piano	<i>fp</i>	} Fuerte e inmediatamente después suave.
Sforzando	<i>sfz</i>	Acentuando fuertemente.
Rinforzando	<i>rinf</i>	} Aumentando gradualmente la fuerza.
Crescendo	<i>cresc</i>	
Diminuendo	<i>dim</i>	} Disminuyendo gradualmente la fuerza.
Decrescendo	<i>decres</i>	
Calando	<i>cal</i>	} Disminuyendo la fuerza y la velocidad.
Morendo		} Apagando poco a poco el sonido.
Smorzando	<i>smorz</i>	
Perdendosi		

El signo \llcorner equivale a *crescendo*.

El signo \lrcorner equivalente a *diminuendo*.

El signo \triangleright o \blacktriangle puesto sobre una nota, indica que ésta debe acentuarse con cierto vigor.



El signo $\bar{\cdot}$ sobre una nota expresa un acento que no es tan vigoroso, pero que debe hacerse más expresivo. Puede obtenerse apoyando un poco la nota y prolongándola en muy pequeña cantidad.¹

Debe tenerse presente que los signos f y p se refieren a toda la parte escrita que a ellos siga mientras no haya otro signo que los modifique, en tanto que el signo sf se refiere solamente a una nota, la que está encima o debajo del signo.

Otros signos

Ped. signo que indica que debe pisarse el pedal derecho del piano.

⚡: Signo para levantar el mismo pedal.

Una corda	} Para pisar el pedal izquierdo.
Con sordina	

Tre corde	} Para levantar el mismo pedal.
Senza sordina (sin sordina)	

Al principio de las piezas se encuentra de ordinario una figura de nota seguida de un signo de igualdad y de un número: $\bullet = 82$. Esta indicación es para poder dar a la pieza, con toda exactitud, el grado de rapidez con que debe ejecutarse. El número se refiere al *Metronomo*. Se llama así un aparato que sirve para medir mecánicamente el compás, y el cual consiste en una cajita de madera de forma piramidal dentro de la cual se encuentra un mecanismo de reloj que da un movimiento de oscilación a una varilla que va en la cara anterior del aparato y cuyas oscilaciones van acompañadas de un ruido fuerte y seco. La rapidez de las oscilaciones se gradúa por medio de un peso movable que se adapta a la varilla y se puede deslizar sobre ella; los números de una escala colocada detrás de la varilla indican el número de oscilaciones por minuto. Así, pues, si en una pieza encontramos la indicación que arriba pusimos, haremos coincidir el peso con el número 82 de la escala, y cada oscilación corresponderá a una semínima.

En la música para piano hay necesidad a veces de indicar con cuál de las dos manos debe ejecutarse determinado pasaje; para esto se emplean las iniciales de las pala-



bras *mano derecha* o *mano izquierda*, y las cuales son las siguientes en los idiomas más usados:

	Francés	Italiano	Alemán e Inglés
Mano derecha	m. d.	m. d.	r. h.
Mano izquierda	m. g.	m. s.	l. b.

Ponemos también, por considerarlo de suma utilidad, los nombres de las notas en inglés y en alemán, que son distintos a los usados en español, francés e italiano, siendo estos tres últimos iguales (1):

	Inglés	Alemán
Do	C	C
Re	D	D
Mí	E	E
Fa	F	F
Sol	G	G
Lá	A	A
Sí	B	H
Do \sharp	C \sharp	Cis
Do \flat	C \flat	Ces
Re \sharp	D \sharp	Dis
Re \flat	D \flat	Des
Mí \sharp	E \sharp	Eis
Mí \flat	E \flat	Es
Fa \sharp	F \sharp	Fis
Fa \flat	F \flat	Fes
Sol \sharp	G \sharp	Gis
Sol \flat	G \flat	Ges
Lá \sharp	A \sharp	Ais
Lá \flat	A \flat	As
Sí \sharp	B \sharp	His
Sí \flat	B \flat	B

(1) Antiguamente se llamaba en estos tres idiomas *Ut* el *Do*, por ser aquélla la primera sílaba del *Himno de San Juan*, que sirvió a Guido d'Arezzo para dar nombre a las notas:

« Ut queant laxis — resonare fibris — Mira gestorum — Famuli tuorum — SOLve polluti — Labi reatum — Sante Ioannes ».



Vocabulario

Palabras muy usadas en el arte musical,
cuyo significado es preciso conocer (1).

Aire—Tonada. Serie de notas que forman un canto con o sin palabras.

