

07 FEB. 2003

780.2
11
←

TRATADO
DE
TEORIA MUSICAL

POR
M. J. NUÑEZ



Reimpreso en Medellín.

—
IMPRESA DEL DEPARTAMENTO.

780.7
N7754
E. 1

ADVERTENCIA

Las lecciones que contiene este pequeño libro, fueron escritas para servir de guía en las explicaciones teóricas que hemos venido dando desde el año de 1886 en el Liceo de Costa Rica (en un principio Escuela Normal) y en la Filarmónica de San José.

Por manera que cuando las escribíamos estábamos lejos de creer que hubieran de llegar alguna vez al dominio del público: advertencia que creemos necesario hacer aquí, para que el lector disimule las incorrecciones que pueda hallar en nuestro humilde trabajo.

Si algún mérito tiene éste, será acaso el de estar de acuerdo—en lo tocante á la exposición de materias—con lo que han enseñado maestros de bien sentada reputación, tales como Savard y Danhäuser, profesores del Conservatorio de música de París, J. Vienne, profesor del Conservatorio de Bruselas, y algunos otros.

El señor Ministro de Instrucción Pública, Licenciado don Mauro Fernández, guiado por su proverbial anhelo de dar impulso á la educación del pueblo, y, á lo que creemos, sin encontrar en este libro otro mérito que el que dejamos apuntado, tuvo á bien mandarlo imprimir en la Tipografía Nacional; acto de benevolencia que cordialmente le agradecemos.

Deseamos que estas lecciones sean de alguna utilidad á los que se consagran al cultivo de la Música.

San José de Costa Rica, Junio 8 de 1888.

M. J. NÚÑEZ.



AUTORES ANTIOQUEÑOS

DOS PALABRAS



AUDABLE y patriótica empresa acometen hoy los Señores Lino R. Ospina y Manuel Molina V., con la acertada reimpression de un texto para la enseñanza teórica de la Música; obra utilísima que basada, conforme su autor lo indica, en trabajos musicales de maestros como Savard, Danhauser &c., viene á llenar un vacío, y responde, siquiera relativamente, á las actuales exigencias del arte.

Una dificultad enorme, entre nosotros, con que tiene que encararse el profesor de música, en su tarea de enseñar, y que arredra aún al simple aficionado, es sin duda la escasez de obras didácticas. Y no es que falten — imposible que faltaran — teorías musicales, más ó menos imperfectas, de autores sin erudición, plan ni estilo, bárbaramente concebidas y peor ejecutadas. Es que las obras reconocidas como buenas, escritas en idioma extranjero, siquiera sea el francés, y en manos de corto número de aficionados, no tienen circulación ni alcanzan popularidad.

Los profesores de Medellín, unánimes en el deseo de contribuir al desarrollo positivo de la música, adoptaron, hace algunos años, el texto de Savard. Una traducción íntegra de esta obra, publicada entonces, habría sido fecunda en buenos resultados.

Por falta de esa publicación, la tarea de los maestros se ha reducido á hacer *traducciones parciales* del autor citado, darlas á copiar, y obtener por este medio copias de la copia anterior.

Los inconvenientes de este sistema aconsejado por la necesidad, se conciben sin esfuerzo. No es el menor de todos el cúmulo de disparates que se deslizan de uno en otro manuscrito. De aquí el hastío que inspira siempre la música teórica y que prueba una vez más el poder indiscutible de la edición.

El texto que hoy se pone en manos del público reúne

todas las cualidades de una buena obra didáctica: claridad, precisión, exactitud y extensión proporcionada. No escribió su autor á tontas y á locas: el plan de la obra es hijo de la experiencia y de la buena fe.

Cordialmente nos atrevemos á felicitar al Sr. Núñez por el éxito brillante de su labor, y á la sociedad medellinense por la oportuna aparición de un libro útil, destinado á prestar verdaderos servicios al arte.

Cosa importante es, por cierto, la teoría musical, considerada en la materia como base de todo estudio serio, de todo progreso legítimo. Sea, pues, cual fuere el instrumento elegido, no debe el principiant, acostumbrarse á tocar maquinalmente, sin darse cuenta exacta de lo que hace. Personas hay que ejecutan piezas sencillas en su valoración, desfigurándolas completamente por el ritmo particular que les imprimen. Desconocen la índole de las palabras italianas *andante*, *largo*, *larghetto*, y lo ejecutan todo en movimiento rápido, acelerado, sin compás apreciable para el oído. Se les pregunta el valor de una mínima puntuada, la formación del *compasillo*, lo que indica el *tres por cuatro*, la utilidad de las *notas tenidas*, y responden con aire de inocencia y como quien no dice nada:—á mí no me enseñaron *eso*.

Otras contestan al pie de la letra, sin equivocarse en una coma: pero en la práctica son incapaces de valorar la frase musical más sencilla, menos complicada. Por donde se comprende que estudios de esta clase deben acompañarse de la práctica en algún libro de ejercicios destinado al efecto, y hacerse bajo la dirección de un buen maestro.

Muchas personas se desconciertan cuando se les habla de ejercicios mecánicos, de estudios característicos, de la gimnástica de los dedos, de la importancia de las escalas; ignoran las ventajas de una buena *digitación*; no comprenden por qué deben contarse los tiempos en alta voz: de aquí que rehusen someterse á la autoridad del maestro.

No pocos padres y madres de familia, por su ignorancia y depravado gusto, echan también á perder en ocasiones las buenas aptitudes de sus hijas. Si el profesor, cediendo á una exigencia indebida, enseña á la niña alguna

piececita, parécete á la madre el colmo del adelanto, y el padre se hace cruces del genio artístico de Rosita, Pepita ó como se llame la niña y comienzan los elogios caseros. La pobre chica con aquello de *bueno, bravo, magnífico, que se repita!* comienza á sentir las primeras delectaciones de la vanidad. Cuando trata el pobre maestro de seguir su sistema anterior todo empeño es inútil: el terreno perdido con la pieza aquella es inmenso. La madre protesta, resiste la niña, quiere el padre que ésta aprenda *Mi triste suerte*, y el maestro no se somete; se retira, y entra otro que enseña piezas. Se aburren con éste, buscan al de más allá. Si resulta como el primero se le despide hasta dar con otro de los de piezas. Por último se queda la infeliz con el pecado y sin el género. Sus conocimientos son nulos, su repertorio escaso, la digitación disparatada. En cambio sus pretensiones no conocen límites, y el día en que tenga que optar por el profesorado para ganar la vida, difícilmente conocerá su ignorancia, y, antes bien, creará señal de futura gloria la estigma del ridículo.

Por fortuna los tiempos cambian y el gusto mejora. La utilidad de los ejercicios en el aprendizaje de la música no es ya un problema para los padres de familia; mucho menos lo es para sus hijas.

La desmedida afición á las polkas y á las piezas sin mérito, bien pronto habrá de ser patrimonio exclusivo de los músicos callejeros, *artistas* que á nada aspiran.

La sociedad que antes se formara idea mezquina de lo que es el Arte, parece volver sobre sus pasos y reconocer el verdadero sentido de esta palabra. Y si bien es verdad que los autores clásicos no han logrado aún cautivar la atención del bello sexo y conmovirlo, no por eso dudamos que algún día habrán de dominar los atriles de los pianos é imponerse con la magia irresistible de su genio.

