

LECCIONES DE MUSICA

PRECEDIDAS DE UNA INTRODUCCION HISTORICA,

SEGUIDA CADA UNA DE SU RESPECTIVO PROGRAMA

1

ACOMPAÑADAS DE LAMINAS LITOGRAFIADAS.

Obra puesta al alcance de los aficionados de ámbos sexos; i adecuada, por su método i claridad, para el estudio i enseñanza de este hermoso ramo de las bellas artes,

POR

A. AGUDELO.



BOGOTÁ.

—
IMPRENTA DE PIZANO I PEREZ.

—
1858.

PATENTE DE PRIVILEGIO.

PARA LA PUBLICACION I VENTA DE UNA OBRA TITULADA
"LECCIONES DE MUSICA &."

El Presidente de la Confederacion Granadina,

Por cuanto el señor Alejandro Agudelo ha solicitado, con fecha 27 del mes próximo pasado, que se le conceda privilegio esclusivo para publicar i vender una obra de su propiedad, cuyo título es "Lecciones de música, precedidas de una introduccion histórica, seguida cada una de su respectivo programa i acompañadas de láminas litografiadas;" se ha resuelto lo siguiente:

"Teniendo presentes las leyes 1.ª i 2.ª, parte 1.ª, tratado 3.º de la Recopilacion Granadina, i en ejercicio de la atribucion conferida al Poder Ejecutivo de la Confederacion por el inciso 14, artículo 43 de la Constitucion;

SE RESUELVE:

Estiéndase patente de privilegio a favor del señor Alejandro Agudelo para publicar i vender, por el término de quince años, una obra de la cual es autor, titulada "Lecciones de música, precedidas de una introduccion histórica &," quedando sujeto el agraciado a los requisitos exigidos por el artículo 5.º de la lei 1.ª parte 1.ª tratado 3.º de la Recopilacion Granadina.

Por tanto, se espide la presente patente, por la cual se garantiza al señor Alejandro Agudelo, o a quien represente con justo título sus derechos, el privilegio de publicar i vender la obra de que se ha hecho mérito, por el término de quince años contados desde esta fecha.

Dada en Bogotá, a 5 de agosto de 1858, sellada con el sello del Poder Ejecutivo i refrendada por el Secretario de Estado del Despacho de Gobierno i Guerra.

El Presidente de la Confederacion,

(L. S.)

MARIANO OSPINA.

El Secretario de Gobierno i Guerra, *Manuel A. Sanclemente.*

A mi apreciable sobrino.

FRANCISCO AGUDELO.

Al hábil artista

SEÑOR ACHILLE DE MALAVASI.

Dignos intérpretes del sentimiento musical.

Como testimonio de vivo afecto.

A. Agudelo.

A mi querido amigo

Don Juan de los Rios

Al noble artista

Don Juan de los Rios

Don Juan de los Rios

Como testimonio de vivo afecto

A. N. S. S.

AL LECTOR.

“La música, dice un eminente neo-granadino, contribuye eficazmente a la cultura del hombre; su dominio abraza a un tiempo mismo la educacion *física* i *jimnástica*, puesto que desenvuelve los órganos de la voz i aumenta el vigor de los pulmones, i la *moral e intelectual*, porque despierta en el corazon humano sentimientos de benevolencia i de amor, i porque confiere a su intelijencia un grado superior de movimiento i vivacidad. Produciendo en el alma impresiones profundas, dulces i variadas, está destinada a suavizar las costumbres i a hacer mas amena la existencia del hombre: hace sentir su benéfica influencia en el seno de las familias; contribuye a llenar los ocios del literato, distrayéndole agradablemente de sus ocupaciones serias, renovando el vigor de su mente, inspirando a su imaginacion ideas nuevas, i alentándole para continuar sus tareas; consuela a los desgraciados, acrecienta los gozes de la prosperidad, i, por último, derrama en el alma el olvido de los males de esta vida.

“Es de la última importancia el que, aun a las clases inferiores de la sociedad, se enseñe la música con todo esmero; su estudio merece la mayor atencion, i los resultados que produce son tan trascendentales, que no se puede encarecer demasiado la necesidad de enseñar sus rudimentos, en las escuelas primarias, junto con la lectura, la escritura, los elementos del cálculo, de la jeometría i del dibujo.

“La sociedad cuenta pocos individuos suficientemente favorecidos de la fortuna para poder procurarse un instrumento de música, e incurrir en los gastos que exige la adquisicion de su uso. Mas la siempre liberal naturaleza ha dado al hombre el instrumento mas agradable i rico en la *voz* i el *canto*, susceptible de producir una variedad infinita de sonidos. En efecto, la voz humana es superior a todos los instrumentos inventados: ella, mejor que ninguno de estos, penetra el alma, cuyas fibras mas delicadas i secretas electriza i somete a su dominio; por fin, es la sola capaz de formar cuantos tonos son producidos por todos los instrumentos.”

No hai, pues, para qué detenernos mas en demostrar la utilidad de este elegante ramo de las bellas artes, cultivado

en nuestros dias por todos los verdaderos amantes del buen gusto i de la finura, que tienen tiempo i disposicion para estudiarla i practicarla; pero se tropieza con la escasez de obras de este jénero que, a su número, reunan la mayor suma de sus principios, espuestos con alguna estension.

Atrevimiento, i mui grande, es el nuestro de haber acometido una empresa, no solamente superior a nuestras fuerzas, sinó el acometerla careciendo de conocimientos especiales del objeto, materia de ella; sin haber hecho, de antemano, aprendizaje alguno de los numerosos i variados detalles que encierra el atractivo arte de la música. Pero ¿de qué osadía no son capaces los que, como nosotros, tienen la ambicion de instruirse, i el deséo de que los estudios de todo jénero se propaguen en su patria con la estension i claridad posibles? Esto, querido lector, es lo que puede disculpar nuestra temeridad ante los conocedores, i ponernos al abrigo de la apasionada crítica. Si se considera, ademas, que: de un lado, el gusto i aficion por este arte encantador va siendo cada dia mas jeneral, entre los Neo-Granadinos; i del otro, que no se encuentra publicacion alguna sobre este ramo de instruccion, en que se hallen espuestas i desarrolladas sus nociones, con método i claridad; acabará de asegurarnos, lo esperamos, la induljencia de nuestros compatriotas, i demas lectores, por nuestro arrojo.

Sinembargo, no ha sido sinó despues de muchos meses de una lectura detenida de estensas i escelentes obras, que algunos amigos nos han procurado, i con las esplicaciones de otros intelijentes, aclarando nuestras dudas, que nos hemos dedicado a coordinar los diversos materiales que habíamos acopiado, arreglándolos de la manera como los hemos comprendido, para la facilidad de su estudio: si hemos pecado, es mas bien por esceso, que por falta de esplicacion. Hemos tenido en mira el que, acaso, nuestra obrita podría juzgarse digna (aunque no fuera sinó a falta de otras mejores), de servir de testo para la enseñanza de tal materia, en los establecimientos de educacion; i con tal motivo, hemos dividido estos elementos en lecciones, seguida cada una, de una serie de cuestiones útiles al maestro.

Finalmente, no nos habríamos resuelto a esta publicacion si nuestra labor no hubiera merecido la aprobacion de un distinguido profesor europeo, quien nos ha estimulado i quien, ademas, ha llevado su complacencia hasta revisar todo el conjunto. Es, pues, con la seguridad de un voto tan competente, que lo lanzamos al público.

A. A.

L
780.2
A282
1858

INTRODUCCION HISTORICA.

El ejercicio de la facultad natural que tenemos de emitir sonidos por medio de la voz, es lo que ha producido el arte músico que, mas que todo otro, es un arte de sentimiento, i, si así puede decirse, un arte sensitivo, destinado a agradar i conmover, pues que obra sobre nuestros sentidos ántes de dirigirse a nuestro espíritu. El hombre canta espontaneamente, lo mismo que habla, i se sirve del órgano de su voz como de todos los demas órganos.

En cuanto a la música, considerada como arte, no se sabe su origen determinado; los datos, los principios de que se compone, han sido el resultado del tiempo i de mil diversas circunstancias: cada época ha contribuido a ello por medio de descubrimientos sucesivos, i la especificacion de estos progresos al traves de una cadena de siglos, es lo que ha constituido su historia.

Aquel que, conmovido por la contemplacion de los grandes efectos de la naturaleza, espresó el primero su admiracion en un lenguaje elevado, fué evidentemente el primer poeta; el que, agitado por sentimientos tiernos i apasionados, quiso pintar el estado de su alma con acentos mas enérgicos, creó la primera melodía. En una palabra, desde que los hombres han buscado, para espresar sus sensaciones, un lenguaje superior al ordinario, han encontrado la poesía i la música, dos artes que tienen el mismo origen, que descansan sobre los mismos elementos, i cuyos desarrollos son casi siempre simultaneos: así los vemos ligados en las ceremonias de los pueblos mas antiguos conocidos, como los Hebréos, los Indios, los Chinos.

Se ve, pues, que la música en su principio no es sinó la expresion de los sentimientos del alma, manifestados por gritos de alegría o de dolor. A medida que los pueblos se civilizan, su canto se perfecciona, las frases melódicas se forman. El movimiento de la civilizacion llevó la música de los Hebréos a los Ejiptios, de estos a los Griegos i de los Griegos a los Romanos. (1) El cristianismo, desde su origen, la admite en sus

(1) La música, bastante cultivada entre los Griegos, fué mui despreciada entre los Romanos en tiempo de la republica, bien estimada bajo el reinado de los primeros emperadores; i se ve aun, que muchos de ellos, entre otros Calígula i Neron, se preciaban de sobresalir en ella, i disputaron su premio. *Qué desgracia matar un músico tan bueno!* decia este último, próximo a apuñalearse para escapar al suplicio que le amenazaba. Se sabe que él mantenía a su costa cinco mil músicos: despues de su muerte todos ellos fueron espulsados de la ciudad, i la música que, bajo su reinado, había gozado del mayor esplendor, experimentó un decaimiento sensible.

ritos relijiosos. (2) La Edad-media la introduce en Europa, donde se desarrolla por la notacion, por la introduccion de la medida i del ritmo.

Los Musulmanes no tienen signos para representar los sonidos; los Chinos poseen unos que son tan complicados i tan bizarros como los de su idioma; los Griegos se servian para este objeto de las letras de su alfabeto. El sistema musical que los Romanos recibieron de los Griegos, fué modificado en el cuarto siglo de nuestra era, bajo el reinado del emperador Teodocio, acia el año 384, por San Ambrosio, quien, habiendo hecho construir la iglesia de Milan, quiso encargarse a la vez de arreglar el modo de ejecucion de los himnos, salmos i antífonas que en ella se ejecutaban; para lo cual, segun los historiadores, escojió entre los cantos de los Griegos, melodias que aplicó a los cantos de la iglesia, haciéndolos igualmente fáciles a la inesperienza de los fieles. Esto lo consiguió suprimiendo la division de la escala por tetracordos, cuyas combinaciones eran demasiado complicadas para el pueblo. (3) Seguidamente el papa Gregorio I, llamado *el grande*, a su advenimiento en 590, se dedicó a perfeccionar los cantos sagrados recojidos por San Ambrosio, que habían corrompido de tal modo las irrupciones de los bárbaros, que se había hecho casi imposible el distinguirlos unos de otros. (4) A virtud de esta reforma es

(2) Grande fué, segun parece, la influencia que ejerció sobre la música la admision que le dieran en las ceremonias de su culto los primeros cristianos, por quienes se nos ha transmitido lo que nos resta de la música de los antiguos. Se sabe que, en sus asambleas, ellos cantaban en comun todas las partes de la liturgia, es decir, los himnos, los salmos &c. Estos cantos debieron ser muy simples, por estar destinados a ejecutarse en coro, sin preparacion, por personas que, en su mayor número, no tenían tintura alguna de música, i que, por otra parte, hacian profesion en todas cosas de la mas perfecta simplicidad.

(3) No se sabe con certeza cual fué el estado de la música durante los cuatro primeros siglos de la Iglesia. Los principios eran siempre los mismos, a juzgar por un tratado que nos ha dejado San Agustin; mas, parece que la práctica del canto eclesiástico cayó en un gran desorden, i esto fué lo que indujo a San Ambrosio a darle una constitucion fija, encerrando todos sus cantos en las ocho primeras notas de los modos *dórico, feijio, colico i mixolídico*, de que formó cuatro escalas tonales.

San Agustin i San Ambrosio eran, segun lo atestiguan sus obras, muy grandes aficionados a la música, i aun la Iglesia latina posee una pieza, que se dice ser de la composicion, tanto la letra como la música, de estos dos santos Doctores, la cual pieza ha tenido, en todo tiempo, un suceso del que se gloriarian las obras maestras de los mas hábiles compositores; es el célebre cántico del *TE DEUM*.

(4) De todo lo que quedaba en las antiguas melodias griegas i de las que habían sido compuestas por San Ambrosio i otros sabios personajes, formó San Gregorio el antifonal que llamó *centoniano*, es decir, compuesto de fragmentos. Pero reconociendo la imposibilidad de reducir todas las melodias que había recojido, a los límites de las cuatro escalas formadas por San Ambrosio, dividió cada uno de los cuatro tonos primitivos en dos, llamando *auténticos* los cuatro tonos de San Ambrosio, i *plagales* los cuatro nuevos que les añadió; i a mas de esto, para representar los sonidos, substituyó a las notas griegas, tan complicadas, las siete primeras letras del alfabeto de la antigua notacion latina, empleando las mayúsculas para de-

que el canto eclesiástico se llamó *gregoriano*, i se conservó poco mas o ménos intacto hasta principios del undécimo siglo, en que un monje italiano de la abadía de Pomponia, llamado Gúido, natural de la pequeña ciudad de Arezzo, en Toscana, inventó un verdadero método de lectura musical. (5) Puntos colocados sobre líneas paralelas reemplazaron las letras que San Gregorio tomara de la antigua notacion latina, para representar los sonidos: estos puntos o notas no tuvieron, en su oríjen, otro destino que el de marcar los grados de entonacion; se les dió sucesivamente distintas formas, en razon de la mayor o menor duracion de los sonidos.

La música, hablando propiamente, no merece el nombre de arte sinó desde el advenimiento de la armonía, cuya invencion se debe a la del órgano, instrumento que sirvió al principio para sostener en el unísono el canto de iglesia, *llano o gregoriano*. (6) De la idéa que viniera luego de hacer signar las siete primeras notas de la octava mas grave, i las minúsculas para las de la superior, a cuyas dos octavas se reducía la entonacion de todo su sistema.

No contento con haber formado un cuerpo de doctrina, tomó los medios de mantenerla i de propagarla por el establecimiento de una escuela, en donde se educaba en el arte del canto a jóvenes huérfanos, la que servía para suministrar cantores a las diversas iglesias de la cristiandad.

(5) El establecimiento de la gama supone un cierto grado de adelanto en el sistema, de la misma manera que el del alfabeto supone la existencia de la lengua. La revolucion operada en la escala musical por Guido de Arezzo se verificó el año 1022. Para apreciar debidamente lo que el arte debe a este hombre célebre, es preciso recordar lo que ántes se ha dicho acerca de los tetracordos de los Griegos, i la forma del sistema de San Gregorio, i saber que en el espacio de tiempo que trascurió desde la muerte de este pontífice, hasta la época de que se habla, se habian hecho muchas tentativas para mejorar la notacion musical. Ademas de las líneas i puntos a que redujo la estension de la pauta, indicando otros tantos grados, Guido añadió al sistema antiguo una cuerda al grave, designándola por la letra de los Griegos, llamada *gamma*; i es de este signo, que la serie de sonidos del sistema tomó el nombre de *gama*. A estas invenciones agregó aun otra, que fué la de contar por exacordos, en lugar de hacerlo por tetracordos (acordes de cuatro tonos en el sistema de los antiguos), i de designar por las sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la*, el exacordo mayor sobre cualquiera grado del sistema que él sea colocado, lo cual es la base de su método de solmizacion; cuyas sílabas son las primeras de las de cada verso del himno de San Juan Bautista, que le servía para su enseñanza del canto, i es el siguiente:

UT queam laxis
RE-sonare fibris
MI-ra gestorum
FA-muli tuorum
SOL-ve polluti
LA-bii reatum
Sancte Joanes

(6) Fué bajo el reinado de Pepino, padre de Carlo magno, que se comenzaron a ver órganos en Occidente. En 757, el emperador de Oriente, Constantino Coprónimo, envió uno a aquel príncipe, quien lo regaló a la Iglesia de San Cornelio de Compiègne. Su uso no tardó en esparcirse en todas las iglesias de Francia, de Italia i de Inglaterra. Este instrumento era entonces bien poco estenso, puesto que estaba limitado al solo juego de uno de sus registros; pero su introduccion no es por eso ménos notable, en razon de la influencia que ha ejercido en los progresos del arte.

oir muchos sonidos simultaneamente, resultó una suerte de acompañamiento bárbaro que se designaba con el nombre de *dicanto* (canto doble), que gozó por largo tiempo de un gran favor. Los cantos populares i los nacionales, mezclándose poco a poco con el canto de la iglesia, dan nacimiento a la melodía moderna: en el siglo décimo quinto, bajo la influencia de la escolástica, nacen los primeros estudios del *contrapunto* i de la *fuga*; los instrumentos se multiplican, el acompañamiento se enriqueze; la cancion i la música de cámara inspiran el pensamiento de la música de teatro; en el décimo sexto siglo, uno de los pasos mas importantes que dió la música, fué seguramente la fijacion definitiva de la *modalidad* moderna: todos los *modos* precedentes se sustituyeron con los dos de nuestro sistema actual, el *mayor* i el *menor*, sistema que influyó considerablemente sobre la marcha ulterior del arte. (7) La armonía se perfecciona, nace la ópera, los *jéneros* se caracterizan. (8)

Los principios del arte se habían casi fijado i jeneralmente adoptado; pero cada nacion debía de imprimir en sus composiciones un carácter especial, en relacion con sus gustos i costumbres. Aquí prevalecían el canto i las formas melódi-

(7) Se ha visto ya en qué consistía la tonalidad de los Griegos, de la cual derivaba la eclesiástica. En cuanto a la nuestra actual, ella solo contiene dos *modos*, a saber; el *mayor*, cuya escala se halla encerrada en el canto: *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*; i el *menor* que, ascendiendo, es: *la, si, do, re, mi, fa* sostenido, *sol* sostenido, *la*; i, descendiendo: *la, sol, fa, mi, re, do, si, la*, a lo ménos segun las nociones que en el dia están universalmente recibidas. Esta tonalidad ha prevalecido de tal manera desde unos 180 años a esta parte, que se ha suscitado la cuestion de saber, si los pueblos modernos de la Europa pueden sentir distinta tonalidad, i si cualquiera otra no es para ellos mas bien un sistema de modulacion, es decir, de encadenamiento de *modos*, que un sistema de *modos* propiamente dicho.

En la escuela de Nápoles, i particularmente en la de DURANTE, fué que la tonalidad moderna se fijó bajo todos respectos, a lo ménos en lo que concierne a la práctica. El sentimiento de ella no ha influido únicamente en la melodía, sinó aun sobre la armonía i el *contrapunto*.

(8) Los cuatro principales *jéneros* de estilo, que en música se conocen, a saber: el *sagrado* o de iglesia, el de *cámara* o *concierto*, el *dramático* o de teatro i el *jénero instrumental*, han existido en todos tiempos; i aunque en sus desenvolvimientos hayan ejercido una influencia reciproca, ha habido siempre en ellos diferencias constitutivas i características.

Relativamente a las diversas especies de cada uno, el estilo de iglesia, desde el *canto llano* hasta los *jéneros* mas ricos en adornos, es en Italia que ellos han recibido todos sus desarrollos. El estilo de cámara es tan propio de la Italia, en sus principales *jéneros*, que parece pertenecerle esclusivamente. El estilo de teatro es casi enteramente de la Italia: es en Florencia que ha sido inventado; en Nápoles, donde se ha perfeccionado, despues de haber sido ensayado por todas las otras escuelas. Todo el mundo está de acuerdo en que los Italianos son los que han perfeccionado todos los *jéneros* de la composicion vocal; pero en lo que no se fija mucho la atencion es, en que ellos son los que han enseñado a toda la Europa la composicion instrumental: a ellos es a quienes se debe los primeros i mas bellos modelos. Ellos son los que han inventado casi todos los *jéneros* de piezas instrumentales, que se han llamado *partituras*, desde la *zonta* hasta el *concierto*.

cas; allí las combinaciones del contra-punto i de la armonía; mas allá la inspiracion musical estaba subordinada al pensamiento poético. De ahí, las tres escuelas principales que se distinguen entre todas las que se establecieron en diversos puntos del mundo civilizado. (9)

El arte tomó un nuevo vuelo entre las manos de los Palestrina, Monteverde, de Lodi, Frescobaldi, Carissimi, Zarlino, Mazzochi, Scarlatti, Durante, Hasse, Porpora, Pergoleso, Hedel, Stradella, Corelli i una multitud de otros sabios maestros, que desenvolvieron rápidamente los progresos del estilo dramático, preparando los sucesos de la jeneracion siguiente, en que brillaron Jomelli, Rameau, Gluck, Picini, Sacchini, Aufossi, i finalmente Paesiello, Cimarosa, Mozart, Gretry, &c., que vinieron sucesivamente a dar a la música dramática el acento apasionado que le faltaba. La música instrumental hacía tambien inmensos progresos; Haydn escribía sus sinfonías i trazaba la ruta que Beethoven debía recorrer seguidamente.

De Italia salieron al principio la mayor parte de las innovaciones, i los primeros ensayos de la música dramática; i desde aquel tiempo, la escuela italiana, caracterizada por la superioridad de la melodía, se ha mantenido siempre en el mejor rango, en un jénero en el que los resultados son mas brillantes, i al cual había dado el primer impulso. (10)

(9) Aunque todas las naciones de Europa i las demas del mundo civilizado, a las cuales es comun el sistema de la música moderna, tengan cada una un gusto, costumbre, i principios que les sean propios, i que en este sentido cada una de ellas tenga una escuela particular, con todo, no se puede, relativamente al arte en jeneral, considerar que tengan una escuela sinó aquellas naciones que han contribuido de una manera sensible a los progresos del arte, ya proponiendo principios o métodos universalmente adoptados, ya creando producciones jeneralmente miradas como obras clásicas. En este sentido no hai realmente en Europa sinó tres escuelas: la escuela italiana, la escuela alemana i la escuela francesa con las dependencias de todas, circunscritas estas en el territorio donde se habla la lengua de la principal.

(10) En Italia se han contado, durante largo tiempo, cinco grandes escuelas, subdivididas en un gran número de otras particulares, a saber: 1.º la escuela romana, que comprende las de Palestrina, de Juan María i de Juan Bernardo Nassini, de Oracio Benevoli i de Francisco Foggia; 2.º la escuela de Venecia, dividida en las de Antonio Vallaert, de Zarlino, de Sotti, de Gasparini i de su discípulo Benetto Marcello; 3.º la de Nápoles, que tiene por principales maestros Rocco Rodio, don Carlos Getualdo, Alejandro Scarlatti, Leonardo Leo i Francisco Durante; 4.º la escuela de Lombardía, que comprende las del padre Constant Porta, de Claudio Monteverde, las dos de Cremona, de Pedro Ponso de Parmes, de Oracio Vecchi de Modena; 5.º en fin, la escuela de Bolonia, cuyos maestros son: Andrez Rosa, don Jerónimo Giacobbi, Juan Pablo Colonna i Antonio Perti, a los que es preciso agregar Sarti i el padre Martini. No se cita la de Florencia, porque los que la han ilustrado por la invencion del *recitativo*, eran simples aficionados, i los hombres hábiles que despues ha producido, la mayor parte son discípulos de las de Roma o de Bolonia. Todas estas escuelas se consideran, no obstante, como pertenecientes a tres rejiones: la alta, la media i la baja Italia. La 1.ª comprende las es-

La escuela alemana, cuyo origen se halla unido al de la música flamenca, adquirió i conserva todavía el gusto de la melodía italiana, aunque trasformada, e imponiéndole las formas sabias i grandiosas que le son propias; pero la gloria de la escuela alemana se encierra principalmente en la música instrumental, sobre todo, en la concertante, que tiene mucha mas riqueza i estension. (11)

En Francia, la inspiracion musical estaba subordinada al pensamiento poético, e importado allí el gusto italiano, llegó a darse a la melodía francesa un nuevo carácter: la espresion, la verdad dramática vino a ser uno de los tipos de esta escuela. Los Franceses tienen en la música, como en todas sus demas artes, un estilo particular que se aplica a todas sus producciones. (12) Asi, los Italianos aman la armonía pura, los Alemanes la armonía brillante, i los Franceses, que se autori-

cuelas veneciana i Lombarda; la 2.ª = la de Roma i de Bolonia; i la 3.ª = la de Nápoles.

Los rasgos que caracterizan todas las escuelas de Italia son el sentimiento exacto i el conocimiento profundo de los principios esenciales i constitutivos del arte, unidos a la gracia i a la espresion; pero, independientemente de estos rasgos jenerales, cada una de estas escuelas tiene, ademas, los suyos particulares que le son propios: la de la baja Italia tiene mas particularmente la vivacidad i la verdad de espresiones; las de la media Italia, la ciencia, la pureza del diseño i lo grandioso; las de la alta Italia, la energía i la fuerza del colorido.

(11) Se conocen tambien en Alemania, así como en Italia, muchas escuelas: hai allí, propiamente hablando, tantas como capitales. Estas diversas escuelas no tienen rasgos tan característicos, i están léjos de haber tenido jamas la antigüedad ni la reputacion de las de Italia. Los Alemanes son en música, bajo muchos respectos, lo que los Flamencos en la pintura: ménos escrupulosos en el diseño, buscan el efecto de los colores: es decir, que prefieren, entre los acordes, aquellos que sobresalen mas, los mas estrepitosos, i entre los instrumentos, los que son mas sonoros, tales como los de viento; lo cual los hace pasar por los armonistas por excelencia, entre las personas que confunden la *sonoridad* con la armonía. El origen de la escuela alemana remonta a los dias de la escuela flamenca; de esta época se citan muchos maestros alemanes que marchaban a la par con los flamencos i los franceses. En cuanto al fondo del sistema, los Alemanes, como todos los otros pueblos, no han hecho otra cosa que seguir a los Italianos; jamas han podido alcanzarlos en lo que concierne a la melodía, sobre todo la melodía vocal, pues respecto a la instrumental, la Alemania posee obras maestras de primer orden. La mas grande gloria de la escuela alemana le viene de sus trabajos en la música instrumental.

(12) Si los italianos han sido inventores en todas las partes del arte musical, si ellos las han perfeccionado casi todas, i si los Alemanes han llevado al mismo grado las que aquellos habian dejado imperfectas, qué han hecho los Franceses? cuáles derechos tienen estos para figurar como escuela despues de los pueblos que parecen haberlo acabado todo? Hélo aquí en pocas palabras: los Franceses han sido inventores en algunos ramos particulares, i han ejercido en esto una influencia real; han sido en muchos otros, buenos imitadores; han mezclado en sus imitaciones un sentimiento i un estilo que les pertenecen, i han puesto en sus composiciones propias un orden i un respeto de las conveniencias que los otros pueblos han descuidado jeneralmente; bajo estos puntos han merecido servir de modelos, i ser, por consiguiente, considerados como que tienen, en muchos respectos, una escuela que les es propia. Los Franceses fueron, en la época del renacimiento de las artes, los primeros en seguir el ejemplo de los Flamencos.

zan, sin razon, con el ejemplo de estos últimos, han sido acusados largo tiempo, i lo son aun, de amar un poco el ruido.

Por lo que hace a la Inglaterra, en ninguna época siguió, mas que de léjos, los progresos del arte; sin embargo, en la música de iglesia los Ingleses tuvieron un estilo propio. En cuanto a la Escocia, las melodias que produce han tenido siempre un carácter tierno i del mejor gusto. Las demas naciones no tuvieron escuela especial: las rejiones del Norte adoptaron las tradiciones i las formas alemanas; la España siguió las huellas de la Italia.

El carácter, las tendencias de cada nacion se encuentran en sus producciones artísticas como en su literatura. A sus mudanzas de estilo, modificadas por el gusto nacional, mejor que a su método de enseñanza, es a lo que se da el nombre de *escuela*. Este gusto en Alemania, en Italia i en Francia, descansa sobre elementos diversos, i se manifiesta por efectos diferentes: entre los Italianos tiende a la organizacion individual; entre los Alemanes se apoya en la educacion i en las ideas religiosas; entre los Franceses participa de la frivolidad peculiar que los distingue. Para los segundos no es, como para los primeros, un sentimiento expansivo, una especie de instinto en una alma apasionada, inspirada por el encanto de una existencia feliz, sinó un sentimiento de reflexion, una afeccion profunda, melancólica, que toma su origen en las costumbres i en las instituciones nacionales. Los Italianos buscan, ante todo, una melodía graciosa, propia para el desarrollo de la voz, una espresion viva, exaltada; los Alemanes quieren que el pensamiento melódico esté sostenido por los efectos de la armonia i las combinaciones instrumentales; los Franceses, en quienes la música parece no despertar mas que ideas de placer, no la consideran mas que como un accesorio agradable a la palabra; querrian que se limitase a embellecer el lenguaje, sin hacerle perder nada de su precision i claridad. Los Franceses han sido los últimos en dejar a la música apoderarse del primer lugar en la ópera, mientras que los Italianos han colocado siempre el poema en segundo lugar. En cuanto a los Alemanes, hallan en la música lo suficiente para espresar la diversidad de sentimientos i de las pasiones: una sinfonía, un cuarteto, una simple sonata, es para ellos un verdadero drama, donde la música puede prescindir de la palabra i de la escena; i sin desconocer la influencia de la voz humana i de la declamacion cantada, cuanto mas se adelanta en el conocimiento profundo del arte, mas cerca se está de participar de esta opinion.

Por lo demas, las tres escuelas, italiana, alemana i francesa, se hacen diariamente concesiones mutuas, que tienden a

confundirlas, i se puede preveer el momento en que la música, tomando de todos los sistemas sus principios i sus efectos mas bellos, vendrá a ser el lenguaje poético universal, i el de todas las bellas artes, que despertará las emociones, las simpatías mas vivas i las mas jenerales. Ya las diversas escuelas que florecían en Italia no tienen mas que una sola enseñanza, i los matices que diferenciaban el sistema de cada escuela han desaparecido enteramente, de suerte que los productos, considerados relativamente al mecanismo del arte, son por todas partes los mismos: otro tanto puede decirse de la Alemania, en la que, de resto, sus escuelas no han ofrecido jamas un carácter bastante particular, para ser consideradas aisladamente. En cuanto a la Francia, no habiendo tenido jamas sinó una sola escuela, i de las ménos productivas, no ha debido cambiar nada en sus hábitos. Estas fusiones entre las escuelas particulares de Italia son ya de una grande importancia para el arte.

Tal es el resúmen suscinto de los desarrollos del arte músico desde su nacimiento hasta el siglo pasado i el presente, en que otros célebres compositores, tales como Cherubini, Méhul, Berton, Lessueur, Boïeldieu, el variado i popular Rossini, Héról, el sabio Fétis, Haleby, Auber, Mayer-Berr, el maestro Mercadante, Donizzetti, el tierno i melodioso Bellini, &c., apoderándose sucesivamente del cetro de la música, crearon las obras maestras que nos deleitan, i que actualmente, en las manos del ingenioso i orijinal Verdi, está ocasionando, como antes en las de Rossini, verdaderas revoluciones en el arte divino de la combinacion de los sonidos.

En las modificaciones que sucesivamente ha sufrido, no hai que ver solamente cambios de forma, caprichos de la moda, sinó la sucesion de los sistemas que han prevalecido en tal o en cual época, i las fazes por las cuales la música ha debido pasar para llegar a su estado actual. Obras importantes han reunido todos los documentos orijinales que se refieren a esta historia, a las que podrán recurrir las personas que quieran hallar mas amplios detalles

PRELIMINARES

DEL SONIDO.

El elemento de la música o su fundamento, es el sonido i las modificaciones de que este es susceptible.

Calidad del sonido musical—El *sonido musical* es el resultado de vibraciones continuas, rápidas e isócronas del cuerpo sonoro que, transmitidas por un intermedio elástico, al órgano auditivo, producen en este una sensación tal que puede apreciarse su valor, ser comparado con otros sonidos i encontrarse su unísono, lo que no puede hacerse con el ruido.

No son idénticos todos los sonidos, pues presentan diferencias suficientemente sensibles para distinguirlos entre sí, para compararlos i para determinar sus relaciones.

El *ruido*, a diferencia del sonido propiamente dicho, es un sonido de harta escasa duración para que sea fácil su exacta apreciación, cual acontece en el estampido de los cañonazos, o bien, en una mezcla confusa de muchos sonidos discordantes, como el retumbo de los truenos o el murmullo de las olas. Con todo, no se tenga por bien deslindada la diferencia entre el sonido i el ruido, pues oídos hai tan perfectamente organizados, que determinan el valor musical del ruido de los carruajes que circulan por el empedrado de las calles.

El oído distingue en el sonido musical, ora sea producido por la voz humana o por los instrumentos, tres cualidades particulares, a más de su *duración*, que son: la *entonación*, la *intensidad* i el *timbre*.

La entonación, o pasaje del sonido, desde el más bajo al más elevado, es la impresión que resulta, para el órgano del oído, del mayor o menor número de vibraciones en un tiempo dado, denominándose *sonidos graves* los producidos por un corto número de vibraciones, i *sonidos agudos* los que son el resultado de muchísimas; de con-

siguiente, solo serán sonidos *absolutamente* graves o agudos, los que se encuentren en los puntos extremos de la escala de los sonidos perceptibles, pues todos los intermedios no son mas que graves o agudos de un modo relativo. Con todo, se dice que un sonido es grave o agudo, así como se espresa que es alta o baja una temperatura, comparando el sonido con los que de ordinario se oyen. La razon de gravedad o de agudez de dos sonidos se llama *diapason*; es decir, que esta palabra espresa el grado de altura de un sonido, i, bajo el punto de vista músico, indica el grado de la altura de la gama que se esté tocando.

La intensidad del sonido, que es la fuerza con que se produce, depende de la amplitud de las vibraciones del cuerpo sonoro; de la distancia a que se halle este del órgano auditivo; de la densidad del aire del sitio en que se produce, así como de la agitacion i direccion de él; i finalmente, de la proximidad de algun cuerpo sonoro: todas estas circunstancias son causas que modifican la intensidad del sonido. Depende, pues, de la amplitud de las oscilaciones, pero no de su número. Un mismo sonido puede conservar igual grado de gravedad o de agudez, i adquirir mayor o menor intensidad cuando se varía la amplitud de las oscilaciones que le producen. Tal es lo que acontece en una cuerda tirante, segun se la separe mas o ménos de su posicion de equilibrio.

El timbre, propiedad que el oído aprecia perfectamente, comparando entre sí dos voces o instrumentos distintos, hace dar un sonido de igual entonacion o altura i de la misma intensidad. El sonido del oboé, por ejemplo, es mui distinto del de la flauta, i el de la trompa del del fagote. De igual manera, la voz humana presenta un timbre mui diferente, segun los individuos, la edad o el sexo.

No está bien conocida la causa del timbre. Esta cualidad depende, al parecer, no solo de la materia de los instrumentos, sino tambien de su forma i de su modo de vibrar. Así, se cambia por completo el sonido de una trompeta de laton templado, si se la recuece en un horno. Obsérvese tambien, que la trompeta recta o clarin tiene un sonido mas chillon que la curva.

Duracion—Por lo que hace a esta cualidad del sonido, que consiste en el tiempo mas o ménos corto de supercepcion, resultan los efectos tan poderosos i variados del *ritmo* i de la *medida*.

FUENTES DEL SONIDO.

Los cuerpos capaces de producir sonidos son, sobre todo, las cuerdas, i las membranas, planchas, barras, vasos, tubos &, de metal o de otras materias elásticas por *tension*, *compresion* o *rijidez interna*.

CUERDAS—Un ejemplo respecto de las cuerdas es el voilin i sus conyéneros, el harpa, la guitarra, el piano, &c.² **BARRAS**—El *triangulo*, i el *diapason* (figura 1.^a) (1) son una prueba de la produccion del sonido por las barras metálicas. **MEMBRANAS**—Los timbales, el bombo, los platillos, la campana, &c. lo son de las membranas tirantes, planchas i vasos metálicos. **TUBOS**—En fin, son las vibraciones del aire en los tubos lo que produce el sonido en los instrumentos de viento, en los cuales, los que tienen agujeros, la diferencia del sonido obtenido, al destapar o tapar aquellos, proviene de que se acorta o se alarga la columna de aire interior. Asi, pues, en los diversos aparatos productores del sonido, que no son de tubos, resulta aquel de las vibraciones de cuerpos sólidos, no siendo el aire mas que su vehículo; pero en los instrumentos de viento, cuando sus paredes tienen suficiente resistencia, el cuerpo sonoro es simplemente la columna de aire encerrada en los tubos de que se componen. (2)

De la manera como se pone el aire en movimiento en estos tubos, resulta la division de los instrumentos de viento, distinguiéndolos en *instrumentos de boca* e *instrumentos de estrangul*, que son los que tienen en su boquilla una lengüeta de metal o de otra materia: a los primeros pertenecen la flauta travesera, el caramillo o flauta de Pan, la dulzaina i otros; a los segundos, el clarinete, fagotes, &c.², algunos cañones de órgano, i finalmente el acordeon, i su última modificacion, la *flauta armónica*, inventada recientemente.

Entre estas dos clases de instrumentos, i participando del mecanismo de ámbas, se halla la *larinje* que, en el hombre, es el órgano productor del sonido vocal, el que modificado por la lengua i demas partes de la boca, se convierte en otros diferentes, elementos de la palabra i del canto.

(1) Este pequeño instrumento, que consiste en una barrilla de acero, encorbada sobre sí misma en forma de orquilla, da un sonido invariable, destinado a servir de punto de partida a la escala ascendente o descendente de los sonidos musicales. Puesto en vibracion, golpeándolo contra un mueble, da el LA MEDIUM del piano i de la voz humana; i sobre este LA regulador es por donde se acuerdan todos los instrumentos.

(2) En ocasiones, se atenúa la fuerza de los sonidos, por medio de cuerpos estraños, llamados *sordinas*, los cuales tienen la propiedad de debilitar i de velar el sonido, tales son los *apagadores* en el piano, el velo negro con que se cubre el bombo o el tambor, &c.

PARTE PRIMERA.**DEL LENGUAJE I TEORÍA MUSICALES.**

No se puede comprender perfectamente una cosa, sin tener, desde luego, un conocimiento exacto de ella; i este conocimiento previo no puede adquirirse, sinó por una definicion precisa, que espese claramente la naturaleza del objeto que se quiere tratar. Dirémos, pues primero, lo que es la música, i cuáles son las divisiones jenerales que admite, entrando seguidamente en los detalles que comprende esta primera parte.

LECCION PRIMERA.**DE LA DEFINICION DE LA MÚSICA, I SU DIVISION.****§.º I.****DE LA DEFINICION DE LA MÚSICA.**

“La música, dice la Academia, es el arte que tiene por objeto conmover el alma, por medio de las modificaciones del sonido; i su teoría, la ciencia de los sonidos, considerados con respecto a la melodía, al ritmo i a la armonía.”