Aria—En la música de ópera se denomina así un trozo escrito para una sola voz y cuyos desarrollos tienen cierta importancia. La Cavatina es un trozo semejante pero de proporciones más limitadas.

Sonata—Composición de música para uno o para dos instrumentos, la cual consta de tres o cuatro piezas diferentes entre sí por su carácter y por su movimiento. Por lo general, estas piezas son: 1.º Un *Allegro*; 2.º Un *Andante*, *Adagio* o cualquier otro movimiento lento; 3.º Un *Minuetto* o un *Scherzo*; 4.º Un *Final*, en movimiento vivo.

Sonatina—Sonata de pequeñas proporciones.

Sinfonía—Composición del mismo género y forma de la sonata, pero escrita para orquesta.

Tienen la misma forma de la sonata y de la sinfonía el **trío**, el **cuarteto** y el **quinteto**, que son composiciones para tres, cuatro y cinco instrumentos, respectivamente, y en las cuales cada uno de ellos desempeña parte importante y no de simple acompañamiento.

Música de cámara—Es la denominación genérica que comprende las sonatas, tríos, cuartetos y demás obras de la misma forma, con excepción de la sinfonía. Este nombre proviene de que las primeras composiciones de este género fueron escritas por sus autores para la cámara de los príncipes a cuyo servicio estaban, y este nombre se conserva también porque esta música, por el reduci-

(1) En parte tomado del libro *Petite anthologie des Maîtres de la musique*, por Leopold Dauphin (París, Armand Collin & C^o, éditeurs).



do personal que entra en su ejecución, se oye y se aprecia mejor en un local pequeño que en un teatro o gran sala de conciertos. Se supone, además, que el auditorio de este género de música no va en busca de una diversión banal, sino penetrado de verdadera devoción por el arte, y a ponerse, por decirlo así, en íntimo contacto con los que la ejecutan.

Concerto—Término italiano empleado para designar piezas compuestas con el fin de hacer valer los múltiples recursos de un instrumento; dichas obras se escriben para solistas con acompañamiento de piano u orquesta.

Obertura—Composición para orquesta que sirve como de prólogo a una obra lírica importante, ya sea ópera u ópera cómica, y tiene por objeto iniciar a los oyentes en la acción escénica que va a seguir y en el carácter principal o color predominante de la obra.

Preludio—Trozo instrumental de corta extensión que sirve de preliminar a una obra dramática. En la ópera moderna el preludio reemplaza a la obertura.

Pieza que sirve de introducción a otra principal: todas las fugas de Bach van precedidas de un preludio.

Fantasia—Composición de forma un tanto caprichosa y distinta de la sonata, escrita para uno o para varios instrumentos. También se da este nombre a una composición hecha con trozos que el autor escoge a su gusto en una obra cualquiera, generalmente ópera, los que enlaza, desarrolla y varía a su manera. Se dice que fue Steibel el iniciador de este género de música con su Paráfrasis sobre *La Flauta Encantada*, escrita en 1815.

Rapsodia—Composición cuyos temas son sacados de los cantos populares característicos de un país.

Opera—Gran poema a la vez dramático y lírico, concebido en vista de una ejecución escénica y compuesto generalmente de recitativos, arias, dúos, tríos, trozos de conjunto, coros y *ballets* (bailes); en la Opera no hay parte ninguna hablada: todo va en música.



Opera cómica—Género mixto compuesto de cantos y escenas dialogadas y habladas, y que, por consiguiente, participa de la ópera y de la comedia.

Opereta—Pieza bufa en que se mezclan canciones y coplas cuyos ritmos francos y alegres se imponen fácilmente a la popularidad.

Oratorio—Especie de ópera sagrada, cuyo argumento está sacado, por lo general, de la Sagrada Escritura. La ejecución de esta clase de composiciones se verifica casi siempre en las salas de conciertos, sin vestidos de carácter y sin decoraciones.

Contrapunto—Se llama así el arte de escribir correctamente en un estilo de escuela determinado, dos o más *partes reales*, es decir, que tenga cada una su dibujo melódico particular y que se combinen armónicamente con pureza y corrección la una sobre la otra, o sea la una *contra* la otra. Contrapunto, significa, por consiguiente, *punto contra punto*, o sea *nota contra nota*, ya que las notas pueden considerarse en lo escrito como puntos, y éste es el nombre que tienen en la notación del canto llano: *punctum*.