Realizada verémos entonces la esperanza más risueña de nuestra vida.

Con qué gusto percibirán nuestros oídos, de manos bellas y delicadas, inimitables *valeses* de Chopín, sentidas *romanzas* de Mendelsshon, creaciones inmortales de Beethoven; y cómo aplaudirémos entonces la constancia que á tal altura llegue y tales dificultades venza.

Perseverancia y método: he aquí el secreto para obrar cosas grandes.

La perseverancia supone afición al estudio, ansia de saber, anhelo de perfeccionarse.

El método es cualidad propia del hombre serio que le impulsa á hacerlo todo conforme á las reglas establecidas, sin desdeñar por eso los últimos procedimientos. Y como quiera que un buen sistema de enseñanza musical debe ir basado, como ya dijimos, en el conocimiento previo de la teoría del arte, firme y sinceramente creemos que el éxito de esta publicación será el que ella merece y nosotros deseamos; y es de esperarse que el Gobierno, como los particulares, teniendo en mira el progreso de la música en Antioquia, habrán de acoger con entusiasmo y estimular dignamente la empresa acometida por dos hijos del país.

Medellín, 26 de Mayo de 1890.

GONZALO VIDAL.



AA
11943I
H

NOCIONES DE TEORIA MUSICAL

15639

NOCIONES
DE
TEORÍA MUSICAL



AUTORES ANTIOQUEÑOS

CAPÍTULO I



MUSICA es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído. (a)

2. **Sonido** es la sensación producida en el oído por un cuerpo sonoro puesto en vibración. (b)

3.—Los sonidos musicales se expresan por medio de notas; las NOTAS son, pues, la expresión de los sonidos.

4.—En la música se distinguen *siete* sonidos *principales* ó fundamentales que se representan por SIETE NOTAS, que son: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI.

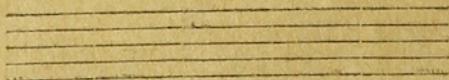
5.—La música se escribe por medio de SIETE signos ó figuras que representan las notas, sobre una figura compuesta de cinco líneas paralelas y cuatro espacios, que toma el nombre de pauta, ó mejor dicho PEN-

(a) Muchas son las definiciones que se dan de la música, pero ésta—que es de Juan Jacobo Rousseau,—nos parece más exacta. (Dictionnaire de musique).

(b) El *sonido* musical se diferencia del *ruido*, en que en aquel puede determinarse el grado de elevación ó de gravedad (véase número 8), mientras que en el ruido no puede apreciarse. Produce sonido musical, el silbato de la locomotora, por ejemplo, y ruido, el disparo de un cañón ó la caída de un cuerpo pesado.

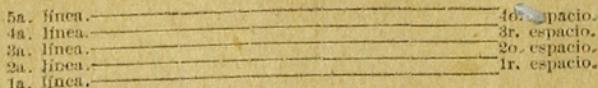
TAGRAMA; esta voz se deriva de dos palabras griegas, *pen*te que significa cinco y *gramme* línea ó raya.

EJEMPLO :



6.—Las líneas é interlíneas del pentagrama, se cuentan de abajo para arriba.

EJEMPLO :



7.—Hay siete figuras diferentes para escribir las notas, á saber:

1ª Semibreve



4ª Corchea



2ª Mínima



5ª Semicorchea



3ª Semínima



6ª Fusa



7ª Semifusa



8.—Las figuras ó signos que preceden, sirven para representar las notas en el pentagrama. Los sonidos bajos se colocan en la parte inferior y los elevados en la parte superior. A los sonidos bajos se les llama *graves* y á los elevados *agudos*. (c)

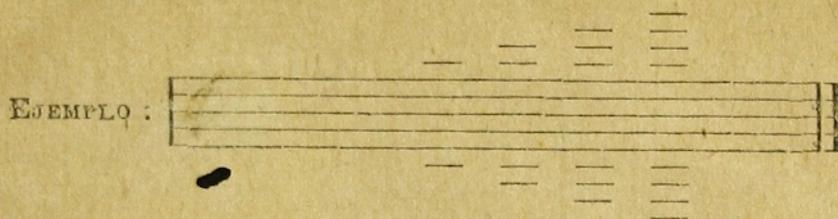
(c) El sonido musical posee tres cualidades especiales: la *altura*, la *intensidad* y el *timbre*.

La *altura* depende del mayor ó menor número de vibraciones del cuerpo sonoro en un tiempo dado. El sonido será tanto más agudo, cuanto mayor sea el número de vibraciones; por lo tanto, á medida que ese número disminuya, el sonido será más grave.

La *intensidad* ó la fuerza del sonido, depende de la amplitud ó fuerza de las vibraciones.

El *timbre* es esa cualidad especial y característica del sonido que hace que dos voces ó instrumentos diferentes no puedan confundirse entre sí, aunque cada uno de ellos dé el mismo sonido, á igual altura ó intensidad. Cualquiera percibe la diferencia entre el *timbre* de un violín y el de un clarinete ó un oboe; ó la que hay entre el timbre de la voz del hombre y de la mujer.

9.—En el pentagrama pueden escribirse muchos sonidos, graves y agudos, pero no todos los que la voz humana y los instrumentos de música pueden producir. Es preciso, pues, adicionar el pentagrama, es decir, agregarle lateralmente fragmentos de línea, que toman el nombre de líneas suplementarias ó adicionales.



En las líneas suplementarias superiores se escriben las notas agudas, y en las adicionales inferiores las graves.

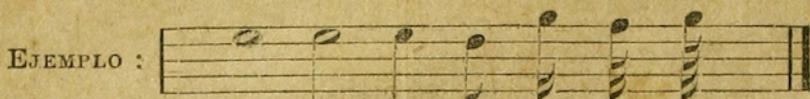
Ejercicios.

1.—Definición de la música. 2.—Qué es sonido?—Diferencia entre sonido y ruido. 3.—¿Qué se entiende por notas? 4.—¿Cuántas notas hay en la música? 5.—¿Qué es pentagrama ó pauta?—Etimología de la palabra pentagrama. 6.—¿De dónde se comienzan á contar las líneas del pentagrama? 7.—Cuántas y cuáles son las figuras de las notas?—¿Qué figura tiene cada una de ellas? 8.—¿Qué se entiende por sonidos ó notas graves?—¿Qué son notas ó sonidos agudos?—Cualidades especiales del sonido.—¿En qué consiste la *altura*, la *intensidad*, el *timbre*? 9.—¿Qué se entiende por líneas suplementarias?—¿Qué objeto tienen estas líneas?—¿Qué sonidos se escriben en las líneas adicionales superiores; cuáles en las inferiores?

CAPITULO II

10.—Yá que sabemos lo que es el pentagrama y que conocemos el

nombre y figura de las notas, pasaremos á escribir éstas del modo siguiente:



Réstanos ahora saber el lugar que debe ocupar cada nota y el nombre que á cada una corresponde en el pentagrama. A este fin se emplean ciertos signos, llamados *claves*.

Las claves sirven, pues, para leer las notas escritas en el pentagrama, y determinar su colocación.