Por algunos se define, diciendo que: “es la ciencia de la relacion i de la armonía de los sonidos.” Pero si la música no fuese mas que una ciencia, ejercería en nuestro ser moral esa accion tan viva i tan profunda que experimentamos? Teniendo las artes la propiedad de escitar las simpatías, de despertar las emociones, se le negará a la música ese doble privilegio?

De otro modo se ha definido la música: “el arte de mover las pasiones, por medio de sonidos metódicamente combinados;” i tambien: “el arte de crear la melodía i la armonía.”

Estas definiciones nos parecen defectuosas, por cuanto atribuyen al arte lo que es peculiar a la ciencia, confundiendo las operaciones que corresponden al uno i a la otra. (1)

Atendiendo, pues, a ámbas cosas, dirémos que:

La música es la CIENCIA que enseña la naturaleza i las propiedades de los sonidos, i abraza el ARTE de combinarlos del modo mas agradable al oído.

(1) *Arte*, es un conjunto metódico de preceptos i reglas para hacer bien una cosa; *ciencia*, es un conjunto de principios ciertos i positivos, metódicamente ordenados, relativos a un objeto cualquiera.

Tres partes bien distintas, una de otra, constituyen el arte musical : la melodía, el ritmo i la armonía.

La MELODÍA es una sucesion de sonidos diferentes que, ordenados convenientemente, forman un canto.

El RITMO consiste en la proporcion guardada entre el tiempo de un movimiento i el de otro diferente.

La ARMONÍA es la relacion, la conveniencia de sonidos diferentes, emitidos simultaneamente. (1)

Esta trinidad es necesaria, pues una melodía no ritmada, sería una fria salmodia, un cuerpo inanimado, al cual solo el ritmo puede dar el movimiento i la vida ; pero si él tiene esta facultad, la armonía no es ménos tambien uno de los poderosos auxiliares de la melodía, determinando la naturaleza del reposo que se quiere operar, i regularizando igualmente la puntuacion.

§.º II.

DE LA DIVISION DE LA MÚSICA.

La música se divide : en *teórica* i *práctica*. La música *teórica* consiste únicamente en el conocimiento de las diversas relaciones de los sonidos, de los tiempos, de las medidas o compases, de los intervalos, de las consonancias i otras cosas semejantes, relativas a la armonía i a la modulacion. La música *práctica* se subdivide en dos partes, la *composicion* i la *ejecucion* : la primera consiste en poner en obra las reglas de la armonía ; la segunda, es la produccion real de los sonidos, por la voz, o por los instrumentos. Esta subdivision de la música, relativa a los instrumentos, se llama *parte instrumental*, tomando el nombre de *parte vocal*, la que se refiere a la voz humana.

Considerada la música con relacion a su estudio, se divide naturalmente en dos partes. La primera, abrazando todos los detalles técnicos, trata solo de la práctica del lenguaje musical, i de los medios de reproducir, ora con la voz, ora con los instrumentos, las idéas concebidas por un compositor. La segunda, que encierra los medios de espresar las propias idéas,

(1) Hai quien sostenga, que un solo sonido, aun sin ritmo, constituye *melodía* ; pero aquí se confunde evidentemente esta palabra con la de *monotonía* (unidad de tono). Es mui comun el confundir tambien la *armonía* con la *melodía*, apesar de que existe entre ámbas una enorme diferencia. La *armonía* es el efecto producido por varias voces, que suenan acordes a un tiempo ; la *melodía* la producen sonidos variados, cuyas pausas i modulaciones, cuyo timbre dulce, estasian a los oyentes. La *armonía* hace su efecto sin el ritmo, sin la cadencia ; en la *melodía* son precisas estas i otras condiciones. Un coro de Verdi espanta i arrebatada con su salvaje *armonía* ; un romance de Bellini o una barcarola de Donizetti, encantan por su *melodía*.

abrazaba dos series de consideraciones: la primera comprende el estudio de los sonidos comparados, i todo lo que se refiere a la melodía, al ritmo i a la armonía; esta es la *construcción* del lenguaje musical: la segunda representa la poética del arte; ella comprende el estudio del contra-punto, de la fuga, i las reglas jenerales de la composición.

CUESTIONES.

- | | |
|---|--|
| <p>1—Cómo se ha definido la música.
—Qué propiedad asemeja la música a las demás artes.
—Cómo debiera definirse la música.
—Qué partes constituyen el arte musical.
—Qué es melodía, qué es ritmo i</p> | <p>qué es armonía, i cuál es su relación.
2—Cómo se ha dividido la música, considerada en abstracto, i cuál es el objeto de esas partes.
—Con relación a su estudio, qué división admite, de qué trata cada una de esas partes, i en cuáles se subdivide la segunda.</p> |
|---|--|

LECCION SEGUNDA.

DEL ALFABETO MUSICAL, I DE LAS NOTAS.

Antes de todo, diremos: que la reunión de los signos empleados en la escritura de la música, se llama *notación*, i se dividen en varios órdenes: signos de *entonación*, de *alteración*, de *duración*, de *medida*, de *expresión* i de *abreviación*. Las denominaciones adoptadas para expresar los sonidos de que se compone el sistema musical, es lo que constituye el *alfabeto*; i las *notas*, son los signos con que se representan simplemente esos sonidos, sin relación al tiempo que duran, i se llaman *signos de entonación*.

§.º I.

DEL ALFABETO MUSICAL.

Las denominaciones dadas a los sonidos que forman el *alfabeto musical*, son las sílabas DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, en una sucesión tal, que satisface a nuestro órgano auditivo. (1)

(1) Las seis primeras sílabas, con escepción del do, que era ut, son las mismas que, en el undécimo siglo, Guido Aretino substituyó a las letras empleadas hasta entonces para distinguir los sonidos. Cinco siglos después, un flamenco añadió el si, para facilitar el sistema de Guido, que se componía de exacordos, reduciéndolo a heptacordos. Un florentino, llamado Doni, cambió en do el ut primitivo, cuya articulación da a la voz un sonido sordo, i hace jesticular la boca. Los ingleses, alemanes i otros pueblos del Norte siguen nombrando los sonidos a imitación de los antiguos, con las siete primeras letras de su alfabeto, empezando por la c, en este orden: C, D, E, F, G, A, B, es decir, que la c corresponde al do.

Estas mismas sílabas sirven para nombrar todos los diversos sonidos que, en música, pueden producirse, los que, como se ve, no son *naturalmente* mas que siete; porque se ha observado que, bien sea ascendiendo, o descendiendo, los demás sonidos que se obtienen, en el mismo orden, no son sino la reproducción de los primeros, modificados solamente en su *diapason*, es decir, del grave al agudo, de tal modo que el oído percibe su semejanza. Así, a estos siete sonidos sucede una nueva serie, que no es sino la repetición de los siete primeros, reproducidos en el mismo orden, pero en grado mas alto o mas bajo.

La distancia del primer sonido a su semejante, en un grado mas alto o mas bajo, se llama una *octava*. Así, el sonido que sigue *naturalmente* al último de los de la serie, es, subiendo, la repetición del *do*, primer sonido de ella, pero en un grado mas alto o agudo; i, por el contrario, el sonido que sigue al mismo *do* de dicha serie, es, bajando, la repetición del *si* o último sonido de ella, pero en un grado mas bajo o grave. Si, aplicando esta misma serie *do, re, mi, fa, sol, la, si*, a los sonidos graves de un instrumento, v. g. el piano, se recommienza una nueva serie ascendente, desde el segundo *do*, luego una tercera, una cuarta, una quinta, una sexta i finalmente una sétima, se tendrán tantas octavas sucesivas, como sonidos tiene la primera serie, i todos los grados mas o ménos graves, mas o ménos agudos del sistema musical se habrán obtenido. (1)

Esta serie de sonidos, separados por intervalos del grave al agudo, en sucesión natural, se llama *escala armónica*; i a cada sonido se da el nombre de *grado*, porque sirven como de escalones para subir o para bajar. Los grados son o conjuntos, o desunidos: se llaman *conjuntos*, los que se suceden inmediatamente, para arriba o para abajo; i *desunidos* o *separados*, cuando entre un sonido i otro hai un intervalo de dos o mas grados.

§.º II.

DE LOS SIGNOS DE ENTONACION.

Estos signos, cuya figura es semejante a la de una *O*, se llaman *notas*, e indican los sonidos del alfabeto musical: su grado de entonación, del grave al agudo, depende del lugar o posición que ocupan en lo que se llama la *pauta*, segun lo ordene el signo denominado *clave*.

(1) El sistema musical moderno comprende una serie de sonidos mucho mas estensa que anteriormente. Se sabe que, mientras en 1800, los pianos constaban solo de cinco octavas, han ido teniendo cinco i media, seis, seis i media, siete, i finalmente ocho, i nadie presume donde se detenga; sin embargo, los extremos de una mayor extensión serían poco perceptibles i no mui agradables.

De la pauta o pentágrama—Llámase así, *el conjunto de cinco líneas horizontales-equidistantes, sobre las cuales, i en los cuatro espacios que dejan, se escriben las notas.* Estas líneas i estos espacios se cuentan de abajo para arriba, llamándoseles por su número ordinal: 1.^a, 2.^a, 3.^a, 4.^a i 5.^a líneas; 1.^o, 2.^o, 3.^o i 4.^o espacios, segun se ve en la fig. 2.^a, lámina 1.^a (1)

Toda nota que, por su grado de entonacion mas agudo o mas grave, deba salir de los límites de la pauta, se escribe arriba o debajo de esta, en cuyo caso, i segun la necesidad, se agregan pequeñas líneas, que toman el nombre de *suplementales o adicionales, superiores e inferiores*, porque suplen o adicionan las de aquella, cuando su estension no es suficiente para recibir los grados de entonacion mas altos o mas bajos que ocurran (véase fig. 3.^a, lám. 1.^a).

Las líneas suplementales superiores i los espacios que dejan, se cuentan siguiendo el mismo orden que el de las líneas i espacios de la pauta, esto es, llamándoseles: 6.^a línea, 5.^o espacio, & no así las suplementales inferiores i los interlineos respectivos, que se cuentan independientemente, diciendo: *un espacio, una línea, dos, & bajo la pauta.*

Las notas escritas se llaman indistintamente, segun su diferente colocacion: las inferiores, *notas bajas o graves*; las del medio o centro de la pauta, *notas intermedias*; i las superiores, *notas altas o agudas* (fig. 4.^a, lám. 1.^a).

De la clave—Llámase así, *el primer signo que va colocado a la cabeza de la pauta.* Sirve para fijar, como se verá adelante, el nombre de las notas, teniendo, por esto, el oficio de suplir a los pocos grados del pentágrama, pues cada voz, cada instrumento tiene su estension propia. Por consiguiente, al escribir música, destinada a esas diferentes estensiones, es preciso escribirla para cada una de ellas, en los límites que abrazan. La clave sirve, en este caso, para hacer entrar esos límites en los grados de la pauta, determinando la situacion de aquellas en la dilatada serie de sonidos que puede apreciar el oído, cuya serie está representada, en resumen, por el teclado del piano. Con el auxilio de este signo, una pieza musical, que se ha escrito para una voz, o para un instrumento determinados, puede ser ejecutada por una voz diferente, o por un instrumento de otra estension: el conjunto de la pieza se halla, por tal artificio, *transportada* al pentágrama medio, que mas conviene a cada instrumento, o a cada voz.

(1) Las cinco líneas i los cuatro espacios dan, pues, un total de nueve grados. Sobre una misma línea, o en el mismo espacio, dos notas están en el mismo grado; i se hallarian allí, aun cuando una de las dos fuese elevada o bajada un medio punto de su diapason.

Tres son las especies de claves diferentes que hai, de Fa, de Do i de Sol (fig. 5.^a lám. 1.^a); i es la posicion respectiva de dos de ellas la que produce otras variedades. La primera de estas tres claves principales sirve para los diapasones de sonidos graves o bajos; la segunda se aplica a los de sonidos inter-medios; i la tercera a los de sonidos altos o agudos.

Las claves se fijan sobre las lineas, i jamas en los espacios de la pauta. La de FA, tiene dos posiciones: la una determina el lugar de dicha nota *fa* sobre la 4.^a linea, i la otra establece la situacion de la misma nota sobre la 3.^a linea. La clave de DO, da su nombre a las notas que se escriban sobre las lineas a que ella se fija: es la clave que mas varía de posiciones, pues se coloca sobre cada una de las cuatro primeras lineas del pentágrama. La clave de SOL, determina el lugar de esta nota sobre la 2.^a linea, i es la clave que se usa hoy, para mayor facilidad, en las partituras de ópera, para las voces a que se aplica la clave de DO. (1) (Véase la colocacion respectiva de todas estas claves en la fig. 6.^a, lám. 1.^a) Respecto del piano, en que se usan las claves de SOL i de FA, las dos pautas que las llevan, correspondientes a las manos derecha e izquierda, van unidas por un corchete, como lo muestra la fig. 7.^a, lám. 1.^a Sinembargo, en la música de este instrumento, destinada a ejecutarse por cuatro manos, se emplea únicamente la clave de SOL, tanto para la una como para la otra de cada persona.

La clave es la que hace subir o bajar el lugar que las notas ocupan en el órden del sistema musical, i la que, en consecuencia, les da, como dijimos, el nombre a todas las notas empleadas en la escritura de una pieza. Así, la clave de *bajo* en 4.^a linea, por ejemplo, hace que se llame *fa* a la nota que se halla sobre dicha linea. En este caso tendremos, pues, subiendo por grados conjuntos: *sol*, en el 4.^o espacio, *la* sobre la 5.^a linea, & ; i, bajando, se tendrá: *mi*, en el tercer espacio, *re*, sobre la 3.^a linea, &, sonidos todos que, en los instrumentos, tiene cada uno su posicion determinada. Sucede lo mismo con las otras claves; así, la de SOL da este nombre a la nota

(1) La clave de FA sobre 4.^a linea se emplea para la música de todos los instrumentos que ejecutan las partes del *bajo*, como lo son: el violoncello, el contra-bajo, el oficleide, la serpiente, el fagote, contra-fagote, trombones, i para la mano izquierda del piano i órgano; i en los de percusion, el bombo, timbales, campana, &c; la posicion de esta clave sobre 3.^a linea, solo tiene lugar cuando se aplica a las voces. La clave de DO sobre 3.^a linea sirve para la música de viola; aplicada a las voces, se fija sobre 4.^a linea para la voz de *tenor*; sobre 3.^a linea, para la voz de *contralto*; sobre 2.^a, para la de *mezzosoprano*; i sobre la 1.^a, para la de *soprano*. En clave de SOL se escribe la música de todos los instrumentos llamados *cantantes*, como el violin, guitarra, harpa, la parte que ejecuta la mano derecha en el piano i órgano; la flauta, el octavin, el clarinete, oboé, flageolet, las cornetas todas, la trompa, &c.

X que se escribe sobre la 2.^a línea, i partiendo de esta, toman el suyo las demas, segun el orden antedicho, ya sea ascendiendo, o descendiendo, como se ve en la fig. 8.^a, lám. 1.^a. En una palabra, las notas que, con relacion a la pauta, tienen dos posiciones diferentes, que son alternativas, ya sobre las líneas, ya en los espacios, cuando ellas se siguen en el orden de la escala armónica, no indican sonido alguno, sin el socorro de la clave; porque diversas notas, colocadas sobre un mismo grado, pueden variar de nombre, en sucesion, si se cambia de clave despues de cada una de ellas; es decir, la que, por ejemplo, se llamaba *sol*, por ordenarlo esta clave, puede seguidamente llamarse *do*, si se le antepone la clave de este nombre, fijada sobre la misma 2.^a línea. Cuando estos signos se hallan, no a la cabeza de la pauta, sinó diseminados en el curso de un trozo de música, toman el nombre de *clavetas*.

Para aprender a conocer las claves, i hacer bien familiar su uso, será bueno ejercitarse en la escritura de las notas, segun la sucesion que cada clave ordena, comenzando por la de *sol* (1).

Del intervalo, tono i medio-sono—Llámase *intervalo*, el espacio comprendido entre dos sonidos cualesquiera, pero de diferente entonacion, porque puede haber *intervalo* entre dos sonidos, que se hallen en el mismo grado, esto es, sobre la misma línea o en el mismo espacio, en atencion a que los signos alterativos, de que se hablará adelante, pueden modificarlos bastante, para hacer su entonacion diferente, aunque mui aproximada.

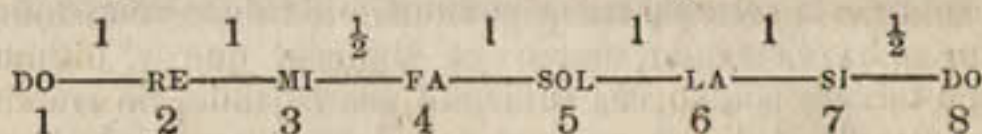
(1) OBSERVACION—Con perdon de los grandes maestros, vamos a aventurar una opinion: creemos que esa profusion de claves es innecesaria, si se diera nombre fijo a las líneas i espacios de la pauta, o cuando mas podrían reducirse todas a la clave de *Sol*, por ejemplo, en razon a que los instrumentos i voces, cuya música se escribe en las otras claves, al ejecutar un canto cualquiera, no hacen sinó trasportar las notas escritas; porque teniendo cada instrumento i voz su estension fija, el *do*, v. g. en el violin, será *do* de violin, i el *do* de violoncello, del contrabajo, &c. se le llamará tambien *do* en estos instrumentos, sin que de ello resultara ningun inconveniente, pues lejos de esto, la ejecucion sería mas fácil, evitando así la confusion i embarazo que causan las claves i clavetas, tanto al ejecutante, cuando se encuentra repentinamente con ellas, como al instrumentista al escribir las diferentes partituras. En apoyo de esta opinion, que acaso parecerá infundada a primera vista, observamos: que la flauta i el flautin se escriben en la misma clave, i no concebimos porqué no podría hacerse lo mismo para el violin, la viola, el violoncello, &c. En lo que, a lo sumo, pudiera caber duda para la adopcion de la idea que emitimos, sería respecto del piano; pero se disipará, si se reflexiona que este instrumento debe considerarse como dividido en dos, el uno que ejecuta la mano izquierda, i la mano derecha el otro; solo que, cuando está última tuviera que ejecutar en las notas bajas, o la primera en las altas, se cuidaría de anotar sobre la frase, la palabra *derecha* en el primer caso, i en el segundo la palabra *izquierda*. La prueba de que se considera dividido en dos dicho instrumento, i que puede adoptarse la misma clave para ámbas manos, es que en las piezas escritas para cuatro, los dos pentágramas correspondientes a cada parte, llevan una sola i misma clave.

Todo intervalo entre un grado i su inmediato, en que el oído puede percibir fácilmente un sonido intermedio bien distinto, se llama *tono* (1) i se da el nombre de *medio-tono* o *semi-tono*, a cada uno de esos *sonidos-medios* en que puede ser dividido el *tono*. En consecuencia, el *tono* es separable en dos *medios-tonos*; i estos términos sirven para medir todos los *intervalos*: estos, así como los *grados*, se cuentan de abajo para arriba, esto es, del *grave* al *agudo*; i así se dice: *de tal sonido a tal otro, o de tal grado a tal otro: hai tantos tonos, i tantos semi-tonos*, o bien, no se cuenta sino por *semi-tonos* solamente.

De la escala diatónica—Se da este nombre, a la *sucesion, en orden natural, de los siete sonidos DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI*, a los que se añade un *octavo DO*, que es la *réplica* o *repetición* del primero. Se distingue en *ascendente* i *descendente*, segun que la *sucesion* se haga, subiendo o bajando, por los ocho grados que la forman.

Esta escala puede prolongarse, segun lo permita el alcance de la voz humana, o la de un instrumento, repitiendo los mismos sonidos; i a este alcance se da el nombre de *estension* de esa voz, o de ese instrumento.

La escala diatónica, que tambien se llama *gama natural* o *normal*, la constituyen *cinco tonos* i *dos medios-tonos*, comprendidos los primeros, en los intervalos que forman los sonidos DO-RE, RE-MI, FA-SOL, SOL-LA, LA-SI, i los segundos, en los intervalos que hai entre los sonidos MI-FA, SI-DO, cuya *sucesion* puesta en su orden es como sigue:



de suerte que los dos *semi-tonos* se hallan situados entre el 3.º i 4.º grados i entre el 7.º i 8.º (2)

(1) Esta palabra *tono* tiene, en música, otras varias acepciones: significa el grado alto o bajo sobre el cual se ha fijado el acuerdo o armonía de los instrumentos, i en este sentido se dice: dar el *tono*, tomar el *tono*; se llama tambien así, el instrumento que da ese *tono* fijo, i que hemos llamado *diapason*: se ha tomado igualmente por la nota principal o primera de una *gama*, i en este sentido se ha dicho, i se dice aun, el *tono*; de *re*, el *tono* de *la* &c; en fin, se dice: *tono* de capilla &c.

(2) Esta serie se ha llamado *escala*, a causa de los grados o escalones que presentaban las líneas de la pauta, mas numerosas en otro tiempo, en que se escribían las notas sobre aquellas solamente, i no en los espacios; *gama* se dice, porque su inventor Guido de Arezzo, antes de haber dado un nombre particular a cada uno de los sonidos de su *exacordo* (sistema de seis cuerdas o sonidos), los indicaba por las letras del alfabeto griego, cuya tercera se llama *gamma*. En cuanto a la palabra *diatónica*, ella significa que procede por *tonos* i *medios-tonos*; por lo cual, i en esta circunstancia solamente, la palabra *tono* no debe considerarse como *intervalo*, sino como *grado-conjunto* de la *gama*, con la diferencia de *entonación* requerida para cada uno.

Para comprender bien el *puesto necesario* de los tonos i de los semi-tonos, podemos considerar dividida la gama en dos **TETRACORDOS** iguales, es decir, en dos series de cuatro sonidos o grados. Cada una de estas dos partes, considerada separadamente, comprende dos tonos enteros i un semi-*tono*, dispuestos en el mismo orden, a los cuales, agregando otro *tono* entero, que hai en medio de los dos miembros o partes, se completa el número de cinco tonos enteros i dos semi-tonos. Así, en el primero de estos miembros, que se estiende de DO a FA (fig. 9.^a lám. 1.^a), se encuentra: de DO a RE, un *tono* entero, de RE a MI otro *tono* entero, i de MI a FA un semi-*tono*. En el segundo miembro, que se estiende de SOL al otro DO, se halla igualmente: de SOL a LA un *tono*, de LA a SI otro *tono*, i de SI a DO un semi-*tono*; finalmente, reuniendo las dos partes o miembros, se encuentra aun entre FA i SOL un *tono* entero, que completa la constitucion de la escala.

Cromática—Si, cada uno de los cinco tonos de la escala diatónica, se descompone o separa en los dos semi-tonos de que consta, tendríamos diez, i con los dos que en ella se encontraban ya, resultan doce semi-tonos continuados. Esta serie de doce semi-tonos sobre trece sonidos consecutivos, que abraza la gama, se ha llamado *gama o escala cromática*. (1)

A este intervalo de *medio-*tono** se limita el grado de percepcion permitida al oido, en la apreciacion de dos sonidos así aproximados; i el sistema musical de los modernos está basado sobre esta serie de trece sonidos, o de doce semi-tonos, porque se ha observado, como ya dijimos, que el último o décimo-tercero sonido, sea subiendo, sea bajando, no era sinó una suerte de réplica o equivalente del primero de donde se había partido.

El medio-*tono* es *natural* o *diatónico*, cuando se halla entre dos notas, que están en grados conjuntos o inmediatos; es *artificial* o *cromático*, cuando se halla entre dos notas, que están en el mismo grado, de las cuales la una ha recibido un signo alterativo.

CUESTIONES.

Qué es *notacion*, i cuántos órdenes de signos comprende.

Qué es lo que constituye el *alfabeto musical*; qué se entiende por *notas*, i cómo se llaman, cuándo no se refieren a la duracion del sonido.

1—Cuáles son las denominaciones que se dan a los sonidos que forman el *alfabeto musical*.

—Con qué nombres se designan todos los diversos sonidos que, en música, pueden producirse, i por qué razon; i en qué orden se suceden.

(1) Esta serie ha sido llamada *cromática*, del griego *chroma*, (color), porque se dice que la mezcla frecuente de los medios-tonos con los tonos enteros, en las frases musicales, produce el mismo efecto que la variedad de los colores en pintura.

- A qué se da el nombre de *octava*; explíquese con ejemplos—Qué es lo que se llama *escala armónica*; a qué se da el nombre de *grado*, i qué distincion se hace de este.
- 2—Cuál es la figura de los signos de entonacion, cómo se llaman, i de qué dependen sus grados del grave al agudo.
- Qué es lo que se llama *pauta* o *pentágrama*, i en qué orden se cuentan las líneas i los espacios.
- Qué se hace cuando la estension de la pauta no basta para la entonacion de alguna nota, i cómo se llaman las líneas agregadas.
- Cómo se cuentan las líneas i espacios superiores a la pauta, i de qué manera las inferiores.
- Qué nombre se da indistintamente a las notas escritas en la pauta, segun su colocacion.
- A qué se da el nombre de *clave*; para qué sirve, i cuál es, por lo mismo, el oficio que tiene. Explíquese esto detenidamente; i qué se consigue con el auxilio de este signo.
- Cuáles son las especies diferentes de claves, i qué es lo que produce las variedades.Cuál es el uso de cada una, i a qué clase de sonidos se aplican.
- Dónde se fijan las claves. Qué posiciones tiene la de *Fa*, cuáles la de *Do* i finalmente la de *Sol*; i esta, por cuál otra se usa hoy. Qué claves son las del piano, i cómo se disponen sus pentágramas; cuál se usa para la música a cuatro manos.
- Cómo es que la *clave* da el nombre a las notas; explíquese con ejemplos; i qué sucedería a las notas sin el auxilio de la *clave*. Qué nombre se da a estas, cuando se hallan diseminadas en el curso de un trozo de música.
- Qué se entiende por *intervalo*, por *tono* i por *medio tono*.
- A qué se da el nombre de *escala diatónica*, i en qué se distingue.
- Qué se entiende por *estension* de una voz o de un instrumento.
- De qué otro modo se llama la *escala diatónica*, i cómo está constituida. Entre qué notas se hallan los tonos i los semitonos; de cuántos, de unos i otros, resulta formada, i entre qué grados se hallan los semitonos.
- Para comprender i fijar bien el lugar necesario de los tonos i de los semitonos, de qué manera se puede considerar dividida la *gama*; explíquese de memoria, sin figura.
- Qué es *escala* o *gama cromática*, i como se ha formado.
- A qué intervalo se limita el grado de percepcion permitida al oído; en qué está basado el sistema musical moderno, i por qué razon.
- Cuál es el medio-*tono* llamado *natural* o *diatónico* i cual el *artificial* o *cromático*.

LECCION TERCERA.

DE LOS SIGNOS DE ALTERACION.

La *escala DIATÓNICA*, que se halla constituida de una manera fija i satisfactoria para el oído, por la sucesion de la réplica del primer sonido *do* al sétimo *si*, tiene sus dos semitonos colocados naturalmente del 3.º al 4.º grado i del 7.º al 8.º. Al querer establecer una escala semejante, principiándola por cada uno de los grados que forman la primera, los *tonos* i los *semi-tonos*, no ocuparían los mismos lugares; i entónces es claro, que ya uno, ya muchos sonidos de la escala modelo tendrían que ser alterados, es decir, habría que elevarlos o bajarlos, conforme a la estructura de la escala primitiva. Así, p. ej, en la escala que comenzara por *re* (Véase fig. 11. lám. 1.ª), encontraríamos un tono entero desde esta nota al *mi*; mas, entre esta i *fa* solo hallaríamos un semi-*tono*. Es preciso, pues, elevar este *fa* medio *tono*, para completar el otro

tono que debe haber entre el 2.^o i 3.^o grados de toda escala diatónica natural, i entónces, de este *fa* así elevado, a *sol*, es decir, del 3.^o al 4.^o grados, el primer semi-tono obligado se hallará restablecido; igualmente lo quedará el segundo, elevando a *do* un semi-tono, pues así quedarán otros dos tonos enteros de *la* a *si*, i de esta nota al *do*, i un semi-tono solamente de *do* a *re*, esto es, del 7.^o al 8.^o grados. Por este motivo, i para no dar diferente nombre a los sonidos que debían alterarse (1), se imaginó colocar delante de las notas que indican esos sonidos, los signos llamados *de alteracion* o *alterativos*, que son principalmente tres: el SOSTENIDO, el BEMOL i el BECUADRO, cuya figura se ve en la fig. 10 lám. 1.^a

§.º I.

DEL USO DE LOS SIGNOS DE ALTERACION.

El *sostenido* hace subir medio-tono la nota ante la cual se halla colocado; el *bemol*, en el mismo caso, la hace por el contrario, bajar medio-tono; i el *becuadro* tiene la doble propiedad de destruir el efecto de los dos primeros, esto es, restituyendo a su primitivo estado la nota alzada por el sostenido, o la que el bemol había bajado. (2)

Como por el empléu de estos signos se puede reproducir la gama diatónica, no solamente sobre cada uno de sus grados naturales o primitivos, sinó tambien sobre estos mismos grados *alterados*, sea por el sostenido, sea por el bemol, estos signos de alteracion debieron ser doblados en ciertas gamas, a fin de alzar o bajar un *medio-tono* mas los sonidos, ya alterados por el sostenido o el bemol; i para indicar esta otra alteracion, hai otros dos signos, que son el DOBLE SOSTENIDO i el DOBLE-BEMOL, cuyas figuras se ven en la misma núm. 10; siendo de advertir, que la primera del doble sostenido es la mas usada, por estar mas en relacion con la del sostenido simple. El doble *sostenido* eleva, pues, medio-tono mas a una nota ya sostenida; i el *doble bemol* hace bajar medio-tono mas, la nota que había sido antes bemolada.

Los signos de alteracion se empléan en dos diversos casos:

(1) Se decía *za* por *si* bemol, *ma* por *mi* bemol, *fa* por *fa* sostenido, &c.

(2) Engañados por esta doble propiedad, algunos profesores dicen equivocadamente a sus discípulos: "que el becuadro repone o restituye la nota en su tono natural" (conforme a la gama inicial de la pieza quieren decir): cierto, si esta nota es sostenida o abemolada accidentalmente; no, si ella es tal por la naturaleza de la gama. Porque entónces el becuadro, léjos de volver la nota a su *tono natural*, la hace salir de él, por el contrario. De donde resulta, que un sonido puede ser alterado por el *becuadro* tambien como por el bemol o el sostenido. Además, la palabra *tono* recibe aquí aun una mala aplicacion, segun lo que se ha dicho precedentemente.

armando la clave, a la cabeza de cada pentágrama de los que ocupa una pieza musical, o *diseminados* ocasionalmente en el curso de ella. En el primer caso, se dicen *signos de modalidad*, porque caracterizan el *modo* de la gama en que está la pieza, como se verá adelante: entónces, todas las notas del mismo nombre alfabético, es decir, todo *re*, todo *si* &c, quedan alteradas, segun la especie de signo, haciéndose *sostenidas* o *bemoladas*, si tales signos se hallan situados sobre grados de igual nombre, esto es, sobre la misma línea o en el mismo espacio de la pauta; i el becuadro qué, en este caso, se encuentre precediendo alguna de esas notas, no afecta sinó a ella sola, i, cuando mas, a las del mismo nombre i sus octavas, que se hallen en el mismo compas; es, pues, necesario, siempre que se quiera reponer en su primitivo estado a una nota que ha sido alterada en la clave, repetir el becuadro ante dicha nota. En el segundo caso, es decir, cuando tales signos se empléan ocasionalmente, durante la pieza, se llaman *accidentales*, porque entónces solo afectan la nota ante la cual se colocan, o, a lo mas, todas las del mismo nombre alfabético, encerradas en el mismo compas; a no ser que les preceda un becuadro, cuyo signo destruye el efecto del sostenido o del bemol, como se ha dicho (1)

Un becuadro solo, o un becuadro i un sostenido juntos, o un becuadro i un bemol, colocados de la misma manera, ante una nota que se había hecho *doble-sostenido*, o *doble-bemol*, destruye uno de los dos sostenidos o bemoles, esto es, la baja o la alza *medio-tono* nada mas.

CUESTIONES.

Cuáles son los signos de *alteracion*, i qué es lo que ha motivado su invencion.

1.—Cuál es el oficio del *sostenido*, del *bemol* i del *becuadro*.

—Qué otros signos alterativos se conocen, i cuál es el caso que requiere su empléu.

—En cuantos casos se empléan

los signos de alteracion. Con qué nombre se les distingue en el primer caso, i cuál es su efecto. Cómo se llaman en el segundo caso, i qué efecto producen. —Cómo obra el becuadro ante una nota que ha sido antes afectada de *doble-sostenido*, o de *doble-bemol*.

LECCION CUARTA.

DE LOS INTERVALOS SENCILLOS I DOBLES, DIRECTOS E INVERTIDOS, I DE SUS ALTERACIONES.

§.º I.

DE LOS INTERVALOS SENCILLOS I DOBLES.

Se sabe ya, que los ocho sonidos de la gama, tomados uno a uno, son *grados*, i que el espacio comprendido de un grado a otro cualquiera, es un *intervalo*.

(1) Cuando la nota afectada *accidentalmente* por un sostenido, bemol o becuadro fuere la última de un compas, i estuviere unida por un *ligado* a la primera del compas siguiente, dichos signos, aunque no se repitan, conservan su influencia sobre esa primera nota.

Ahora bien : si del primer grado de una gama se va al segundo, al tercero, al cuarto, &c, sin tocar a los grados intermedios, es claro, que tendremos cada vez un intervalo diferente, sucesivamente mas distante.

Para distinguir estos intervalos entre sí, se les ha asignado nombres, de tal modo en relacion con el número de grados que abrazan, que es tan fácil retenerlos como enunciarlos.

Dos sonidos en el mismo grado i de la misma entonacion no hacen *intervalo*, i se dice entónces, que ellos están al *unísono*, literalmente *unidad de sonido*. Pero dos sonidos en grados conjuntos o inmediatos, forman un intervalo que se llama *SEGUNDA*; tres grados, no tomando sinó los dos sonidos estremos, hacen una *TERCERA*. Del mismo modo, cuatro grados dan una *CUARTA*, cinco una *QUINTA*, seis una *SESTA*, siete una *SÉTIMA*, ocho una *OCTAVA*.

Estos siete intervalos, llamados *sencillos* o *simples*, están comprendidos en los ocho grados de la gama; porque del 1.º al 2.º grado hai una *segunda*, del 1.º al 3.º una *tercera*, del 1.º al 4.º una *cuarta*, del 1.º al 5.º una *quinta*, del 1.º al 6.º una *sesta*, del 1.º al 7.º una *sétima*, i del 1.º al 8.º hai una *octava*, como se ve en la fig. 12 lám. 1.ª

Los intervalos sencillos tienen sus *dobles*, que no son sinó las réplicas u octavas superiores del *segundo sonido* de cada intervalo *simple*. Así, la *nona* o *novena* es la réplica u octava de la *SEGUNDA*; la *décima*, la réplica de la *TERCERA*, la *undécima* la de la *CUARTA*, i así de las otras, hasta la *décima-quinta* o *doble-octava*. (Véase la fig. 13 lám. 1.ª) (1)

En fin, los intervalos simples se *invierten*, es decir que, de los dos sonidos de que están formados, el *superior* puede venir a ser *inferior*, i recíprocamente. En este caso, el *unísono* viene a ser *octava*, la *segunda* viene a ser *sétima*, la *tercera* viene a ser *sesta*, la *cuarta* viene a ser *quinta*, i recíprocamente, como lo muestra la fig. 1.ª lám. 2.ª

Cuando el intervalo se toma de su sonido grave o inferior a su sonido agudo o superior, se llama *directo*; tomándolo al contrario, de su sonido superior o agudo al inferior o grave, toma el nombre de *invertido*.

§.º II.

DE LA ALTERACION DE LOS INTERVALOS.

Todos los intervalos, de que acabamos de hablar, se modifi-

(1) Para hallar el intervalo *simple*, de donde proviene el *doble*, basta quitar 7 del número que espresa el intervalo *doble*, i el resto indicará el intervalo *simple*. Por ejemplo, si de los números 9, 10, 11, que espresan la *nona*, la *décima*, la *undécima* (intervalos dobles), se quitan 7, tendremos los restos 2, 3, 4, que indican respectivamente los intervalos simples de *segunda*, de *tercera*, de *cuarta*; i lo mismo sucede con los otros.

can por medio de los signos alterativos (el sostenido, bemol i becuadro), obteniéndose entónces tres suertes de *segundas*, de *terceras*, de *cuartas*, de *quintas*, de *sextas*, de *séptimas* i de *octavas*, las cuales, así como los intervalos *no alterados*, se invierten igualmente.

Todos difieren, así por el número de medios-tonos que entran en su composición, como por el efecto particular de cada uno de ellos, efecto al cual el oído debe procurar habituarse desde luego. Una calificación añadida a la del intervalo simple, clasifica los unos i los otros fácilmente en la memoria. Por ejemplo (véase el cuadro núm. 2.º lám. 2.ª): dos grados, a los que un solo semi-tono separa, como DO i RE bemol, o bien, DO sostenido i RE becuadro, hacen SEGUNDA *menor*. Este es tambien el intervalo que existe entre MI-FA-, i SI-DO de la gama diatónica. Compuesta de *un tono* (o de dos *medios-tonos*), como de DO a RE, de DO sostenido a RE sostenido, o de DO bemol a RE bemol, la misma SEGUNDA es *mayor*. Si ella en cierra un *tono i medio* (o tres *medios-tonos*), como de DO a RE sostenido, de MI bemol a FA sostenido, o de DO bemol a RE becuadro, &, la SEGUNDA es, o se dice *aumentada*.

La TERCERA es, o se dice, *disminuida*, *menor*, o *mayor* segun que ella encierre *dos*, *tres* o *cuatro medios-tonos*, como de DO sostenido a MI bemol, de DO becuadro a MI bemol, o de DO a MI becuadro.

La CUARTA es *disminuida*, *inalterada*, o *aumentada*, cuando sus dos sonidos están separados por *cuatro*, *cinco* o *seis medios-tonos*, como de DO sostenido a FA, de DO becuadro a FA, o de DO a FA sostenido (1).

Las inversiones de estos intervalos, es decir, la *sétima* la *sesta* i la *quinta*, reciben las mismas modificaciones, pero en sentido inverso; porque lo que es *disminuido* en el intervalo directo, es *aumentado* en el invertido: el *menor* se convierte en *mayor*, i el *aumentado* viene a ser *disminuido*. Solo el intervalo *inalterado* queda lo mismo en los dos sentidos. Todo lo cual se ve en el cuadro núm. 3 lám. 2.ª el cual manifiesta todos los intervalos *simples*, *directos* e *invertidos*, con su triple modificación.

(1) Los intervalos que hoy se llaman *disminuidos*, *inalterados* i *aumentados*, son los llamados en otro tiempo *falsos*, *justos* i *superfluos*. Pero, siendo evidente que, en música, no se debe admitir sino lo que es *justo* i desechar lo que es *falso*, i que jeneralmente lo *superfluo* está demas, estas espresiones, equívocas i viciosas, han sido reformadas.