Fuga—Composición a dos o más partes o voces, escrita según las reglas del contrapunto, y la cual es una especie de amplificación musical en la cual un motivo o tema que es como el eje de toda la obra, se repite varias veces según determinado plan y en diversas tonalidades, con modificaciones adaptadas a cada voz o instrumento. En la enseñanza la Fuga tiene por objeto aprender a sacar el mejor partido posible de una idea llamada *sujeto* por medio de ciertos artificios o procedimientos. Estos artificios se denominan *respuesta*, *contrasujeto*, *stretto*, *pedale*, etc.

Canon—Composición a dos o más partes escrita de tal manera que ellas entran sucesivamente y a igual distancia una de otra, y reproduciendo cada una sin interrupción el mismo canto o motivo que inició la primera.

Polifonía (Palabra que viene del griego y significa *muchos sonidos*). Conjunto musical formado por varias voces, cada una de las cuales canta una frase melódica disim-



ta. Las grandes composiciones religiosas de Palestrina y otros maestros antiguos están escritas en el estilo polifónico.

Orquesta—Conjunto de diversos instrumentos. En la formación de una orquesta completa entran cuatro grupos de instrumentos, que son: los instrumentos de cuerda, los de madera, los de cobre y los de percusión. El primer grupo comprende los violines primeros y segundos, las violas, los violoncellos y los contrabajos; el segundo grupo, las flautas, los oboes, los clarinetes y los fagots; el tercer grupo, las trompetas y cornetas, los cuernos o trompas, los trombones y el bajo o tuba; el cuarto grupo, los timbales, el triángulo, y, en muchos casos, el tambor, el bombo y los platillos.

Banda—Es una orquesta en la cual entran solamente instrumentos de viento con exclusión de los de cuerda.

Charanga (en francés *Fanfare*). Banda en la cual entran solamente instrumentos de cobre con exclusión de los de madera.

Partitura (en francés *Partition*). La reunión de las diversas partes que forman una composición para varias voces o instrumentos escritas de manera que pueda leerse cada una de ellas separadamente y abrazar el conjunto.

Instrumentación—El arte de escribir para la orquesta disponiendo convenientemente la parte que corresponde a cada instrumento según su carácter, extensión y recursos, en vista del efecto que se desea obtener. Se dice también *orquestación*.

Conservatorio—Escuela destinada a la enseñanza de la Música en sus diferentes ramos, la que, generalmente, tiene carácter oficial.

Canto llano—Es una música de género diatónico y ritmo libre que la Iglesia Católica ha adoptado para su liturgia y que también se llama *Canto Gregoriano* por haber sido San Gregorio el Grande quien lo perfeccionó. Las escalas que sirven de base a los modos gregorianos son distintas de las que conocemos con los nombres de *mayor* y *menor*. La notación de esta música difiere también de la usual: la forma de las notas es distinta, y no se usan sino cuatro líneas y dos claves: la de *do* y la de *fa*.



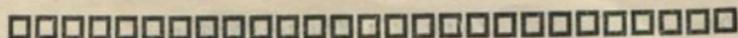
Diapasón—Pequeño instrumento de percusión formado por una varilla de acero en forma de U, fijo por su parte media y con sus extremos libres, el cual da un sonido fijo (generalmente el *lá*) y sirve para la afinación de los instrumentos de música. El diapasón llamado *normal* adoptado por el Conservatorio de París, el de Bruselas y otros, da para el *lá* del segundo espacio de la clave de sol 870 vibraciones por segundo. Se da también el nombre de diapasón a la extensión de una voz o de un instrumento o sea a la escala de sonidos que puede producir.

Suite—Serie de varias piezas instrumentales, por lo general en ritmos de bailes antiguos, que se suceden en cierto orden según sus diversos movimientos y caracteres, pero todas ligadas entre sí por una relación tonal. La Suite antigua fue el origen de la Sonata.

Coral—Canto lento de carácter religioso en el cual cada nota de la melodía va acompañada de un acorde distinto. Es el género usado en las iglesias protestantes.

Festival—Solemnidad musical en la cual se reúne un gran número de ejecutantes.





APENDICE

1. Por creerlo de un positivo interés, ponemos a continuación las definiciones que de este arte han dado diversos autores :

El fin de la Música es causarnos placer y despertar en nosotros diversos sentimientos.—DESCARTES.

Es el arte de conmover, por medio de combinaciones de sonidos, a los hombres inteligentes y dotados de órganos especiales y ejercitados.—BERLIOZ.