11.—Conócense tres claves diferentes, á saber:

LA CLAVE DE SOL :



LA CLAVE DE FA :



LA CLAVE DE DO :



Las claves se colocan al principio del pentagrama.

De la clave de SOL toma su nombre la segunda línea y toda nota escrita en ella.

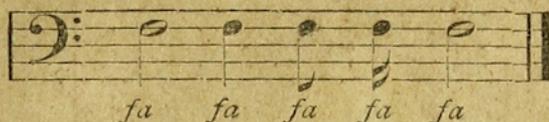
EJEMPLO :



sol sol sol sol sol sol

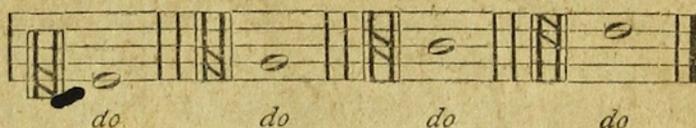
La clave de fa da su nombre á la cuarta línea y á toda nota colocada sobre ella.

EJEMPLO :



La clave de **do** comunica su nombre á cualquiera de las cuatro primeras líneas.

EJEMPLO :



Estas claves tenían antiguamente colocaciones que hoy día no tienen importancia. Y aun las que hemos indicado referentes á la clave de **do** en 1.^a y 2.^a línea no tienen ya aplicación en la práctica. De estas tres claves, dos son las comunmente usadas: la de **sol** y la de **fa**.

12.— Con el auxilio de las claves fácilmente se determina el nombre de las notas escritas en el pentagrama, ya en las líneas ya en los espacios, tomando por punto de partida la nota á que da nombre la clave y siguiendo el orden nominal de las demás notas, ascendiendo ó descendiendo, de la manera siguiente :



13.— Empleado este mismo procedimiento, fácil es dar con el nombre de las notas, ya se encuentren dentro del pentagrama ó fuera de él y cualquiera que sea la clave á que esté sujeta la escritura musical.

Si la clave escrita es la de **fa**, procediendo como en la de **sol** llegaremos al resultado siguiente:



mi FA sol la si do re mi Fa sol la si do re mi

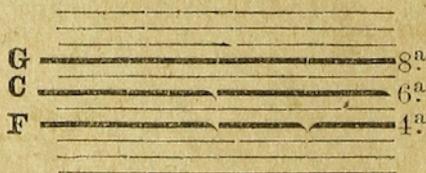
El mismo resultado se obtendría relativamente, empleando la clave de **do** en cualquiera de sus posiciones.

14.—Es incontestable la utilidad de las **claves**, tanto para dar nombre á las notas, como para determinar la calidad del sonido que ellas representan, sea grave ó sea agudo; y de consiguiente, para facilitar la escritura y lectura musical.

La gran pauta de que se servían antiguamente para escribir todos los sonidos producidos por la voz humana, y que dio origen á las claves que hoy usamos, sobre ser muy confusa, hacia casi imposible la lectura de las notas. Constaba de doce ó quince líneas, y aun llegó á tener veintidós, según la extensión de la voz que debiera cantar.

El número de líneas se redujo á once cuando se introdujo el uso de las interlíneas para escribir las notas. Estas se designaban con el nombre de las primeras letras del alfabeto, correspondiendo la letra **F** á la cuarta línea, la **C** á la sexta y la **G** á la octava.

EJEMPLO :



Más tarde se substituyeron las letras por las sílabas con que hoy conocemos las notas: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI. Esto tuvo lugar en épocas diversas, (d) quedando substituídas de esta manera:

(d) Véanse los números 80 y 81.

A	B	C	D	E	F	G
la	si	do	re	mi	fa	sol

Por consiguiente las tres letras de la gran pauta se llamaron: **sol, do, fa.**

Con todo, estas tres letras se conservaron para tomarlas de norma en la escritura de las notas, y, habiéndoseles alterado un poco su forma primitiva, quedaron convertidas en lo que son hoy las tres figuras de las claves.

EJEMPLO :

8a
6a
4a) *lineas.*

Las voces graves de hombre se escribían en la parte inferior de la pauta, las agudas de mujer en la parte superior y las de mediana extensión, tanto de hombres como de mujeres, en la parte media.

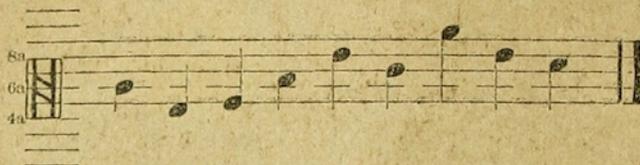
Cinco líneas bastaban para escribir las notas que cada una de estas voces podía cantar, por lo cual se convino en suprimir las restantes. Así, para representar sonidos graves, se escribía de esta manera:

8a
6a
4a

De esta otra para los sonidos agudos :

8a
6a
4a

Y así para los intermedios :



Por último aceptóse únicamente el uso de las cinco líneas (**pentagrama**) que facilitan mucho la escritura y lectura de las notas.

Ejercicios.

10.—¿Para qué sirven las claves? 11.—¿Cuántas claves se conocen? —¿En dónde se escriben?—¿A qué líneas del pentagrama da nombre cada una de las claves?—Diversas colocaciones de las claves.—¿Cuáles son las claves comunmente usadas? 12.—De qué modo se averigua el nombre de las líneas y espacios con la clave de sol?—¿Cuáles es el orden nominal de las notas ó sonidos?—¿Por qué se llama sol la nota escrita en la 2.^a línea?—Cómo se averigua el nombre de las notas escritas en las líneas é interlíneas adicionales?— 13.—De qué manera se conocerán la notas con la clave de fa?—Ejercicios para aprender á conocer el nombre de las líneas y espacios con las diferentes claves. 14.—¿Qué utilidad tienen las claves?—¿Cómo se representaban antiguamente las notas?—De cuántas líneas se componía la pauta?—¿Por qué razón se redujeron á once estas líneas?—¿Qué letras correspondían á las líneas 4.^a, 6.^a y 8.^a?—Sílabas que sustituyeron á las letras del alfabeto.—¿De qué manera quedaron formadas definitivamente las claves que hoy se conocen?—Claves de que se servían para escribir las notas producidas por la voz humana.—Origen del pentagrama.

* * *

CAPITULO III.

15.— Los sonidos tanto agudos como graves tienen distinta duración. Hay sonidos rápidos, momentáneos y de duración prolongada. Esta manera de emitirse los sonidos se representa en la escritura musical, por medio de las **figuras** que se dan á las notas, cuyos nombres hemos explicado yá. (n^o 7).

He aquí la extensión ordinaria de la voz del hombre y de la mujer:

Soprano.



Tenor.



Mezzo-soprano.



Barítono.



Contralto.



Bajo.



Hay dos géneros de voces; la voz del hombre y la voz de la mujer (ó de niño). Cada una de estas voces se divide en aguda y grave.