CUESTIONES.

- 1—Qué representan los ocho sonidos de la gama, tomados uno a uno; i qué viene a ser el espacio comprendido de un grado a otro.
 - Qué resulta, si del primer grado se va saltando al 2.º, al 3.º, al 4.º, &c, sin tocar los intermedios.
 - Qué se ha hecho para distinguir los intervalos entre sí.
 - Qué es lo que forma el *unísono*. Cuál es el intervalo de *segunda*, de *tercera*, de *cuarta*, &c.
 - Cómo se llaman los intervalos comprendidos en los ocho grados de la gama, cuántos resultan; dése la razon.
 - A qué se da el nombre de intervalos *simples* i *dobles*, i qué vienen a ser estos últimos; espíquese con ejemplos.
 - A qué intervalos se llaman *directos*, i a cuáles *invertidos*; pónganse ejemplos.
- 2—Qué modificacion imprimen los signos alterativos a todos los intervalos; i de qué cualidad gozan igualmente estos intervalos, así modificados.
 - En qué difieren los intervalos, con respecto a sus alteraciones. Qué calificacion los clasifica fácilmente en la memoria.
 - Cuál es la calificacion que recibe la *SEGUNDA*, segun sus alteraciones.
 - Cuáles son las que recibe la *TERCERA*.
 - Cuáles las que recibe la *CUARTA*.
 - Qué sucede a las *inversiones* de los intervalos antedichos, es decir, a la *SETIMA*, *SESTA* i *QUINTA*; espíquese, i dígase, ademas, qué sucede, o como queda el intervalo *inalterado*.

LECCION QUINTA.

DE LOS MODOS, I DE SUS GAMAS.

§.º I.

DE LOS MODOS. (1)

La palabra modo, tomada aquí por *manera de ser*, significa un arreglo particular de los sonidos de la gama o escala diatónica, con relacion al lugar que los dos semi-tonos ocupan. Este arreglo, que consiste en dos disposiciones diferentes de la misma escala, mui lijeras en el fondo pero que le comunican un carácter i propiedades enteramente encontradas, constituye *dos modos*, denominados MAYOR i MENOR, que sirven para calificarla.

El modo *mayor*, que conviene a la música majestuosa, brillante, se aplica, sobre todo, a la espresion del placer, de la alegría, de la felicidad, de los sentimientos expansivos; el modo *menor*, que da a la música un carácter de melancolía i de tristeza, se aplica especialmente a la espresion del dolor, de los sentimientos sombríos, íntimos, concentrados.

Estos dos modos, que difieren tanto por sus efectos, no se diversifican entre sí mas que por una mui lijera alteracion en

(1) Esta doctrina de los *modos*, que es enteramente fundamental, es tambien la parte mas oscura de la música, lo que proviene, tanto de la naturaleza del asunto, cuanto de la manera como ha sido considerado.

el sistema de la escala. En el *modo mayor*, los dos semi-tonos se encuentran colocados: el primero, del 3.º al 4.º grados, i el segundo, del 7.º al 8.º; en el *modo menor*, se encuentran del 2.º al 3.º, e igualmente del 7.º al 8.º. Esta disposicion hace que, en el *modo mayor* el intervalo de *tercera* sea *mayor*, es decir, compuesto de dos tonos, i que, en el *modo menor*, este mismo intervalo sea *menor*, esto es, compuesto de un tono i un semi-tono; de suerte que, la diferencia consiste solamente en un semi-tono, segun lo muestra la fig. 4.ª lám. 2.ª

Que este modo sea *mayor* o *menor*, él toma el nombre del *primer grado* o nota de su gama; i se dice que un canto, una pieza de música está en DO, en LA, en MI *bemol mayor*, p. ej, o en LA, en FA *sostenido*, en DO *menor*, porque el primer grado de estos modos es *do*, *la* o *mi bemol* en el primer caso, i *la*, *fa sostenido* o *do* en el segundo. Esto debe recordar lo que se dijo en la LECCION TERCERA, a saber: que la gama diatónica podía reproducirse sobre cada uno de sus grados naturales, o alterados; lo cual debe entenderse tambien, al presente, de la gama *menor* como de la *mayor*, que era de la que allí se trataba entónces.

Estas diferencias de diapasones de la gama i de su modo, inevitablemente ligados la una al otro, son un gran medio de variedad en música. Esta variedad, en el grado de elevacion de una gama, es tambien a la que los teóricos, i antiguos maestros han dado, mui impropriamente, el nombre de TONO, apesar del equivoco que presentaba esta palabra, respecto de las otras acepciones de la misma. (1)

§.º II.

DE LAS GAMAS MAYORES I MENORES.

Hai una escala o gama *normal*, *inicial* o *modelo* en el modo mayor, cuyo primer grado es DO, i otra en el modo menor,

(1) Una vez entrados en esta vía, han marchado sin mirar atras, confundiendo la idéa abstracta de dicha palabra *tono*, dada a la voz parlante, con el sentido positivo que ella había recibido para la voz cantante (la primera de estas voces articula palabras sin entonaciones bien precisas; la segunda modula sonidos en diapasones fijos.) Así es que, queriendo dar asaz inútilmente un nombre particular a cada uno de los sonidos de la gama, han llamado TÓNICA al primer grado; SUS-TÓNICA al segundo; MEDIANTE al tercero; SUS-DOMINANTE al cuarto; DOMINANTE al quinto; SUS-DOMINANTE al sexto; i nota SENSIBLE al sétimo. Despues han llamado *tonalidad* el establecimiento de la gama i de su modo; *fuerza tonal* el efecto i la impresion de la una i del otro; *intervalos tonales* la tercera i la sexta, o el tercero i sexto grados, comparados al primero. Los que últimamente han sustituido a estas espresiones las de MODAL, MODALIDAD, FUERZA MODAL, INTERVALOS MODALES, han tenido ciertamente la intencion de seguir la analogia i evitar los equívocos.

Entre los modernos, mas de un maestro, desechando todas estas palabras con que, en otro tiempo, se cargaba la memoria, piensa, i con razon, ser mejor comprendido de todos, sirviendose de los unicos términos de *primero*, *tercero*, *quinto*, *sétimo grado*, &c, que, en realidad, satisfacen a todas las necesidades.

cuyo primer grado es LA; i como cada uno de los doce sonidos de estas dos gamas iniciales puede tomarse por *primer grado* de otras tantas gamas, resultan 24 escalas, 12 en el modo mayor, i 12 en el modo menor, que no vienen a ser, como bien se colije, sino meras trasposiciones, imitando la estructura de las dos primitivas.

La estructura o disposicion de los tonos i semi-tonos de estas escalas, en el modo mayor, es la misma, subiendo que bajando, como se ve en el ejemplo núm. 5.º lám. 2.ª En el modo menor, las escalas tienen una peculiaridad, i es que, al subir, la 6.ª i 7.ª notas se alzan un medio tono mas, para hacer *mayores* estos dos intervalos (de *sesta* i *sétima*), cuya alteracion se indica, en lo escrito, por sostenidos *accidentales*; al bajar, estos mismos intervalos son *menores*, así como la *tercera*, i los signos accidentales desaparecen, lo cual da a la escala del modo menor, ese aire melancólico, que el oido percibe inmediatamente. La disposicion de los tonos i semi-tonos en estas escalas es, pues, como sigue:

subiendo: 1 tono — $\frac{1}{2}$ tono — 4 tonos i $\frac{1}{2}$ tono

i bajando: 2 tonos — $\frac{1}{2}$ tono — 2 tonos — $\frac{1}{2}$ tono i 1 tono
como puede verse en el ejemplo 6.º lám. 2.ª

Para obtener una perfecta conformidad en todas las demas escalas, con la escala modelo en los dos modos, i encontrar exactamente los semi-tonos requeridos en los respectivos lugares, es necesario alterar, ya alzando, ya bajando de un semi-tono, uno o mas sonidos de la escala normal correspondiente, cuya alteracion se indica, en lo escrito, por sostenidos o bemoles, que se colocan despues de la clave, en cada pentágrama de los que comprende un trozo musical. Estos signos deben colocarse allí porque el *modo* lo exige, porque ellos son inherentes a este modo i a su gama.

§.º III.

DE LA COLOCACION, EN LA CLAVE, DE LOS SIGNOS ALTERATIVOS,
DE LOS DIAPASONES QUE DAN A LAS GAMAS, I RELACIONES
DE ESTAS.

Se sabe ya que, por medio de los signos alterativos, el diapason de todas las gamas, mayores o menores, varía en razon del número de estos signos; mas, para no tener que reproducirlos delante de las notas que debieran recibirlos, cada vez que estas se presentan en el curso de una pieza, se les hace permanentes, escribiéndolos inmediatamente despues de la clave i en cada pentágrama, como arriba dijimos. Por este medio, el ejecutante está continuamente advertido del nombre i del número de notas sostenidas o bemoladas, que entran en la gama principal o inicial de la pieza.

Los sostenidos se colocan en la clave, subiendo por *quintas* o bajando por *cuartas* desde *fa* hasta *si*, lo que da una serie de siete, en este orden: FA, DO, SOL, RE, LA, MI, SI; i los bemoles se colocan, en un orden inverso, es decir, subiendo por cuartas, i bajando por quintas desde *si* hasta *fa*, lo que da una serie tambien de siete, así: SI, MI, LA, RE, SOL, DO, FA, como se ve en la fig. 7.^a lám. 2.^a (1)

Las escalas que corresponden a estas alteraciones, por sostenidos o por bemoles, en los dos modos, se hallan representadas en los cuadros números 1.^o i 2.^o de la lám. 3.^a Allí puede verse: que las escalas modelos de DO i de LA, que ocupan el centro en ambos cuadros, no llevan alteracion alguna en la clave; i que, partiendo de ellas para arriba, se hallan las que llevan sostenidos, i para abajo las que llevan bemoles, marcadas unas i otras con los números 1, a 7. Cada cuadro contiene, pues 15 escalas, en vez de las 12, que habíamos dicho; pero debe notarse que, en el cuadro núm. 1.^o las escalas de SI, (núm. 5), i la de DO bemol, (núm. 7); las de FA sos-

(1) Se fueron alterando sucesivamente, una a una, las notas de la gama modelo, para formar otras nuevas gamas, o mas bien, para repetir la primera en diapasones diferentes; i, como despues de la tónica DO, es decir, despues del primer grado de esta gama, tomada por inicial, se advirtió que su quinta superior *sol* i su quinta inferior *fa* eran sonidos esenciales de esa gama mayor principal, estos sonidos se tomaron, a su vez, por tónicas o primeros grados de dos nuevas gamas mayores, las cuales, en el arreglo de sus medios-tonos, dieron lugar al empleo del primer sostenido (*fa*) para la una, i del primer bemol (*si*) para la otra. No difiriendo cada una de estas gamas sino en un solo sonido con la primitiva, todas tres conservaban entre sí una relacion mas que suficiente, para que se pudiese pasar de la inicial a las otras dos, i recíprocamente, sin destruir la impresion de la primera.

La MODULACION nació de este descubrimiento; porque modular, es pasar de una gama a otra, de un modo a otro.

Si se van considerando sucesivamente, como principales o iniciales, las nuevas gamas mayores de SOL i de FA, i si se ensaya con ellas la operacion que se ha hecho con la de DO, cada una suministrará otras dos gamas, la una a la quinta superior, la otra a la inferior; sin embargo, esto no producirá mas que dos nuevas gamas, i no cuatro, en razon a que la quinta inferior de SOL i la quinta superior de FA, son igualmente DO, i hacen entrar en este modo. En cuanto a la gama de la quinta superior de SOL, ella será RE, que da lugar al segundo sostenido (*do*); i la otra gama, a la quinta inferior de FA, será SI bemol, que reclama el segundo bemol (*mi*). Es de advertirse, que el primer grado de esta última gama se llama *si bemol*, en razon a que dicha nota está ya bemolada en la clave, en la gama de FA; porque no se coloca el segundo bemol sin el primero, el tercero sin los dos precedentes, i así de los otros, lo que es recíproco a los sostenidos.

Continuando así el orden de quintas ascendentes, un nuevo sostenido se presenta, así como un nuevo bemol, cuando las quintas son descendentes.

En fin, la serie de los sonidos de la gama modelo es así recorrida; i cada una de sus notas colocada en quinta superior o inferior, la una de la otra, es susceptible de recibir el sostenido o el bemol, que cada vez tambien da lugar a una nueva gama, siempre relativamente a su diapason, comparado al de la primera o gama modelo.

En cuanto a los *dobles-sostenidos* i *dobles-bemoles*, no empleándose estos signos sino en gamas ménos usadas que las otras, solo son *accidentales*, i por lo mismo no se colocan jamas en la clave.

tenido, (núm. 6) i sol bemol del mismo número; i las de do sostenido (núm. 7) i re bemol, (núm. 5) que son seis, no hacen realmente sinó tres, a causa de la similitud de sus sonidos, sobre todo, en los instrumentos de diapasones fijos, como el piano; de donde resulta, que ese número de 15, queda reducido a 12. Lo propio sucede en el cuadro núm. 2.º con las escalas números 5, 6 i 7, con sostenidos i bemoles; i, además, las que corresponden al cuadro núm. 1.º, i que pasan de cuatro sostenidos o bemoles, en la clave, son poco usadas en el canto, i aun en la orquesta.

A veces, uno o mas becuadros se escriben tambien con la clave, i aun sin ella, en tal o cual parte de un trozo musical, para advertir al ejecutante, que los bemoles o los sostenidos, colocados precedentemente, i en número igual, están todos destruidos; como cuando la misma gama, de *mayor* que era, viene a ser súbitamente *menor*, i recíprocamente, segun se muestra en el ejemplo núm. 1.º lám. 4.ª

El modo *mayor* tiene su relativo *menor*, i al contrario. La *tónica* o primer grado de la escala menor relativa está tres grados abajo de la *tónica* de la escala mayor; i recíprocamente, la *tónica* de la escala mayor relativa está tres grados arriba de la *tónica* de la menor, pudiendo ser cada una de ellas, separadamente, escala principal o inicial de un trozo de música. Así, p. ej, la escala do del modo mayor i la escala la del modo menor (que pueden servir de modelos, la una de la otra), son recíprocamente relativas, i lo mismo las demás, tomadas de dos en dos, como se manifiesta en el cuadro núm. 2 lám. 4.ª

Toda escala puede pasar del modo mayor al menor, i recíprocamente, sin mudar de *tónica*, es decir, partiendo del mismo grado o sonido. Basta para esto, cambiar los signos alterativos de la clave, de manera que se restablezcan los intervalos exigidos por el uno o el otro modo.

Toda escala menor tiene, en la clave, el mismo número de signos alterativos, de igual naturaleza, que su relativa mayor; así, la escala de re menor, p. ej, (véase el cuadro núm. 2.º lám. 3.ª) tiene un bemol en si, como su relativa mayor, que es fa, tiene tambien este mismo signo en si. (cuadro 1.º, lám. id.)

§.º IV.

DE LA MANERA DE CONOCER, POR LOS SIGNOS DE MODALIDAD, EN QUÉ ESCALA I MODO DE ESTA SE HALLA UNA PIEZA MUSICAL.

Del sistema espuesto resulta una cosa importante para la lectura de la música, i es la determinacion de la escala i modo de ella, en que una pieza está escrita. A la sola inspec-

cion de los signos alterativos, colocados en la clase, todo músico debe saber cual es la escala que sirve de base a la pieza que va a ejecutar. Estos signos están sujetos, en sus disposiciones, a reglas de tal modo simétricas, que fácilmente se graban en la memoria, desde que se las estudia con alguna atención. Vamos a establecerlas en pocas palabras, como un resumen de los precedentes detalles.

REGLA 1.^a—Cuando, en la clave, no hai signos alterativos, la pieza está en la escala de *do* mayor, o en la de *la* menor.

REGLA 2.^a—Si la clave lleva *SOSTENIDOS*, la tónica de la escala mayor, en que está la pieza, es siempre la nota siguiente superior a la que espresa el último sostenido puesto; i la tercera inferior de esa tónica, es la de la escala menor relativa. Por ejemplo: si hai un solo sostenido (que es *fa*), la pieza está en la escala de *sol* mayor, o en *mi*, que es su relativa menor, por ser esta nota la tercera inferior de *sol*.

REGLA 3.^a—Cuando la clave lleva *BEMOLES*, hai que distinguir: si tiene uno solo, la tónica de la escala mayor, en que está la pieza, es la quinta nota superior de la que espresa el bemol; pero si son mas los bemoles puestos, la tónica es entónces la nota que espresa el penúltimo bemol: en ambos casos, la tónica de la escala relativa menor es la tercera nota inferior de la primera. Por ejemplo: un solo bemol (que es *si*), indica la escritura de la pieza en la escala de *fa*, porque esta nota es la quinta superior de *si*; si son dos los bemoles (*si*, *mi*), la pieza estará en *si* bemol, que es el penúltimo de los dos: en el primer caso, la escala relativa menor es *re*, (tercera inferior de *fa*) i en el segundo es *sol*, que es igualmente la tercera inferior de *si*.

REGLA 4.^a—Conocida ya la tónica de la escala en que está una pieza, resta conocer su *modo*, es decir, si ella está en el modo *mayor* o en el *menor*: para esto basta averiguar, en las primeras frases de la pieza, la *quinta* de la tónica de la escala, que se tiene conocida: si no está alterada, es decir, *alzada* o *bajada* por un sostenido o bemol *accidental*, el modo es *mayor*; si, por el contrario, aparece con tal alteracion, no es ya *quinta* del modo mayor, sino *sétima nota* del modo relativo menor, i la pieza está entónces en el modo *menor*. Ej. A, B, (núm. 4), lám. 4.^a

La última de estas reglas, para conocer el modo, tiene algunas escepciones, pero ellas son rarísimas, las que solo podrá llegar a conocer el discípulo, con mucha práctica, a medida que se le presenten distintos casos. (1)

(1) Todo canto o melodía comienza por el primero, el tercero o el quinto grado de la gama, i no de otra manera: en *do* mayor, por *do*, *mi* o *sol*; en *la* menor, por *la*, *do* o *mi*. Cualquier otro sonido de estas gamas, esté

CUESTIONES.

- 1—Qué significa la palabra *modo*, cuántos i cuáles son, i para qué sirven.
 - A qué clase de música conviene i se aplica el modo *mayor*, i cuál es el carácter que da a la misma el modo *menor*, i a qué se aplica. En qué se diferencian, i en qué consiste la alteracion que resulta.
 - Qué nombre toma el modo, que él sea mayor o menor; pónganse ejemplos. Qué cualidad tiene la gama diatónica, coman a la del menor, respecto a la alteracion de que se habló en la LECCION TERCERA.
 - Qué nombre han dado los teóricos antiguos a las diferencias de diapasones de la gama i de su modo.
- 2—Cuántas i cuáles son las gamas *iniciales* o *modelos* en los dos modos, cuántas se orijinan de ámbas, i cuántas son en cada modo; i qué vienen a ser unas i otras, respecto de las dos primitivas.
 - Cuál es la estructura de las gamas mayores, bien sea subiendo o bajando; qué peculiaridad distingue a las menores, i cuál es, en consecuencia, al subir i bajar, la disposicion de sus tonos i medios-tonos.
 - Qué se necesita para que todas las escalas sean semejantes a la inicial de cada modo, i encontrar, por consiguiente, los semitonos requeridos en los lugares respectivos. Por qué se colocan, en la clave, los signos que alteran la gama correspondiente.
- 3—Por qué se hacen permanentes los sostenidos i bemoles que alteran las diferentes gamas, i qué ventaja le resulta al ejecutante.
 - Cómo se colocan los sostenidos, i qué serie forman; cómo se colocan los bemoles, i cuál es su serie.
 - Por qué es que las 15 escalas de las contenidas en cada cuadro de la lám. 3.ª, se reducen solo a 12; i hasta qué número de sostenidos o bemoles tienen comunmente las escalas mas usadas, tanto en el canto, como en la orquesta.
- Para qué sirven los becuadros que, a veces, se ponen en la clave, i aun sin ella; esplíquese con ejemplos.
- Qué vienen a ser, el uno respecto del otro, los dos modos reciprocamente. Dónde está la tónica de la escala menor relativa, i a la inversa, dónde se encuentra la tónica de una escala mayor relativa, i qué pueden ser cada una de esas escalas, separadamente; pónganse ejemplos.
- Qué se necesita para poder pasar del modo mayor de una escala a su modo menor, sin variar de tónica.
- Qué tienen de comun las escalas relativas una de otra, respecto a los signos que lleva la clave.
- 4—Qué cosa importante resulta, de los signos de alteracion en la clave, para la lectura de la música. A qué están sujetos, en su disposicion, los signos alterativos de la clave.
 - En qué escala está una pieza musical, cuando la clave no lleva signo alguno alterativo.
 - Cuando en la clave hai sostenidos, en qué escala está la pieza, i dónde se halla su relativa; pónganse ejemplos.
 - Si son bemoles los que lleva la clave, en qué escala está la pieza, i la relativa de aquella; esplíquese con ejemplos.
 - En los casos de las dos anteriores reglas, dónde está la tónica de la escala relativa menor.
 - Qué regla hai para averiguar el *modo* en que está la escala que ya se conoce, póngase ejemplos.
 - Cómo es que se puede llegar a conocer, en todo caso, el *modo* en que está una pieza.

o no alterado, no podría considerarse sinó como *nota de adorno*, inferior o superior, unida a uno de los tres sonidos supracitados; i una de las reglas de la melodía prohíbe positivamente comenzar una frase de canto, inicial sobre todo, por un adorno cualquiera. Sin embargo, esta, como otras reglas, se infrinjen el día de hoy por algunos. La misma regla se observa para el acompañamiento, en el caso en que una parte instrumental ejecuta las dos o tres primeras notas de un dibujo musical, cuando esas notas estuviesen de mas para las palabras, o que dañasen a la prosodia.

LECCION SESTA.

DE LOS JENEROS.

La palabra *jénero* se aplica, en música, a las distintas clases de melodías. Se distinguen tres jéneros: el DIATÓNICO, el CROMÁTICO i el ENARMÓNICO.

Así como en las lenguas, para distinguir a qué jénero pertenece tal o cual nombre, se dice: este nombre es del jénero *masculino*, del *femenino* o del *neutro*, del mismo modo, en el lenguaje musical, para designar a qué jénero pertenece, en particular, cada una de las diferentes maneras de juntar sucesivamente, por tonos i por semi-tonos, los grados de la escala, i de formar de ellos diversas melodías, se dice: esta escala o esta melodía es del *jénero diatónico*, del *cromático* o del *enarmónico*.

§.º I.

DEL JENERO DIATÓNICO.

El término *diatónico* indica, como antes se ha dicho, el procedimiento por tonos i medios-tonos, i por ello se emplea para designar el jénero, en que la sucesion de los diferentes sonidos, se verifica del grave al agudo, i recíprocamente, por grados conjuntos, en el orden natural de la escala, es decir, sin que ninguno de los intervalos que la forman sean alterados por la introduccion de sostenidos, de bemoles o de becuadros, signos estraños al *modo* en el cual se procede. Véase núm. 3, ej. A, lám. 4.^a (1)

§.º II.

DEL JÉNERO CROMÁTICO.

El término *cromático* manifiesta el procedimiento por semi-tonos, i por tanto se emplea para designar el jénero en que se procede subiendo o bajando por semi-tonos consecutivos. (2) Véase el núm. 3, ej. B, lám. 4.^a

(1) La progresion natural de este jénero hace su entonacion mucho mas fácil que en los otros dos; pero no se compone un trozo de buena música en este solo jénero, porque, para variar los tonos i practicar un pasaje segun las reglas de la modulacion, es menester introducir en la armonía algunas transiciones cromáticas; aunque esto no es del todo indispensable.

(2) El jénero cromático no se usa sinó pasajeramente, para variar, para colorear el jénero diatónico. Su gama misma, con sus trece sonidos, o sus doce semi-tonos, no es en realidad sinó una gama diatónica, modificada por alteraciones. Por sí misma la gama cromática es nada, i sus sonidos no pueden, como los de la diatónica, servir para la confeccion de una melodía razonable. Pero introduciéndose en ella, deslizándose allí, esos sonidos dulcifican la espresion; tienden aun a suavizarla, a enervarla, sobre todo, cuando el modo es *mayor*. Así, el jénero *cromático* parece estar mejor colocado en el modo *menor*, cuya espresion la hace mucho mas diferente del otro modo, i tanto mas propia al estilo patético.

Este cambio de espresion, tan manifiesta en los dos casos, proviene evidentemente de la mezcla de los semi-tonos *artificiales*, así como de los intervalos modificados del jénero cromático, en oposicion con los medios-tonos *naturales* i los intervalos simples i francos del jénero diatónico.

En los modos menores de la música moderna, se encuentran frecuentemente movimientos cromáticos, a causa de las alteraciones a que están sujetas (como se ha visto en la lección anterior), la sexta i sétima notas por la naturaleza de estos modos, i se encuentran tambien pasajes cromáticos que, en ciertos casos, producen efectos sorprendentes. Una larga serie de sonidos cromáticos fastidia; pero cuando este jénero está esparcido con moderacion, i segun que la circunstancia lo exige, la melodía toma de él una infinidad de gracias, i la armonía misma saca del mismo todas las reglas de la modulacion, que no son sinó una cierta mezcla del jénero cromático con el diatónico.

§.º III.

DEL JÉNERO ENARMÓNICO.

El término *enarmónico* se empléa para designar el jénero en que se hace uso de la suposicion de sostenidos por bemoles, i de bemoles por sostenidos; o bien, es el que ofrece dos notas que, formando un intervalo de *segunda*, es decir, en grados conjuntos, producen sin embargo el mismo sonido (o supuesto igual). Si de dos notas que estén distantes un tono, se hace sostenida la de abajo i bemolada la de arriba, como DO sostenido i RE bemol. (Véase núm. 3, ej. C, lám. 4.^a), el intervalo enarmónico existirá; pero como la proporcion del sistema, hace servir el mismo sonido para indicar, tanto el sostenido de una nota, como el bemol de la que le sucede para arriba en la distancia de un tono, resulta de esto que el efecto enarmónico desaparece enteramente de esta sucesion, sobre todo en los instrumentos de diapasones fijos, como el piano, el harpa, la guitarra, &c. (a) Las transiciones enarmónicas que pueden efectuarse, consisten todas en las diversas maneras de emplear el acorde de sétima disminuida, con el cual se puede verdaderamente hacer percibir el efecto de este jénero.

CUESTIONES.

- | | |
|---|---|
| <p>A qué se aplica la palabra <i>jénero</i>, i cuántos se distinguen en el lenguaje musical.</p> <p>—En qué puede asemejarse el jénero musical al gramatical.</p> <p>1—Qué indica el término <i>diatónico</i>, i cómo o para qué se empléa, en música, el jénero así llamado.</p> <p>2—Qué indica el término <i>cromático</i>, i cómo se empléa el jénero a que se aplica.</p> <p>En cuál de los modos de la música moderna se encuentran mo-</p> | <p>vimientos cromáticos, i por qué causa, i qué efectos producen en ciertos casos. De qué utilidad es este jénero para la melodía i la armonía.</p> <p>3—Cuál es el jénero a que se aplica el término <i>enarmónico</i>; cítense ejemplos.</p> <p>—En qué instrumentos desaparece la enarmonía. En que consisten las transiciones enarmónicas, dónde estas pueden efectuarse.</p> |
|---|---|

(a) Esta metamórfosis no es de una exactitud perfecta; porque, como es fácil percibirlo, el DO sostenido, v. g. es mas alto en cerca de un tercio que el RE bemol, i en todas las suposiciones enarmónicas se encuentra

LECCION SETIMA.

DE LOS SIGNOS DE DURACION.

La cualidad que hasta aquí hemos considerado, en el sonido, ha sido la de su *diapason*, es decir, la que consiste en ser elevado o bajado de entonacion. Toca ahora estudiar la de su *duracion*, suceptible de medida; i los signos que la representan, son los que indican el tiempo, durante el cual, un sonido debe percibirse, o quedar callado. Son, por consiguiente, de dos especies: los que espresan sonidos, i los que indican silencios.

§.º I.

DE LOS SIGNOS QUE ESPRESAN LA DURACION DEL SONIDO.

Toda nota, ademas del nombre que le da la clave, tiene otro, por la diversa figura que indica la duracion, mas o menos larga, del sonido que le es propio. Estos signos, que representan, a un tiempo, el sonido i la duracion de este, son siete, i se llaman: *semi-breve*, *mínima*, *seminima*, *corchéa*, *semi-corchéa*, *fusa* i *semi-fusa*, cuyas figuras se manifiestan en las del núm. 4 de la lám. 4.^a

La SEMI-BREBE, tomada como *unidad*, es la de mayor duracion, entre las *notas* de la música moderna (1): la MÍNIMA representa la mitad de la duracion acordada a la *semi-breve*; por consiguiente, dos *minimas* equivalen a una *semi-breve*: la SEMÍNIMA espresa una cuarta parte del tiempo que dura la

el mismo vicio, pero en la práctica el sentimiento de los ejecutantes corrige muchas veces, segun la necesidad, este defecto, por la bajada o la subida del intervalo en el cual se verifica la enarmonía, dejándose guiar, por decirlo así, por ese instinto musical, que induce siempre al oído músico a elevar un poco los grados que deben subir un semi-tono, i a bajar tambien un poco los que han de descender, en la misma proporcion.

La *enarmonía* es, apesar de sus defectos aparentes, de un gran socorro para ayudar a hacer transiciones, i salir del tono principal o volver a él de una manera lacónica. Los grandes compositores han hecho de ella, algunas veces, un feliz uso, pero siempre con sobriedad.

Otra manera de emplear la enarmonía, o la sustitucion de los bemoles por sostenidos i recíprocamente, es cuando de ello resulta una simplificacion en la notacion. Por ejemplo: cuando un modo notado por bemoles presenta ménos número de estos signos en la clave que cuando lo es por sostenidos, i recíprocamente. Así, en lugar del modo de no *sostenido*, que lleva siete sostenidos en la clave, se empléa el de *rx*, que no tiene sino cinco bemoles, i que pierde algunos de ellos por las modulaciones accidentales, las que, por el contrario, en el modo de no introducen nuevos sostenidos, i vuelven por consiguiente mas embarazosa la notacion.

(1) El valor de esta figura se duplica algunas veces, lo cual se indica juntándole una pequeña linea vertical a cada lado, como || , o dándole una forma cuadrada de este modo ■ . Esta última no se usa sino en la música *sagrada* o *de iglesia*; es el resto de una notacion anterior, pues todos los signos musicales han variado segun las épocas; pero al presente parecen ya fijos, i su simplicidad hace presumir que cambiarán tanto ménos, cuanto que, haciéndose comunes a todos los pueblos que cultivan la música, forman por sí una suerte de lengua universal.

semi-breve, o la mitad del que dura una *mínima*; de suerte que, cuatro *semínimas* valen tanto, en duracion, como la primera, o como dos de las segundas: una *corchéa* representa la octava parte del tiempo que dura la *semi-breve*, la cuarta parte del que dura la *mínima*, o la mitad del de la *semínima*; así es que, ocho *corchéas* se ejecutan en el mismo tiempo de la *semi-breve*; cuatro, en el que dura la *mínima* i dos, en el mismo de la *semínima*: la *SEMI-CORCHÉA* indica una décima-sesta parte del tiempo que dura la *semi-breve*, una octava del que dura la *mínima*, una cuarta parte del de la *semínima* o la mitad del que dura la *corchéa*; es decir que, dos *semi-corchéas* duran lo mismo que una *corchéa*; cuatro, el mismo tiempo que una *semínima*; ocho, el mismo que la *mínima*; i diez i seis, duran tanto como la *semi-breve*. Del mismo modo treinta i dos *FUSAS* duran el mismo tiempo que la *semi-breve*; diez i seis, el mismo que una *mínima*; ocho, el mismo que una *semínima*; cuatro, el mismo que la *corchéa*, i dos *fusas* equivalen a una *semi-corchéa*: finalmente, si el tiempo que dura la *semi-breve* se supone dividido en 64 momentos, uno de estos es la duracion de la *SEMI-FUSA*; i en esta proporcion, 32 de estas equivalen en duracion a una *mínima*, 16 a una *semínima*, 8 a una *corchéa*, 4 a una *semi-corchéa*, i 2 se ejecutan en el mismo tiempo que el de la *fusa* (1); i, regla jeneral: *toda duracion de notas es divisible por 2*. El cuadro núm. 1 de la lám. 5.^a representa el valor relativo de las notas entre sí.

Las notas que llevan ganchos en su cola, pueden ir solas en la escritura, o en grupos de dos o mas, sin que pierdan su valor, reuniéndolas por una, dos o mas barras, segun que sean *corchéas*, *semi-corchéas*, &c, como se ve en dicho cuadro.

Del punto, i doble-punto—La duracion de cada nota puede aun ser aumentada con la mitad de la que le es propia, por colocarle un punto a su derecha, que se llama *punto de aumento*. Este punto, considerado como un valor, representa, pues, la mitad de la duracion de cualquiera de dichas notas; así, la *semi-breve puntuada* equivale a tres *mínimas*; la *mínima puntuada*, vale tres *semínimas*; la *semínima puntuada* tres *corchéas*, i así de las demas; o bien: la *mínima* vale solamente la tercera parte de la *semi-breve con punto*; la *semínima*, solo vale la sexta parte; la *corchéa*, la duodécima, &c, como se manifiesta en el ejemplo núm. 6, lám. 4.^a

Un *segundo punto*, colocado despues del primero, aumen-

(1) Se encuentra, a veces, en la música de piano, en el que la rapidez es tan fácil, notas estra-breves, que llevan 5 i 6 ganchos en su cola, i cuya duracion es, por consiguiente: la de las primeras, de $\frac{1}{128}$ i la de las segundas de $\frac{1}{256}$ de la *semi-breve*, que es la unidad de duracion.

ta aun a la nota la mitad mas del tiempo que le aumentó este, como se manifiesta por el ejemplo núm. 7, lám. 4.^a en donde se ve que: la *mínima con doble-punto*, equivale a su valor propio, aumentado del de la *semínima* i el de una *corchéa*; una *semínima doblemente puntuada*, equivale a la misma, mas lo que dura la *corchéa* i una *semi-corchéa*, &c.

Tresillos, seisillos i doce por ocho — Por una proporcion inversa de la precedente, se disminuye algunas veces el valor de las notas, dando a tres figuras semejantes la duracion que se da ordinariamente a dos de las mismas figuras. Este conjunto de tres notas, tomadas por dos, (que no tiene lugar sinó desde la *corchéa*) se llama **TRESILLO**. Hai tambien otras dos maneras de reducir el valor de las notas: en la una, que se llama **SEISCILLO**, seis notas de la misma especie de las que componen el *tresillo*, valen por cuatro, o se ejecutan en el mismo tiempo que estas; en las otras (que no tienen otro nombre que *doce por ocho*), esta frase espresa bien su modo de ejecucion, o el valor que se les da; pero, en definitiva, todas estas reducciones no son, en jeneral, sinó series de *tresillos*. Véanse los ejemplos de todo esto en el núm. 8 lám. 4.^a Las cifras 3, 6 i 12, abrazadas por un arco, i colocadas sobre las notas, cuya duracion se ha disminuido, le advierten al ejecutante la aceleracion proporcional que debe observar, para que la duracion prescrita quede la misma en tales casos. (1)

§.º II.

DE LOS SIGNOS QUE INDICAN LA DURACION DE LOS SILENCIOS.

Los SILENCIOS, que tambien se llaman *pausas*, *esperas*, *paradas* o *aspiraciones*, tienen en música, muchas propiedades: 1.º ellos separan los sonidos entre sí, a fin de volverlos mas o ménos secos i breves; 2.º hacen callar, durante algun tiempo, una o muchas partes ejecutantes (vozes o instrumentos); 3.º separan frecuentemente los períodos, frases i miembros de frases del discurso musical; 4.º en fin, los silencios, en música, son a veces, un efecto.

Como los *silencios* deben ser medidos de la misma manera que los sonidos, i en las mismas proporciones de duracion, se han inventado tantos signos de silencios cuantas figuras de notas hai, es decir, siete, que son las del cuadro comparativo núm. 2 lám. 5.^a El *sileneio de semi-breve* se coloca siempre debajo de la 4.^a linea; el de *mínima*, encima de la 3.^a linea; i los demas, del tercer espacio para abajo. Cada uno de

(1) La rapidez de ejecucion, permitida como se ha dicho, en ciertos instrumentos, hace que se encuentren notas en números impares, substituidas a otras de números pares, como *cinco por cuatro*, *siete por seis*, *nueve por ocho*, &c.; pero el guarismo indicador se halla siempre ahí, para advertir al músico lo que debe hacer en semejantes casos, muy poco frecuentes.

estos signos, puesto en lugar de la nota a que corresponde, debe pasarse callado, todo el tiempo de la duracion de aquella: sirven, como se verá luego, para completar la medida o compas; así, su espresion es *negativa* en vez de ser positiva, he ahí toda su diferencia con las notas.

El *punto de aumento*, simple i doble, se coloca igualmente despues de los silencios, para aumentar su duracion en las mismas proporciones que el de las notas; pero este medio no se pone en uso sinó respecto de los silencios de *semínima* i siguientes.

Hai tambien signos para indicar el silencio de dos i de cuatro compases (medida de duracion de la semi-breve), cuyas figuras son las del núm. 3 lám. 5.^a Sinembargo, si el *reposo* es de mas compases, se indica masbien por una cifra aritmética, colocada seguidamente. (1)

CUESTIONES.

- Qué se entiende por signos de duracion, i qué division admiten
- 1—Cuáles son los signos que espresan la duracion del sonido, cómo se llaman i cuántos son. Qué duracion representa cada una de estas figuras, i qué relacion tienen unas con otras. Qué se observa en la escritura, respecto de las que tienen ganchos en su cola, i qué es lo representado por el cuadro núm. 1. lám. 5.
 - En qué cantidad se aumenta la duracion de cualquier nota, por colocarle un punto a su derecha. Qué representa este punto, considerado como valor; espíquese esto con ejemplos.
 - En qué cantidad se aumenta la duracion de la misma nota, por la colocacion de otro punto despues del primero; espíquese con ejemplos.
 - A qué se da el nombre de *tresillo*, *seisillo* i de *doce por ocho*. Qué indican al ejecutante las cifras 3, 6 i 12 puestas sobre los grupos que forman esas notas.
 - 2—Con qué otros nombres se conocen, en jeneral, los silencios; i qué propiedades tienen en música.
 - Cuántos son los signos que representan los silencios; en qué proporciones de duracion están con las notas, i dónde se colocan. Qué indica cualquiera de estos signos, puesto en lugar de la nota a que corresponde; i de qué sirven en el compas; cuál es su diferencia con las notas.
 - En qué proporcion aumenta la duracion de los silencios el *punto simple i doble*, colocado despues de ellos; i respecto de cuáles tiene esto lugar.
 - Qué signos indican el silencio de dos i de cuatro compases; i de qué manera se indica el reposo de un mayor número de aquellos.

LECCION OCTAVA.