La Música es el resultado de las combinaciones sucesivas y simultáneas de los sonidos.—FEITS.

La Música es el arte de pensar con los sonidos.—COMBARIEU.

La Música tiene por base las vibraciones sonoras; por elementos el ritmo, la melodía y la armonía; por objeto la expresión estética de los sentimientos.—VINCENT D'INDY.

La Música es el arte de los sonidos.—DANHAUSER.

El arte de combinar los sonidos y el tiempo.—SUÑOL.

La Música no es solamente, como se dice con frecuencia, una sucesión de sonidos agradables al oído; ella tiene un alcance más alto: expresa con una intensidad de que ella sola es capaz, las más nobles emociones del alma humana.—ALPHONSE LEDUC.

Entre nosotros se han dado las siguientes de que tenemos conocimiento:

La Música es la *ciencia* que enseña la naturaleza y las propiedades de los sonidos, y abraza el *arte* de combinarlos del modo más agradable al oído.—A. AGUDELO. (*Lecciones de Música*).



UNIVERSIDAD
EAFIT
Abierta al mundo

El arte de producir y combinar los sonidos agradablemente al oído.—VICENTE VARGAS DE LA ROSA. (*Teoría de Música*).

Es el arte de combinar los sonidos de tal manera que produzcan un efecto agradable al oído.—J. GABRIEL NUÑEZ (*La Música simplificada*).

La Música es una de las Bellas Artes, que excita por medio de los sonidos, los sentimientos del alma y sirve para manifestar cualquiera de sus afectos.—LORENZO MARGOTTINI. (*Teoría de Música*).

La Música es el arte que trata de la estética del sonido, y es considerada como el lenguaje que expresa con más fidelidad el sentimiento.—SANTOS CIFUENTES. (*Teoría de la Música*).

2. En realidad el límite absoluto entre la consonancia y la disonancia no existe; él varía según el grado de sensibilidad del oído en cada individuo y también según la costumbre que resulta de la educación; este es asunto de tolerancia del oído, de tal suerte que lo que es duro para uno puede parecer agradable a otro. Sobre esto, como sobre los colores y los gustos, no cabe discusión.

(ALBERT LAVIGNAC. *La Musique et les musiciens*).

3. Es un error, dice M. Fétis, el creer que el movimiento *Andantino* debe ser más animado que el *Andante*.

(Citado por el Abate Migne en su *Diccionario de Canto Llano y Música Religiosa*).



INDICE

	Páginas
<i>Capítulo I</i> —El sonido. Cualidades que se distinguen en los sonidos. Vibraciones. Entonación, duración, intensidad y timbre	3
<i>Capítulo II</i> —Entonación. Nombres de los sonidos. Las notas. Voces humanas. Claves. Pentagrama.	4
<i>Capítulo III</i> —Duración de los sonidos. Las figuras. Pausas y aspiraciones. Puntillo. Doble puntillo. .	10
<i>Capítulo IV</i> —El acento. El ritmo. El compás. Divisiones de los compases. Signatura de medida. Grupos irregulares. Síncopa. Contratiempo. Modo de marcar el compás	14
<i>Capítulo V</i> —Escalas. Intervalo. Tono. Semitono. Alteraciones. Sostenido, bemol y becuadro. Notas enarmónicas	21
<i>Capítulo VI</i> —Continuación de las escalas. Modos. Escala mayor. Escala menor. Escalas relativas. Diversas formas de la escala menor	25
<i>Capítulo VII</i> —Continuación de las escalas. Tetracorde. Formación de todas las escalas mayores y menores	29
<i>Capítulo VIII</i> —Tonalidad. Clasificación de los intervalos. Tabla de la composición de los intervalos. Regla para conocer rápidamente el nombre y naturaleza de un intervalo. Inversiones. Escala cromática.	34



	Páginas
<i>Capítulo IX</i> —Melodía. Armonía. Acorde. Modulación. Transporte	41
<i>Capítulo X</i> —Notas de adorno. Apoyatura. Acciatura. Mordente. Grupetto. Trinado	46
<i>Capítulo XI</i> —Signos varios. Doble barra. Signo de repetición. Ligado. Staccato. Portamento o semistaccato.	51
<i>Capítulo XII</i> —Signo de expresión. Metrónomo. Nombres de las notas en inglés y en alemán.	53
<i>Vocabulario</i>	59
<i>Apéndice</i>	65



BIBLIOTECA
Universidad EAFIT



100069154



UNIVERSIDAD
EAFIT
 Abierta al mundo