La voz aguda de mujer ó de niño se llama *Tiple ó Soprano.*
 „ „ grave „ „ „ *Contralto*
 „ „ aguda „ „ hombre se llama „ *Tenor.*
 „ „ grave „ „ „ *Bajo.*

Estas voces se subdividen de la manera siguiente, según su extensión:

{	Voz aguda de mujer ó de niño	{	<i>Soprano ó Tiple.</i>
			<i>Mezzo soprano ó 2^a Tiple.</i>
{	„ grave „ „ „		<i>Contralto.</i>
{	Voz aguda de hombre		<i>Tenor.</i>
	„ grave „ „ „		<i>Barítono.</i>
			<i>Bajo.</i>



16.—La **semibreve** representa la mayor duración y se toma como **unidad** para determinar la duración de las demás.

17.—Consideradas las figuras en su orden nominal, cada una vale la mitad de su anterior, y de consiguiente, el doble de la que sigue. Así es que la semibreve vale dos mínimas, la mínima dos semínimas y por lo tanto, la mínima vale la mitad de la semibreve, la semínima la mitad de la mínima y así sucesivamente.

Ejercicios.

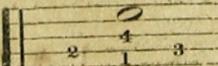
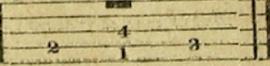
- 15.—Duración de los sonidos según la figura de la nota que los representa.
- 16.—¿Cuál de las figuras representa mayor duración? — Unidad de duración
- 17.—Relación de las figuras entre sí.—¿Cuántas mínimas vale una semibreve?—Considerada la semibreve como *unidad* de duración ¿cuánto valdría una mínima?—Si la semibreve se la dividiere en cuatro partes ¿cuánto valdría una semínima?—¿Cuántas corcheas son necesarias para formar el valor de una semibreve?—¿Cuántas semicorcheas se necesitan para formar una semínima?—Si la semínima vale la cuarta parte de la semibreve ¿cuánto valdrá una corchea?

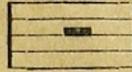
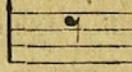
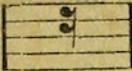
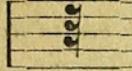
* * *

CAPITULO IV.

18.—No solamente existen signos ó figuras para representar los sonidos musicales sino también para representar la interrupción más ó menor larga de estos sonidos. Los signos empleados con este objeto toman el nombre de **silencios**.

Cada figura de nota tiene su respectivo signo de silencio, cuyo valor de duración es igual al de la misma nota. Supongamos, por ejemplo, que el sonido que representa una semibreve dure igual tiempo que el que se emplea en contar hasta *cuatro*, el silencio respectivo, es decir, la interrupción del sonido, tendrá la misma duración.

Semibreve	silencio
	
EJEMPLO :	

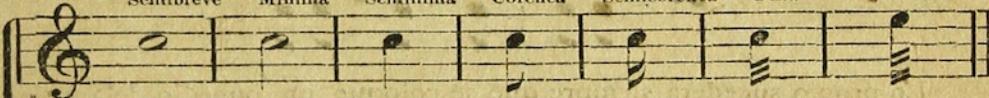
19.—Hay tantos silencios como figuras de notas: el silencio de semibreve, llamado también pausa  el silencio de mínima 
 el de semínima  el silencio de corchea  el de semicorchea  el de fusa  el de semifusa 

20.—Su relación entre sí es la misma que hay entre las figuras de las notas. El silencio de la semibreve es considerado como unidad de duración.

El valor de los silencios se comprenderá mejor observando la relación que hay entre ellos y las figuras de las notas.

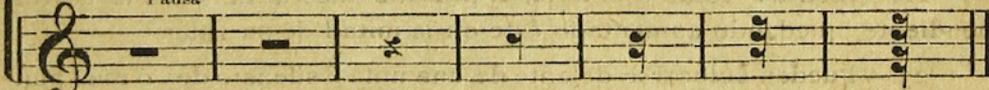
FIGURAS:

Semibreve	Mínima	Semínima	Corchea	Semicorchea	Fusa	Semifusa
-----------	--------	----------	---------	-------------	------	----------



Si len cios.

Pausa						
-------	--	--	--	--	--	--



Los ejercicios prácticos en la pizarra facilitarán el aprendizaje de estos valores y relaciones y al mismo tiempo harán que el alumno adquiera la práctica de escribir las notas y demás signos musicales con propiedad y elegancia.

Ejercicios.

18.—¿Qué son silencios? ¿Qué representan estos signos? ¿Qué relación hay entre los silencios y las notas? 19.—¿Cuántos silencios hay? 20.—¿Qué relación tienen entre sí? ¿Que diferencia hay entre el silencio de la semibreve y el de la mínima? ¿Qué figura tiene el silencio de la semínima? ¿Cuánto vale un silencio de semínima con relación al silencio de la semibreve?

CAPITULO V.

21.—El valor de la figura de una nota puede aumentarse en su duración, por medio de un signo que se llama **puntillo**.

Este signo, que se coloca á la derecha de la nota, aumenta la duración del sonido de la misma en *la mitad de su valor*.

Por ejemplo, añadir á una semibreve, que vale dos mínimas un *puntillo*, equivaldrá á agregarle una mínima más, que es la mitad de su

valor : $(\overset{\cdot}{\text{C}} = \text{C} + \text{C} - \text{C} \overset{\cdot}{\text{C}})$

De la misma manera, una semínima con puntillo valdrá :

$\overset{\cdot}{\text{C}} = \text{C} + \text{C} = \text{C} \overset{\cdot}{\text{C}}$

Lo propio sucederá siempre que se coloque un puntillo delante de una nota cualquiera.

22.—Bien así como á la nota, el puntillo afecta al silencio correspondiente, quedando aumentado éste en la mitad de su valor.

23.—Pueden colocarse delante de una nota ó silencio dos ó más puntillos. En tal caso el último punto valdrá la mitad de lo que vale el anterior.

Así, una mínima con dos puntos valdrá: dos semínimas valor real, más una semínima valor del primer punto, más la mitad del valor del puntillo, que es una corchea $(\overset{\cdot\cdot}{\text{C}} = \text{C} + \text{C} + \text{C})$

Ejercicios.

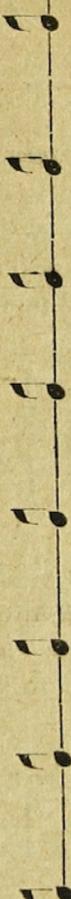
21.—¿Puede aumentarse el valor de la figura de una nota?—¿En dónde se coloca el puntillo?—¿Qué efecto produce el puntillo delante de una nota?—Una semibreve con puntillo á qué equivale?—¿Cuánto vale una semí-

Quadro comparativo del valor de las notas según su figura. (Véase número 17).

La semibreve..... Unidad 1

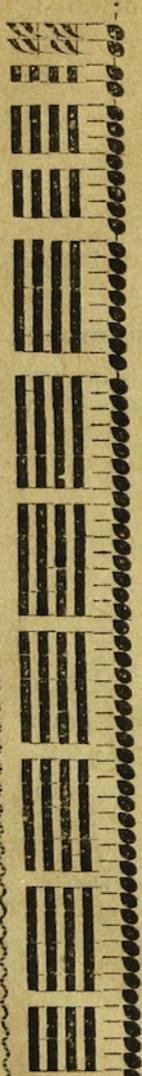
2..... ..... 1

4..... ..... 1

8..... ..... 1

16..... ..... 1

32..... ..... 1

64..... ..... 1

ma con puntillo? 22.—¿Puede colocarse el puntillo delante de los silencios? ¿Qué efecto produce allí? 23.—Se puede colocar más de un puntillo delante de una nota ó silencio?—¿Cuánto vale el último punto?