DE LOS SIGNOS DE MEDIDA, I DE LOS GRADOS DEL MOVIMIENTO.

Los *signos de medida* son ciertas figuras o cifras, que se colocan despues de la clave i de los signos alterativos, a la ca-

(1) Si se trata de una pieza de música de muchas partes, en que haya varios ejecutantes, i que alguna de ellas deba callarse durante una de estas, es inútil entónces designar por cifras o por signos, una grande cantidad de pausas. En un caso semejante, se anuncia el silencio por la palabra latina *TACET*, que significa *callarse*; así, en las partes que ejecutan respectivamente la trompa, el oboé, se pone v. g. la frase: *andante, tacet; recitativo, tacet, &c.*; i respecto de las partes vocales, cuando una de ellas no entra en un trozo que ejecutan las demas, su silencio se indica, p. ej. con la frase: *gloria, tacet.*

beza del primer pentágrama de los que comprende un canto o trozo de música, i que indican los tiempos de los compases en que se ha dividido, así como los valores que encierra. *Los grados del movimiento* son ciertas espresiones, que determinan la duracion propia de los diversos compases.

§.º I.

DE LOS COMPASES.

Para dár a las siete figuras de notas un valor relativo, bien determinado i siempre exacto, ha sido necesario dividir la duracion que ellas espresan, en partes iguales; i esto es lo que se ha llamado *compas*. EL COMPAS es, pues, *la division en tiempos iguales, de los valores que espresan los signos de duracion*. Cada una de estas porciones se divide, a su vez, en otras partes mas cortas, pero siempre iguales entre sí, que se llaman *tiempos*.

Los compases se señalan, en toda la estension de la pauta, por pequeñas líneas verticales que la atraviesan, llamadas *vírgulas*, o *barras de separacion*, i al fin de la pieza, o partes de ella, se ponen dos juntas, que se llaman *barras de conclusion*, como lo muestra la fig. 4.ª lám. 5.ª Todo lo encerrado entre dos vírgulas constituye *un compas entero*.

Cada compas, en fin, no puede contener, sea en notas, sea en silencios, sinó valores que, sumados entre sí, sean iguales a la unidad elejida para llenar un compas cualquiera. Decimos *unidad elejida*, porque segun la especie de compas indicado, la semi-breve, la mínima, la semínima, la corchéa, simples, duplicadas, o aumentadas solamente en la mitad de su duracion por el punto de aumento, pueden cada una, a su vez, servir de unidad a uno de los compases que están en uso, i a todos los conocidos en otro tiempo.

Los compases son de dos jeneros: *simples* o *radicales*, i *compuestos*, que se deriban de los primeros.

De los compases simples—Estos son de tres especies, a saber:

1.º El CUATERNARIO, que incluye *cuatro tiempos*, es designado en la clave por la letra C o por la cifra 4, o $\frac{4}{4}$.

2.º El BINARIO, que tiene *dos tiempos*, se indica por la misma letra C, atravesada por una línea vertical, o se indica tambien por un 2, $\frac{2}{4}$ o $\frac{2}{2}$.

3.º El TERNARIO, o de *tres tiempos*, designado por la cifra 3, o por las fracciones: $\frac{3}{4}$, o $\frac{3}{8}$. (1) Véanse las figs. núm. 5, de la lám. 5.ª

(1) Sería, a un tiempo, mas simple i mas significativo el anunciar los dos primeros compases, designándolos, en vez de los signos, por las cifras 4 i 2, que conservar esos restos incompletos de la música de otro tiempo, por los cuales se determinaba, ménos el compas (el cual se observaba poco entónces), que el valor de las notas, unas respecto de otras, lo que se llama-

La unidad que llena los compases *cuaternario* i *binario* es la semi-breve; pero jeneralmente, el binario tiene ménos amplitud, ménos gravedad que el primero, aunque la indicacion del *grado de movimiento* pueda ser la misma para ámbos. La unidad que llena el compas *ternario* es una mínima puntuada, o, lo que es lo mismo, tres semínimas, que son tres cuartos de la semi-breve.

De los compases compuestos—Estos compases derivan, como se ha dicho, de los tres simples o radicales, como sigue:

Del cuaternario { el *doce por cuatro*, que se señala: $\frac{12}{4}$
se derivan..... { el *doce por ocho*, indicado: $\frac{12}{8}$

Del binario se { el *seis por cuatro*, designado así: $\frac{6}{4}$
derivan..... { el *seis por ocho*, que se indica así: $\frac{6}{8}$

Del ternario se { el *nueve por cuatro*, que se designa: $\frac{9}{4}$
derivan..... { el *nueve por ocho*, indicado: $\frac{9}{8}$ (1)

Para deducir fácilmente la significacion de cada una de estas espresiones, es esencial recordar: que la *semi-breve* es la *unidad*, de la cual se parte para calcular la relacion de todos los otros valores de notas; que son sus divisiones, sub-divisiones i aumentaciones, las que producen las diversas combinaciones, por las cuales se varían los tres compases simples; i que, por consiguiente, las fracciones, v. g: $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{16}$, no significan otra cosa sinó *tres mitades* de semi-breve, es decir, tres mínimas; *seis cuartos* de la misma, o seis semínimas; *doce octavos* de id, o corchéas; *nueve décimos-sestos* id, o semi-corchéas. De suerte que, en todo compas espresado por una *fraccion* o dos cifras sobre-puestas, la una a la otra, el *numerador* o la superior, indica la *cantidad* de notas tomada para llenar el compas; i el *denominador* o la inferior, indica la *calidad* de dichas notas con relacion a la semi-breve, es decir, si son *mínimas*, *semínimas*, *corchéas*, &c.

En los tres compases *simples*, si se indican por *fraccion*, la cifra superior espresa, ademas, el número de los *tiempos* de que constan: para saber cual sea este número, en los compases *compuestos*, se divide por 3 dicha cifra superior; así, *ba prolaciones, modos, tiempos, proporciones*. El compas de *cuatro* i *de dos tiempos* es denominado por algunos: *compasillo*, i *compas mayor* respectivamente, nombres ridículos, pues que no envuelven una idea clara i precisa.

(1) Las cuatro especies de compases compuestos, a saber: el $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$, i $\frac{9}{8}$ se usan rara vez en la música moderna. Los siguientes: $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{12}{16}$; $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{16}$; $\frac{3}{8}$, i $\frac{9}{32}$; conocidos de los antiguos autores, no se emplean hoy absolutamente; pero, no por esto se deben omitir, pues los que estudien las obras de piano de Sebastian Bach i Handel, i otros maestros de su tiempo (del 17.^o al 18.^o siglos) encontrarán en ellas el $\frac{12}{16}$, el $\frac{6}{8}$ i el $\frac{9}{16}$.

el $\frac{3}{4}$, que consta de 6 semínimas por compas, tendrá *dos tiempos*, porque dividiendo al 6 por 3, resultan 2, es decir, 3 semínimas para cada tiempo; el $\frac{1}{2}$ que se compone de 12 corcheas, tendrá cuatro tiempos, 3 corcheas para cada uno, pues 12 dividido por 3, da 4, &c. El cuadro núm. 1.º lám. 6.ª contiene ejemplos de cada uno de los compases simples i derivados. Allí se puede ver: que cada tiempo de un compas cualquiera, de los *compuestos*, vale siempre *una mitad mas*, que cada uno de los del compas *simple*, del cual se deriva; así, el $\frac{1}{2}$, p. ej. contiene 4 corcheas mas que el *cuaternario*, que encierra 8, esto es, *una corchea mas* en cada tiempo, en lugar de 2; el $\frac{3}{4}$ contiene *una mínima i una semínima con puntos*, en vez de una mínima sola con punto, que encierra el $\frac{1}{2}$; el $\frac{5}{4}$ lleva *una semi-breve puntuada*, en vez de la misma nota sin punto; el $\frac{3}{2}$ contiene *una mínima con punto*, en vez de la misma nota sin él; i, por último el $\frac{5}{2}$ encierra *una semínima i una corchea puntuadas*, en lugar de una sola con punto. Los compases *compuestos*, lo repetimos, se usan poco, escepto el $\frac{3}{4}$.

Para conservar una igual uniformidad entre todos los tiempos, de que consta un compas cualquiera, se ha imaginado marcarlos por ciertos movimientos del pié o de la mano, que dan a cada nota, o a muchas del compas, la duracion que deben tener; i esto es lo que se llama *llevar el compas*. La direccion de estos movimientos está indicada en las fig.ª 6, a 8. lám. 5.ª

En el compas de cuatro tiempos o *cuaternario*, que consta de *una semínima* en cada tiempo, se marca el 1.º para abajo, el 2.º para arriba, el 3.º a la izquierda i el 4.º a la derecha; algunos marcan este mismo compas, haciendo el 2.º movimiento acia la izquierda, el 3.º a la derecha i el 4.º para arriba, como lo indica la fig. 6. citada.

En el compas *binario*, que consta de una mínima en cada tiempo, el primer movimiento se marca sentando el pié o la mano, i levantándolos en el segundo, como lo indica la fig. 7, id.

En el compas *ternario*, que consta de una semínima en cada tiempo, se hace el primer movimiento para abajo, el segundo a la izquierda (otros lo hacen a la derecha), i el tercero para arriba, como se ve en la fig. 8, id.

Sinembargo, solo al principio i hasta que ese golpe venga a ser, para el discípulo, lo que el péndulo para el reloj, un regulador de su movimiento exacto, es tolerable este medio de *llevar el compas*, para contraer, por decirlo así, el hábito de la medida de un compas con otro, i de los tiempos entre sí; pero tales jestos o movimientos con la mano, el pié o la cabeza se-

rían de mal gusto en el que empieza a ejecutar ya con cierto grado de exactitud, i con mayor razon en un músico de profesion. El METRÓNOMO o *regulador del compas musical* (fig. 9. lám. 5.^a) es un escelente medio de adquirir este hábito de la medida, pues que acostumbra al principiante a observar exactamente el tiempo, marcándolo con inerrable precision, i con la celeridad que se quiera, segun la especie de aire que ejecute. (1)

Los tiempos de cualquiera especie de compas se distinguen en *fuertes* i en *débiles*. En el cuaternario, el 1.^o i 3.^o son *fuertes*, el 2.^o i el 4.^o *débiles*; en el binario, el 1.^o es *fuerte* i el 2.^o *débil*; i en el ternario, el primer tiempo es casi siempre *fuerte*, i el 2.^o i 3.^o *débiles*. Hai, sin embargo, casos en que los dos primeros son fuertes, i el 3.^o *débil*; i otros, en que el 1.^o i 3.^o son fuertes, i el 2.^o *débil*: estas diferencias dependen de la contestura del dibujo musical, de las notas accesorias o *de ornato*, con las que se gusta adornar los sonidos principales del canto o melodia, i de la armonía, sobre todo, que acompaña a este canto, i que fija perentoriamente sus reposos, dándoles diferentes grados de fuerza, haciéndolos mas o ménos concluyentes.

Estos tiempos se subdividen, cada uno, en *partes fuertes* i en *partes débiles*: la primera mitad de un tiempo es la *fuerte*, i la segunda la *débil*. En los compases *compuestos*, los tiempos *fuertes* i los tiempos *débiles* se hallan en los mismos lugares, esto es, corresponden a los mismos números.

(1) Este instrumento, inventado por el aleman Maelzel, encierra un sistema de relojería, al que se da cuerda por el punto c, para poner en movimiento el balanzin a. b, cuyas oscilaciones, exactamente iguales, marcan los tiempos de cada compas, distinguiéndose el primero de aquellos por el toque que da una campana. Las diversas especies de compases se hallan señaladas en un registro r, que se saca mas o ménos, segun donde se vea la marca respectiva, indicando el $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, &c. Por medio de la lenteja o, que es corrediza, se da al balanzin mas o ménos longitud, la que lo pone en relacion con el tiempo, mas o ménos lento, que debén tener los aires marcados en la escala d. e, en que se hallan inscritos distintos guarismos, que indican la altura a que se debe fijar la lenteja, i que corresponden a uno igual, que tiene al pié de la primera página, la pieza musical de un compositor.

A falta del metrónomo, el medio mas acertado es contar o llevar en cuenta el tiempo mentalmente, i este es el que jeneralmente se debe adoptar para enseñar música. Comenzando por el compas comun cuaternario i binario: para una semi-breve, tomaremos el tiempo necesario para contar, en un intervalo natural, 1, 2, 3, 4, num 10 ejemplo A de la lám. 5.^a en otra division de dosminimas contaríamos como en el ejemplo B; en una division de cuatro seminimas, lo mediríamos, como se ve en el ejemplo C. Si la division estuviere en corcheas, espresaríamos dos en el tiempo necesario para contar 1, como manifiesta el ejemplo D. Del mismo modo contaríamos semi-corcheas i fusas, espresando o ejecutando cuatro de las primeras i ocho de las segundas en el tiempo necesario para contar 1, o para marcar el espacio que hai de 1, a 2, contando por intervalos naturales.

§.º II.

DE LOS GRADOS DEL MOVIMIENTO.

Se llama MOVIMIENTO, el grado de lentitud o de lijereza dado a una pieza musical. Hai cinco movimientos principales, los que se indican al principio de las piezas, encima del primer pentágrama, por las palabras italianas que siguen:

- 1.º LARGO — este es el mas lento de los movimientos.
- 2.º ADAGIO — pausadamente, suave, cómodamente.
- 3.º ANDANTE — yendo con un poco de mas movimiento.
- 4.º ALLEGRO — alegre, jocoso: este es el primero de los movimientos vivos.

5.º PRESTO — veloz, lijeramente, mas vivo que el precedente. Tiene el superlativo *prestissimo*, mui vivo.

Las cuatro primeras indicaciones tienen diminutivos que las modifican. Tales son: *Larghetto*, ménos largo; *Grave*, grave, pausado, ménos lento que *Adagio*; *Lento*, lento, significa casi lo mismo que el precedente; *Andantino*, yendo con ménos movimiento que *Andante*; *Allegretto*, ménos lijero que *Allegro*, alegría mas moderada. *Vivace* i *Vivo*, designan un movimiento mas animado que *Allegro*, i ménos vivo que *Presto*.

Otros términos reemplazan, algunas vezes, o se ponen en lugar de los precedentes, o se unen a estos para especificar caracteres jenerales, tales son: *Cantabile*, literalmente *cantable*. Significa cantar sosegadamente, a su sabor, con gracia i mucha espresion a un tiempo. El cantor, mas bien que el compositor, determina este movimiento. *Moderato*, moderado; *Maestoso*, majestuoso; *Sostenuto*, sostenido, mantenido; *Risolto*, resuelto, con atrevimiento; *Animato*, *Mosso*, animado; *Piú mosso*, con mas animacion; *Scherzo*, con chiste, festivamente; *Scherzando*, con jocosidad; *Affettuoso*, afectuoso, tierno; *Grazioso*, gracioso; *Vigoroso*, con vigor, con fuerza, &c.

Algunos adverbios se aplican a todos los movimientos para modificar sus variedades, como: *Molto*, mucho, mui; *Di molto* i *Assai*, sinónimos. Estas palabras, unidas a *Allegro*, vuelven o hacen que su movimiento sea mas vivo, así como vuelven mas lento el de *Adagio*. *Non troppo*, no demasiado; *Non tanto*, no tanto; *Non molto*, no mucho; *Quasi*, casi; *Senza*, sin; *Poi*, despues; *Poi segue*, sigue despues; *Ad libitum*, tiempo que se deja al ejecutante; *A tempo*, despues de un *ad libitum*; *Piú tosto*, mas pronto, son tambien indicaciones usadas.

En fin, otras espresiones llevan consigo su significacion, tales son las siguientes: *Lamentable*, lamentable; *Doloroso*, doloroso; *Pietoso*, piadoso, con piedad; *Espressivo*, espresivo; *Con spirito*, con espíritu; *Con grazia*, con gracia; *Fuoco*, *anima*, *brio*, con fuego, alma, alegría o viveza; *Impetuoso*,

impetuoso; *Pomposo*, pomposo; *Flebile*, triste, lastimero; *Strepito*, estrepitoso, con ruido atronador; *Feroce*, feroz, con rudeza; *Tutta forza*, con toda la fuerza; &.

Las palabras *Tempo giusto*, se esplican por *movimiento propio del compas*.

CUESTIONES.

- Qué se entiende por *signos de medida*, i grados de movimiento.
- 1—Qué es *compas*, i cómo se llaman las divisiones que encierra.
- Cómo se señalan los compases en la pauta, i cómo se llaman las líneas que los separan, i las que dividen las partes de una pieza, o indican su final.
- Qué es lo que puede encerrar un compas, i de qué especie puede ser la *unidad* que lo llena.
- De cuántos jéneros son los compases.
- Cuántas i cuáles son las especies de los compases *simples* o *radicales*, i cómo se designan.
- Cuál es la *unidad* que llena los compases *cuaternario* i *binario*; i qué diferencia hai entre ellos, no obstante que la indicacion de su grado de movimiento pueda ser la misma.Cuál es la *unidad* que llena el compas *ternario*.
- Qué son compases *compuestos*, i cuáles derivan del *cuaternario* i *binario*, i cómo se designan.
- Del *ternario* cuáles se derivan i cómo se señalan.
- Qué se debe tener presente para deducir el significado que espresan los compases; i qué significan, por lo tanto, las fracciones $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ i $\frac{3}{16}$. Qué es lo que espresan, en todo compas, designado por una fraccion, la cifra superior i la inferior.
- Qué otra cosa espresa, en los tres compases simples, cuando se indican por una fraccion, la cifra superior; i de qué modo se sabe, en los compuestos, los tiempos de que constan; espíquese con ejemplos. A qué observacion da lugar el cuadro núm. 1, lám 6.ª, respecto del valor de los tiempos de los compases compuestos, comparado al de los del simple, del cual derivan; espíquese detalladamente.
- Qué se ha imaginado para conservar una igual uniformidad entre todos los tiempos de un compas cualquiera; i con qué frase se indica esto.
- De qué notas consta el compas *cuaternario*, i cómo se marcan sus tiempos.
- De qué notas consta el compas *binario*, i cómo se lleva.
- De qué especie de notas consta el *ternario*, i de qué modo se marcan sus tiempos.
- Hasta qué punto es permitido, en el principiante, ese medio de llevar el compas; i si tales jestos o movimientos son tolerables en un músico de profesion. Qué instrumento sirve para adquirir ese hábito en la exactitud de igualdad de los diferentes tiempos de un compas.
- En qué se distinguen los tiempos de cualquiera especie de compas, i cómo se reparten en el *cuaternario*, *binario* i *ternario*. Qué casos se presentan en este último, i de qué dependen esas diferencias.
- 2—Qué es movimiento. Cuántos hai, en dónde van indicados, i por qué palabras.
- Cómo se llaman los cinco movimientos principales, i qué espresan. Qué superlativo tiene el quinto.
- Cuáles son los diminutivos que modifican a los cuatro primeros movimientos, i qué significan.
- Qué otros términos reemplazan, a veces, a los precedentes.
- Cuáles adverbios se aplican a todos los movimientos, para modificar sus variedades.
- Qué otras espresiones hai, que llevan consigo su significado.
- Qué quiere decir la frase *tempo giusto*.

LECCION NOVENA.

DE LOS SIGNOS ORTOGRAFICOS.

Los signos de ortografía musical son de dos órdenes: de *espresion* i de *abreviacion*. El primero de estos dos órdenes

encierra los signos que sirven para espresar la dulzura, la fuerza, el acento que debe darse a las notas o a las frases musicales, i esos matices infinitos que forman la variedad en la ejecucion, dando a la música su fisonomía, i que la permiten el poder representar todas las situaciones del alma. Concíbese que esa espresion no podría abandonarse al capricho, o a la manera de sentir de cada ejecutante, principalmente en las piezas de concierto. Estos signos tienen por objeto el arreglar todos los detalles; así, los unos se aplican a la *articulacion i asociacion de las notas*, a su *pronunciacion*; los otros, a la *intensidad de los sonidos*; otros, en fin, sirven para *modificar el movimiento jeneral*, para *indicar su graduacion*, lo que se hace igualmente por ciertos términos italianos. El segundo orden de signos comprende los que advierten las repeticiones de una pieza de música o partes de ella, i los que representan otras abreviaturas en la notacion.

§.º I.

DE LOS SIGNOS I TERMINOS DE ESPRESION.

De este primer orden de signos, los que indican la ARTICULACION i ASOCIACION de los sonidos son: el *picado*, el *puntuado*, el *ligado* i el *portamento*, los *matices del acento*; la *cadencia*, el *ritmo*, la *síncopa*, la *anticipacion*; los *adornos del acento*, *arpeggios*, *calderon*.

Del picado, puntuado, ligado i portamento.

Estas espresiones indican cuatro maneras bien distintas de articular los sonidos—El PICADO, se marca sobre las notas por acentos o puntos prolongados, lo que indica que estas notas deben ser heridas secamente, separadas las unas de las otras, perdiendo una parte de su valor (N.º 2.) El PUNTUADO, que se indica por puntos ordinarios o comunes, exige tambien que cada nota sea herida, pero conservando casi la duracion que le es propia.—El LIGADO se marca por una linea curba, llamada *rasgo*, *ligazon* o *enlaze*. Este signo exige que el sonido de una nota sea unido al de la nota siguiente, o a una serie de sonidos que se suceden, i que la ligazon abraza, no dejando silencio alguno entre la primera i las otras; de suerte que, las notas así enlazadas, se ejecutan con un solo golpe de arco, de digitacion, de soplo, o de aliento en el canto (1). Sean cualesquiera las notas ligadas, esta disposicion indica, que se deben sostener por todo el tiempo a que se estiende el signo de ligazon.

(1) En la escritura del *canto*, la *grande respiracion* se indica con este signo ; ; i la *pequeña* o *resuello ligero*, con este ; Estas intermisiones pueden tener lugar ántes de la última nota de una frase, siempre que dicha nota exija la *retension del sonido*, o que por ella se principie un rasgo de una cierta duracion. En todo otro caso, respirar ántes del fin de una frase, es una falta intolerable.

Algunas veces los puntos i la ligazon figuran juntos, encima o debajo de muchas notas (ej. 3 lám. 6.^a) Esto quiere decir, que se deben herir estas notas suavemente i con dulzura, al mismo tiempo que se les conserva toda su duracion. (1)
El PORTAMENTO, palabra, que significa *conducir el sonido*, se practica entre dos notas, separadas por un intervalo, que puede ser de una *segunda* mayor o menor, pero que puede tambien esceder de una *octava*. En cualquiera de estos casos el movimiento es, al ménos, moderado (ej. 4 lám. id.) Su ejecucion consiste en hacer resbalar el sonido con prontitud, por un ligado mui lijero, que parte de la estremidad o de la primera nota, para pasar a la segunda, anticipándola. Esta manera ayuda, en efecto mucho, a la union de dos sonidos mui distantes el uno del otro, i con mayor razon a los que lo están ménos. (2)

PRONUNCIACION puede llamarse, la franqueza i limpieza con las cuales se articula el *puntuado* i el *picado*; porque hai maneras suaves, lánguidas, dudosas, dimanadas de la frialdad, de la negligencia o de la timidez de los ejecutantes, o bien de los malos principios que han recibido.

En jeneral, los movimientos vivos tienen mas frecuentemente notas *picadas* i *puntuadas* que notas *ligadas*, escepto en los pasajes ájiles, para facilitar o para variar la ejecucion. Aquellas notas exigen una *pronunciacion* mas firme, mas marcada; al contrario, la *ligazon*, que tiene naturalmente uncion o ternura, conviene mas a los movimientos lentos, a la expresion de sentimientos benignos.

Es tambien con términos italianos que se designan o reemplazan los signos de la articulacion i de la pronunciacion. Para la primera, se empléan las palabras *stacato* (contenido, reprimido) i *pizzicato* (puntuado, pulsado), que corresponde a *picado*. La palabra *pizzicato* sirve tambien de advertencia a los que tocan los instrumentos de cuerdas en una orquesta, para que suspendan la accion del arco, i pulsen las cuerdas

(1) La banda o rasgo marcado así: , sobre dos notas del mismo nombre, indica que la primera no debe repetirse, sino sostenerse todo el tiempo de las dos.

(2) Se puede tener una idéa mas clara del modo de ejecucion del *portamento* en un violin o una guitarra, pulsando una cuerda, que se ha pisado, i resbalando el dedo al instante, con lijereza, varios puntos.

El *ligado*, *picado*, *puntuado* i *portamento* pueden distinguirse, por su duracion, en que el primero (el *ligado*) se ejecuta no dejando silencio alguno entre una nota i otra de las que abraza el arco que lo indica; el *picado*, dando a la nota la cuarta parte solamente de su valor, i dejando en silencio las otras tres cuartas partes; el *puntuado*, dando solo a la nota la mitad de su valor, dejando en silencio la otra mitad; i en el *portamento*, dando al sonido de las notas las tres cuartas partes de su duracion, dejando en silencio la otra cuarta parte, como se manifiesta en los ej. A, B, C, D, del núm. 5 lám. 6.^a

a la manera de los guitarristas, lo que produce un sonido breve i un poco sordo. La palabra PUNTUADO se espresa por *puntato*, i la ligazon por *legato* o por *tenuto* (mantener el tiempo de las notas); *sostenuto*, sostenido, se refiere o se dice mas bien de los movimientos que de las notas.

Para la pronunciacion, se empléan las palabras *marcato*, marcado; *ben marcato*, bien marcado; *ben articulato*, bien articulado; *sciolto*, suelto, desatado.

De la cadencia—(1) Se da este nombre a la terminacion de una frase musical, sobre un silencio o reposo momentaneo, o completo.

Hai varias suertes de cadencias, pero las dos principales son: la *cadencia perfecta* o *final*, i la *cadencia imperfecta*. La primera, es el reposo que termina todo período musical, i se efectúa sobre la *tónica* o primer grado de una gama, bien determinada, suficientemente establecida por lo que precede. Suponiendo el modo mayor *do*, esta nota será primer grado de su gama: sobre este grado reposará la cadencia perfecta *melódica*, i estándole agregado el acompañamiento, el todo presentará i hará oír lo que espresa el ej. A núm. 6 lám. 6.^a, esto es, un acorde sobre el primero, tercero i quinto grados de la gama del modo establecido.

La *cadencia imperfecta*, que solo suspende el sentido musical sin terminarlo, es otro reposo efectuado sobre la *dominante* o quinto grado, ménos concluyente que el primero (la *cadencia perfecta*), pero mas fuerte, sin embargo, i propio para determinar las frases, que otras cadencias que se llaman *debilitadas*. Melódicamente, este reposo se hace sobre el segundo, quinto i sétimo grados de la gama de los dos modos: en *do* mayor o menor, sobre *re*, *sol* i *si*, i estos mismos grados o

(1) Semejante al discurso oratorio, el discurso musical tiene sus períodos, sus frases, sus partes o miembros de frases, separadas, las unas de las otras, por reposos fuertes o débiles, mas o ménos concluyentes, que se llaman *cadencias*, palabra que viene de la latina *cadere* (caer), por ser una verdadera caída el resultado de la cadencia que se llama *perfecta*, de la *dominante*, o quinto grado sobre la *tónica* o primer grado.

Casi todas las notas de una gama son propias para los reposos de la melodía, pero las unas les dan mas fuerza que las otras, ademas del lugar que ocupan en el compas; porque, así como se ha dicho ya, las notas sobre las que se hacen las cadencias deben ser las de los tiempos fuertes del compas.

Los silencios musicales no siempre indican reposos; porque, en musica, hai reposos sin silencios i silencios sin reposo. Este no es, lo repetimos, sinó la caída de la melodía sobre ciertas notas de la gama en la cual está compuesto el canto, o en aquellas en que él modula, que hace sentir las diversas cadencias, de lo cual el oído i el sentimiento musical, mas bien que la vista, son los mejores jueces. Aun es casi imposible el no entrar algun tanto en el dominio de la *armonía*, tratándose de cadencias, en razon a que los sonidos que sirven de reposos fuertes o débiles a la frase musical, no se distinguen, los unos de los otros, sinó en tanto que los acordes de que hacen parte son lo que deben ser, esto es, una reunion de notas superpuestas i heridas simultaneamente.

sonidos forman el acorde que acompaña las cadencias imperfectas, que hace el canto sobre el uno o el otro de estos tres sonidos. Ej. B núm. i lám. 6.

Dé los matices del acento—Se ha dado el nombre de MATIZES, a los diversos grados de fuerza o de dulzura que se imprimen a uno o muchos sonidos. Los unos se indican por palabras, los otros por signos convenidos.

Los matices principales son: el *forte*, fuerte; el *piano*, débil; el *mezza voce*, a media voz; *sotto voce*, con voz suave; o *mezzo suono*, a medio sonido; *poco forte*, un poco fuerte.

FORTE i PIANO tienen sus aumentativos, que son: *fortissimo*, mui fuerte; i *pianissimo*, mui débil. Con frecuencia estos últimos no tienen otra indicacion que sus iniciales duplicadas, de este modo: *FF*, *PP*, o *ff* i *pp*.

DOLCE i PIANO no tienen del todo la misma significacion, o la misma espresion; porque, si *piano* quiere decir débil de sonido, *dolce* supone la gracia unida a la suavidad.

Cada matiz se continúa hasta que le suceda otro; pero, si se debe ir del fuerte al débil, o del débil al fuerte sobre una frase algo estensa, se escribe, entre las letras *P* i *F*, o *F* i *P*, las palabras *crescendo* (creciendo), o *decrescendo* (decreciendo).

Cuando la primera de estas espresiones debe servir para un cierto número de compases, se agresan estas: *poco a poco* (poco a poco). La segunda (*decrescendo*) tiene por equivalentes estas: *diminuendo*, *morendo*, *mancando*, *perdendosi* (disminuyendo, muriendo, faltando la fuerza, perdiéndose); lo mismo que *slentando*, ceder, aflojar el movimiento, *smorzando*, suavisar el sonido.

Cuando estos mismos matices se hallan sobre un dibujo de algunas notas solamente, se empléa un signo en figura de ángulo, solo o doble, que se traza encima o debajo del dibujo que lo reclama. Estos signos (núm. 7 lám. 6.^a) se llaman *reguladores del sonido*. Siendo mas cortos estos ángulos, se colocan sobre una sola nota, o se repiten, como lo indica el ej. A núm. 8 lám. id; i en el sentido contrario (ej. B.) Este último modo es casi siempre reemplazado por las espresiones, bien significativas, de *sforzando*, *rifforzando* (reforzando), o por sus abreviaturas *sfz*, *rinf*.

El primero de los angulitos, el del fuerte al débil, tiene por equivalente las iniciales juntas de fuerte i piano *FP* o *fp*. En fin, los dos ángulitos reunidos presentan la figura de losanje tendido (núm. 9 lám. 6.^a) Colocado este losanje sobre una nota de cierta duracion, indica la emision particular del sonido, esforzándolo i disminuyéndolo progresivamente, lo que se llama *sonido hilado*. *Hilar el sonido*, consiste pues, en emitirlo

mui suave, ensancharlo poco a poco hasta un cierto grado de fuerza, i conducirlo seguidamente, por una graduacion inversa, a su primer matiz de suavidad.

El losanje se coloca aun, o se supone sobre toda nota acompañada de este signo $\frown$, que se llama *calderon*. Se le encuentra, desde luego, en la penúltima o en la antepenúltima nota de las dos cadencias principales (la perfecta i la imperfecta), en las grandes arias de canto, i en los trozos de música instrumental, llamados CONCERTO. En estas ocasiones es tambien cuando los ejecutantes hábiles enriquezen el *calderon* con rasgos, trinados, pasajes diversos, en los cuales, entregados a sí mismos, hacen conocer sus medios particulares, los recursos de su imaginacion, i lo que no deben sinó a ellos solos.

En la cadencia imperfecta, que se efectúa sobre el acorde del quinto grado, el rasgo no ha de ser largo, en atencion a que nada debe borrar la impresion del acorde, sobre el cual se hace el *calderon*. El núm. 10 lám. 6.^a manifiesta la colocacion de los reguladores, ligado i losanje.

En cuanto al ACENTO, él pertenece al matiz dado a una serie de sonidos, que quiere, en tésis jeneral, que en un dibujo de notas cualquiera, los sonidos ascendentes aumenten gradualmente de fuerza (en la proporcion del matiz indicado), i que los sonidos descendentes disminuyan sucesivamente de intensidad. Esta regla observada, aun entre dos sonidos colocados a una distancia cualquiera el uno del otro, les da el matiz, la espresion, el acento conveniente. Rara vez se hace lo contrario, a ménos que el compositor no lo haya prescrito, escribiendo para este caso particular, el signo por el cual advierte su intencion.

Por otra parte, hai dos escesos de los que es menester preservarse igualmente: el uno, en que la suavidad venga a ser casi silencio; el otro, en que la fuerza dejenere en dureza.

Del ritmo—El *ritmo*, en su signicacion mas jeneral, es la proporcion que tienen entre sí las partes de un mismo todo. Es, en música, la diferencia de movimiento que resulta de la lijereza o de la lentitud, de la largura o de la brevedad de los tiempos.

El *ritmo* es una parte esencial de la música, i, sobre todo, de la imitativa; sin él, la música es nada, i por él, ella lo es todo, como se conoce por el efecto de los tambores.

Ciertas pasiones tienen, en su naturaleza, un carácter rítmico, así como uno melodioso, absoluto e independiente de la lengua; como la tristeza, que marcha por tiempos iguales i lentos, así como por sonidos bajos i *remisos* (débiles); i la

alegría, que marcha por tiempos saltantes i vivos, así como por sonidos agudos e intensos. (1)

De la síncope—Una frase de canto en que cada nota llena un compas binario, se concibe desde luego, porque esta marcha es de lo mas simple; pero si, por una singularidad que tiene, no obstante, su efecto en música, este mismo canto comienza en el segundo tiempo del compas i se prolonga sobre el primero del compas siguiente, para continuar así del tiempo débil al tiempo fuerte, entónces este jénero de paso cojo, incierto, bizarro, da a ese mismo canto algo de forzado, que es, en efecto, el carácter propio de lo que se llama *síncopas* o *notas sincopadas*. La *síncope* es, pues, una nota que, al marcar el movimiento del compas, reparte su valor por igual, entre el fin de un tiempo i el principio de otro.

La *síncope* no puede hallarse sin una parte que la acompañe; ella es, pues, mas armónica que melódica. Por esto no se la usa casi en los cantos que se quieren hacer populares, i jeneralmente en la música vocal; en lugar que, en la instrumental, ella es frecuente i de un efecto siempre cierto.

Hai dos calidades de síncope: la *regular* i la *cortada*. La síncope regular se manifiesta de dos modos: 1.º cuando una nota reparte igualmente su valor entre un tiempo débil, o la parte débil de un tiempo, i un tiempo fuerte, o la parte fuerte del tiempo que sigue; i 2.º cuando dos notas, de un valor igual, i colocadas sobre la misma posicion, se hallan ligadas.

La *síncope cortada* es formada de dos notas, colocadas sobre la misma posicion, de entonacion igual, i ligadas entre sí, pero cuyo valor es menor de una parte que de la otra.

(1) Si el ruido mismo fija nuestra atencion, si nos agrada hasta cierto punto cuando es *ritmado* i *cadenciado*, con mayor razon el oído se inclina a los sonidos combinados inteligentemente en ese ruido; i este es el caso de hablar de los cantos o tocatas, inventados en otro tiempo en las baterías del tambor, relativos a las diferentes órdenes del servicio militar, tanto interior como exterior, como la *Diana* o despertamiento, la *Asamblea*, la *Bandera*, la *Jenerala*, la *Carga*, la *Retreta* &c.

No solamente el *ritmo* musical se entiende del movimiento regular, así como de la vuelta periódica de un mismo número de compases, vuelta que las cadencias hacen apreciar, i que los dividen simétricamente; sino que se entiende tambien de un dibujo particular o grupo de notas, el cual, siendo repetido con uniformidad, siguiendo igualmente el encadenamiento natural de los acordes i modulaciones, viene a ser el signo distintivo de una melodía o de un acompañamiento, o bien aun de una imitacion de objetos animados (Véanse los ejemplos A. B. C. del núm. 1. lám. 7.ª). El 1.º es una melodía *ritmada* en un período musical de diez i seis compases, con un solo dibujo melódico, variado por cadencias; el 2.º es un ritmo imitativo; i el 3.º una melodía *ritmada*.

El *ritmo* es tan natural al hombre, que él lo observa, lo inventa aun en muchas profesiones manuales, ya para disminuir la fatiga o el tedio de un trabajo monótono, ya para llevar en él mas regularidad. Así, sin hablar de los herreros, quienes, se dice, dieron a Pitágoras la idea del *ritmo*, se ha podido notar que los que tamizan sobre los bordes de un mortero ciertas sustancias vegetales o minerales, observan impensada i voluntariamente el ritmo que espresa el ej. núm. 2 lám. 7.ª

La *síncopa* empieza siempre sobre un tiempo débil, o la parte débil de un tiempo. (Véanse los ejemplos que manifiesta el núm. 3 lám. 7.^a)

De la anticipacion—Esta consiste en un sonido o nota que se produce ántes de tiempo: es *armónica* o *melódica*. De estas dos especies, la segunda que es la mas usada, tiene lugar en la estremidad de los compases i de los tiempos. Esta *anticipacion* hace oír entónces, una nota mas o ménos breve, que pertenece al acorde siguiente, la cual es repetida en seguida, cuando dicho acorde se ejecuta, si es que ella no vuelve a caer sobre otra nota de este acorde.

En el ej. núm. 4 lám 7. ^a, cuyo movimiento es moderado, se puede ver: que cada semi-corchéa anticipa una de las notas que pertenecen al acorde que le sigue. De las *síncopas* i *anticipaciones* se usa en las mismas circunstancias, para variar la melodía simple. Estas mismas especies de notas son despues repetidas, en lugar de ser prolongadas, lo cual es aun demasiado habitual. En fin, como tercer medio de variedad, las *síncopas* son *cortadas*, o lo que es lo mismo, separadas por silencios del mismo valor que las notas.

De los ornatos—Se llaman NOTAS DE GUSTO O DE GRACIA, ciertos adornos compuestos de notas puramente accesorias, agregadas a los sonidos principales de la melodía, para embellecer su simplicidad, o para variar sus repeticiones.

Unas veces, es el compositor mismo el que escribe estos adornos; otras, deja al ejecutante (cantor o instrumentista) la libertad de escojerlos i colocarlos aqui o allí en los trozos que ejecuta. El gusto que, en este caso, es el discernimiento de las conveniencias i de la oportunidad, enseña a emplearlos a propósito, a no usarlos sinó con sobriedad, a darles el movimiento i la espresion apropiados a los del trozo, así como la naturalidad i gracia de ejecucion que les da su mérito.

Tratarémos primero de los principales adornos melódicos, de aquellos, cuya forma fijada de largo tiempo atras por los maestros italianos, precursores en melodías graciosas, se empleán mas comunmente. Tales son: la *APPOGIATURA*, el *GRUPPO* o *GRUPETO*, el *TRILLO*, el *MORDENTE*. Seguidamente, tratarémos de los *ARPEGIOS* i del *CALDERON*.