* * *

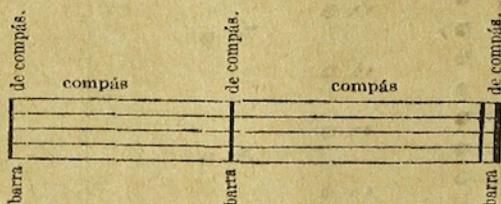
CAPITULO VI.

24.—Llábase medida ó **compás**, la división de las notas y de los silencios en partes iguales.

Las partes en que un compás se divide toman el nombre de **tiempos**.

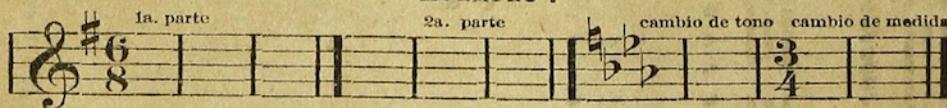
25.—En la escritura musical se llama compás, el espacio comprendido entre dos líneas perpendiculares al pentagrama, llamadas líneas ó *barra de compás*.

EJEMPLO :



La conclusión de una pieza de música se indica con una doble barra de compás, lo mismo que—en el trascurso de la pieza—el cambio de tono ó el cambio de medida ó la separación de las partes de que conste la composición musical.

EJEMPLO :



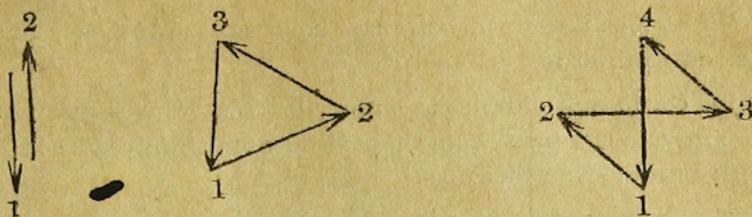
26.—Los compases se dividen en *dos, tres y cuatro* partes.

Hay, pues, compases de *dos tiempos*, de *tres tiempos* y de *cuatro tiempos*.

27.—Los tiempos se marcan con la mano derecha. A este efecto, los maestros ó jefes de una colectividad de ejecutantes, se sirven de una varita, llamada en italiano *batutta*.

Llevar el compás es hacer con la mano los movimientos para marcar los tiempos. Esos movimientos toman las siguientes direcciones: (f)

Compás de dos tiempos, de tres tiempos, de cuatro tiempos.



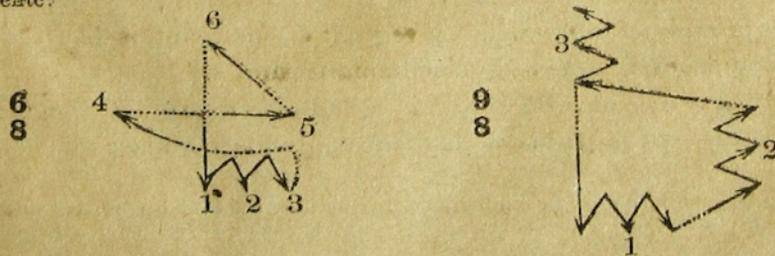
28.—Al marcar varias veces los tiempos de un compás se nota cierta diferencia en la acentuación de cada tiempo, resultando unos más fuertemente acentuados que otros. Por esta razón hay en los compases tiempos que se llaman *fuertes* y tiempos *débiles*.

En los compases de dos y tres tiempos, el primer tiempo es siempre fuerte. En el de cuatro tiempos, el primero y tercero son fuertes, los otros dos son tiempos débiles.

Con todo, es de advertir que en el compás de tres tiempos, cuyo primer tiempo es fuerte, el 2º es menos débil que el 3º; y que en el de cuatro tiempos, el 3º es menos fuerte que el primero, y el 2º menos débil que el cuarto.

De ahí resulta una subdivisión de tiempos en más ó menos fuertes y más

(f) En los compases compuestos se pueden marcar las divisiones de cada tiempo siempre que el movimiento indicado en la pieza musical sea lento; esto se verifica del modo siguiente:



ó menos débiles según el número de tiempos de que conste el compás. (g)

29.—Los compases se dividen en **binarios** y **ternarios**.

Será *binario* el compás, cuando sus tiempos se puedan dividir por *mitades*. *Ternario*, cuando los tiempos de que conste se puedan dividir por *tres*.

30.—Los primeros son llamados compases **simples** y los segundos compases **compuestos**.

En los compases simples la suma de los valores que forman cada tiempo, equivale siempre á una figura de nota simple, ya sea semibreve, mínima, semínima ó corchea.

Cada tiempo puede, por lo tanto, dividirse por mitades: es decir, el compás es *binario*.

EJEMPLO :



En los compases compuestos, la suma de los valores que forman cada tiempo equivale siempre á una figura de nota con puntillo, sea semibreve mínima, semínima &c., y sus tiempos no pueden dividirse sino por terceras partes, es decir, el compás es *ternario*.

EJEMPLO :



31.—De la repetición frecuente y regular de los tiempos de estos dos géneros de compases, resulta lo que se llama **ritmo**.

Para formarse una idea de lo que es el ritmo, lo más práctico es ejecutar con los dedos—en la palma de la mano algunos compases de una y

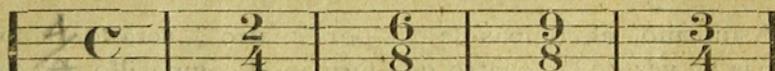
(g) Esta subdivisión se efectúa también en un tiempo aislado del compás, pues si á un tiempo se le divide en dos ó más partes, la primera será siempre más fuerte que las demás.

otra división con notación diferente, para que el oído perciba el movimiento rítmico que resulta. Eso también puede conseguirse haciendo oír el toque de un tambor.

32.—Los valores de un compás se indican por medio de dos cifras, dispuestas en forma de fracción.

Esta fracción tiene por *unidad* la semibreve, en cuanto á las figuras de notas que deben entrar á formar el compás, que en cuanto á la medida que se debe adoptar, se considera como unidad el compás de cuatro tiempos. A este compás se le da el nombre de *compasillo* y se indica con un signo semejante á la letra C.

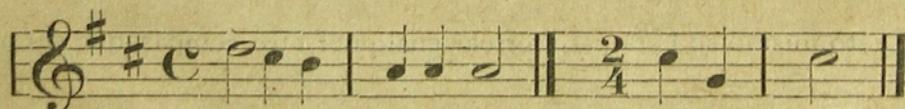
EJEMPLO DE COMPASES:



El compás, tomado como unidad, (nos referimos al compasillo) se compondrá de una semibreve, 2 mínimas, 4 semínimas, 8 corcheas, &c.

33.—El signo ó fracción que sirve para indicar el compás, se escribe al principio de la pieza musical, inmediatamente después de la clave y de su armadura, caso de haberla. (h)

EJEMPLO :



34.—La fracción indica el número y la especie de notas que deben formar el compás y asimismo la medida que debe observarse en la ejecución. El numerador de la fracción indica las partes que se toman de la unidad, (semibreve ó compasillo) y el denominador, las partes en que ésta se ha dividido.

[h] Véanse los números 65 y 111.

36.—Pueden mezclarse en un mismo compás, tiempos de la división, simple ó binaria, con tiempos de la división compuesta ó ternaria, resultando de ahí lo que se denomina **tresillo**.

37.—Para representar el tresillo se escriben las notas que lo forman, colocándoles encima la cifra 3, para indicar su calidad de ternario.

EJEMPLO :



Como se ve en el ejemplo anterior, las tres notas que forman el tresillo tienen un valor equivalente á dos de la misma figura, y el acento rítmico lo lleva la primera nota de cada grupo.

38.—Se llama **seisillo** un grupo de seis notas cuya acentuación rítmica se efectúa en cada dos notas. No debe confundirse con el **doble tresillo** el cual se acentúa en cada grupo de tres. El doble tresillo es la división *ternaria* de cada nota de un grupo *binario*.

EJEMPLO :



El seisillo es la división *binaria* de cada nota en un grupo *ternario*.

POR EJEMPLO :



39.—En un compás compuesto puede introducirse un tiempo de la división simple, lo que llaman algunos *dos por tres* ó *cuatro por tres*, si el grupo que se introduce es de cuatro notas.

EJEMPLO :



La ejecución clara y regular de un trozo de música, depende en mucha parte de la medida del compás, sobre todo cuando las divisiones binaria y ternaria se reunen. Preciso es, pues, estudiar esta materia con la mayor perfección posible.

Ejercicios.

24.—Definición del compás.—¿A qué se da el nombre de tiempos?—A qué se da el nombre de barras de compás?—¿Cómo se llama el espacio comprendido entre estas dos líneas?—¿Cuándo se usa la doble barra de compás? 26.—Partes en que se dividen los compases? ¿Qué se entiende por marcar ó llevar el compás?—¿Cómo se ejecutan los movimientos del compás? 28.—¿Los tiempos de un compás son todos de igual fuerza?—¿Qué división y subdivisión se hace de los tiempos?—Si á un tiempo aislado del compás se le divide en partes iguales, tendrán éstas igual acentuación? 29.—¿Qué se entiende por compases binarios y ternarios, simples y compuestos? 30.—¿Cuál es la diferencia entre esta división de compases?—Ejemplos prácticos. 31.—Del *ritmo*. Explicación de lo que es el ritmo. 32.—¿De qué manera se indica el valor y medida del compás tomado por unidad? 33.—¿En dónde se escribe el signo que indica el compás? 34.—De la formación de los compases. ¿Cómo se forma el compás $\frac{3}{4}$ y qué notas entran en su formación?—¿Cuántas corcheas son necesarias para formar un compás de $\frac{3}{4}$?—¿Cuántas semínimas entrarán en un compás de $\frac{2}{4}$?—¿Cuántas mínimas pueden escribirse en un compás de $\frac{2}{4}$?—¿Cuántas semínimas pueden escribirse en un compás de $\frac{3}{8}$? 35.—¿Cuántas clases de compases hay? ¿Cuáles son los compases simples más

usuales?—Compases compuestos más usuales. 36.—¿A qué se da el nombre de tresillo?—Manera de representar el tresillo. ¿A qué equivale el valor de las notas que forman el tresillo? 38.—¿Qué es el seisillo?—Diferencia entre el seisillo y el doble tresillo.—De qué manera se debe acentuar uno y otro? 39. ¿Pueden encontrarse en un compás compuesto tiempos de la división simple?—Ejemplos prácticos.

*
* *

CAPITULO VII.

40.—Se da el nombre de **síncopa** al efecto que produce un sonido que empieza á hacerse oír en un tiempo débil,—ó en la parte débil de un tiempo,—(i) y se prolonga hasta un tiempo fuerte, ó hasta la parte fuerte de un tiempo.

El sonido así emitido cambia por completo la acentuación rítmica del compás, convirtiendo en fuertes los tiempos débiles y viceversa.

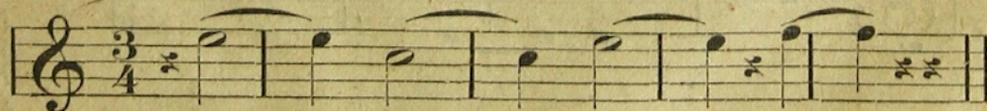
41.—La síncopa es *regular* cuando se compone de notas del mismo valor.

EJEMPLO :



Es *irregular* si esas notas son de distinto valor.

EJEMPLO :



[i] Véase la nota del número 28,

42.—No debe confundirse la síncopa con el **contratiempo**. Este es un sonido articulado que únicamente en la parte débil del tiempo y del compás puede percibirse; al paso que la síncopa ejerce su efecto hasta en la parte más fuerte.

En el contratiempo la parte fuerte está ocupada por un silencio. Es una forma rítmica de frecuente empleo, sobre todo en los acompañamientos.

EJEMPLO:



43. El **ligado** consiste en una línea curva colocada sobre dos ó más notas.



—Dos efectos produce ese signo en la ejecución de las notas que abraza. El uno es unir el sonido de dos notas de grados iguales en uno solo, viniendo entonces á formar una síncopa.

EJEMPLO :



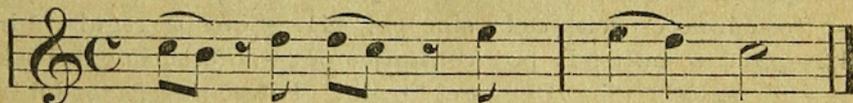
El otro efecto que produce el ligado es unir varias notas de grados diferentes á fin de que sean ejecutadas sin interrupción de sonido.

EJEMPLO :

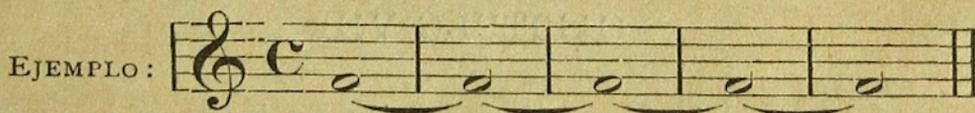


Por regla general, cuando el ligado une dos notas de grados diferentes, debe apoyarse la primera y dejar desvanecerse el sonido de la segunda.

EJEMPLO :

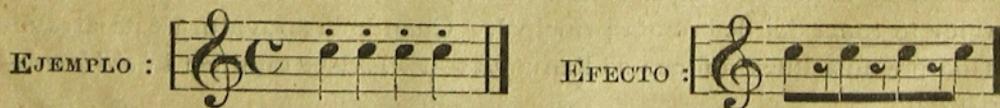


El ligado sirve también para unir varias notas del mismo grado, en el caso de que se quiera prolongar un sonido durante dos ó más compases.



44.—Un efecto contrario al del ligado se obtiene en la ejecución de notas, cuando se les coloca encima un punto; à esto se da el nombre de **estacado**.

El sonido de cada nota debe separarse del de la siguiente, como si hubiera entre ellas un silencio, perdiendo en tal caso la nota una parte igual á la mitad de su valor.