Antes de esplicar la *appogiatura*, el *gruppo*, *trillo* i *mordente*, hablarémos de la *PEQUEÑA-NOTA*, que entra en la formacion de estos adornos. La figura de está *pequeña nota* es semejante a la de las notas comunes, distinguiendose de estas por su tamaño, que es mucho mas pequeño; por lo que pudiera llamársele, con mas propiedad, i por analogía con las letras del alfabeto ordinario, *notas minúsculas*, con relacion a las de mayor tamaño, que se llamarían *mayúsculas*.

Estas notas (que son jeneralmente *corchéas* o *semi-corchéas*) no pertenecen a la *armonía*, sinó únicamente a la *melodía*; no se las nombra al solfear, pero sí se las hace percibir vocalizando (1), en cuyo caso se cantan con la nota principal a la que van unidas, i de la que ellas toman su valor.

De la appoggiatura—(2) Este adorno, que es *simple* o *doble*, consiste en la union de una o dos notas *minúsculas* a otra *mayúscula*, que se halla despues, sin que las primeras entren o se computen en el compas, sinó que vienen a ser como parásitas de la segunda, de cuyo valor toman el suyo aquellas (ej. núm. 5, lám. 7.^a i siguiente) (3)

La nota *minúscula simple* se escribe igualmente bien en su tamaño i en *mayúscula*. Entre la una i la otra de estas maneras de escribirlas, el compositor hace su eleccion, en razon de la importancia que da a la buena ejecucion del pasaje, dejándolo, lo ménos que puede, al arbitrio del ejecutante. Para este, el hábito i el sentimiento musical le enseñan a distinguir el *accesorio* del *principal*, i se sabe que toda especie de adorno pertenece al primero (lo *accesorio*).

Jeneralmente, en los movimientos lentos i moderados, la nota escrita en *minúscula*, vale o dura la mitad de la *mayúscula* que le sigue. La misma *minúscula* vale unas veces la mitad, i otras aun el tercio, cuando la *mayúscula* es susceptible de ser dividida en tres partes iguales. Para esto, sin embargo, es menester que dicha *minúscula* se halle *preparada*, es decir, precedida de una *mayúscula* en el mismo grado, i en el mismo diapason, como sucede en el ej. C. núm. 1 lám. 8.^a, en el que el *re* (*corchéa*) precede inmediatamente i prepara el *re* (*semínima*) nota *minúscula*; así como en los dos compases que siguen, el *la* (*semínima*) está preparado por el *la* (*corchéa*) del primer compas. La duracion de la nota *minúscula* puede, al contrario, ser disminuida, volverse tan breve como en un movimiento vivo; porque, lo repetimos, los adornos del canto, cualquiera que sean, toman el movimiento i la espresion del discurso musical,

(1) *Solfear*, es cantar pronunciando el nombre alfabético de las notas; i *vocalizar*, es cantar haciendo oír solamente la vocal A.

(2) Este nombre *appoggiatura* deriva del verbo italiano *APPOGIARE*, que significa *apoyar*, porque en efecto, la voz apoya sobre esta pequeña nota un poco mas que sobre aquella a que va unida.

(3) Cuando la *appoggiatura* es *simple*, es decir, compuesta de una nota *minúscula* solamente, colocada delante de la *mayúscula* a la cual va ligada, las dos presentan un intervalo de *segunda*, superior o inferior. En el primer caso (ej. A del núm. 1 lám. 8.^a) esta *segunda* es mayor o menor, segun el modo i los grados de la gama que forman el intervalo, o segun la idea del compositor. En el segundo caso (ej. B. núm. id.) la *minúscula* hace casi siempre *segunda menor*, a ménos de una cadencia *debilitada* sobre el tercer grado de la gama mayor [ej. C. id.], o de una cadencia *imperfecta* del 6.º al 7.º grado de la misma gama (id. id.)

en su conjunto como en sus detalles; se conforman al espíritu de sus diversas partes, a sus oposiciones, a sus contrastes.

Muchas veces la nota minúscula *simple* toma la forma de una mínima delante de una semi-breve; la de una semínima delante de una mínima, de una corchea delante de una semínima; en fin, es semi-corchea delante de una corchea; pero llegando a este grado no cambia mas de figura, aun unida a mayúsculas de menor duracion. En este caso, su figura, en el grabado, es de dos ganchos como la de las semi-corcheas, i en lo manuscrito, de uno solo, atravesado de una linea, como se muestra por el ej. A núm. i lám. citados.

La *minúscula doble*, escrita casi siempre en ese tamaño, se coloca, así como la *simple*, debajo o encima de la mayúscula, i se *liga* con ella. Las tres juntas hacen tercera mayor, menor o disminuida, lo que depende del *modo*, de los grados de la gama i de los signos alterativos, escritos en la una o la otra de estas terceras melódicas (1).

Del gruppo o grupeto—Este adorno es tambien de dos especies: de tres i de cuatro notas minúsculas, que van unidas, ántes o despues, a una mayúscula, arriba o abajo de esta (ej. 2 lám. 8.^a). Las minúsculas del primero son diatónicas.

Cuando el grupeto ha de ejecutarse ántes, arriba o abajo de la mayúscula, se debe escribir siempre con notas minúsculas, como en A. B. del ejemplo citado.

El grupeto de cuatro notas se indica tambien con este signo  colocado sobre la nota que recibe dicho adorno, particularmente cuando dede ejecutarse despues de la mayúscula, como en el ej. C, h.^o id. de dicho ejemplo. Todo signo alterativo accidental que lleven las notas que componen el grupeto, i que sea extraño a los que se hallen en la clave, debe ser marcado (segun el lugar que le pertenezca en la ejecucion) arriba o abajo de dicho signo, como se ve en los ejemplos del núm. 3, lám. id.

Cuando el movimiento lo permite, i que el signo del gruppo de cuatro notas () es colocado sobre una nota puntuada,

(1) Entre las tres maneras recibidas de considerar, de escribir i de ejecutar la *minúscula doble*, es de presumirse que la primera habrá seguido la gradacion que presenta el ej. D, núm. 1, lám. 8.^a La segunda manera es aquella en que la *minúscula doble* sigue o precede a la mayúscula. Para ejecutarla bien, es necesario observar escrupulosamente los signos de expresion indicados en el ej. E. núm. i lám. id.

Un caso mas raro es aquel en que la *minúscula doble* se compone de la inferior i de la superior de la nota mayúscula, marchando así por grados desunidos; i esta es la tercera manera [Véase el ej. F. id, id.] Ningun signo de matiz le acompaña, i su ejecucion exige mucha dulzura i delicadeza. Una suerte de candor propio de este adorno lo hace parecer viejo a algunos; pero esto depende de la manera como se le ejecuta: Mma. Pasta parecía tenerle aficion, i en su boca, tal adorno estaba lleno de gracia.

la última de las notas minúsculas toma, en este caso, el valor del punto que lleva la mayúscula, según se muestra en el ej. C, de dicho núm. 2 lám. id.

Del trillo—(1) El trillo (llamado impropriadamente *cadencia*) es un adorno compuesto de dos sonidos, a un grado de distancia el uno del otro, los cuales deben sucederse con rapidez. El primero de estos sonidos (el inferior), sobre el que se hace el *trillo*, es el único escrito; el segundo (el superior), es supuesto; pero el uno i el otro se indican por las dos primeras letras de dicha palabra (*tr.*), colocadas encima de la nota que recibe el *trillo* (ej.^s A, B, C, D, E, F, G, H, núm. 4 lám. 8.^a) que manifiestan el *trillo* i su ejecucion 1.^o: sobre la 3.^a de la tónica, sobre la 4.^a, la 5.^a i trillo final sobre la 2.^a; i 2.^o: trillo final sobre la nota *sensible* o 7.^o grado, i trillo en el bajo o mano izquierda del piano sobre el 5.^o, 7.^o i 2.^o grado de la misma tónica.

Cuando la estension que se da al *trillo* se deja a la voluntad del ejecutante, este lo hace articulando las dos notas alternativamente, con lijereza, en un movimiento moderado al principio, i luego lo acelera poco a poco, sin esceder ciertos límites: demasiado lento, el *trillo* carece de efecto; mui rápido, se asemeja a un canticio temblon i fastidioso. Este es el defecto de aquellos que no han puesto en su estudio el tiempo i los cuidados que reclama este adorno. (2) Véanse los ejemplos que cita esta nota.

Del mordente—Este adorno es tambien una especie de *trillo*, pero truncado i mui corto, es decir, atacado vivamente e interrumpido casi al punto, de donde le viene el

(1) Esta palabra viene del italiano *TRILLO*, *gorjéo*, *trinado*, de *trillare*, *gorjear*.

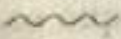
(2) Los dos sonidos del *trillo* forman *segunda* menor o mayor, según el grado sobre el que se hace, sea que este grado se halle o no alterado; porque todos los sonidos de una gama, diatónica o cromática, pueden recibir el *trillo*.

Este adorno, con toda la estension que se le puede dar, se efectúa principalmente en la *cadencia* perfecta i final de los grandes trozos de canto, llamados *arias de brio* [aria di bravoura], así como en la terminacion de los dos primeros trozos del concierto instrumental, en que él termina el *calderon* de regla. El segundo grado de la gama inicial es el que entónces recibe el *trillo*, i este grado va ordinariamente precedido del primero, del tercero, o del quinto de la misma gama [ej. núm. 5. lám. 8.^a].

Las dos o tres notas minúsculas, agregadas a la que recibe el adorno, se llaman *terminacion del trillo*. Hai muchos modos de terminarlo, así como hai diferentes modos de iniciarlo, que se llaman *preparacion del trillo*. Unos i otros se escriben en minúsculas con mucha mas frecuencia que en mayúsculas [núm. 6. lám. id.]

Cuando el *trillo* se practica sobre cada uno de los sonidos de una serie de grados conjuntos, ascendentes o descendentes, se escribe i se ejecuta como en el núm. 7. lám. id.

Muchas veces se encuentra el *trillo* colocado sobre notas de corta duracion: en este caso, se le ataca precipitadamente. El núm. 8. lám. id. contiene ejemplos con algunas variedades en la manera de escribirlo i de ejecutarlo.

nombre de *brisé* (roto o quebrado) que le dan los Franceses, mucho mas significativo que el otro. Es tambien con la inicial *m* que se indica esta especie de *trillo*, i con el signo 

Un movimiento mas bien moderado que veloz es el requerido para dar al *mordente*, difícil de ejecucion, la lijereza, limpieza i brillantez que él reclama. Sin estas cualidades, una serie de mordentes puede volverse ridicula i de mal gusto, dando a la voz un aire de vejez, o temblona.

Segun el movimiento, el mordente puede ser de tres, de cuatro, de cinco i mas sonidos (Véanse los ej.s A i B del núm. 1, lám. 9.^a).

Del arpeggio — (1) El *arpeggio*, que consiste en la sucesion armónica de los sonidos de un *acorde* (sonidos simultaneos), ejecutados con habilidad, tacto i finura, participa ménos de la armonía que de la melodía, en razon a que son acordes, cuyos sonidos, en vez de ser oidos simultaneamente, no lo son sinó sucesivamente; pero cuando su ejecucion es rápida, produce un efecto mui aproximado a la simultaneidad.

Las voces i los instrumenros de viento, que no pueden dar mas que un sonido a un tiempo, recurren a los *arpeggios*, para finjir una serie de acordes.

Los instrumentos de cuerdas son aquellos en los que los *arpeggios* son mas familiares, porque sus medios de ejecucion se prestan a ello naturalmente (2).

Del calderon — Esta espresion se indica, como ántes se dijo, por el signo , que los italianos han llamado *corona* (corona), o *nota coronata* (nota coronada). Ahora lo llaman *cadenza* (cadencia), es decir, *reposo*.

Este signo tiene tres significaciones: *punto de reposo*, *fermata* o *suspension*, *punto de parada* i *punto final* o *de cadencia*. Sirve el primero para detener la voz o instrumento, sosteniendo callado el tiempo conveniente; en el segundo se sostiene el

(1) Este nombre se deriva del verbo italiano *arpeggiare* [tocar el arpa].

(2) En la orquesta, p. ej. se oyen, a cada instante, a los primeros violines doblar o variar la melodía de los cantores, i a los segundos, acompañarla por *arpeggios*; mientras que los instrumentos mas graves, como violas, violoncellos i contra-bajos, no hacen, por decirlo así, sinó marcar los tiempos del compas, por una o dos notas de los acordes, cuyo conjunto lo abrazan los *arpeggios*.

Peró es, sobre todo, en el piano i el harpa que ha sido menester suplir la imposibilidad de sostener los sonidos, por la facultad de repetirlos. Así, en el ritornello de un simple romance, con acompañamiento de piano, la mano derecha hace oír la frase melódica, que la mano izquierda sostiene con sus *arpeggios*; i cuando, a la entrada de la voz, la mano derecha, a su turno, toma el acompañamiento *arpegiado*, la mano izquierda hiere las notas simples, que hacen buen bajo en el todo; a lo ménos este es el proceder mas ordinario. Los ejemplos del núm. 2. lám. 9.^a dan idea de las diversas maneras de escribir los *arpeggios*, para violin, violoncello, la voz i el piano.

tiempo para ejecutar algunas notas, al gusto del que canta o toca, sin salirse de las reglas de la armonía; el tercero indica que se debe quedar sobre la nota, así señalada, mayor tiempo del que exige su duración. (Ejemplos num. 3 lám. 9.^a) (1)

Colocado, en efecto, sobre una nota de reposo en todas las partes, el *calderon* advierte el prolongar esa nota, empleando para ello la *hilacion del sonido*, a ménos de una indicacion contraria; guardar seguidamente silencio, durante un tiempo proporcionado al movimiento del trozo musical. El *calderon* se coloca tambien sobre los *silencios*.

En las grandes arias de canto, así como en el *solo* instrumental, el *calderon*, en las dos cadencias principales, i, sobre todo, en la final, invita al ejecutante a entregarse, durante el silencio de los acompañamientos, a los caprichos de su imaginacion, a las ideas que ellos le inspiran, i por los cuales enriquece esta cadencia con escalas vivas, rasgos nuevos, bordados de toda suerte, los que termina, casi siempre, por el *trillo* con su adorno, es decir, su *preparacion* i su *terminacion*. (2)

En el *solo* instrumental, el *calderon* toma diferentes aspectos, movimientos i estilos, porque él es, en cierta manera, una suerte de recapitulacion de lo que hai de mas brillante en las ideas principales del trozo (3).

De los sonidos armónicos—Los instrumentos de cuerdas, como el *violín*, el *alto* o *viola*, el *violoncello*, el *bajo*, el *harpa*, la *guitarra*, tienen la facultad de producir sonidos de una naturaleza particular, estraños a su timbre natural, a los cuales se les ha llamado *armónicos*. Mucho mas suaves que los que se producen por los medios ordinarios, el timbre de los sonidos *armónicos* participa bastante del de la *ARMÓNICA*, o del que da un vaso de vidrio, cuyos bordes se frotan con los dedos mojados en agua.

(1) En el *punto de suspension*, el rasgo es mui corto; dos o tres notas bastan algunas veces, o bien un simple trillo i su terminacion. Los ej.^{os} A, B i C. del núm. 4. lám. 9.^a presentan puntos de suspension.

En el *punto de parada*, se deja la nota que lleva el signo $\frown$ casi al instante que se ha tomado, sin agregar nada: la indicacion es, pues, vieiosa. Se debería mas bien dar un valor determinado a esta nota, i colocar el signo $\frown$ sobre el silencio que le sigue, no sobre la nota misma, como así se hace, sin razon.

[2] Los *calderones* enardecen o enfrían, provocan el placer o el fastidio, segun la manera como son concebidos i ejecutados.

[3] Cuando el *calderon* se escribe como para imponerlo al ejecutante, no se puede determinar nada en cuanto a la duración i al movimiento de los valores diversos: las barras de separacion no existen ya; la variedad de las figuras de notas, bajo la relacion de sus duraciones comparadas, no es sino aproximativa, i para advertir detalles que se deben amortiguar o acelerar. La sucesion i el arreglo de estos valores dan solos una idea de las intenciones del compositor: aun esta idea es bastante vaga, en atencion a que el *calderon*, en sí, no es sino un conjunto de pensamientos tan caprichosos como la imaginacion que los produce, i que ellos no forman, entre sí, un sentido determinado. Por esto es que el músico no ejecuta bien los *calderones* de otro, sino en tanto que posee un vivo sentimiento de su arte.

Para obtener estos sonidos en los instrumentos de arco, o en la guitarra i arpa, se pone el dedo de plano, i ligeramente, sobre una de las partes alícuotas de la cuerda (porciones que la dividen exactamente), sin apoyarla contra el mástil; de manera que pueda vibrar de los dos lados del punto tocado. El arco (o la mano derecha en la guitarra), que se tiene cuidado de aproximarlos a la ponzuela o caballete, no se apoya sinó débilmente sobre la cuerda.

Mientras mas simples son las divisiones, mas apreciable i fácil de producir es el *sonido armónico*, i mas pura i limpia es su calidad.

El diapason de estos sonidos no es ménos diferente de lo que sería, si el dedo se apoyase como en la manera ordinaria, en las mismas divisiones. (1)

Los *sonidos armónicos* salen mejor en las cuerdas que no tienen ni mucha ni mui poca tension. Así, lo que es fácil sobre la primera cuerda (*la*) del violoncello, lo es ya ménos sobre la segunda (*re*), i así de las otras. Sucede lo mismo, pero en sentido inverso, en el violin, es decir, que su cuarta cuerda (*sol*), a un grado inferior del *la* precedente, es la mas favorable para la emision de los *sonidos armónicos* (2).

§.º II.

DE LOS SIGNOS I TERMINOS DE ABREVIACION.

De este segundo órden de signos son: los *párrafos*, las *barras*, el *da capo*, el *ritornello*, la *octava*, las *notas barradas*, el

[1] He aquí los sonidos producidos por estas divisiones. Si una cuerda sonora es dividida en dos partes iguales, cada una de estas partes dará el sonido de la octava superior de la cuerda entera; así como el *cuarto* i el *octavo* de dicha cuerda darán la *doble* i la *triple octava*, es decir, la *décima-quinta* i la *vejésima-segunda* [intervalos].

Si no se toma sinó el tercio de la cuerda, este dará la *quinta* en la *duodécima* del sonido principal, así como el sexto dará esta *quinta* en la *décima-pona*.

Si es el quinto de la cuerda el que se toca *armónicamente*, el sonido obtenido será la *tercera mayor* en la *décima-sétima* de la cuerda entera.

Los mismos datos, reproducidos sobre los diversos instrumentos de arco, conducen a resultados análogos, relativamente al diapason de cada uno.

[2] En el arpa, los sonidos mas propios para producir los armónicos, se hallan igualmente entre *do* [A. núm. 5 lám. 9.º], i su doble octava superior [B. id. id.] Para obtenerlos, se ataca ligeramente la cuerda en su mitad, con la parte carnuda de la estremidad del pulgar. Cada cuerda, conmovida de este modo, no da, i no puede dar, sinó la octava superior de la cuerda entera, pero siempre con la dulzura de timbre inherente a estos sonidos estra-naturales.

En la guitarra, los sonidos armónicos, que mejor salen, son los que se producen en el 12.º, 7.º i 5.º trastes; los demas [en el 9.º, 4.º i 3.º] no resultan bien sinó cuando el instrumento es mui bueno, i montado con cuerdas justas; pulsando estas siempre, cerca de la puente. Van indicados por la misma palabra puesta sobre la nota o notas que deben producirlos, e indicando con cifras el traste o division en que han de ejecutarse.

Añadirémos que la ejecución de los *sonidos armónicos* exige tanta precision i delicadeza en el tacto o *tocado* i la conducta del arco, que no se les emplea sinó es en el *solo*, jamas en la orquesta.

acorde arpejiado, el *guion* &. Por medio de estos i otros signos se economiza el tiempo i el espacio en lo manuscrito, i en el grabado de la música.

De los párrafos—Estos signos, que indican la repetición de partes de un trozo musical, tienen diversas figuras, como lo muestra el núm. 6 lám. 9.^a ej. A, B, C; pero la que mas se usa es la primera, formada de dos barras que atraviesan la pauta perpendicularmente, con puntos sobre i bajo la 3.^a línea. Esto indica que todo lo que precede i todo lo que sigue a los puntos, se vuelve a ejecutar. Si los puntos se hallan solo a la derecha de las barras, se repite todo lo que les sigue; si están a la izquierda, se repite toda la parte del trozo que les precede, como B. C.

Cuando, en el curso de una pieza, deben repetirse uno o mas compases (lo que acontece algunas veces por olvido o falta de espacio) se colocan puntos en los interlineos de la pauta al lado de las vírgulas o barras de separación de los compases que se han de repetir; o bien, se les escribe encima la palabra *bis*.

De las barras—Cuando no se quiere repetir la escritura de lo que encierra un compas, o parte de él (lo que se usa con mas frecuencia en el *bajo* o acompañamiento) se trazan en una o mas cajas, segun sea el número de compases que se repiten, barras inclinadas con puntos arriba i abajo: dos para representar un compas entero, i una sola para una parte de este, todo lo cual se manifiesta en el núm. 7 lám. 9.^a

Del da capo—Algunas veces, del final de un trozo se envía al principio de una pieza, con el objeto de que se repita desde allí hasta un lugar marcado con la palabra *fin*, o con el signo A del núm. 8, lám. 9.^a; pero este, colocado allí, no significa absolutamente ninguna otra cosa. Otras veces (i esto se usa mas) se escribe el signo B. de dicho número, tanto en el punto de donde debe tomarse la repetición, como en aquel de donde se hace el envío (ej. núm. 9 lám. id.) O bien (i esto tambien se usa mucho), se escriben las palabras italianas *DA CAPO* (*a la cabeza*), o solamente sus iniciales D, C, que indican *volver al principio*.

Hai algunos otros signos de *envío*, cuyas figuras se muestran en el núm. 10 lám. id.

Del ritornello—Esta espresión indica repetir dos veces la parte de una pieza de música, del lado en que están los puntos de un *párrafo* (ej. 11 lám. 9.^a).

Sucede con frecuencia que el último compas de un *ritornello* no está terminado, i que su complemento se encuentra en lo que sigue, o volviendo al principio; porque un período, una frase, puede comenzar en un tiempo cualquiera del

compas, i aun en el cuarto, en el octavo de un tiempo: ademas, el último compas de un *ritornello*, i algunas veces aun, muchos de los inmediatos, experimentan cambios, a causa de una modulacion o de una modificacion del dibujo melódico. En estas diversas circunstancias, se pasa o se salta un cierto número de compases, para ir de un *ritornello* al otro; lo cual se indica con las palabras: *prima volta*, *seconda volta* (primera vez, segunda vez), o mas brevemente, por 1.^a i 2.^a (Véase el ej. 12 lám. 9.^a) Es decir: se ejecuta la 1.^a vez, para recomenzar el *ritornello*; despues se salta o se deja esa 1.^a vez, para ejecutar la 2.^a, i pasar al segundo *ritornello*.

De la octava—Para evitar demasiadas lineas suplementales, que confundirían al ejecutante, se usa el signo S.^a seguido de puntos, el cual indica: cuando va escrito encima de la pauta, que el pasaje que comprende, debe cantarse o tocarse ocho grados mas alto de como se halla escrito; i cuando dicho signo va escrito debajo de la pauta, indica que el pasaje debe ejecutarse ocho grados mas bajo. (Véase el ej. núm. 13 lám. 9.^a)

La palabra *Loco* que, despues de los puntos, se ve escrita en el ejemplo, significa que desde allí las notas del pasaje toman otra vez su posicion, esto es, que vuelven a ejecutarse en la entonacion que tienen, o como están escritas.

De las notas barradas—Cuatro puntos (en los compases), colocados sobre una *semi-breve*, la dividen en semínimas; una barra inclinada (ej. núm. 14 lám. 9.^a), trazada debajo de la misma nota, la divide en ocho partes o corchéas; así como dos, tres o cuatro barras semejantes la subdividen en diez i seis o semi-corchéas, en treinta i dos o fusas, i en sesenta i cuatro o semi-fusas.

Las *mínimas* o *semínimas*, atravezadas en su cola por una sola barra (ej. núm. 15. lám. id.) indica que se convierten en el número de corchéas a que equivalen; si son dos las barras, indican que se deben resolver en semi-corchéas. Estas mismas notas se escriben tambien con *punto de aumento*, i entónces indican la mitad mas de las corchéas o semi-corchéas que espresan cuando van solas. Ej. id, id.

Del acorde arpejiado—Una linea vertical ondulada, puesta ántes o despues de notas escritas en acorde (ej. A B, n.º 1. lám. 10.^a) indica: en el primer caso (A), que se deben ejecutar no simultaneamente, sinó en sucesion ascendente; i en el segundo (B), en sucesion descendente. (1)

Del guion—Este es un signo que se coloca (aunque hoy no se usa casi) al fin de las pautas, para indicar la primera

[1] Este segundo caso indica tambien, en la guitarra, *rasgar a voluntad* hacia arriba o hacia abajo.

nota de la pauta siguiente. Por esto se escribe dicho signo sobre las líneas, o en los espacios. (Véase fig. 2 lám. 10.^a) Este es un signo que parece innecesario.

V. S. son las iniciales de la espresion *volte subito*, que escritas al pié del frente de una hoja de lo que se canta o toca, advierten el voltearla prontamente.

En la música de piano, cuando en el *bajo* tiene una nota dos colas, una para arriba i otra acia abajo, esto quiere decir, que debe mantenerse su sonido, mientras se toca la siguiente o siguientes notas, lo cual produce el efecto de dos partes. Así, en el ej. núm. 3 lám. 10.^a el *sol* i el *mi* de la clave de Fa deben mantenerse.

La palabra *ped.* se usa algunas veces, en la música de este instrumento, para indicar que se pise el pedal del *fuerte*; i para levantarlo se empléa un asterisco de mayor tamaño que el ordinario (ej. núm. 4, lám. id.) (1)

El sonido trémulo se indica por la palabra italiana *tremolo*, o por las dos letras *tm*, puestas sobre la nota a la que se debe dar tal carácter de espresion, que se produce oprimiendo la cuerda (de los instrumentos de arco, o de la guitarra) con mas o ménos fuerza, alternativamente, al tiempo de hacerla vibrar

En la música de muchas partes, cada una de ellas va escrita en pauta separada, a cuya cabeza se escribe, al principio del trozo, el nombre del instrumento o el jénero de voz, cuyo canto o acompañamiento contiene esta pauta; i el signo llamado *corchete* abraza i reúne tantas pautas cuantas partes hai, que se oigan simultaneamente. Su reunion en el mismo libro o cuaderno toma el nombre de *PARTICION*, en italiano *partizione*, conjunto o reunion de partes.

[1] Los pianos cuadrados comunes tienen jeneralmente un solo pedal, que sirve para producir mayor sonido. Los llamados *Gran pianos*, horizontales o verticales, tienen dos pedales: el del lado derecho tiene el mismo uso que el de los pianos comunes; el del lado izquierdo mueve el teclado de izquierda a derecha, i hace que los martinetes hieran uno o dos alambres, disminuyendo el sonido; i se usa principalmente para los pasajes *piano*, *diminuendo*, *pianissimo*.

Cuando el pedal del *fuerte* se ha de pisar, se usa a veces de otro signo, que consiste en un circulito cruzado por dos líneas (ej. A, núm. 5, lám. 10.) colocado debajo del pasaje; para levantar el pié, se empléa, como arriba se ha dicho, un asterisco o estrellita (ej. B id.) Como el pedal del *pianissimo* se usa solamente en los pasajes sentimentales, no requiere signo particular. El pedal del *fuerte* se usa en movimientos lentos, en que la misma armonía se prolonga; así es que, cuando esta cambia, el pié debe levantarse del pedal. Véase el ej. núm. 4, lám. id.

CUESTIONES.

De cuántos órdenes son los signos de ortografía musical. Cuáles encierra el primero, i qué espresan. Cuáles comprende el segundo.

- 1.—Qué signos indican la articulacion de los sonidos i su asociacion. En qué consiste el *picado*, el *puntuado*, el *ligado* i el *portamento*, i cómo se marcan.
- .. Cuándo los puntos i la ligazon figuran juntos, qué quiere decir esto.
- .. A qué podemos llamar *pronunciacion*, i por qué.
- .. Qué especie de notas requieren los movimientos vivos, i cuáles exigen los lentos.
- .. Qué términos italianos designan i reemplazan el *picado*. Qué advertencia hace, además, a los que tocan instrumentos de cuerdas, la palabra *pizzicato*. Con qué palabra se espresa el *puntuado*, i con cuál la *ligazon*; qué significan, i a qué se refieren mas bien las palabras *tenuto* i *sostenuto*.
- .. Qué palabras se emplean para la *pronunciacion*.
- .. A qué se da el nombre de *cadencia*.
- .. Cuántas i cuáles son las cadencias principales. Dónde se efectúa la primera; póngase ejemplo.
- ..Cuál es el efecto de la *cadencia imperfecta*, i en qué difiere de las que se llaman *debilitadas*. Sobre qué grados se hace dicho reposo; ejemplo.
- A qué se ha dado el nombre de *matizes del acento*, i por qué medio se indican.
- Cuáles son los matizes principales, i qué significan.
- Cuáles son los aumentativos del *forte* i del *piano*, i cómo se indican estos frecuentemente.
- Qué distincion puede haber entre *dolce* i *piano*.
- Hasta dónde se continúa la *expresion* de cada matiz; i qué palabras se escriben entre uno i otro, sobre la frase, cuando esta es algo estensa.
- Qué palabra se agrega a las de *crescendo*, si esta debe servir a un cierto número de compases. Qué equivalentes tiene la palabra *decrescendo*, i qué significan.
- Cuando los mismos matizes se hallan sobre un dibujo de algu-

nas notas solamente, qué signo se emplea, qué nombre tiene i dónde se traza. Dónde se colocan, si son mas cortos, o si se repiten; póngase ejemplo. Con qué espresiones se reemplaza casi siempre el último modo, i cuáles son las abreviaturas de esas espresiones.

- Qué iniciales equivalen al signo que espresa “*del fuerte al débil*.”
- Qué figura representan los dos reguladores reunidos; i qué indica ese signo, si se coloca sobre una nota de cierta duracion, i cómo se llama el sonido que se produce. Qué es *hilar el sonido*.
- En cuál otra nota se coloca el *losaje* o regulador doble.
- Respecto del acento, a qué pertenece, i qué exigen estos en términos jeneral.
- Cuáles son, o en qué consisten los dos *escesos* que deben evitarse, respecto del acento.
- Qué se entiende por *ritmo* en su significacion mas jeneral; explánesse esto.
- Qué pasiones tienen, en su naturaleza, un carácter rítmico, así como uno melódico, absoluto e independiente de la lengua.
- Qué es *síncopa*.
- Qué carácter presenta la *síncopa*, respecto de la melodía i armonía, i en qué música se usa, por lo mismo, con mas jeneralidad.
- Cuántas calidades de *síncopa* hai, i de cuántos modos es la primera.
- De qué notas es formada la *síncopa cortada*.
- Por cual tiempo empieza siempre la *síncopa*.
- A qué se da el nombre de *adornos* o *notas de gusto*.
- Qué libertad hai en el uso de los adornos, i qué es lo que dirige al ejecutante en su empleo.
- Cuáles son los adornos principales, cuya forma está fijada de tiempo atrás, i por quienes.
- Cuál es la *pequeña nota*, en qué se distingue de las comunes, cómo pudiera llamársele mas propiamente, i por qué.
- De qué especie de figura es, jeneralmente, la *nota minúscula*, a qué parte de la música pertenece, i qué distincion se hace, respecto de ella, al *solfear* i *vocalizar*.

- De cuántos modos es la *appoggiatura*, i en qué consiste.
- De cuántos modos se escribe la *minúscula simple*, i qué es lo que determina, a este respecto, la eleccion del compositor. Qué es lo que enseña al ejecutante a distinguir el accesorio del principal, i a cual de estos pertenece todo adorno.
- En qué casos vale la minúscula la mitad, o el tercio de la mayúscula, i qué se requiere para ello; esplicuese con ejemplos. Cuál otro cambio puede sufrir la duracion de la minúscula, i por qué.
- Delante de qué notas mayúsculas toma diferente forma la minúscula simple, i desde qué grado no cambia mas. Qué diferencia tiene, en este caso, su figura en el gravado i en lo manuscrito.
- Cómo va escrita la *minúscula doble*, i qué lugares puede ocupar. Qué especie de *tercera* hacen las dos minúsculas con la mayúscula a que van ligadas, i de qué depende el carácter de tal intervalo.
- De cuántas especies es el *gruppo* o grupeto, i de qué naturaleza son las minúsculas del primero.
- Cómo debe escribirse el *gruppo* cuando ha de ejecutarse antes, arriba o abajo de la mayúscula; póngase ejemplo.
- De qué modo se indica el *gruppo* cuando ha de ejecutarse despues de la mayúscula; ejemplo. Qué sucede con todo signo alterativo accidental, que lleven las notas del *gruppo*, extraño a los que lleve la clave; póngase ejemplo.
- Qué valor toma la ultima de las notas minúsculas en el caso anterior; ejemplo.
- Qué es *trillo*. Cuál de sus sonidos es el que se escribe, cómo se indican ámbos, i dónde se coloca el signo.
- Cuando la estension que se da al trillo se deja a la voluntad del ejecutante, cómo lo ejecuta este. Cuál es el defecto en que incurren los que no han puesto, en el estudio del trillo, el tiempo i los cuidados que requiere este adorno.
- Qué es el *mordente*, qué nombre le dan los Franceses, i con qué inicial o signo se indica.
- Cuál es el requisito para dar al mordente una buena ejecucion, i qué sucedería a una serie de mordentes, sin las cualidades que exigen.
- De cuántos sonidos puede ser el mordente, segun el movimiento; póngase ejemplo.
- En qué consiste el *arpeggio*, i por qué participa ménos de la armonia que de la melodía.
- Quiénes recurren a los arpeggios para finjir una serie de acordes.
- En qué instrumentos son mas familiares los arpeggios, i por qué.
- Con qué signo se indica la palabra *calderon*, cómo lo llamaban los Italianos, i cómo lo designan hoy.
- Cuántas acepciones tiene este signo, i cuál es su efecto en cada caso.
- De qué advertencia es, para el ejecutante, un calderon colocado sobre una nota de reposo. Sobre qué otros signos se coloca tambien el calderon.
- A qué se ve invitado el ejecutante, tanto en las grandes arias de canto, como en el solo instrumental, por un calderon en las dos cadencias principales, i, sobre todo, en la final.
- Qué aspecto toma el calderon en el solo instrumental, i por qué.
- En qué instrumentos se producen los sonidos *armónicos*, en qué consisten, cómo se obtienen i en qué puntos.
- En qué cuerdas salen mejor; pónganse ejemplos.
- 2. Cuáles son los signos i términos que comprende el segundo órden de signos, i qué objeto tienen.
- Qué indican los *párrafos*, cuáles son sus figuras, i entre estas, la mas usada. Qué indican los puntos que se hallan de un lado, o en ámbos.
- De cuántos modos se indica la repeticion de uno o mas compases que se hayan omitido.
- Qué indican una o dos barras, colocadas diagonalmente entre dos vírgulas.
- En qué caso se usa el *Da Capo*, o sus iniciales. Qué otro signo se emplea para el mismo objeto.
- Qué indica el *ritornello*.
- Qué ejecucion indican las palabras *prima volta*, *segunda volta*, o 1.^a, 2.^a vez, i cuáles son las circunstancias en que se emplean.
- En qué caso se usa el signo 8.^o, i cuál es su significado.

puesta al fin de los puntos que siguen al signo 8. ^o

—Qué abreviaturas admite la semi-breve; espíquese con ejemplos.

—Qué indican las barras que atraviesan la cola de la mínima o semiminima. De qué otro modo se escriben estas mismas notas, i qué es lo que entónces espresan.

—Con qué signo se indica un *acorde arpegiado*, i qué es lo que espresa.

—Qué es *guion*, i dónde se escribe.

—Qué indican las iniciales V. S., que se hallan al pié del frente de una hoja de música.

Qué significa, en la música de piano, la nota que en la clave de FA lleva dos colas, una para arriba i otra acia abajo.

—Cómo se indica, en la música del mismo instrumento, pisar el pedal, i levantarlo.

—Con qué palabra o signo se indica el sonido trémulo, i dónde se coloca.

—Con qué signo se abrazan las diferentes partes de un trozo concertante; qué se escribe a la cabeza de cada pauta que recibe dichas partes, i cómo se llama su reunion en el mismo libro o cuaderno.

LECCION DÉCIMA.

DE LA MODULACION, TRASPOSICION I MANERA DE ACOMPAÑAR.

§.º I.

DE LA MODULACION.

Modular, es recorrer diferentes gamas, encadenar modos diversos. Muchos períodos sucesivos, por variados que fueran los dibujos melódicos que quisiesen imaginarse, no preservarían de la monotonía si quedasen constantemente en una sola gama. He aquí por qué se modula.

La melodía puede, en rigor, modular sin el socorro de la armonía, con tal que no salga de una serie de seis gamas, inclusive la inicial, que tienen entre sí tal parentesco, que se les considera también como relativas, a lo ménos en *armonía* i en *composicion*.

Estas gamas son aquellas que no difieren sinó en un signo alterativo, de mas o de ménos, con el modo principal i su relativo; o bien, que partiendo de un modo cualquiera, se puede pasar a dos de sus *quintas* superior e inferior, así como a los relativos de estos tres modos.

Para comprender esto mejor, se llamará RELATIVO DIRECTO el modo mayor o menor perteneciente al principal, i los otros cuatro serán nombrados RELATIVOS INDIRECTOS.

Así, partiendo del modo mayor de DO, v. g., se tendrá:

1.º DO mayor, modo principal o inicial supuesto;

2.º LA menor, modo de la *tercera inferior*, o *relativo directo* del precedente;

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 3.º SOL mayor, modo de la <i>quinta superior</i> del principal, | } Relativos indirectos del principal. |
| 4.º MI menor, modo de la <i>tercera superior</i> , i relativo del precedente, | |
| 5.º FA mayor, modo de la <i>quinta inferior</i> del principal, | |
| 6.º RE menor, modo de la <i>segunda superior</i> , i relativo del precedente. | |

N. B. Si el modo menor LA fuera el principal, tendría a DO mayor por *relativo directo*, i los otros cuatro serían también sus *relativos indirectos*.

En *composicion* no se sigue el orden en que estas seis gamas se han presentado en el anterior cuadro. Así, partiendo de DO mayor, la primera modulacion se hará, lo mas ordinariamente, en la *quinta superior* de DO mayor o en SOL mayor, en donde se tiene la facultad de permanecer mas o menos tiempo, i aun (salvo algunas modulaciones *pasajeras*), de terminar allí la primera parte de un largo trozo.

La primera modulacion, partiendo del mayor, se hace también en la *tercera superior*, como de DO mayor a MI menor; pero este segundo modo vuelve casi en el instante a la inicial.

Si se parte del menor LA, supuesto, la primera modulacion se hace en el *relativo directo*, es decir, de LA menor a DO mayor, en donde se puede también permanecer i terminar una primera parte; o bien, se modula primero, pero menos frecuentemente, en la *quinta superior*, o de menor en menor, como de *la* a *mi*, modulacion que no es igualmente sinó momentanea.