45.—El **picado** hace aun más rápida la duración del sonido, y se representa por medio de un acento ó raya sobre la nota.

EJEMPLO :



EFFECTO :



Ejercicios.

40.—¿Qué se entiende por síncopa?—¿Qué efecto produce en la acentuación?—¿De cuántas especies es la síncopa? 41.—Síncopa regular é irregular. 42.—¿Qué se entiende por contratiempo?—Diferencia entre éste y la síncopa.—Ejemplos. 43.—¿Qué es el ligado?—Diferentes efectos del ligado. 44.—¿Qué es el estacado?—Su efecto. 45.—¿Qué se entiende por picado?—Su ejecución.

* * *

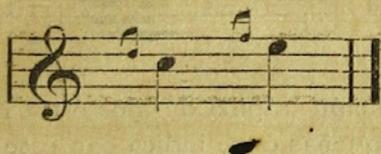
CAPITULO VIII

46.—Conocida la mayor parte de los signos y la manera de escribir la música, nos ocuparemos en este capítulo en dar á conocer las *notas de adorno* y algunos otros signos musicales; lo exige el método que hemos venido observando desde el principio en la exposición de estas materias. Sin embargo, el profesor las explicará siguiendo el orden que crea más conveniente y teniendo en cuenta las capacidades de sus discípulos.

47.—La **apoyatura** es una nota pequeña escrita delante de otra nota principal, cuya ejecución debe ser más ó menos rápida según el movimiento de la pieza y según esté ó nó atravesada por una línea oblicua. Su valor lo toma del de la nota principal. Cuando la apoyatura está atravesada por una línea oblicua se llama *breve*. Existe también la *doble apoyatura*.



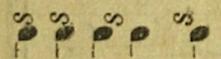
APOYATURA BREVE.



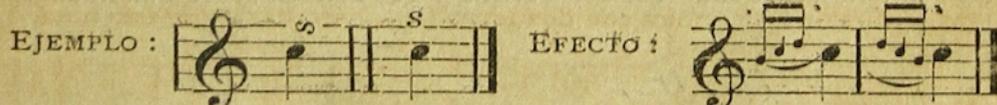
DOBLE APOYATURA.



48.—El *grupetto* es un grupo de notas] colocadas antes ó después de la nota principal. Se escribe con notas pequeñas ó se indica con este signo ∞ colocado de distintas maneras encima ó al lado de una nota, por ejemplo:

 Las primeras de estas colocaciones son las que más comúnmente se emplean.

Colocado este signo encima de una nota, de ella toma su valor.



Colocado entre dos notas diferentes el *grupetto*, se ejecuta antes de la segunda nota y su valor se toma de la primera, constando entonces de cuatro notas.

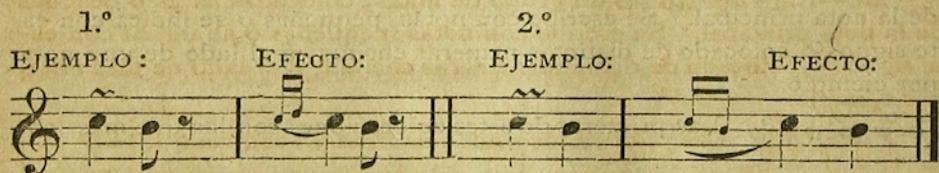


49.—Cuando haya de alterarse algunas de las notas del *grupetto*, la

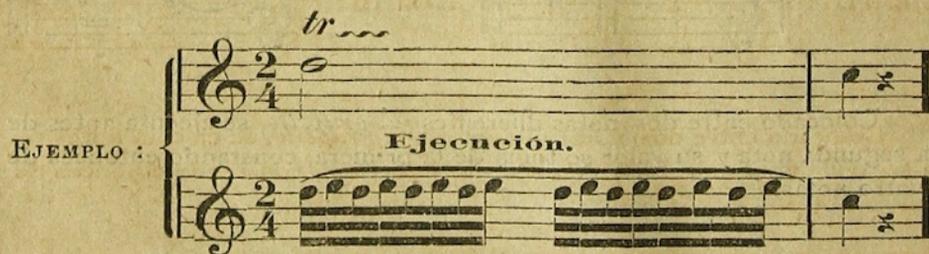
alteración debe marcarse encima ó debajo del signo del *grupetto* según que la nota alterada se halle encima ó debajo de la principal.



50.—El **mordente** consiste en la ejecución rápida de dos ó tres notas consecutivas. Se escribe con notas pequeñas ó se indica con este signo:  .



51.—El **trino** consiste en la ejecución alternativa y rápida de dos notas conjuntas. Se indica con dos letras (*tr*) escritas sobre una nota.



Hay distintas maneras de comenzar el trino y de terminarlo, lo cual se indica por medio de notas pequeñas antes ó después de la nota principal. En el caso de que la nota superior del trino deba ser alterada, se coloca el signo de alteración encima de la nota principal.

He aquí algunas abreviaciones y sus efectos:

MANERA DE ESCRIBIR.

Ejercicios.

47.—¿Qué es *apoyatura*?—¿Cómo se ejecuta la *apoyatura*?—De cuál nota toma su valor?—¿Cuál es la *apoyatura* breve?—¿Cómo se escribe ésta?—¿Qué es *apoyatura* doble?—¿Cómo se ejecuta la *doble apoyatura*? 48.—¿Qué se entiende por *grupetto*?—¿Qué forma tiene el signo que indica el *grupetto*?—De dónde toma su valor el *grupetto* colocado encima de la nota?—¿Y colocado entre dos notas?—Cuando sea preciso alterar una de las notas del *grupetto*, ¿cómo se indica esta alteración? 50.—¿En qué consiste el *mordente*?—¿Cómo se ejecuta? 51.—¿A qué se da el nombre de trino?—¿De qué manera se indica? 52.—¿Qué es *calderón*?—¿Qué efecto produce?—53.—¿Cuáles son los signos de repetición?—¿De cuántas especies son estos signos?—55.—Para repetir una pieza desde el principio qué signos ó palabras se emplean?—56. Abreviaciones en la escritura de la música.—Ejemplos.

* * *

CAPITULO IX

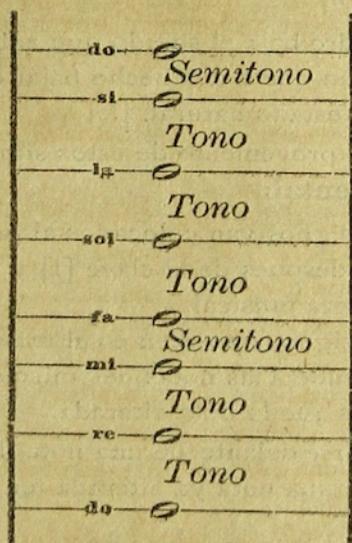
57.—Llámanse **notas conjuntas** las que se producen consecutivamente, unas después de otras, como *do, re, mi, fa, sol, la, si*, y **disjuntas** las que no reúnen estas condiciones, como *do, sol, mi, la*.

58.—Por la disposición en que resultan nombradas las siete notas de la música y el orden de sus sonidos de graves á agudos, ascendiendo ó descendiendo, se ha dado á esas siete notas el nombre de *escala musical*, agregándole para su terminación la primera de ellas.