La modulacion en la gama mayor de la *quinta inferior* no se hace sentir aun sinó acia el fin de un trozo, en donde ella no deja nunca de producir efecto.

En cuanto a las maneras de encadenar las seis gamas entre sí, de dejarlas, de volver a ellas, de llamar convenientemente la inicial, durante el discurso musical, dependiendo esto de la sucesion de las idéas melódicas, debida a los caprichos de la imaginacion, nada hai que prescribir, ningunas reglas que dar a este respecto. Muchas vezes sucede aun, que se traspasan los límites jenerales establecidos arriba, sea considerando el *primer grado* de una gama mayor, como *quinta* de una gama menor, independientemente de las relativas, i aprovechándose de las ventajas que ella ofrece; sea cambiando de pronto el *modo* de la gama inicial. Así es que, el modo mayor de DO se vuelve *menor*, por medio de los tres bemoles que le pertenecen; o bien, que el modo menor de LA viene a ser *mayor* por la introduccion de sus tres sostenidos. Entónces se tiene, en cada uno de estos dos casos, seis nuevas gamas que recor-

rer, tres mayores i tres menores; pero es raro que todas sean oídas en el mismo trozo, cualquiera que sea su estension.

Las modulaciones son *FIJAS* O *PASAJERAS*; *fiyas*, si en ellas se formula una cadencia perfecta, un reposo concluyente sobre el primer grado de la nueva gama; *pasajeras*, si sus cadencias no son sinó imperfectas, i sobre todo, debilitadas.

En definitiva, aunque la melodía pueda modular sin el auxilio de la armonía, esta determina mejor las modulaciones de la otra, no dejando duda alguna sobre el valor o la forma variada de sus cadencias. Por ella tambien hai mas certeza sobre la gama, de que hace parte tal o cual nota del canto o melodía, cuando los acordes, tomados de los sonidos de esta gama, i que le pertenecen mas particularmente, acompañan i sostienen la melodía.

§.º II.

DE LA TRASPOSICION.

Transportar un trozo de música, es elevar o bajar el diapason de su gama inicial, i, por consiguiente, el de las otras gamas en las cuales modula, a fin de hacerlo mas favorable a la voz de un cantor o a un instrumento particular.

La trasposicion se hace siempre pasando de un modo mayor a otro mayor, o de uno menor a otro menor; pero nunca de un modo mayor a otro menor, o al contrario.

Para transportar un trozo, es necesario: 1.º suponer una clave que indique la gama transportada en el mismo grado que la que se traspone; 2.º proceder de tal suerte, que la nueva gama que se escoje sea mayor o menor, si la que se deja lo era; 3.º en fin, suponer en la clave los signos alternativos que necesite la nueva gama que se ha escojido. Debe observarse, no obstante, que si se transporta una clave de *bajo* en clave aguda, como en la de *sol* p. ej, no se deben dar estos sonidos como están notados en esta última clave, sinó una octava o dos abajo, segun la circunstancia. El empleo de estos medios debe ser familiar a todo buen músico; porque, segun el estado de sanidad de una voz, o segun la diferencia del diapason de un instrumento a otro, hai casos en que no podrían acompañarse mutuamente, sin que una o muchas partes hiciesen uso de los recursos que ofrece la trasposicion. Así, el que se proponga acompañar las voces con un instrumento cualquiera, debe ejercitarse con tiempo en el estudio de esta operacion, porque la necesidad en que se hallan frecuentemente los cantores, de cambiar la gama orijinal del trozo que ejecutan, para hacer su ejecucion posible o simplemente cómoda para la voz que tienen, les hace a cada ins-

tante pedir a los acompañantes el bajar o subir la gama medio-tono, un tono, o una tercera menor o mayor.

Por ejemplo: suponiendo que un canto esté escrito en clave de sol 2.^a línea, en la gama de *do* natural, *modo mayor*, i que haya necesidad de bajar el diapason un medio tono, lo que le trasportaría entónces a *si* natural, modo mayor; para obtener este resultado es, pues, necesario que la *tónica*, que era *do* natural, venga a ser un *si* natural: para esto basta el suponer en la pauta otra clave que la de *sol* en 2.^a línea, reemplazándola por una que transforme el *do* natural en *si* natural. La clave de *do*, sobre la 4.^a línea, será, en este caso, la sola que puede llenar este oficio; porque el *do* de la clave de *sol* en 2.^a línea, que se hallaba colocado en el 3.^o espacio de la pauta, viene a ser, en la clave de *do*, sobre 4.^a línea, un *si*.

Para que la trasposicion sea completa, es tambien necesario hacer la suposicion de los sostenidos i bemoles que deben hallarse en la clave, a fin de establecer las mismas relaciones de intervalos en toda la estension de la escala, ya sea mayor o menor. Asi, en el caso que se ha supuesto, es preciso colocar en la clave cinco sostenidos: el 1.^o sobre *fa*, para que esta nota, que es la *quinta* de la *tónica si*, no se halle alterada; el 2.^o sobre *do*, para que la *segunda* sea *mayor*; el 3.^o sobre *sol*, para que su *sesta* sea tambien *mayor*; el 4.^o sobre *re*, para que su *tercera* sea igualmente *mayor*, i determine el *modo*; el 5.^o finalmente sobre *la*, para que el sétimo grado (o *nota sensible*) se halle a la distancia de un medio-tono de su *tónica*. La misma operacion se debe hacer para cualquiera otra trasposicion.

Reglas de trasposicion—He aquí las principales con sus respectivos ejemplos:

REGLA 1.^a Para trasportar de la CLAVE DE SOPRANO (*do*, 1.^a línea) a la de *SOL*, se lee i se ejecuta cada nota, *una tercera abajo* (ej. A núm. 6 lám. 10).

REGLA 2.^a Para trasportar del CONTRALTO (clave de *do*, 3.^a línea) a la clave de *SOL*, se lee cada nota *un grado mas alto*, i se ejecuta *una octava mas baja*; i para trasportar del mismo *contralto* a la clave de *FA*, se lee *un grado mas bajo*, i se ejecuta *una octava mas alta* (ej. B. id. id.)

REGLA 3.^a Para trasportar del TENOR (clave de *do*, 4.^a línea) a la clave de *SOL*, se lee *un grado mas bajo*, i se ejecuta *una octava abajo*; i para trasportar del mismo *tenor* a la clave de *FA*, se lee *una cuarta abajo*, i se ejecuta *una octava mas alta* (ej. C. id. id.)

REGLA 4.^a Para trasportar de una gama i modo a otros, se colocan, despues de la clave, los signos de alteracion (sostenidos o bemoles) que corresponden a la gama i modo, i se es-

cribe i se lee la melodía, mas alto o mas bajo, segun sea la gama i su modo. (Véase los ej.^s A, B, C. núm. 7. lám. 10.)

§.º III.

DE LA MANERA DE ACOMPAÑAR.

En cualquier trozo de música, todo ejecutante que no lleva la parte principal, la de la melodía predominante, acompaña necesariamente. Acompañar bien, en este caso, consiste en modificar la fuerza de los sonidos, de manera que no cubran el canto, o la parte cantante, sino sostenerla; no poner, sobre todo, una espresion pretenciosa i fuera de lugar, sobre las notas de simple *acompañamiento*, de pura llenura o complemento, algunas vezes. Es menester, en fin, saber escuchar, oír distintamente al recitante, pues que este es, como hemos dicho, el medio mas seguro de ayudarlo bien.

El profesor de solféo, de canto, o de un instrumento cualquiera, *acompaña* necesariamente a aquel a quien instruye, i al cual debe darle el ejemplo, así como el precepto. Pero el acompañante propiamente dicho es el *pianista* hábil, que sabe reducir instantaneamente las particiones mas complicadas a las proporciones de su instrumento. Esté acompañante debe unir al doble talento de buen pianista i de excelente lector, un conocimiento profundo de la *armonía*; mucho aplomo, i una atencion continua en seguir al cantor, sin cederle mucho, en sostenerlo sin sujetarlo, así como en recordarle la entonacion i el movimiento, si se necesitase, pero sin que lo adviertan los oyentes, en cuanto sea posible.

CUESTIONES.

- 1—Qué se entiende por *modular*.
- Qué se necesita para que la melodía pueda modular sin el socorro de la armonía.
- Cuáles son las gamas en que puede efectuarse la modulacion simplemente melódica.
- Cómo se llamará el modo mayor o menor, perteneciente al principal, i los otros cuatro.
- Cuáles son estos seis modos.
- Si el modo menor LA fuera el principal, cuál sería el mayor relativo, i qué serían los otros cuatro.
- Qué sucede en *composicion*, respecto al órden en que estas seis gamas se han presentado.
- Dónde se hace la primera modulacion.
- Si se parte del menor LA, dónde se hace la primera modulacion.
- Dónde debe hacerse la modulacion de la *quinta inferior*.
- Qué se observa en cuanto a las

maneras de encadenar las seis gamas entre sí, de dejarlas, de volver a ellas, &c; espíquese con ejemplos.

- Cuándo se dice, de las modulaciones, que son *fijas*, i cuándo que son *pasajeras*.
- Qué efecto produce la armonía en las modulaciones.

- 2—Qué se entiende por *transportar* un trozo de música.
- Cómo se hace, en jeneral, la trasposicion, respecto al *modo*.
- Qué se necesita para transportar un trozo. Por qué debe ser familiar al buen músico el empleo de los medios de trasposicion.
- Espíquese con un ejemplo el procedimiento de transportar, tanto con relacion a las notas, segun la clave, como respecto a los signos de alteracion que ella deba llevar.
- Respecto de las reglas, cómo se

- transporta de la clave de *soprano* a la de *sol*; ejemplo.
- Cómo se transporta del *contralto* a la clave de *sol*; e igualmente del mismo *contralto* a la clave de *fa*; ejemplo.
- De qué modo se procede para transportar del *tenor* a la clave de *sol*, i del mismo *tenor* a la clave de *fa*; ejemplo.
- Qué se hace, para transportar, de una gama i *modo* a otros, con los signos de alteracion que corresponden a la gama i al modo; pónganse ejemplos.
- 3—Qué papel desempeña todo ejecutante, en cualquier trozo de música, en que no lleva la parte principal. En qué consiste el acompañar bien, en ese caso.
- Quién es el que merece el nombre de acompañante, propiamente dicho. Qué condiciones debe este reunir.

LECCION UNDÉCIMA.

DE LA EJECUCION MUSICAL.

Es por medio de una buena ejecucion que la música adquiere interes: este arte, variado i difícil, consiste en la reproduccion intelijente del pensamiento del compositor, bajo el punto de vista de la exactitud, como de la espresion.

La ejecucion es *individual* o *colectiva*. La primera comprende los *solos*, los *conciertos*, los *aíres* variados, las *fantasías*, i depende únicamente del talento del artista. La segunda exige otras condiciones. La ejecucion de los *duos*, de los *trios*, de los *cuartetos* i de los *coros*, exige una union perfecta de las intelijencias entre todos los ejecutantes. Lo mismo es para la música instrumental, i, sobre todo, para las *piezas concertantes* que, en la iglesia o en el teatro, reúnen un gran número de voces i una orquesta completa. (1)

En la ejecucion musical hai que considerar dos cosas: el *mecanismo* i la *espresion*. La primera depende de la flexibilidad de los órganos, i no se obtiene sinó por medio de un ejercicio asiduo i bien dirigido. La segunda depende, a la vez, de la aptitud o disposicion moral del ejecutante i de sus estudios artísticos.

§.º I.

DEL MECANISMO.

El mecanismo difiere esencialmente en la voz humana i en cada instrumento; pero, tanto en aquella como en estos, la *espresion* reposa sobre elementos i principios jenerales mui parecidos.

[1] Es digno de admiracion que todo un ejército musical, animado de un mismo espíritu, de un mismo pensamiento, obedezca como una inteligencia única a la inspiracion del jefe que lo dirige, i que da a aquella masa de cantantes i de instrumentistas, la impulsión, el acento i la vida. Hai otra cosa mas admirable aun, i es la flexibilidad esquisita i maravillosa de nuestro órgano auditivo, que en medio de aquella multitud de sonidos, que se mezclan o se dominan, los unos a los otros, puede distinguir los sonidos graves de los agudos, el timbre particular de cada voz, de cada instrumento, las palabras que articulan los cantantes; que permite a la imaginacion el percibir los mil detalles del ritmo, de la melodía, de la armonía, todas las complicaciones del arte, i trasmite con rapidez al alma las sensaciones variadas i complejas que resultan de ese prodijioso conjunto.

Del canto—El arte del canto, inmenso en sus detalles, es de una extrema dificultad. La posesion de una bella voz es, sin duda, la primera condicion; pero esta ventaja, sin la cual nada se puede alcanzar, no basta sin embargo, para ser lo que se llama un *buen cantante*. Sus principios esenciales son los siguientes: aprender a *emitir la voz*, es decir, a atacar con precision una entonacion, coordinando la emision del sonido con los movimientos respiratorios, i desarrollar la intensidad de este sonido, tanto cuanto puedan permitirlo los medios físicos (pulmones i garganta), sin dejarse ir hasta el esfuerzo, que se manifestaría por un grito; ejercitarse en recorrer fácilmente todos los grados de la escala diatónica i cromática; en practicar los saltos de *tercera*, de *cuarta*, de *quinta*, i todos los demas intervalos; en *conducir el sonido*, es decir, ligar un sonido con otro, sin transicion penosa; en ejecutar los trillos, los grupetos, las appoggiaturas, así como todos los rasgos i los adornos que constituyen la *vocalizacion*. Es preciso agregar a todos esos ejercicios, el cuidado de colocar distintamente las sílabas, i una multitud de detalles que se refieren propiamente al mecanismo de la voz, en el *soféo* (1).

(1) Se da este nombre a la reunion de todos los principios de la lectura musical, es decir, a aquellos que pueden enseñar el arte de *sofear*; lo cual significa, como ántes se ha dicho, entonar sonidos, pronunciando al mismo tiempo las sílabas correspondientes de la gama musical; a diferencia de *vocalizar*, que consiste en entonarlas sin nombrarlas, i haciendo oír solamente la vocal A.

Un *soféo*, para reputarse bueno, debe contener una serie de lecciones escritas alternativamente en todas las diferentes claves; en todas las gamas usadas; en los dos modos, mayor i menor; en los diferentes compases de dos, de tres, de cuatro tiempos, así como en todos sus compuestos $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, &c. i en los que se hace uso de todas las variedades del ritmo.

Estas lecciones deben ser cantadas por el órden de su dificultad progresiva, es decir, partiendo del mas fácil para llegar al mas difícil. Es conveniente que sean escritas, no solamente para una voz, sino para dos i aun para tres, con el fin de acostumbrar, desde el principio, el oído del discípulo, a oír articular a una voz sonidos diferentes, al mismo tiempo, de los que la suya emite, procediendo frecuentemente por un ritmo opuesto al de la melodía que la suya debe ejecutar; i esto, sin que la exactitud de su entonacion ni la precision de su compas sean alteradas en manera alguna.

Es preciso, pues, que en las diferentes lecciones de un *soféo* encuentre sucesivamente el discípulo todas las diversas combinaciones de ritmo, que puede ofrecer el empleo de los signos que representan la duracion de los sonidos, tales como *semi-breves*, *mínimas*, *semínimas*, *corchías*, &c.; los silencios de *pausas*, de *semi-pausas*, de *mínimas*, de *semínimas*, &c. &c.; así como las diferentes variedades que pueden introducirse en la melodía, por la marcha que se hace efectuar a los sonidos en su sucesion, ya del agudo al grave, ya del grave al agudo, por los diferentes intervalos *mayores*, *aumentados* o *disminuidos*.

Es tambien preciso que el discípulo pueda aprender allí a apreciar los tiempos *fuertes* i los tiempos *débiles* del compas: porque en toda especie de música medida, así como en el discurso oratorio, en que cada palabra tiene sus sílabas fuertes i sus sílabas débiles, cada compas tiene, como se dijo al hablar de la síncope (lección 9.ª), sus tiempos fuertes i sus tiempos

El discípulo que haya hecho un estudio profundo del solfeo, debe hallarse en estado de leer, como se dice, *a libro abierto*, toda especie de música.

Instrumentos—Cada instrumento tiene sus dificultades, como tiene su carácter propio. Los de arco, como el *violín* i el *violoncello*, exigen un oído mui delicado para arreglar la entonacion, una gran agilidad en los dedos de la mano izquierda, i mucha flexibilidad en el brazo i la muñeca de la que tiene el arco. Los instrumentos de viento tienen otras exigencias. Cualquiera que sea la diversidad del dedo i de la embocadura, los detalles que se refieren al mecanismo, tienen tambien cierta analogía. Se procura siempre el sacar un bello sonido, el graduar la intensidad, el articular con limpieza, i el saltar con facilidad todos los intervalos de las escalas. Los instrumentos de teclas presentan otro jénero de dificultad, a saber: el empléu de las dos manos, o mejor dicho, la ejecucion simultanea de dos partes diferentes. El *órgano*, el mas completo de todos, exige tal conjunto de cualidades, que no es de admirar el reducido número de eminentes artistas que se han distinguido en este instrumento. En el *piano*, ademas del empléu de las dos manos, la atencion tiene que fijarse igualmente en el pié que ha de mover los pedales; i aun en ámbos piés, en el *piano-armonium*, ya para el fuelle, ya para el pedal.

§.º II.

DE LA ESPRESION.

Pero la ejecucion ménos intachable, bajo el respecto del mecanismo, no causaría mas que una estéril admiracion, si no viniese la *espresion*, prestándola la pureza del colorido, a realzar las bellezas de la composicion musical, a hacer resaltar todos los matices, i a despertar en el alma del oyente impresiones análogas a las que animan al ejecutante, hábil intér-

débiles. Cuando no se siguen las reglas prescritas sobre este punto, no es posible formar bien las frases en música, i la mejor melodía se convierte en una insípida salmodia. Así, tal pasaje escrito de la misma manera es bueno (segun las reglas de la armonia), si procede del tiempo débil al tiempo fuerte; i se vuelve malo, si, al contrario, procede del fuerte al débil.

Como el órgano de la voz cantante varía segun las edades, i, sobre todo, segun la naturaleza de los sexos, se ha reconocido que, para educar una voz sin fatigarla, era necesario componer para cada una de sus diferentes especies, lecciones *ad hoc*, en las cuales la estension del diapason de cada una de estas voces, en particular, no se estiende a mas. Por esto, en los solfeos bien completos se encuentran lecciones escritas sucesivamente para los *altos* o *tiples*, para los *contraltos*, *tenores*, *baritonos* i los *bajos*; en aquellos en que todas las lecciones están escritas sin designacion especial de la naturaleza de la voz, el profesor puede i debe emplear el recurso de la *trasposicion*, segun la necesidad de elevar o de bajar el diapason de la escala, en la cual la leccion ha sido primitivamente escrita.

prete del pensamiento del compositor. En su misma sensibilidad es donde el artista sabe buscar esa *expresion*, porque no puede expresar sinó lo que siente. Para conmover, es necesario estar conmovido; a no ser así, no conseguirá hacer nacer rápidas i profundas simpatías, escitar entre los demas el sentimiento i la pasión, i por un acento, algunas veces, por una sola nota, arrancar en todo un auditorio los trasportes del mas ardiente entusiasmo.

De los cambios—Consistiendo toda la expresion musical en los *cambios*, es menester evitar, ante todo, la monotonía. He aquí, con pocas escepciones, las reglas mas jenerales que se recomiendan:

Los pasajes que suben deben ser *crescendo*, los que bajan *diminuendo*; de manera que la nota mas alta sea la mas fuerte, i la mas baja la mas débil: esta sola regla da una cierta ondulacion a la música que hace variar mucho la expresion.

La nota mas larga debe ser la mas fuerte; todas las terminaciones de frases de canto deben ser despaciosas; las primeras i últimas notas de un trozo o rasgo deben ser mas distintas que las otras.

La parte cantante debe ser mas fuerte que las que hacen el acompañamiento; estas últimas no deben participar, en todos casos, de los cambios de expresion de la primera.

Cuando hai un cambio frecuente de armonía, o que las modulaciones se suceden rápidamente, es necesario retener el movimiento.

En el piano, las notas agudas jamas deben ser atacadas de una manera brusca o dura; es preciso velar, en lo posible, el efecto de la percusion, que se oye mas en los *altos*.

Todas las notas estrañas al *modo*, i que llevan un signo accidental, deben ser mas marcadas. En los pasajes de dobles notas, en octavas o en acordes, las notas largas deben ser arpejiadas; las que les preceden no deben serlo. (Véase el ej. núm. 8 lám. 10.) En este ejemplo, las notas sobre las que hai un cero, (o) deben ser ejecutadas juntas.

Cuando una nota está repetida muchas veces, es necesario matizarla diferentemente, aumentando o disminuyendo el sonido.

Cuando se ejecutan cosas compuestas para orquesta, se deben suprimir del todo los arpejios, consistiendo, como consiste, el mérito de una orquesta, en el conjunto.

En todos los pasajes de piano, semejantes al núm. 9 de la lám. 10, es necesario herir la octava juntamente; porque, arpejiando blandamente la primera nota, se vuelve el compas indeciso.

Las notas ligadas i sincopadas deben tambien ser mas fuertes.

Cuando un pasaje está repetido, es necesario matizarlo diferentemente, es decir, si fuere mui fuerte la primera vez, es preciso que sea suave la segunda.

Se puede dar tambien una grande variedad, por la diferente manera de acentuar un pasaje. En el ej. 10 lám. id, el mismo rasgo está repetido diez veces, pero siempre acentuado de diferente modo.

En el piano, dos o tres notas ligadas no pueden hacerse, sinó apoyando sobre la primera, i levantando la última (ej. núm. 11 lám. id.) Dicho pasaje debe ser acentuado como lo indica el núm. 12. id.

Que no se tome la *afectacion* por espresion; que en el piano no se levante el codo, cuando se acentúa una nota; que el ejecutante no se incline sobre el asiento; que no se hagan visajes ni jestos de ninguna especie con la cabeza, o el cuerpo; todas estas maneras perjudican al ejecutante, atrayendo la atencion de los oyentes, quienes lo critican i se mofan de él. Debe evitarse tambien, el levantar las manos al final de un *rasgo*, sin lo cual, parece que se ejecuta *a vuelo de paloma*; que los dedos queden siempre sobre las teclas o mui cerca de ellas; es vituperable todo gran movimiento.

De la manera de frasear—Estando la música establecida evidentemente sobre reglas matemáticas, el *ritmo* es una consecuencia de estas, pues, como ántes se ha dicho, se llama así, *la proporcion que existe entre una frase de música i la que le sigue*, a semejanza de la medida de los versos. (1)

Es de la mayor importancia, para un ejecutante, poner la mayor atencion en el ritmo, el cual determina en gran parte el estilo de un trozo. Como el discurso hablado, las frases, en el discurso cantado o musical, tienen su *puntuacion*, cuyos signos son los *silencios*; observando con el mayor cuidado esta puntuacion, es que se llega a frasear bien. Así, siempre que la terminacion de una frase musical está suspendida, es necesario que se emplee allí ménos fuerza; i solo cuando se llega a la *cadencia perfecta*, es que el oido se encuentra enteramente satisfecho, i que se debe poner decision en ella. Véase un ejemplo de puntuacion musical en el núm.

(1) El *ritmo* mas jeneralmente empleado en todos los temas o principios de trozos, es de dos a dos, tres a tres, cuatro a cuatro, seis a seis, ocho a ocho compases; los de uno, de cinco, de siete compases se emplean tambien algunas veces, lo mismo que la mezcla de los otros ritmos, pero es mas bien como escepcion que como orijinalidad, que se les encontrará, porque su efecto no es tan satisfactorio. A veces los autores se complacen en alargar una frase musical; esto arroja una vaguedad en la espresion, lo que es delicioso, pero que no debe prolongarse, porque se caería en la incoherencia. La música mas característica es la que está ritmada mas fuertemente, es tambien la que produce mas efecto en el público. Rossini es, de todos los compositores modernos, el que se ha penetrado mas de esta verdad, i el suceso de la mayor parte de sus temas es debido, en gran parte, a la manera franca con que están ritmados.

13 lám. 10. En el principio de este ejemplo, en los lugares indicados por las letras A i B, hallándose la frase suspendida, se podría decir que lleva un signo de interrogacion; en el marcado con la letra C, llegando la terminacion a esta conclusion, pide un punto.

Así, podría adoptarse la puntuacion siguiente: para los finales de frases o *cadencias perfectas*, un punto; para las *cadencias imperfectas*, yendo de la tónica o *primer grado* al *quinto*, punto i coma; para las *cadencias rotas* o *transiciones*, punto de admiracion; para las *partes de frases*, cuando en ellas hai pausas o silencios, comas. Puntuando así todas las frases de canto, en la música que se ejecuta, habria seguridad de estimar mejor la espresion que se la debe dar. (1)

Aquí concluyen los detalles técnicos que forman el primer período del estudio de la música.

CUESTIONES.

- 1—Qué se entiende por *ejecucion musical*.
- Cuántas cosas hai que considerar en la ejecucion musical, de qué dependen, i cómo se obtienen.
- De cuántas maneras es la ejecucion, i qué cosas comprende la primera; i qué exige, de los ejecutantes, la segunda, tanto en los coros como en la música instrumental.
- 1—Qué diferencia encierra el *mecanismo*, i qué se observa respecto de la *espresion*.
- Qué consideraciones se refieren al *canto*, cuáles son sus principios esenciales.
- Qué consideraciones se refieren a los instrumentos, i qué dificultades presentan, respecto de la ejecucion, los *de arco*, los *de viento* i los *de teclas*.
- 2—A qué consideraciones da lugar la *espresion*, i cuáles son sus ventajas; de qué depende en el ejecutante.
- En qué consiste la espresion musical, i qué es lo que debe evitarse.
- Cómo deben ser los pasajes que suben i los que bajan.
- Qué espresion debe darse a la nota mas larga; cómo deben ser las terminaciones de frases de canto; i cómo, las primeras i últimas notas de un trozo o rasgo.
- Cuál de las partes, la cantante o las que hacen el acompañamiento, debe ser la mas fuerte; i qué debe observarse, respecto de las segundas.
- Qué debe hacerse cuando hai un cambio frecuente de armonía, o que las modulaciones se suceden rápidamente.
- Qué debe observarse en el piano, respecto de las notas agudas.
- Qué espresion requieren las notas estrañas al *modo*, i que llevan un signo accidental.
- Cómo deben ejecutarse las notas largas i las que les preceden, en los pasajes de dobles notas, en octavas o en acordes. Cómo deben ejecutarse las notas que en el ej. 8 lám. 10, llevan encima un cero.
- Qué debe hacerse, cuando una nota está repetida muchas veces.
- Qué es de observarse cuando se ejecutan cosas compuestas para orquesta.
- Qué debe hacerse en todos los pasajes de piano, semejantes al del núm. 9 lám. 10.
- Cómo deben espresarse las notas ligadas i sincopadas.

(1) Muchas veces el ritmo de un tema no es bien comprendido, porque el que lo ejecuta no tiene cuidado de decidir el compas desde el principio; se reconoce el aplomo de un gran maestro, en la manera de ejecutar los cuatro primeros compases de un trozo; cuando el *tiempo fuerte* del compas es marcado, el oído se encuentra al instante satisfecho, i el oyente no se halla jamas embarazado. Crescentini i J. B. Cramer son los dos artistas que se han oído frasear mejor.

- Qué debe hacerse cuando un pasaje está repetido.
- Cómo se puede dar también una grande variedad, en el caso anterior; póngase ejemplo.
- Cómo pueden espresarse, en el piano, dos o tres notas ligadas; póngase ejemplo de este caso, i del modo de ejecutarse.
- Qué otras indicaciones jenerales han de tenerse presentes, respecto de la *espresion*, i mui especialmente en el piano.
- Estando establecida la música sobre reglas matemáticas, qué

viene a ser de ellas el *ritmo*, i porqué.

- Porqué es de importancia, para el ejecutante, poner la mayor atencion en el ritmo. Cuáles son los signos de puntuacion de las frases en el discurso musical. Qué debe hacerse, en consecuencia, siempre que la terminacion de una frase está suspendida. Póngase ejemplo.
- Cuál sería la puntuacion que pudiera adoptarse; i qué resultaría de ello.

PARTE SEGUNDA.

DE LA CONSTRUCCION DEL LENGUAJE MUSICAL.

En la combinacion de los sonidos consiste la música.

Esta combinacion es de dos suertes: por la primera, los sonidos, variados en su entonacion i duracion, sometidos a la rigurosidad de compases i de movimientos determinados, así como a la doble simetría del ritmo i de la cadencia, se suceden alternativamente por grados *conjuntos* o *desunidos*, ascendentes o descendentes. Esta primera combinacion se llama CANTO O MELODÍA: ella es el fruto de la imaginacion, una invencion. (1)

Cómo se forman las ideas melódicas?—Cuestion es esta que no examinaremos. Buscar ideas, es no tenerlas: arreglarlas con habilidad, es tener gusto; pero crear cantos que muevan el alma, es el resultado de la inspiracion, es la obra del jenio.

La segunda suerte de combinacion consiste en la eleccion i reunion de muchos sonidos, producidos simultaneamente: el efecto de esta simultaneidad se llama *acorde*, i una sucesion

(1) Todos los cantos posibles son *melodías*; empero, no debe creerse que al inventarlos la imaginacion mas libre, la mas original, no haga sinó seguir su fantasia; no, ella obedece, aun sin saberlo, a tres reglas principales, a saber: 1.ª el *ritmo*, 2.ª la *ilacion de las frases*, 3.ª la *modulacion*.

El *ritmo* es, como queda dicho, la diferencia de velocidad i de lentitud de las notas, dispuestas en un orden regular cualquiera.

La *ilacion de las frases* es otra suerte de ritmo. Toda frase musical forma un sentido melódico, comprendido ordinariamente en el espacio de cuatro compases, i que halla su complemento en la frase siguiente. La relacion entre estas dos frases se establece por la similitud del número de compases de que están compuestas: esto es lo que constituye su *ilacion*. El músico se ajusta a ello naturalmente, i sin pensarlo, como el poeta a la medida de los versos. Ciertas melodías populares de los países montañosos, tales como la Escocia, la Suiza, la Auvernia en Europa, i, entre nosotros, ciertos *aires* de las provincias de Antioquia i del Cauca, ofrecen, respecto de la *ilacion*, numerosas irregularidades, que contribuyen a darles un carácter extraño i vago, que inclina al delirio, a la meditacion. Estas melodías no carecen de encanto; pero lo que de ellas nos seduce al principio, acaba luego por parecernos monótono.

La *modulacion* es, como se ha explicado, la transicion de un tono a otro, es decir, de la escala de una nota a la escala de otra nota. Pequeñas arias de un estilo simple i natural pueden admitir la unidad de tono. No sucede lo mismo con un trozo de una cierta estension: sin la *modulacion*, se vuelve de una monotonía fatigosa o cansada. Sin embargo, todas las transiciones de una gama a otra, no siendo satisfactorias al oído, es necesario, para que vengan a serlo, que haya analogía entre la gama que se deja i aquella a la cual se pasa. Con todo, hai casos en que las modulaciones producen tanto mayor efecto cuanto ménos estensas son.

de acordes toma el nombre de *ARMONÍA*, como una sucesion de sonidos simples ha tomado el de *melodía*.

En fin, la reunion de estas dos combinaciones constituye la música de los pueblos modernos i civilizados. De otro modo: la música implica la idea de muchas melodias sobrepuestas, o, a lo ménos, de una melodía predominante, acompañada de auxiliares diversamente combinados, i sirviendo de cortejo a la principal.

La práctica razonada de la primera de estas dos combinaciones, la *melodía*, es la que queda establecida en la PARTE PRIMERA de estas "LECCIONES." Toca ahora tratar de la segunda, la *armonía*, así como de los conocimientos relativos al arte del compositor, o la manera de espresar las propias ideas. Empero, como la esposicion de tal materia, i el desarrollo del sistema jeneral de los acordes, i las leyes de su sucesion, nos conduciría demasiado lejos, i nos haría traspasar los límites de una obra como la presente; daremos, de algunas de estas partes, lijeras nociones, en dos únicas lecciones.

LECCION PRIMERA.

DE LA ARMONÍA.

Esta parte de la composicion musical abraza el conocimiento de los acordes, i el arte del acompañamiento.

Cuando muchas voces se unen para cantar una misma melodía, se dice que cantan en *unisono*. Pero, si estas voces, con el objeto de acompañar esa melodía, hacen oír a un tiempo diversos sonidos, convenientemente asociados, resulta de ello *acordes*, cuya estructura, variedades, asociacion i sucesion enseña a conocer esa parte de la combinacion de los sonidos que se llama *armonía* (1).

Así, cuando, p. ej, canta una mujer sola, sin acompañamiento, su canto es puro i simple *melodía*. Cuando otra cantatriz, con voz mas baja, acompaña a la primera con diferente pero agradable melodía, se produce la *armonía de dos partes*. Cuando a estas dos voces agrega su acompañamiento una tercera persona, con voz alta de hombre, se obtiene una *armonía de tres partes*. Por último, si se junta una voz baja de hombre, se tendrá una *armonía en cuatro partes*, en la que cada cual canta una melodía diferente, produciendo todas juntas sonidos

(1) El hombre no tiene sinó una parte secundaria en la invencion de la *armonía* o de la simultaneidad de los sonidos, pues lo que esta combinacion tiene de mas puro, de mas agradable, nos es dado por la naturaleza misma: las resonancias producidas por los sonidos graves de un cuerpo sonoro, puesto en vibracion, v. g, el *do grave* del piano, son de ello testimonios auténticos.

armoniosos, agradables al oído. Estos tres últimos cantores, acompañando al primero, no cantan al acaso, i lo que se les antoja, pues producirían una horrible discordancia, sinó que los acordes de que se compone la armonía *en cuatro partes*, están arreglados por el compositor, segun ciertas reglas, para poder producir ese hermoso efecto.

Estas reglas son justamente las de la *armonía*, i, en consecuencia, la teoría de esta ciencia consiste en mostrar: 1.º qué acordes son posibles en música; i 2.º cómo deben sucederse estos acordes, de una manera regular, para dar a cada melodía el necesario acompañamiento. (1)

Pero ántes de aprender a conocer los acordes, se debe saber de qué están compuestos.

§.º I.

DE LOS ACORDES EN JENERAL.

Cada *acorde* debe consistir, por lo ménos, de *tres notas* que suenen juntas, porque cuando solo se hieren *dos* al mismo tiempo, no hai *acorde* sinó simplemente un *intervalo*. Un acorde se compone, pues, de la union de dos o mas intervalos.

En la LECCION CUARTA se ha esplicado el modo de formacion de los *intervalos*, cuales se dicen *simples* o *sencillos* i cuales son *dobles* o *compuestos*, el nombre que toman segun los grados que abrazan, su *inversion* i *alteraciones*; respecto de lo cual, recordaremos lo siguiente: 1.º que los intervalos *simples* son los de 2.ª hasta la 8.ª, i todos los otros, desde la 9.ª, son *compuestos*, porque constan de una octava, mas otro de los intervalos simples, del cual aquella es su réplica; 2.º que la alteracion de un intervalo producida por el sostenido o bemol que puede afectar cada una de sus dos notas, hace que la distancia que las separa, sea mas o ménos grande, cuyos cambios de estension, dan lugar a las denominaciones que toman, de intervalos *disminuidos*, *menores*, *mayores*, *inalterados* i *au-*

(1) Si se observara que en el piano, p. ej, hai muchas frases que no son sinó pasajes rápidos para la una mano, mientras que la otra toca simples notas; i, como podria suponerse que tales pasajes no hacen parte de la armonía, débese advertir que sí, puesto que ellos no son mas que acordes variados o arpejiados, porque en toda música no existe compas alguno que no repose sobre esta base. Aun los acordes mas llenos que, muchas veces, se componen de diez i hasta de veinte o treinta notas, solo se forman jeneralmente de cuatro diferentes, no siendo las otras sinó duplicaciones de las primeras.

Este estudio de la *armonía* es de absoluta necesidad para todo el que pretenda asumir el título de *compositor*, porque de lo contrario, podria embrollarse en sus composiciones, con discordancias irregulares i, por consiguiente, sin *resolucion*. Aun para los ejecutantes i aficionados, esta ciencia no debe serles desconocida, porque es igualmente útil i agradable poder uno mismo encontrar el mérito intrínseco de cada composicion, i tambien porque la *armonía* es un auxiliar para el que improvisa, toca a primera vista, o acompaña.

mentados (1); 3.º que la *inversion* de un intervalo consiste en la trasmutacion de una de las dos voces a su 8.ª alta o baja, permaneciendo en su puesto la otra, de lo cual resulta un nuevo intervalo, que se llama *invertido* o *trastrocado*, que es el complemento de lo que faltaba al primero para llegar a la 8.ª; p. ej, *do-si*, es el complemento de *si-do*, i al contrario; 4.º que de esto resultan dos reglas, a saber:

1.ª La inversion de la 2.ª produce la 7.ª, la de la 3.ª produce la 6.ª i la de la 4.ª produce la 5.ª, i recíprocamente.

2.ª La inversion de un intervalo *mayor* produce el *menor*, i la del *aumentado*, el *disminuido*, i recíprocamente.

Los intervalos *compuestos* siguen la misma lei que sus respectivos *simples*; así, v. g, *do-mi*, intervalo *compuesto*, es una 10.ª *mayor*, como es *mayor* la 3.ª *do-mi*, su respectivo intervalo *simple*.

A todo lo espuesto agregaremos: 1.º que a la nota mas baja o grave de un intervalo se le llama *raíz*, i como tal puede servir, para todos, cualquiera nota que se escoja, i, por consiguiente, esto puede tener lugar en todos los modos i gamas; 2.º que el *unisono* o sonido igual no es, como ya se dijo, un *intervalo*, pero debe considerarse como tal, en *armonía*, porque dos diferentes *partes* toman, muchas vezes, una misma nota, por cuyo medio es que forman el *unisono*; 3.º que el efecto de los intervalos *dobles* es análogo al de los *simples*; 4.º que todo intervalo se computa i se busca de la *raíz* o nota mas baja para arriba, es decir, en la direccion del *bajo* acia el *tiple* o *alto*, i jamas a la inversa o de la nota alta acia la mas baja. (2)

(1) Los tonos i semi-tonos, de que constan los intervalos de la escala, siguen en la lista a continuacion, para recordarlos mas fácilmente:

Tonos-s-tonos.				Tonos-s-tonos			
La 2.ª	menor	consta de	1	La 5.ª	menor	consta de	2 i 2
„ 2.ª	mayor	„	1	„ 5.ª	mayor	„	3 i 1
„ 3.ª	menor	„	1 i 1	„ 6.ª	menor	„	3 i 2
„ 3.ª	mayor	„	2	„ 6.ª	mayor	„	4 i 1
„ 4.ª	menor	„	2 i 1	„ 7.ª	menor	„	4 i 2
„ 4.ª	mayor	„	3	„ 7.ª	mayor	„	5 i 1
				„ 8.ª		„	5 i 2

Los intervalos *aumentados* tienen un semi-tono mas que el *mayor* de su mismo nombre; los *disminuidos*, un semi-tono ménos que el *menor* de igual nombre; i los *inalterados* son aquellos, que no reciben signo alguno alterativo, tales son la 4.ª i la 5.ª.

(2) Es de observarse que muchos intervalos diferentes, cuando se tocan, parten de la misma nota, p. ej, la 2.ª *aumentada* i la 3.ª *menor*, o la 4.ª *aumentada* i la 5.ª *disminuida*. Pero, en *armonía*, estos intervalos se distinguen, uno de otro, de dos maneras: 1.º porque cada uno de ellos requiere notas diferentes, que forman distintos acordes; i 2.º porque cada uno se *resuelve* de diverso modo.

Se debe notar, ademas, que en cada especie de intervalo las notas retienen no nombre alfabético, bien sea el intervalo *menor*, *mayor* o *aumentado*. Así, pueden encontrarse los mismos intervalos en las gamas de *fa sostenido* i *re bemol*: en esta última gama, los intervalos de *sesta* i *sétima diminuta* no pueden producirse de otra manera, sinó elevando la nota baja a *raíz*.

De las consonancias i disonancias —Entre los diferentes intervalos que sirven, en música, para formar los acordes de que se compone la armonía, unos dan sonidos que agradan, i otros, por el contrario, que desagradan al oído. Por esta razón se dividen en CONSONANTES, o agradables, i en DISONANTES, o desagradables al oído.

Los *consonantes* son: la octava, la quinta mayor, la cuarta menor, las dos terceras i las dos sextas mayores i menores, que son los intervalos formados por las resonancias que da un cuerpo sonoro, puesto en vibración. Todos los demás, cuales son: la segunda i séptima mayores i menores, la cuarta mayor, la quinta menor, la novena, &c. forman *disonancias*. (5) Los intervalos de la primera categoría forman los acordes llamados *consonantes*; los de la segunda, forman los que se denominan *disonantes*.

El empleo de las *disonancias* está sometido a dos reglas particulares: 1.^a la *preparación*; 2.^a la *resolución* o *disonancia salvada*.

PREPARAR una *disonancia*, es hacer oír como *consonante* (en el acorde precedente), el sonido que va a ser *disonante*. (6)

(5) CONSONANTE significa, como se sabe, *sonando con*, al mismo tiempo; i DISONANTE, *sonando a parte*, doblemente; pero no hai intervalos verdaderamente *consonantes*, sino los que no tienen necesidad de *preparación* ni de *resolución*, tales como los de la 1.^a columna de la lista siguiente:

CONSONANTES.				DISONANTES.			
La 3. ^a menor i su inv.	6. ^a mayor	La 2. ^a menor i su inv.	7. ^a mayor				
„ 3. ^a mayor	„ 6. ^a menor	„ 2. ^a mayor	„ 7. ^a menor				
„ 4. ^a menor	„ 5. ^a mayor	„ 4. ^a mayor	„ 5. ^a menor				
„ 5. ^a mayor	„ 4. ^a menor	„ 5. ^a menor	„ 4. ^a mayor				
„ 6. ^a menor	„ 3. ^a mayor	„ 7. ^a menor	„ 2. ^a menor				
„ 6. ^a mayor	„ 3. ^a menor	„ 7. ^a mayor	„ 2. ^a mayor				
„ octava	„	i todos los aumentados i diminutos.					

OBSERVACION. Los intervalos *consonantes* se han querido dividir en *perfectos* i en *imperfectos*, i a este respecto se ha sentido: 1.^o que la 5.^a i la 8.^a son CONSONANCIAS PERFECTAS, porque ellas no pueden ser alteradas, sin dejar de ser *consonantes*; i 2.^o que la 3.^a i la 6.^a son CONSONANCIAS IMPERFECTAS, porque pueden ser mayores o menores, sin cesar de ser *consonantes*. Conclusión que parece destruir el principio que se ha querido establecer; porque, en efecto, i prescindiendo de otras consideraciones, el principio relativo a las dos naturalezas de *consonancias*, tendría por resultado esta singular consecuencia: que los acordes de tres sonidos, mayor i menor, llamados *perfectos* [como adelante se verá] serían precisamente compuestos de dos intervalos *imperfectos*. Qué contradicción! Era, pues, al ménos inútil, el hacer tal distinción.

(6) La *preparación* debe igualar, a lo ménos en valor, la duración de la *disonancia*, es decir, que si la *disonancia* tiene la duración de una mínima, su *preparación* debe tener, por lo ménos, la duración de dicha nota, i así sucesivamente, una semínima para otra semínima, una corchea para otra corchea, &c. La *preparación*, según este principio, se opera siempre por una *síncope*; i, debiendo ser un intervalo *consonante* la primera de las dos notas, la *preparación* no puede, pues, efectuarse sino por el empleo de un intervalo de 3.^a o de 5.^a, de 6.^a o de 8.^a.

Resolver o salvar una disonancia, es hacer descender un tono pleno o un semi-tono el *sonido disonante*. (1)

La regla de la preparacion exige que se atienda a la naturaleza de los tiempos del compas, (2) i he aqui lo que dice esta regla: Las disonancias deben ser preparadas en los tiempos débiles del compas, i oidas en los tiempos fuertes; son casi siempre *resueltas o salvadas* en el tiempo débil. Pero se puede, sin cometer falta, prolongar la duracion de la disonancia, i no resolverla sino en un tiempo fuerte.

De los acordes en particular, su inversion i posiciones—Todo acorde se compone, como ya se dijo, de la union de dos o mas intervalos armónicos. El nombre particular o distintivo de cada uno les viene, en jeneral, del intervalo que forman, entre si, la nota *mas grave* i la *mas aguda* del acorde; los demas intervalos de que este se componga, se consideran igualmente con relacion a la nota que sirve de base, i que se llama el *bajo*. (3) Los acordes pueden, por consiguiente, ser formados de tres, cuatro, cinco i de un mayor número de sonidos simultaneos; pudiendo establecerse en todas las gamas, sobre cualquiera de sus grados.

ACORDE PERFECTO. Entre todos los acordes, practicables en música, hai *uno* solamente en cada gama, que, sin duda, a causa de ser dado por la naturaleza, ha recibido el nombre de *acorde perfecto*. (4) Este acorde se compone del 1.º, 3.º i 5.º

(1) El principal carácter de las *disonancias* consiste en que ellas no pueden satisfacer el oido, sino a condicion de ser seguidas de una *consonancia*, es decir, que los intervalos *disonantes* necesitan pasar a otro *consonante*, i este paso, o transicion se llama *resolucion de la disonancia*, en la cual, una de las voces que forma la disonancia se mantiene fija, mientras la otra sube o baja un tono o un semi-tono, o bien, se mueven ambas en sentido opuesto. Hai, pues, esta diferencia capital en las *consonancias* i *disonancias*: que las primeras pueden sucederse *inmediatamente*, sin otro inconveniente que producir monotonía, mientras que las segundas no pueden sucederse sin intermediario, i esta *resolucion* debe naturalmente hacerse siempre sobre una consonancia.

(2) Los compases se dividen, como se sabe, en tiempos *débiles* que son los pares, i en tiempos *fuertes* que son los impares.

(3) En música la palabra *fundamental* sirve para indicar el sonido grave de donde se ha partido para formar tales o tales acordes, sea en su orden primitivo, sea en sus inversiones; i como se ha convenido dar el nombre de *bajo* a la parte que hace oír el sonido mas grave de tal o cual acorde, resulta que cada uno de estos tiene su nota de bajo que le es propia; pero de esto no se infiere que cada sonido grave sea el jenerador de un acorde, porque muchos acordes no son sino ramificaciones o inversiones de la armonía, pertenecientes a los verdaderos acordes fundamentales; por esta razon es que se ha dado el nombre de *bajo fundamental* a la parte grave que no articula sino los sonidos que sirven de bajo a toda especie de armonía.

(4) El *acorde perfecto o normal* tiene por fundamento las primeras divisiones del *monocordio*, instrumento que consiste en una caja de madera delgada, que tiene una cuerda metálica tirante, la cual da un sonido cualquiera, v. g. *do*. Si, por medio de un caballete móvil, se va reduciendo la longitud de dicha cuerda, pasando sucesivamente el caballete a varios

grados, i, por consiguiente, de dos intervalos de *terceras* sobre-puestas, una *mayor* i otra *menor*, i su nota de *bajo*, o sobre la que se funda, es la *tónica* o 1.^o grado de una gama (ej. A. núm. 14, lám. 10).

Las notas que componen un acorde cualquiera, pueden ser combinadas de diversas maneras: cuando este cambio de órden tiene lugar, trastrocando el puesto que ocupa el *bajo*, tomando este el de cualquiera de las otras notas, el nuevo acorde que de ello resulta, se llama *INVERSION*; pero, si permaneciendo el *bajo* en su puesto, solo cambian el suyo las otras notas, esta diferente colocacion (del todo arbitraria i que puede variar en el curso de las sucesiones), se nombra *POSICION del acorde*. Estas notas superiores, de cualquier modo que se trastruequen entre sí, no *invierten* por eso los acordes: es la sola nota de *bajo*, la que decide que ellos sean *directos* o *invertidos*.

Así, cambiando en el acorde citado A, la nota de *bajo do* a su 8.^a alta (ej. B.), resulta un segundo acorde, formado de distintos intervalos, uno de 3.^a (*mi, sol*), i uno de 6.^a (*mi, do*), ámbas *mayores* o *menores*; i mudando el *mi* (ej. C.) a su 8.^a alta, resulta un tercer acorde, compuesto de otros dos diversos intervalos, uno de 4.^a (*sol, do*), i uno de 6.^a (*sol, mi*), *mayor* o *menor*. De estos tres acordes, el 1.^o (ej. A) se llama *directo*, i los otros dos (ej.^s B i C) *inversiones*: todos son *consonantes*, porque constan de intervalos consonantes. Si, al acorde perfecto *directo* (ej. A), se añade la 8.^a alta de la *tónica* o nota de *bajo* (ej. D.), entónces el acorde es *completo*. El ej. E manifiesta las otras dos *posiciones* que puede tener dicho acorde, ademas de la primitiva, i que consisten en pasar sucesivamente a su 8.^a alta las dos notas (*mi, sol*), superiores a la del

puntos de ella; su mitad hará oír la réplica del *do*, o su 8.^a alta; su cuarta parte, dará la doble octava de dicha nota en el 15.^o grado; su tercera parte dará el *sol* de la 2.^a 8.^a en el 12.^o grado; su quinta parte, el *mi* en el 17.^o grado; su sexta, el *sol* [8.^a del que dió la tercera]; la sétima, un *si* en el 21.^o grado; la octava, un *do* en la triple-octava; i finalmente la novena parte, un *re* en el 23.^o grado. De manera que, partiendo del cuarto de la cuerda [que da el *do* de la doble-octava del primer sonido, dado por toda la cuerda], se halla una progresion de *terceras*: *do, mi, sol, si, re*, cuyos tres primeros sonidos dan el *acorde normal*, el solo que puede servir de conclusion a todo período armónico.

Si se hace vibrar cualquier otro cuerpo sonoro, el *do* grave del piano, p. ej, ademas del sonido principal se oirán sucesivamente otros sonidos, todos superiores o mas altos que el jenerador, que serán la 8.^a; la 5.^a, en el 12.^o; la doble-octava; la 3.^a mayor en el 17.^o; la 8.^a de la 5.^a en el 19.^o, así como la triple-octava en el 22.^o grado. Las mismas resonancias son producidas por el tubo de órgano llamado *diez i seis pies*, ademas de su sonido principal *do*; e igualmente, el sonido mas grave de la trompa en *do*, emitido con fuerza, hace resonar su *quinta* en el 12.^o grado, i su *tercera* mayor en el 17.^o; i si la duracion del primer sonido pudiera estar en razon de su fuerza de emision, no hai duda que se deberian oír otras resonancias.

bajo, que permanece quieta. (1) Las *posiciones* derivan su nombre del intervalo que forman la nota del *bajo*, i la mas *alta*; así, la 1.^a posición del acorde perfecto A, se llama *de 8.^a*; la 2.^a i 3.^a E, son *de 3.^a* i *de 5.^a*.

Los acordes de *sesta*, i de *sesta* i *cuarta*, orijinados de las dos inversiones del acorde *perfecto*: el primero, llamado así porque su principal intervalo es una 6.^a, tiene tambien tres posiciones, como el acorde *perfecto*, a saber: de 6.^a, de 8.^a i de 3.^a. Igual cosa sucede con el segundo de estos acordes, que deriva su nombre, por contener los intervalos de 6.^a i 4.^a. Estos dos acordes son ménos perfectos que el acorde normal o comun, porque, aunque son agradables, no suenan de una manera satisfactoria, para poder efectuar con ellos un final o cadencia.

De los acordes *consonantes* i *disonantes*, no hai mas acorde *consonante* que el *perfecto mayor* o *menor*: todos los demas son *disonantes*. Estos no pueden existir por sí solos: sus notas pueden pasar a otro acorde tambien *disonante*, pero finalmente, las de este han de *resolver*, como ántes se ha dicho, en el acorde *perfecto*.

ACORDE DE SÉTIMA DEL 5.^o GRADO. Este es el segundo acorde principal, en *armonía*, que tambien se llama acorde *menor* o de *dominante*, porque se forma sobre el 5.^o grado de una gama, que es su nota fundamental o *bajo*, a la que, ademas de su 3.^a *mayor* i su 5.^a *inalterada*, se agrega la 7.^a *menor* del mismo; por consiguiente, se compone de cuatro partes esenciales, i por tanto, no requiere duplicacion de notas, para constar de aquellas. Así, en do *mayor* o *menor*, v. g, recae sobre *sol* (ej. A. núm. 15, lámina 10), i requiere una *resolucion* en el acorde comun *perfecto*, natural i deseada por el oído.

Este acorde admite cuatro *posiciones* i tres *inversiones*: de estas últimas se orijinan tres diferentes acordes, a saber: 1.^o el acorde *de 5.^a* i *6.^a* *si, sol, re, fa* (letra B. núm. id.); 2.^o el *de 6.^a*, *4.^a* i *3.^a* *re, sol, si, fa* (letra C.); i 3.^o el *de 2.^a* *fa, sol, si, re* (letra D.) Cada uno de estos nuevos acordes tiene tambien sus diferentes *posiciones*; i la *resolucion* natural de ellos se hace igualmente en el acorde *perfecto* comun: el acorde *de 2.^a* se resuelve, sinembargo, por una de las inversiones de aquel. Es de observarse que, en este acorde, la *disonancia de segunda*, aunque un poco áspera, tiene un sonido bastante agradable en esta aplicacion.

Cuando el acorde de *sétima* se toca en otros grados de la

(1) En los diferentes cambios o duplicaciones de las partes intermedias, no debe cambiarse el acorde en ningun caso.

Todo esto sucede tambien en modo *menor*, es decir, cuando la 3.^a *menor* se sustituye a la *mayor*, como se ve en la repeticion de cada ejemplo de cada letra.

escala, es mui disonante, aunque puede ser usado (ej.^s E, F, G, H.). Si en el primero de estos cuatro acordes se hiciera menor la 7.^a, sonaría mejor ciertamente; pero no estaría ya en *do* mayor, sinó en *fa*, ej. I.

De lo espuesto hasta aquí se deduce: 1.^o que en casi todos los acordes *disonantes* hai un intervalo de 6.^a o de 3.^a; 2.^o que hai tambien en ellos, a lo ménos, una disonancia; i 3.^o que las notas extremas de estos acordes forman, regularmente, un intervalo de *décima mayor* o *menor*.

Si el discípulo se toma el trabajo de trasportar a otras gamas los siete acordes con los cuales lo hemos familiarizado, podría fácilmente encontrarlos en cada composicion, bajo cualquiera forma que ellos pudieran estar ocultos ocasionalmente. (1)

De la sucesion de los acordes—Una de las partes mas importantes de la armonía es la que se ocupa del *encadenamiento* o *sucesion de los acordes*: esta sucesion está sometida a reglas que son el resultado de la observacion i de la esperiencia. Los acordes *perfectos*, p. ej, deben conservar entre sí ciertas relaciones de modalidad; el acorde que sigue a otro, debe pertenecer a una gama que se asocia fácilmente a la que precede: esta primera regla admite, sinembargo, escepciones.

La segunda condicion es, que de un acorde al que sigue haya, por lo ménos, una nota comun, que sirve para ligarlas. El transporte de los acordes no se opone, pues, a su encadenamiento, cuando, por otra parte, existen las demas condicio-

(1) Las combinaciones de la armonía no se limitan a los acordes cuyos intervalos son definidos; el arte i la ciencia los han multiplicado singularmente. Por ejemplo, es necesario añadir a aquellas: 1. ^o las INSTRUCCIONES de intervalos, que no tienen lugar sinó en el acorde de *sétima* i sus derivados, i que consisten en sustituir en esos acordes la *sesta* nota de la gama en la *quinta*, a fin de obtener un nuevo efecto; 2. ^o las PROLONGACIONES de las consonancias, que dan por resultado el retardo de algunas notas sobre el acorde siguiente, de donde resulta una disonancia accidental, que estimula a la necesidad que experimenta el oído, de una *resolucion* sobre el acorde *perfecto*. Esta disonancia se llama *artificial*, para distinguirla de la disonancia natural de la *sétima* i de sus derivadas, la cual puede emplearse sin *preparacion* o *prolongacion*; 3. ^o la ALTERACION de las notas, otra modificacion que puede introducirse en los acordes, i que consiste en afectar de un accidente toda nota que sube o que baja, en el paso de uno a otro acorde.

A todas esas modificaciones, que pueden aplicarse a todos los acordes i a sus transportes, algunos compositores añaden la ANTICIPACION de una o de muchas notas de un acorde en el acorde precedente, especie de incorreccion raramente practicada, pero que produce mucho efecto cuando se emplea con habilidad; en fin, la DURACION i el PEDAL, notas que sostienen un sonido durante un cierto número de compases sobre una serie de acordes variados. La *duracion* se estiende especialmente de una nota de esa naturaleza, colocada en las *partes altas*, i que debe armonizarse mas evidentemente con los acordes sobre los cuales se prolonga. El *pedal* está con particularidad colocado en la *baja* o en el 5. ^o grado o *dominante*, i puede desviarse mas de la continuacion de la armonía; pero la una i la otra deben referirse exactamente a la conclusion.

nes. Las series de *sextas* están, no obstante, esceptuadas de esa facultad.

Se pueden mezclar, con éxito, los modos *mayor* i *menor* en las sucesiones armónicas. No debe haber intervalos muy separados entre los acordes, &c.

MOVIMIENTOS. La variedad de la armonía depende, en gran parte, del *movimiento* de la marcha relativa de las *partes*. Estos movimientos son de tres especies: el *directo* o *semejante*, el *contrario*, i el *oblicuo*. El movimiento es *directo*, cuando las partes marchan en el mismo sentido; es *contrario*, cuando proceden en sentido opuesto; i *oblicuo*, cuando una parte queda en su lugar, mientras que las demás marchan en un sentido cualquiera.

Pero esta variedad se obtiene, sobre todo, por la mezcla hábil de las *consonancias* i de las *disonancias*; estas últimas, hemos dicho antes, están sometidas a dos reglas principales: la *preparacion* i la *resolucion*.

Los cambios de gama i de modo constituyen, para la armonía, un nuevo e importante recurso. Así es que, después de haberse establecido claramente sobre una tónica, se han des-
carriado, sustituyendo una degradación armónica a otra, o bien, pasándola de la gama normal a la opuesta, i alternativamente; pero después de haber recorrido ese nuevo campo, según los caprichos de la imaginación, es indispensable el volver a la tónica primitiva, o sea a la gama primitiva del principio.

NOTAS DE PASO O TRANSITORIAS. Un último medio, i es seguramente uno de los mas ricos, es el empleo de las *notas de paso*. Llámense así, las notas que, en una melodía, no llevan una armonía directa, sino que sirven para ligar entre sí las notas armónicas. Esas notas *pasan*, en efecto, como desapercibidas sobre los acordes, los cuales no acompañan sino las notas esenciales que entran en su contestura. (Véase el ej. núm. 16 lám. 10.)

Las *prolongaciones* de una nota sobre el *bajo*, entran en la clase de las *notas de paso*. Los *arpeggios* i las *baterías*, que no son mas que acordes fraccionados, enriquezen el acompañamiento, dando a la armonía movimiento i lijereza.

La armonía tiene reglas muy sencillas i numerosos recursos, pero está sujeta a ciertas restricciones, impuestas por el oído, mas aun, que por el ejemplo i la autoridad de los grandes maestros. Tales son: 1.º la que prohíbe el hacer *dos quintas* o *dos octavas* seguidas, por movimiento *semejante*, o en otros términos, pasar de una de las consonancias, que se han llamado *perfectas*, a otra de la misma naturaleza, por movimiento *di-*

recto; 2.º de una de las mismas consonancias llamadas *perfectas* a otra *perfecta*, no se puede pasar sinó por movimiento *contrario* u *oblicuo*; 3.º de una consonancia *perfecta* a una de las llamadas *imperfectas*, se procede por los tres movimientos, *semejante*, *contrario* u *oblicuo*; 4.º de una consonancia *imperfecta* a una *perfecta* no se puede emplear, en jeneral, sinó el movimiento *contrario* u *oblicuo*; el uso del movimiento *semejante* no podría emplearse, sin ciertas precauciones; 5.º de una consonancia *imperfecta* a otra de la misma naturaleza, se puede usar de los tres movimientos. Tales son aun, las *falsas relaciones*, que cambian de modalidad, de suerte que las *partes* parecen estar, al mismo tiempo, en diferentes tónicas o en escalas diferentes.

La *armonía*, como se ve, se resume en estos tres puntos: la *jeneracion*, la *clasificacion* i la *sucesion* de los acordes.

§.º II.

DEL ACOMPAÑAMIENTO.

La aplicacion de los *acordes* a una determinada melodía, segun las leyes de la ciencia armónica, constituye lo que se ha llamado *el arte del acompañamiento*. Consiste, pues este, en colocar al rededor de un objeto melódico la armonía que le conviene. Es un empléo limitado de la armonía, en ese sentido que, en una composicion bien hecha, la armonía debe concebirse al mismo tiempo que la melodía, i ligarse de una manera indisoluble; mientras que, en el *acompañamiento*, no se trata mas que de aumentar a una melodía aisladamente concebida, una armonía accesoria, sin la cual, en rigor, podría pasarse.

Así, la determinacion de la armonía conveniente a un objeto se hace, segun dos suertes de consideraciones: la del objeto en sí mismo; la de su posicion, relativamente a las otras partes. El acompañamiento se hace por los *intervalos*, o por los *acordes*: en uno i otro caso se arregla por la melodía del objeto colocado, ya en la parte grave o baja, ya en la superior. La marcha del objeto determina la armonía de que debe ser revestido.

Distínguense muchas clases de *acompañamiento*: el *acompañamiento ensamblado*, que consiste en colocar bajo las notas principales de una melodía, el acorde que deben llevar; el *acompañamiento figurado*, que reúne las formas de la armonía a las de la melodía; el acompañamiento de la *particion*, que se entiende por el arte de traducir, en el piano, los efectos de la instrumentacion, que el compositor ha imaginado para la orquesta.

CUESTIONES.

- Qué es lo que abraza la *armonía*.
- Cuándo se canta en *unísono*. De qué resultan los *acordes*, i qué cualidades de estos enseña a conocer la *armonía*.
- Explíquese con ejemplos las partes de que puede constar la *armonía*.
- En qué consiste la teoría de esta ciencia.
- 1—En qué debe consistir, por lo ménos, cada *acorde*.
- Además de lo que se dijo en la LECCION CUARTA, acerca de los *intervalos*, qué otras cosas deben agregarse, respecto de los mismos.
- Qué *intervalos* se llaman *consonantes* i cuáles *disonantes*.
- Cuáles *intervalos* son los *consonantes*, i cuáles los *disonantes*.
- A cuáles reglas está sometido el empleo de las *disonancias*.
- Qué exige la regla de la *preparación*.
- De qué se compone todo *acorde*. De dónde les viene su nombre distintivo. De cuántos sonidos pueden, por consiguiente, ser formados; i dónde pueden establecerse.
- Qué es *acorde perfecto*. De qué se compone, i de qué *intervalos* consta; ejemplo.
- Qué es lo que se llama *inversión*, i qué es *posición* de un *acorde*; i cuál es la nota que decide esta distinción.
- Explíquese detalladamente, con ejemplos, las *inversiones* i *posiciones* del *acorde perfecto*. Num. 14 de la lám. 10.
- De qué derivan su nombre los *acordes de sexta* i de *sexta* i *cuarta*, i cuántas *posiciones* tienen.
- Qué es *acorde de sétima*, de qué otro modo se llama, explíquese su formación con ejemplo.
- Cuántas *posiciones* e *inversiones* admite este *acorde*, explíquese con ejemplos; i dónde se hace la *resolución* natural de los nuevos *acordes*, derivados de las *inversiones* del de *sétima*; i qué escepcion presenta el de 2.
- Qué sucede cuando el *acorde de sétima* se toca en otros grados de la escala; pónganse ejemplos.
- Qué se deduce de todo lo espuesto hasta aquí.
- Qué se observa, respecto de la *sucesión de los acordes*.
- Cuál es la segunda condición, respecto de la *sucesión*.
- Qué mas se observa respecto de los *modos* i los *intervalos* en dicha *sucesión*.
- De qué depende, en gran parte, la variedad de la *armonía*. Cuántos i cuáles son los *movimientos*, i en qué consisten.
- Porqué medio se obtiene, sobre todo, esta variedad de la *armonía*.
- Qué constituyen, para la *armonía*, los cambios de *gama* i de *modo*. Explíquese esto, dando la razón.
- A qué se llama *notas de paso*; póngase ejemplo.
- Cuáles otras entran en la clave de estas *notas*; i qué otras cosas enriquecen el acompañamiento.
- Cuáles son las restricciones a que está sujeta la *armonía*, impuestas por el oído, mas aun que por el ejemplo i la autoridad de los grandes maestros.
- En qué puntos se resume la *armonía*.
- 2—Qué es lo que se ha llamado *el arte del acompañamiento*. En qué consiste. En qué sentido es un empleo limitado de la *armonía*, i la diferencia que lo distingue de ella.
- Segun esto, por cuántas suertes de consideraciones se determina la *armonía* que conviene a un objeto. Por cuántos *modos* se hace el *acompañamiento*; i cómo se arregla en estos casos.
- Cuántas clases de *acompañamiento* se distinguen.

LECCION SEGUNDA.

DE ALGUNAS OTRAS PARTES DE LA COMPOSICION.

El conocimiento de la *armonía* puede bastar para acompañar una melodía, pero ese conocimiento no es sinó el preliminar de los estudios del compositor.

§. I.

DEL CONTRA-PUNTO, I SUS DERIVADOS.

Contra-punto—En la música de muchas partes, cada voz, cada instrumento tiene una marcha diferente. El compositor, al combinar las notas, está obligado a darse cuenta de la posición de estas i de su valor respectivo. Esta operación, que constituye *el arte de escribir la música*, según ciertas leyes, se llama CONTRA-PUNTO, palabra proveniente de que, en el origen, nuestras notas modernas no eran sino simples *puntos*, que se colocaban los unos sobre los otros, para marcar los intervalos.

El objeto del *contra-punto* es, enseñar a disponer muchas partes secundarias al rededor de una principal, invariable, atendiendo a los diversos valores i figuras de notas admisibles en las partes.

De las principales divisiones que se establecen entre las diferentes especies de *contra-punto*, la mas importante es la que lo distingue en *simple* i en *doble* o *complejo*.

Así, en ciertos casos, el compositor no tiene que ocuparse sino del efecto inmediato de la armonía, lo cual constituye la primer especie. En otros, le es necesario saber lo que vendría a ser dicha armonía, si ella fuese *invertida*, es decir, si la parte superior pasara, ya a la baja, ya a las intermedias. De esto se ocupa el *contra-punto* de la segunda especie.

De todas estas combinaciones resultan ciertas formas de música, que se llaman *imitaciones*, *cánones* i *fugas*.

De la imitacion—Esta es una frase musical repetida por otra parte; consiste, pues, en reproducir con mas o menos exactitud, en una parte, un rasgo o pasaje espresado por una primitiva.

Las diferentes maneras de *imitar* son numerosas, i ofrecen un gran recurso para variar las composiciones.

Del canon—Este no es otra cosa que una *imitacion*, entendida a todo un trozo o a un pasaje de cierta estension; o bien, cuando ella pasa alternativamente de una parte a otra, sin ser interrumpida.

La composición de todo *cánon*, presupone la existencia de una melodía, que el compositor crea, mental o esplicitamente, i de la cual deduce la *imitacion canónica*.

Todas las variedades que suministra la *imitacion*, se reproducen en el *cánon*; i la composición de este da lugar aun a algunas combinaciones particulares.

De la fuga—Esta es una pieza de música, fundada en las reglas de la *imitacion periódica*; así, cuando la imitacion

es *periódica* i que se la interrumpa, a veces, para volverla a tomar seguidamente, se le da el nombre de *fuga*, que quiere decir *huida*, porque las partes parecen huirse en las repeticiones del tema o motivo. La *fuga* es uno de los trozos de música mas difíciles de escribir. Ella reúne todos los recursos de la ciencia; manejada por un hombre de jenio, produce los mayores efectos.

Sus especies se distinguen, particularmente, por la manera diferente como puede ser dispuesta la *imitacion* de la entrada o la primitiva.

La marcha de la fuga está sometida a reglas, que no son fijas e inmutables, sinó para la fuga de estudio o escolástica. *Unidad, claridad, orden i variedad*, tales son las cualidades que constituyen una buena fuga.

§.º II.

DE LA INSTRUMENTACION.

Se llama así, el arte de disponer las composiciones musicales, de manera que puedan ser convenientemente ejecutadas por los diversos órganos, naturales o artificiales, por cuyo medio se produce el sonido, i de consiguiente, obtener los mejores efectos posibles de las combinaciones, parciales o totales, de los instrumentos que entran en una *particion*, es decir, en la reunion de partes destinadas a espresar el pensamiento del compositor.

Vozes—La voz humana de cada uno de los dos sexos, ofrece, despues de la *muda*, tres suertes de voces bastante bien marcadas, sobre todo, en los hombres. Ellas corresponden ordinariamente a los diapasones particulares que distinguan la primera voz del adolescente. Así es que, la segunda es aguda, grave o intermedia, segun que, en la adolescencia, tuviera mas aptitud para la emision de los sonidos elevados, que para la de los contrarios; o que quedase limitada entre los dos extremos.

Las tres voces de mujer, empezando por la superior, han recibido los nombres de *soprano*, *mezzo-soprano* i *contralto*. Esta última, es el *bajo* en estas voces. Las tres voces de los hombres son: de *tenor*, *barítono* i *bajo*. Todas estas están, respectivamente con las primeras, en 8.ª baja.

Ademas de esta division, las voces de *tenor* i de *barítono* se dividen: en *voz de pecho*, i *voz de cabeza*. El *soprano* tiene aun la *voz del medio*, pero que es tambien una voz de *pecho*, cuya diferencia consiste, en que esta se forma en la parte posterior de la boca i la superior de la larinje, i la *voz de cabeza*, en los senos frontales i las fosas nasales.

Los hombres i las mujeres de voces graves, usan rara vez

la voz *de cabeza*, por la dificultad que experimentan en reunirla a la *de pecho*; las escepciones se encuentran, por otra parte, en las mujeres mas bien que en los hombres.

La estension del *soprano* es, en clave de sol, desde una linea, bajo pauta, hasta la 7.^a, sobre ella, i aun, a veces, mas; la del *mezzo-soprano* es, en clave de do, sobre la 1.^a, desde una linea, bajo la pauta, hasta la 6.^a; i la de *contralto*, en clave de do, sobre 3.^a linea, es desde la 1.^a hasta la 7.^a La estension del *tenor* es, en clave de do, sobre 4.^a linea, desde un espacio, bajo pauta, hasta la 7.^a linea, i a veces alcanza a mas; la del *baritono*, en clave de fa, sobre 4.^a linea, es desde el 1.^o espacio hasta el 7.^o; i la del *bajo*, en la misma clave, es desde el 1.^o espacio hasta el 6.^o Algunas voces de *bajo* privilegiadas, tienen una estension, en el grave, que les permite emitir sonidos hasta *mi*, *re* bemol, *re* becuadro, *si*, a cuyas voces dan los Italianos el nombre de *basso-profondo*.

Esta estension jeneral de cada voz es, ordinariamente, la de los cantores, mujeres i hombres, que desempeñan los principales papeles, en los teatros líricos. El compositor, que debe escribir para estas voces, de manera que haga valer sus cualidades, i disimular los defectos que puedan tener, las estudia de antemano, separadamente i con cuidado, pues que esto atañe a su interes propio, así como al de los cantores.

En cuanto a escribir para los *coristas*, cuyas voces están, en jeneral, mucho ménos ejercitadas, i, con frecuencia, su práctica musical apénas bosquejada, es prudente encerrarse, para cada uno, en la estension de una *décima*, a lo sumo. Así, para los *sopranos* i *mezzo-sopranos*, desde la 1.^a linea al 5.^o espacio; para los *contraltos*, desde la 2.^a linea al 6.^o espacio; para los *tenores*, desde el 1.^o espacio a la 6.^a linea; para los *baritonos*, desde el 2.^o espacio a la 7.^a linea; i para los *bajos*, desde el 1.^o espacio a la 6.^a linea.

Respecto del número de estos coristas en los grandes teatros líricos, varía mucho; pero, en jeneral, la proporcion en un *coro* de 60, es la siguiente: 16 *altos* o *sopranos*, 12 *contraltos*, 10 primeros *tenores*, 10 segundos i 12 *bajos*.

Instrumentos—Los instrumentos que están mas en uso hoy i sus divisiones mas comunes, forman cinco clases distintas, a saber: 1.^a instrumentos de teclado, como el piano; 2.^a de cuerdas que se pulsan: harpa, guitarra; 3.^a de cuerdas i arco: violin, violoncello, &c; 4.^a de viento: flauta, clarinete, &c; 5.^a de percusion: timbales, bombo.

El fondo obligado de una gran orquesta supone: 1.^o instrumentos de arcó, como violin, *alto* o viola (1), violoncello

(1) Este instrumento se llama tambien *quinta*, porque su acorde está a la 5.^a inferior con el del violin.

i bajo; 2.º instrumentos de viento, como flauta, flautin, oboé, clarinete, bajon o fagote, corneta de pistones i trombon; 3.º un instrumento de percusion, que es el timbal. (1)

En cuanto a su *estension*, daremos solamente la de algunos solamente.

En los instrumentos de cuerdas:

La estension del *riolin*, cuya clave es la de sol, para la orquesta es: partiendo del sol al aire, hasta el fa de la 3.ª octava; en el *solo*, puede aumentar una cuarta mas.

La estension del *alto o viola*, cuya clave es la de do, sobre 3.ª linea, es: de dos octavas i una quinta para la orquesta, partiendo del do al aire; en el *solo*, es de tres octavas i mas.

En el *violoncello*, la estension jeneral en clave de fa, 4.ª linea, varia para el simple acompañamiento de orquesta, entre dos octavas i una quinta, desde dos lineas bajo la pauta hasta la 8.ª; en el *quatuor o solo* de orquesta, en la música de cámara: tres octavas, desde el mismo punto i clave hasta el 7.º espacio, en clave de do, sobre 4.ª linea; i una sexta mas para el *concerto*, desde el mismo punto de la clave de fa, hasta la 6.ª linea, en la de sol.

El *bajo*, en su mayor estension, clave de fa, no escende esta nota sobre la pauta, que corresponde a la misma de la 4.ª linea para el violoncello.

En los instrumentos de viento:

La estension de la *flauta*, cuya clave es la de sol, es de dos octavas i una sexta menor, i aun una 7.ª desde el re (o do), una linea bajo pauta, hasta la 10.ª linea, o el si bemol de la 3.ª octava.

El *oboé*, cuya clave es tambien la de sol, se estiende dos octavas i una cuarta, desde do, como la flauta, hasta el fa del 8.º espacio.

El *clarinete*, cuya clave es la misma, es de tres especies: en do, en si bemol i en la; pero, cualquiera que sea el diapason, su estension es de tres octavas i una sexta menor. En el de do, es desde el 4.º espacio, bajo pauta, hasta la 8.ª alta de la 7.ª linea; en el de si bemol, desde la 4.ª linea, bajo pauta, hasta la 8.ª alta del 6.º espacio; i en el de la, desde el sostenido del 5.º espacio, bajo pauta, hasta la 8.ª alta de la 6.ª linea. Pasado el re de encima de la pauta, los sonidos son agrios i chillones; asi, no se les emplea sino en el *solo*.

El *fagote*, el mas bajo de los instrumentos de caña o de estrangul de la orquesta, que los Italianos llaman *bassone* (bajon), se estiende desde el si bemol del 3.º espacio, bajo pauta, en clave de fa sobre 4.ª linea, hasta el sol bemol de la 6.ª linea de la clave de do sobre 4.ª linea.

(1) Estos instrumentos se tiemplan en 5.º el uno respecto del otro.

La estension de la *corneta de pistones*, que lleva la clave de sol, es desde el *do*, 1.^a linea, bajo pauta, hasta el *do* de la 7.^a linea: sus diapasones variables, es decir, sus tubos móviles son el *re*, *mi bemol*, *mi becuadro*, *fa*, *sol*, *la bemol*, *la becuadro* i *si bemol*. Esta estension está restringida, sea en el grave, sea en el agudo, segun el diapason del tubo de remuda.

Para que se tenga idéa de la proporcion que debe observarse, en razon de la localidad, i, sobre todo, de la importancia del espectáculo, respecto de los diferentes instrumentos, bastará esponer la parte numérica atribuida a cada uno de ellos en la mayor orquesta del teatro de la "Academia de Música" de Paris, en la que hai: 12 primeros violines, 12 segundos, 8 altos, 12 violoncellos, 8 bajos, 2 flautas, 1 flautin, 2 oboés, 2 clarinetes, 4 bajones, 4 trompas, 2 trompetas, 1 corneta de pistones, 3 trombones i 2 timbales, tocados como se sabe, por el mismo individuo.

El número de los instrumentos de viento i el de los timbales queda el mismo para una orquesta de concierto, pero el de los de cuerdas puede aumentarse. (1)

Los instrumentos de orquesta se dividen aun en dos clases: lo que se llama el *quatuor*, que se compone de los instrumentos de arco; i lo que es calificado, mui impropriamente, con el nombre de *armonia*, que abraza los instrumentos de viento, limitados a las flautas, oboés, clarinetes, trompas i trombones. En cuanto a los instrumentos de percusion, esceptuando los timbales, ellos no son sinó accesorios, que se admiten o se quitan a voluntad.

Las localidades en donde se ejecuta la música, influyen mucho sobre su efecto; i esta consideracion no debe descuidarse jamas.

La asociacion de las diferentes voces entre si, la de los instrumentos igualmente, en fin, la reunion total o parcial de las unas i de los otros, da lugar a una infinidad de combinaciones, que son otros tantos recursos para el compositor.

La forma de un trozo de música, *vocal* o *instrumental*, cambia necesariamente, segun el estilo en que se quiere escribir.

[1] Los instrumentos empleados, como accesorios, en las grandes orquestas, tales como en la de la grande ópera de Paris, son: la *viola de amor*; el *cuerno* o *trompa inglesa*, especie de oboé; el *clarinete alto*, que está con el de *do* a la 5.^a inferior; el *contra-fagote*, que está con el fagote a la 8.^a inferior; el *harpa*, que era ántes mui secundaria en la orquesta, ha venido a ser ya permanente en ella, sea como instrumento *solo*, sea para un acompañamiento obligado, cuando su efecto parece estar en situacion, o que la accion exige que figure en el teatro: se la duplica aun, i en la ópera "Los Barbos" se han visto hasta 12 en la orquesta. La *guitarra* se emplea únicamente, como *solo*, en el salón, i no en la orquesta, a causa de su nulidad completa en un gran local. El piano lo usan los Italianos para el acompañamiento de su recitado ordinario, pero su efecto es tan nulo como el de la guitarra, i aun absorbido por los arpeggios de un violoncello, su auxiliar.

§. II.

DE LOS ESTILOS.

El gusto exige, que el músico se someta a ciertas reglas de conveniencia, determinadas por el objeto mismo de su composicion. Estas reglas dan lugar a la distincion de los estilos *de iglesia, de cámara i de teatro* i del *estilo instrumental*.

Estilo sagrado — La música de iglesia admite como uno de sus principales elementos, el *canto llano*, resto precioso de la de los antiguos Griegos.

El *canto llano* se acompaña con el órgano, en gruesas notas, no empleándose mas que los acordes *perfectos*, i evitando todo adorno superfluo. Tal es lo que se llama el *estilo de capilla o de Palestrina*.

El *canto llano* se muestra unas veces aislado, otras acompañado por una armonía vocal o instrumental.

Se pueden tambien adoptar sus formas *tonales*, sometiéndolas al ritmo moderno.

Se introduce, ademas, en la iglesia toda especie de música; pero para merecer los sufragios ilustrados, debe tener siempre un tinte de gravedad, un aire algo severo, en una palabra, es aun necesario que entónces sus formas se acerquen mas a la música de teatro, que se distinga, a lo ménos, por un vago relijioso que penetre al oyente, sin que este se explique bien la causa de ello.

Las diferentes piezas, en el *estilo sagrado*, son: las MISAS, las VÍSPERAS, los MOTETES, el ORATORIO, los HIMNOS, el MAGNIFICAT, el TE DEUM. (1)

Estilo dramático — La música *de teatro* tiene por objeto el embellecer i completar el pensamiento del poeta dramático, proveyéndole de nuevos, de poderosos medios de expresion. Este jénero reúne todos los estilos, i puede aprove-

[1] En las MISAS breves, las palabras se repiten poco, i las partes principales se limitan al *Kyrie*, a la *Gloria*, al *Credo*, al *Sanctus* i al *Agnus Dei*. Se pone igualmente en música el *Introito*, el *Gradual*, el *Ofertorio* i otras muchas partes del *oficio*, que suelen dividirse i desarrollarse al capricho. En las misas *solemnas*, el *Kyrie*, la *Gloria* i el *Credo* son tratados como otros tantos dramas de muchas partes, en los cuales el compositor puede dar todo el vuelo que quiera a su imaginacion.

Entre los modernos maestros, los que mas han estendido i aplicado el estilo dramático a la música sagrada son principalmente Mozart, Haydn, Beethoven i Cherubini.

El ORATORIO, especie de drama musical, cuyo asunto es tomado de la Historia Sagrada, se ejecuta en las iglesias de Italia, i en las protestantes de Inglaterra i Alemania, en las que lo limitan a un canto simple i fácil, cantado por los concurrentes, i acompañado por el órgano.

El MOTETE es una breve composicion, que regularmente se forma sobre algunos versículos o cláusulas de la Escritura.

El HIMNO es un canto, compuesto jeneralmente para las capillas, &c. En cuanto al MAGNIFICAT i TE DEUM, son bien conocidos.

charse de todos los recursos de la música antigua i moderna, de todo lo que la ciencia tiene de mas elevado, todo lo que el arte tiene de mas variado, de mas efecto, de mas patético. La música de teatro puede ser trágica, severa, bufa, de medio carácter. Despues de la música de iglesia, la de teatro es la que posee los mas numerosos i ricos monumentos del arte.

El nombre de *drama lírico* u *ópera* se da a toda obra dramática, a la cual concurren la poesía i la música. En Francia se la divide en *grande ópera* i *ópera cómica*, que se distinguen en que, la primera tiene lo que se llama el *recitativo*, el cual es reemplazado, en la segunda, por el *recitado* o *diálogo parlante*.

En la música *de teatro*, todo debe estar subordinado a la accion escénica.

Aquí, el compositor debe atender a que él no trabaja solamente para los maestros, sino que se dirige al público; a una multitud compuesta de individuos que, en la mayor parte les gusta, es verdad, la música i la oyen con placer, pero que, en lo jeneral tambien, no tienen sino una mui débil i, muchas veces, la menor tintura de ella, o que, si poseen algunas nociones sobre el particular, no tienen sino un mediano ejercicio.

Todo lo relativo a la *accion* debe, con preferencia, ser puesto en *recitativo*; todo lo que concierne a la *espresion* de los sentimientos, se reserva para el canto propiamente dicho. (1)

[1] Los caracteres distintivos del canto, ademas del RECITATIVO, son: el CANTABILE, el ANDANTE o CAVATINA, el ALLEGRO, que puede ser tambien la ARIA DE BRAVURA, el AGITATO, la ARIA SILÁBICA, el RONDÓ de un solo movimiento i el de dos; i otros ménos principales.

El RECITATIVO es una especie de melodía no ritmada, pero altamente espresiva, que se aplica a la narracion de las escenas dramáticas de la ópera seria. "Es, dice J. J. Rousseau, un discurso recitado en un tono musical, una especie de canto que se acerca mucho a la palabra, una declamacion en música, en la cual se debe imitar, en lo posible, las inflexiones de la voz del declamador." El *recitativo* interrumpe de un modo feliz la serie de trozos de canto que, si estuviesen continuados, concluirían por cansar al público. Se distinguen varias suertes de recitativos, entre otros el *simple*, que es acompañado solo por los instrumentos de cuerda, ora en acordes sostenidos, ora en *trémolo*, o bien en acordes destacados, que conducen sobre los tiempos fuertes i las sílabas acentuadas; i el *recitativo obligado*, que es el acompañado por toda la orquesta, que parece dialogar con el recitante, lo que les *obliga* a aguardarse el uno a la otra mutuamente.

CANTABILE.—Las cualidades requeridas para cantar bien este carácter, de un movimiento siempre lento, i, de todos, el que exige mas la atencion del artista, son: 1.º poseer perfectamente la *emision de la voz*; 2.º saber tomar i retener largo tiempo su respiracion; 3.º poner mucha dulzura i uncion en la ligazon de una serie de notas de igual valor, que proceden por grados conjuntos entre-mezclados; 4.º ejecutar las frases de canto, los adornos i los bordados, con espresion i nobleza. Este jénero de composicion exige, por otra parte, pocos ornatos, i rasgos sobre todo; requiere, al contrario, mucha simplicidad.

El *cantabile* es la piedra de toque de los cantores, al mismo tiempo que es el *nec plus ultra* del arte del canto.

ANDANTE.—El estilo del *andante* es gracioso por su naturaleza. Exige suavidad en la espresion, al mismo tiempo que una cierta lijereza: su melodía no permite sino rasgos de una simplicidad elegante, i que no se le

Las partes puramente instrumentales de una ópera deben, igualmente, ser arregladas segun la constitucion del poema.

No es solamente a sus oyentes a quienes debe tener en mira el músico dramático, cuando escribe: debe asegurarse bien de los medios de ejecucion de que podrá disponer; lo que se aplica, particularmente, a los actores que deberán expresar sus idéas.

Las piezas pertenecientes a la música de teatro son: la recargue de ellos; la *emision de la voz* es en él mas fácil, porque no exige un volúmen de aire tan considerable, como para el *cantabile*.

En el *andante* es preciso comprender la *CAVATINA*, suerte de aria bastante corta, de un movimiento moderado, mas lento que vivo, i destinado a expresar sentimientos dulces, tiernos i tristes. Así, p. ej. un dolor resignado se hace sentir bien en esta cavatina de la ópera *La Vestal*, de M. Spontini: *Oh! infortunados, Diosa tutelar, &c.*

ALLEGRO—El *allegro*, que se refiere frecuentemente al *aria de bravura*, permite al cantor manifestar todas las ventajas que posee, todos los medios que ha recibido de la naturaleza, así como los que solo debe al trabajo, cuales son: la estension, el volúmen i el timbre de la voz; la pureza de los sonidos que saca de ella, su igualdad, su flexibilidad; la seguridad i fijeza de entonacion; en fin, esa limpieza de pronunciacion, que contribuye tanto a dar estension aun a las voces mas débiles.

Allí tambien puede el cantor hacer conocer la imaginacion que tiene, bordando, ampliándose o estendiéndose sobre los cantos, sobre los rasgos mismos del compositor. Todo le es permitido, con tal que sea guiado siempre por un buen juicio, i que no peque contra la armonia que le acompaña. En el teatro mismo, en donde se sabe que este jénero de música no es colocado sino para hacer valer el talento del cantor, las conveniencias de la escena pueden ser suspendidas, a lo ménos, mientras dura la *aria de bravura*, este *concerto* de la voz, o lo que se llama tambien *allegro brillante*.

Como el *cantabile*, la *aria de bravura* se termina ordinariamente por uno de esos calderones en que el cantor se entrega a sí mismo, abandonándose a sus propias inspiraciones.

AGITATO—*Agitato* significa propriamente *agitado*. Puede tambien explicarse por *apasionado, delirante*; su movimiento es, por consiguiente, vivo i marcado.

Reservado a pintar las situaciones patéticas, exige abandono, calor, exaltacion. Los rasgos son impropios en este carácter de canto, a ménos que sean muy cortos, i empleados allí donde el desorden del sentimiento es llevado al mas alto grado.

Entre los bellos modelos de *agitato*, se cita el de Gluck, en la ópera de *Eco i Narciso*: *O combaté!, o desorden extremo, &c.*

ARIA SILÁBICA—Esta es una especie de *hablar en música*, en que cada sílaba de los versos corresponde a una sola nota del canto. Los Italianos la llaman *aria parlante*. Se han hecho tambien coros en el carácter silábico.

Los movimientos lentos no le convienen, ni los rasgos, bordados, u ornatos de cualquier jénero que sean. Pide aplomo en la ejecucion, fijeza en la entonacion, un ritmo bien marcado, i el apoyo de la voz sobre los tiempos fuertes del compas, pero naturalmente i sin exajeracion.

RONDÓ DE UN MOVIMIENTO—Este *rondó* puede ser alegre o serio, gracioso o triste: esto depende del sentido de las palabras, i de la situacion del personaje que le canta.

En este trozo, dividido en repeticiones, de las cuales la primera vuelve dos veces, el cantor espone primero el asunto o primer motivo, con toda la simplicidad que en él ha puesto el autor; pero le es permitido el variarla de una manera nueva, a cada vuelta, conservando siempre el fondo de la melodía, de modo que parezca cada vez diversamente adornada. De este modo, el auditorio puede apreciar lo que pertenece al autor i lo que le ha agregado el cantor; así como este está mas seguro del efecto que ha querido producir.

En el *rondó de dos movimientos*, el primero de estos, el del *cantabile*, es lento; el segundo es vivo i con el espíritu del *agitato*, lo que presenta un

ARIA, el DUO o *dueto*, el TRIO, el CUARTETO, QUINTETO, SEXTETO, &c. los FINALES, los COROS. (1)

Estilo de cámara—La música *de cámara* o *de salón* es toda aquella que no exige complicacion de voces i de instrumentos; así, para el canto, desde el *romance* hasta el *trozo de conjunto*; para la parte instrumental, desde el *solo* hasta el *diezetto*, todo está en su lugar en un salón, así como pueden ser admitidos allí todos los estilos. En la música instrumental de cámara, ora es el piano el que representa el primer papel, ora no se compone mas que de instrumentos de cuerdas o de viento. Su mas sencilla espresion es la *sonata* de piano, algunas veces sin acompañamiento, otras, acompañada de un violin, o de un violoncello. Estos tres instrumentos reunidos dan lugar al *trío de piano*, una de las mas apreciadas combinaciones. Empero, el verdadero tipo de la música de cámara es el *cuarteto* de instrumentos de cuerdas, compuesto de dos violines, de una viola i de un violoncello, al cual se puede agregar el *quinteto*, ya de dos violas, ya de dos bajos, combinaciones las mas felices i ricas en sus medios como en sus efectos.

Las espresiones "*estilo de cámara*" se espresan por sí mismas, e indican un jénero de composiciones vocales, destinadas a ser oídas en la cámara i en el concierto, lo mas frecuentemente, por profesores o aficionados decididos, i que llevan consigo, en consecuencia, una eleccion de idéas i de desarrollo enteramente particulares.

El estilo de cámara, tal como se le ha concebido hasta al fin del último siglo, no existe ya. Nuestra época le ha sustituido piezas importadas del teatro, o bien, desprovistas de ciencia i que, lo mas frecuentemente, no tienen ya riqueza de invencion i de estilo.

Los *aires* nacionales que merecen, en todo caso, ser estudiados como tipos interesantes, por su fondo mismo, pertenecen al estilo de cámara.

carácter doble o mixto que, por esto, los Italianos le han llamado *aria di due caratteri*. En la ejecucion hai que conformarse alternativamente al estilo propio a cada uno.

Aquel de los adornos empleados en uno i otro, si hai lugar para ello, toma, para el primero, un término medio entre el *cantabile* i el *andante*; para el segundo, entre el *allegro* i el *agitato*. El *Alcestes* de Gluck encierra un bello ejemplo de *rondó de dos movimientos*, en las palabras: *Ah! apesar mio, mi débil corazon participa*, &c.

A estos ocho caracteres se pueden agregar ann otros, pero que no son sino modificaciones de los que se han mencionado.

[1] LAS ARIAS, DUOS, TRIOS, CUARTETOS, QUINTETOS i COROS, son composiciones musicales, destinadas a ser cantadas en la escena por una, dos, tres, cuatro, cinco o un conjunto numeroso de voces; el FINAL es una pieza musical bastante lata, que termina una sinfonía, un quinteto o cualquiera composicion análoga.

Las piezas que se refieren a este estilo, son trozos estraidos de óperas : SERENATAS, ODA, CONCERTO, AIRES, &c. (1)

Estilo instrumental—Por lo que concierne al estilo instrumental, propiamente dicho, las piezas relativas a él tienen formas jenerales que les son comunes, i que no se modifican, en ciertos casos, sinó por razon de la naturaleza particular de los instrumentos. La música instrumental se divide : en música *de concierto*, i en música *de cámara*, de que ya queda hecha mencion. La primera es la mas poderosa i complicada.

Estas piezas son : la SINFONÍA, que tiene el primer rango, la OBERTURA, los CUARTETOS, QUINTETOS, SEXTETOS, la SONATA, el CONCERTO o *concierto*, la FANTASÍA, el CAPRICHIO. (2)

La música instrumental, tomada en jeneral, está sometida a reglas de conducta que determinan el plan de los trozos, i fijan la sucesion de las idéas melódicas i armónicas, de una manera, que no sufre sinó variaciones poco importantes ; esto es lo que da lugar a lo que se llama el *corte de los trozos*.

Cada uno de estos *cortes* es como un cuadro en el cual el compositor encierra la sucesion de sus idéas, cuyo arreglo, en este caso, puede ordenarse de antemano, segun los modelos universalmente aprobados.

CUESTIONES.

—Qué viene a ser la armonía respecto de los estudios del compositor.

1—Qué sucede en la música de muchas partes. Cómo se llama la operacion que constituye el arte

de escribir la música, segun ciertas leyes, i de qué proviene su nombre.

—Cuál es el objeto del *contrapunto*.

—Cuál es, entre las divisiones del

[1] La SERENATA es un concierto de instrumentos, dado por la noche, felicitando u obsequiando a determinada persona, autoridad o corporacion, especialmente por sucesos políticos, o por amorios.

El CONCIERTO es una reunion de instrumentos i voces, que tocan i cantan en armonía i completo acuerdo.

AIRES se llaman los estilos, variaciones o maneras de canto i música, peculiares a determinadas poblaciones o países ; como aires andaluces, *la caña* ; aires aragoneses, *la jota* ; aires caucanos, *el bambuco*, &c.

[2] La SINFONÍA abraza todo el conjunto i los detalles de una orquesta numerosa i estensa ; se dice, con especialidad, por el trozo o trozos de música que se tocan a telon corrido, ántes de comenzarse la representacion escénica en los teatros.

La OBERTURA DE ÓPERA nó es otra cosa que la *sinfonía* reducida en sus dimensiones, i modificada por su *corte* ; es el golpe de música que hai al principio de una fucion en el teatro o en el salon.

LOS CUARTETOS, QUINTETOS, SEXTETOS son combinaciones de cuatro, cinco seis instrumentos.

La SONATA es una pieza de música en que juegan diferentes instrumentos.

La FANTASÍA es una especie de composicion, que se supone haber sido formada en el calor i arrebató de la imaginacion, i en la que el compositor se ha dejado llevar de su propia inclinacion, sin consultar las reglas del arte.

El CAPRICHIO es una tocatá que se produce, como la fantasía, por la fuerza del ingenio, mas que por la observancia de las reglas del arte, escrita o ejecutada de repente o improvisada, como los que especialmente se ejecutan en el órgano, entre versículo i versículo de los salmos, i en los intermedios de las partes solemnes del oficio divino.

- contra-punto, la mas importante.
- Qué es lo que constituye la primera especie del contra-punto, i de qué se ocupa la segunda.
 - Qué resulta de todas estas combinaciones del contra-punto.
 - Qué es *imitacion*, *cánon* i *fuga*. Explíquese lo relativo a cada una de estas composiciones.
 - A qué se da el nombre de *instrumentacion*.
 - Cuántas voces ofrece, despues de la *muda*, cada uno de los dos sexos.
 - Cuáles son las voces de mujer, i cuáles las de los hombres. En qué relacion están unas i otras.
 - Ademas de esta division, en qué se distinguen las voces de *tenor* i de *barítono*. Cuál otra voz tiene el *soprano*, i qué hai que observar respecto de ella.
 - Explíquese la estension de cada una de las voces, i a qué claves corresponden. A qué voz dan los Italianos el nombre de *basso-profondo*.
 - En qué estension es prudente encerrarse para la composicion del canto de los coristas. Diga-se cuál debe ser la de los *sopranos*, *mezzo-sopranos*, *contraltos*, *tenores*, *barítonos* i *bajos*.
 - Cuál es, en jeneral, respecto del número de los coristas en los grandes teatros liricos, la proporcion del coro.
 - En cuántas clases se dividen los instrumentos que están hoy mas en uso.
 - Cuáles instrumentos supone el fondo obligado de una grande orquesta.
 - Cuál es la estension del *violín*, del *alto* o *viola*, del *violoncello*, del *bajo*, de la *flauta*, del *oboé*, del *clarinete*, del *fagote* i de la *corneta de pistones*.
 - Qué proporcion debe observarse, respecto de los diferentes instrumentos, i en razon de qué consideraciones, en una orquesta, tal como la del teatro de la Academia de música en Paris.
 - Cuál es el número de los instrumentos para una orquesta de *concierto*.
 - En qué otras clases se dividen aun los instrumentos de una orquesta.
 - 2—Qué reglas son las que dan lugar a la distincion de los *estilos*, i cuáles son estos.
 - Cuál elemento admite la *música de iglesia*, como uno de sus principales.
 - Cómo se acompaña el *canto llano*, i qué nombre tiene este estilo.
 - De cuántos modos se muestra el *canto llano*. Con qué condicion se pueden admitir sus formas *tonales*.
 - Qué requisitos debe observar cualquiera otra especie de música, que se introduzca en la iglesia.
 - Cuáles son las diferentes piezas de música del estilo sagrado.
 - Cuál es el objeto de la *música de teatro*. Qué ventajas ofrece este estilo. Cuántos caracteres puede tener o tomar.
 - A qué se da el nombre de *drama lírico*. Qué division hacen, de la ópera, los Franceses.
 - Qué requisitos exige la música de teatro.
 - A qué debe atender en ella el compositor.
 - En qué carácter de canto debe ponerse lo relativo a la *accion*, i en cuál la espresion de los *sentimientos*.
 - A qué otras cosas ha de atenderse.
 - Qué piezas pertenecen a la música de teatro.
 - Cuál es la *música de cámara* o *de salon*. Explíquese esto, tanto en la parte vocal como en la instrumental.
 - Qué indican las espresiones *estilo de cámara*.
 - A qué estilos pertenecen los *aires nacionales*.
 - Cuáles son las piezas que se refieren al estilo de cámara.
 - Por lo que concierne al estilo instrumental, qué hai que observar respecto de las piezas que a él se refieren. En qué se divide la música instrumental.
 - Cuáles son las piezas que se refieren a este estilo.
 - A qué reglas está sometida la música instrumental, tomada en jeneral.

APÉNDICE

SOBRE LA ESCRITURA DE MÚSICA, O COPIA DE ELLA.

El papel mas cómodo es el llamado *a la italiana*, que contiene doce pentágramas.

La pluma, cuyo corte debe ser recto i no en bisel, se lleva

casi perpendicularmente i de lado, es decir, que su dorso mire a la izquierda, cualquiera que sea el signo musical que se escriba.

Respecto de los silencios, se notará: que la pausa de un compas o *de semi-breve*, va, por decirlo así, como suspendida de la 4.^a línea de la pauta, mientras que la de medio-compas o *de mínima*, se apoya sobre la 3.^a línea; que el silencio *de semínima* lleva trazado su grueso o barrita, de izquierda a derecha, subiendo de la 3.^a a la 4.^a línea, i su *cola*, inclinada tambien de izquierda a derecha, descendiendo; i finalmente, que para las otras figuras de silencios, se procede en sentido inverso, trazándolas como la de corchéa, con solo la diferencia del número de barritas o gruesos que las distinguen.

En cuanto a las notas, se debe procurar reproducir la regularidad escrupulosa dada a la posicion, así como a la forma de sus figuras, observando que la *cabeza* de las que van escritas sobre líneas, sobresalga igualmente por encima i por debajo de estas, sin tocar a las otras; i la de las que van colocadas en un espacio, lo llenen, tocando apénas las líneas que lo limitan, sin apoyarse precisamente en ellas. Respecto de sus colas, la de las notas que suben de la 3.^a línea, deben llevarla para abajo, i, al contrario, la de las que descienden desde la misma línea; sin embargo, las colas de una serie de notas que atravieza la pauta, ascendiendo o descendiendo, deben ir todas en el mismo sentido.

Las barras que unen las colas, deben llevar la misma inclinacion, que la posicion de la primera i última notas de una serie.

El gancho de una corchéa, semi-corchéa, &c, escritas aisladamente, debe sacarse siempre del lado en que avanza la cabeza de dichas notas.

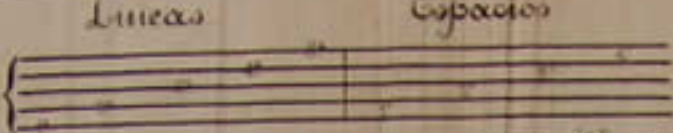
Relativamente a la inclinacion que se dé a la cabeza de las notas, en el grabado se usa a la derecha; pero en lo manuscrito es indiferente que vayan inclinadas acia la derecha o acia la izquierda.

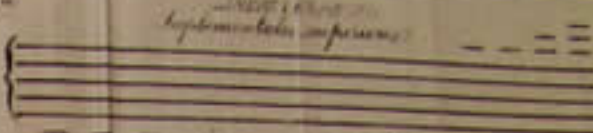
OMISIONES I EQUIVOCACIONES

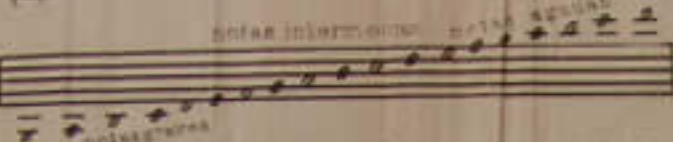
que, aunque no perjudican al texto, sí afectan al órden de la clasificacion.

En la páj. 27, despues del epígrafe de la *Leccion*, debió seguir: §.º I. — DEL ORÍJEN DE LOS SIGNOS DE ALTERACION; i en la páj. 28, en vez de §.º I, debió ser: §.º II.—En la páj. 96, línea 5,^a está de mas la palabra *solamente*.

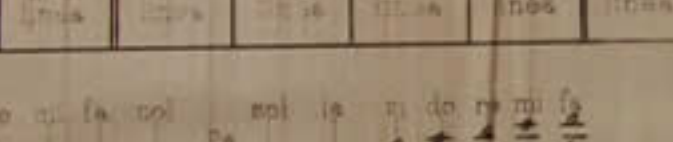
1ª 

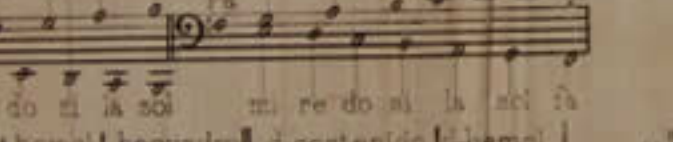
2ª **Lineas** 

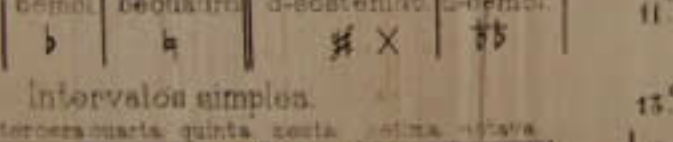
3ª **Espacios** 

Pauta 

4ª 

5ª 

6ª 

7ª 

8ª 

9ª

10ª

11ª

12ª

13ª

14ª

15ª

16ª

17ª

18ª

19ª

20ª

21ª

22ª

23ª

24ª

25ª

26ª

27ª

28ª

29ª

30ª

31ª

32ª

33ª

34ª

35ª

36ª

37ª

38ª

39ª

40ª

41ª

42ª

43ª

44ª

45ª

46ª

47ª

48ª

49ª

50ª

51ª

52ª

53ª

54ª

55ª

56ª

57ª

58ª

59ª

60ª

61ª

62ª

63ª

64ª

65ª

66ª

67ª

68ª

69ª

70ª

71ª

72ª

73ª

74ª

75ª

76ª

77ª

78ª

79ª

80ª

81ª

82ª

83ª

84ª

85ª

86ª

87ª

88ª

89ª

90ª

91ª

92ª

93ª

94ª

95ª

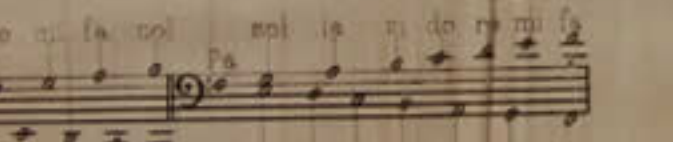
96ª

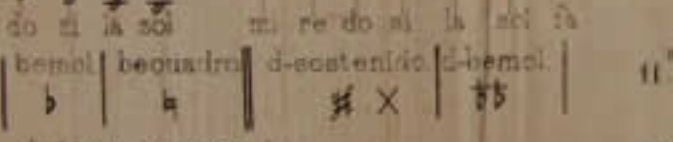
97ª

98ª

99ª

100ª

8ª 

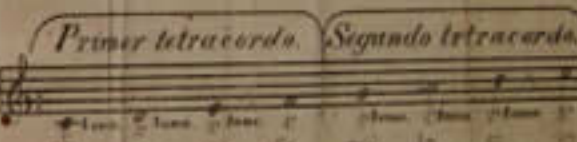
9ª 

10ª 

11ª 

12ª 

13ª 

9ª 

10ª 

11ª 

12ª 

Intervalos sencillos invertidos

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a Octava

Intervalos sencillos alterados e invertidos

2^a menor 2^a mayor 2^a aument 3^a dismin 3^a menor 3^a mayor
 7^a mayor 7^a menor 7^a dismin 6^a aument 6^a mayor 6^a menor
 4^a dismin 4^a alter 4^a aument 5^a dismin 5^a alter 5^a aument
 5^a aument 5^a alter 5^a dismin 4^a aument 4^a alter 4^a dismin
 6^a menor 6^a mayor 6^a aument 7^a dismin 7^a menor 7^a mayor
 5^a mayor 5^a menor 5^a dismin 5^a aument 5^a mayor 5^a menor

1^a Modo mayor Modo menor

5^a Escala de la del modo mayor de C

6^a Escala de la del modo menor de B

7^a Colocacion de los Sostenidos

Intervalos sencillos alterados e invertidos

2^a menor 2^a mayor 2^a aument 3^a dismin 3^a menor 3^a mayor
 7^a mayor 7^a menor 7^a dismin 6^a aument 6^a mayor 6^a menor
 4^a dismin 4^a alter 4^a aument 5^a dismin 5^a alter 5^a aument
 5^a aument 5^a alter 5^a dismin 4^a aument 4^a alter 4^a dismin
 6^a menor 6^a mayor 6^a aument 7^a dismin 7^a menor 7^a mayor
 5^a mayor 5^a menor 5^a dismin 5^a aument 5^a mayor 5^a menor
 4^a dismin 4^a alter 4^a aument 5^a dismin 5^a alter 5^a aument
 6^a menor 6^a mayor 6^a aument 7^a dismin 7^a menor 7^a mayor
 5^a mayor 5^a menor 5^a dismin 5^a aument 5^a mayor 5^a menor

Colocacion de los Bemoles

N.º 1.º Cuadro de los 15 modos | escalas mayores

Ededo 7

Edefa 6

Edesi 5

Edemi 4

Edela 3

Edere 2

Edesol 1

Ededo modelo 0

Edefa 1

Edesi b 2

Edemi b 3

Edela b 4

Edere b 5

Edesi b 6

Ededo b 7

N.º 2.º Cuadro de los 15 modos | escalas menores

Edela 7

Edere 6

Edemi 5

Edela 4

Edesi 3

Edesi 2

Edemi 1

Edela modelo 0

Edere 1

Edesi 2

Ededo 3

Edefa 4

Edesi b 5

Edemi b 6

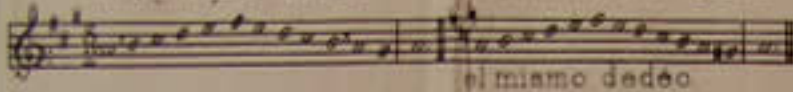
Edela b 7

Gama mayor de LA.

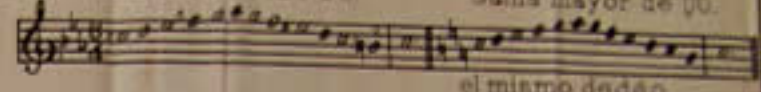
Gama menor de LA.

1.^a Gama menor de DO.

Gama mayor de DO.



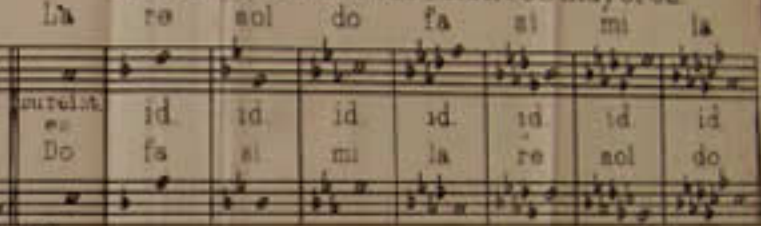
el mismo dedo



el mismo dedo

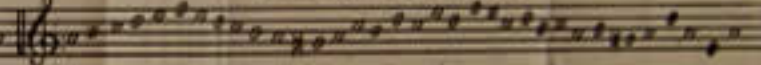
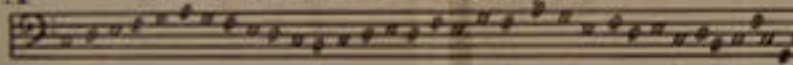
2.^a Modos mayores i sus relativos menores.

Modos menores i sus relativos mayores.



A Género diatónico en modo mayor.

3.^a Idem en modo menor.

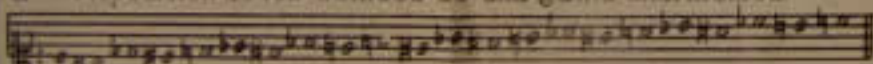


B Género cromático por sostenidos i becuadros.

Idem por bemoles i becuadros.

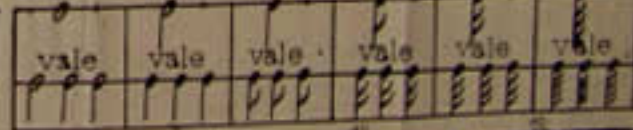


C Disposicion de los sonidos de una gama enarmónica.



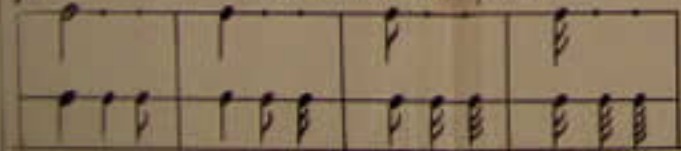
5.^a Nombre de las notas.

6.^a Notas con punto.



7.^a Notas con doble punto.

8.^a



1.º CUADRO DEL VALOR COMPARATIVO DE LAS NOTAS

La semibreve es la unidad

que equivale a dos minimas, o a

cuatro semiminimas, o a

ocho corcheas, o a

dieci y seis semi-corcheas, o a

treinta y dos fusas, o a

sesenta y cuatro semi-fusas.

2.º Silencios de

Semibreve Minima Semiminima Corchea 2.ª corchea Pusa 3.ª fusa

vale:

$\frac{1}{2}$

$\frac{1}{4}$

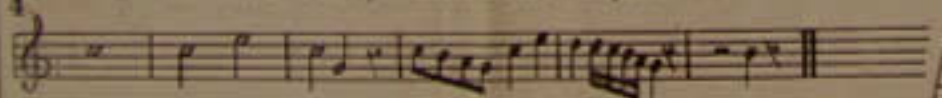
$\frac{1}{8}$

$\frac{1}{16}$

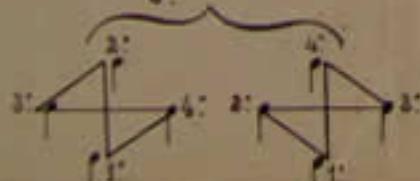
$\frac{1}{32}$

$\frac{1}{64}$

4.º Virgulas o Barras de separacion de los compases. Barras de conclusi.



6.º



7.º



8.º

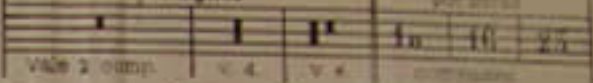


3.º

Silencios de mas de un compas

por signos

por cifras



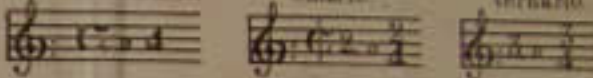
5.º

Signos de los compases

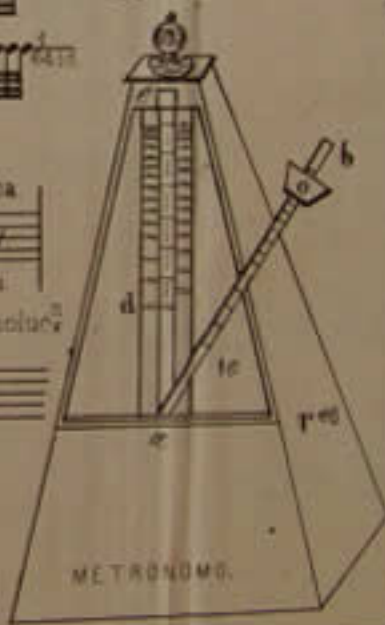
cuaternario.

binario

ternario

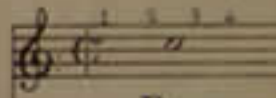


9.º

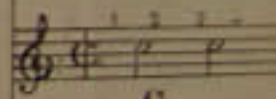


10.º

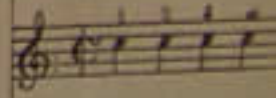
A



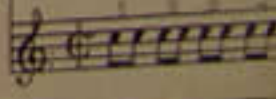
B



C



D



QUALITATIVE

BINARY

Ternario

7.^a del débil al fuerte — del fuerte al débil

The musical notation shows two measures, A and B, on a single staff. Measure A contains three eighth notes, each with an accent (>) above it. Measure B contains three eighth notes, each with an accent (>) below it.

9^o

5

A

B

Q

I

B

Cadenotias imperfectas

6. A

mano derecha.

mano izquierda

Parte aguda. Última nota del período musical superior.

Parte intermedia. }
Parte grave o baja } Notas de armonía o acompañamiento.

7º grado. idem.

Ploado Puntado
 2. 9. 3. 9.
 4. Portamento Ligado

A musical score for four voices, labeled A, B, C, and D. The lyrics "se ojeoula" are written below each staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A large bracket on the left side of the staves is labeled "5^a".

efecto.

1.^a A. B. C. con perf. delunt. cad imperfecta. D.

E.

F.

3.^a efecto.

2.^a A. B. C.

4.^a A. B. C. D.

sobre la 7.^a se ejecuta. sobre la 5.^a id. sobre la 7.^a id. sobre la 2.^a id.

sobre la 3.^a se ejecuta. sobre la 4.^a id. sobre la 5.^a id. sobre la 2.^a id.

5.^a

6.^a

7.^a A. B.

8.^a A. B. C. D.

1.^a ejecución. 2.^a ejecución.

descendiendo

First system of musical notation, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

3^o Punto de repique. Punto de parada. id final o cadencial

Second system of musical notation, continuing the piece with a 'Punto de repique' and 'Punto de parada'. It includes a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature (C).

4^a A. Basso vivo

Third system of musical notation, marked 'A. Basso vivo'. It features a more rhythmic and dance-like melody.

B. lento. equivale a un palmerón cad imperf

Fourth system of musical notation, marked 'B. lento'. It features a slower, more melodic line with a 'palmerón' (a type of castanet) accompaniment.

C. Moderato II

Fifth system of musical notation, marked 'C. Moderato II'. It features a moderate tempo with a more complex rhythmic structure.

10^a 8 9 10 11 12 13 14

Sixth system of musical notation, featuring measures 10 through 14. It includes a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature (C).

15^a 16^a 17^a 18^a 19^a 20^a

Seventh system of musical notation, featuring measures 15 through 20. It includes a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature (C).

Esas cosas que esto que esto

1^a A. B. 2^a 3^a 4^a

6^a Clave de Soprano. Clave de Sol. B. Clave de Contralto. Clave de Sol. Clave de Fa.

de re mi fa sol la si do. do re mi fa sol la si do. de re mi fa fa mi re. 7^a octava abajo. octava arriba.

C. Clave de Tenor. Clave de Sol. Clave de Fa.

do re mi fa sol la si. octava abajo. octava arriba.

8^a Andante.

9^a 10^a 11^a 12^a

13^a A. B. C. D. E.

14^a A. B. C. D. E.

Ac directo. Inversion. Inversion. Ac completa. Posiciones.

tónica. id. tercera id. quinta id. tónica si. id. id.

15^a A. B. C. D. E. F. G. H. I. 16^a Notas de paso.

Ac de 7^a inversiones.