Una escala consta pues de ocho notas.

59.—En la escala musical hay distancias entre nota y nota. Estas no son todas iguales como se verá adelante.

60.—La mayor distancia que hay en la escala de una nota conjunta á otra, se llama **tono**.



Puede también definirse el *tono* diciendo que es la distancia comprendida entre dos notas conjuntas, cuando el oído puede dividir sin dificultad esta distancia de dos sonidos distintos. (j)

61.—El tono se divide en nueve partes iguales que se llaman *comas*.

62.—Se divide además el tono en dos partes desiguales que el oído percibe con facilidad, llamadas **semitonos**.

[j] Otras varias acepciones tiene la palabra *tono*; de ellas trataremos en otro lugar, [nº 96].

En éstos entran las 9 comas de que consta un tono, de las cuales 5 corresponden á un semitono y 4 al otro.

63.—Oportuno es este lugar para dar á conocer otros signos de marcada importancia, que se emplean con frecuencia en la música y que toman el nombre de **signos de alteración**.

Estos signos se colocan antes de la nota, y modifican ó *alteran* su sonido.

64.—Hay tres signos de esta especie, que son: el **sostenido** #, que hace subir el sonido de la nota en medio tono; el **bemol** b, que hace bajar el sonido también en medio tono; y el **becuadro** ♯, que destruye el efecto del sostenido ó del bemol.

Así es que el becuadro baja el sonido que había hecho subir el sostenido, ó sube el medio tono que había hecho bajar el bemol, haciendo volver la nota alterada á su estado natural. [k]

65.—La alteración proveniente de estos signos es de dos maneras: **constituyente ó accidental**.

En la primera, los signos van colocados al principio de un trozo de música, inmediatamente después de la clave [l] y constituyen ó determinan la tonalidad de la pieza musical.

En la segunda, los signos aparecen en el trascurso de la pieza, y su efecto solamente se extiende á las notas del mismo grado que se encuentran en el mismo compás que la nota alterada.

66.—Pueden escribirse delante de una nota dos sostenidos ó dos bemoles, en el caso de que una nota yá alterada tenga que sufrir una nueva alteración.

El **doble sostenido**—que se indica de cualquiera de estas dos maneras: ※ ×,—sube el sonido de una nota en dos semitonos cromáticos.

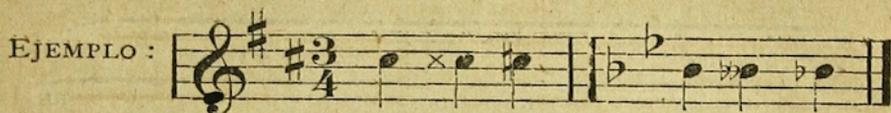
[k] El becuadro se considera como *alteración*, caso cuando modifica la entonación normal de una escala en la cual entrar los sostenidos ó bemoles á constituirla. [nº 65].

[l] A esto se da el nombre de *armadura de la clave*:



El **doble bemol** ($\flat\flat$) baja el sonido de la nota en dos semitonos cromáticos.

67.—El efecto de la doble alteración se destruye con un becuadro. En el caso de que una nota afectada por un doble sostenido ó doble bemol, tenga que *volver* al estado de *simple alteración*, basta colocarle á dicha nota un simple sostenido ó simple bemol, según el caso.



Antiguamente se escribía,—en el caso de los ejemplos anteriores,—un becuadro antes de la simple alteración, de la manera siguiente:



68.—Conocidos ya los signos de alteración y sus efectos, es el caso de continuar las explicaciones que dejamos pendientes en el n.º 62.

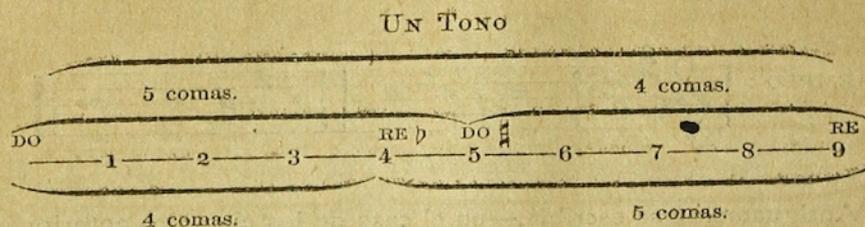
69.—Fácilmente se comprenderá ahora la diferencia que hay entre un **do natural** y un **do sostenido**. La distancia que media entre esas dos notas es de medio tono, en virtud de la alteración puesta al segundo *do* que la ha hecho subir en un semitono.

70.—Para saber lo que constituye un tono, basta pasar de *do* natural á *do* \sharp y luego de *do* \sharp á *re* natural. Estos dos semitonos forman el *tono* comprendido entre las notas *do* y *re*.

71.—Procediendo de igual manera tendremos, que para pasar de *re* natural á *do*, es preciso pasar por *re* \flat , resultando también dos medios tonos contenidos en el tono que forman las notas *re* y *do*.

72.—Estos semitonos constan, el uno de 4 comas y el otro de 5. Al que contiene 4 comas se le llama **semitono diatónico** y al que contiene 5 comas, **semitono cromático**.

La siguiente figura ó combinación, hará comprender mejor esta teoría.



Nótese que la distancia del semitono diatónico es menor que la del cromático; que en el semitono diatónico, las notas que lo forman cambian de nombre [*do, re ♭* ó bien *do ♯ re*] y en el cromático las notas conservan su nombre [*do do ♯* ó bien *re re ♭*].

Obsérvese además en la figura anterior, que de *re ♭* á *do ♯* hay una distancia igual á una **coma**, lo cual constituye la diferencia entre esos dos sonidos.

73.—A esa pequeña distancia comprendida entre *re ♭* y *do ♯*, se da el nombre de **enarmonía**.

74.—De lo anteriormente expuesto resulta la división que se hace de la música en *tres géneros*, á saber: el género **diatónico**, el género **cromático** y el género **enarmónico**, según que el procedimiento musical se rija por uno de estos tres resultados.

* * *

Ejercicios.

57.—¿Qué se entiende por notas conjuntas y *disjuntas*? 58.—Escala musical.—¿Por qué se llama así?—¿De cuántas notas consta una escala? 60.

—¿Qué es tono? 61.—En cuántas partes iguales se divide el tono?—Cómo se llaman cada una de estas partes? 62.—Otra división del tono en partes desiguales.—¿Cuántas comas contiene cada semitono? 63.—Qué se entiende por signos de alteración? 64.—Cuántas especies de signos de alteración se conocen?—¿Qué efectos produce el sostenido?—¿Para qué sirve el bemol?—¿Y el becuadro para qué sirve?—¿Se debe considerar el becuadro siempre como signo de alteración? 65.—¿De cuántas maneras es la alteración?—¿En qué consiste la alteración *constituyente*?—¿Qué se entiende por armadura de la clave?—¿Cuándo tiene lugar la alteración *accidental*? 66.—¿Puede escribirse más de un sostenido ó más de un bemol delante de una nota?—¿Qué efecto produce el doble sostenido ó el doble bemol? 67.—¿Qué efecto produce el becuadro colocado después de una doble alteración?—¿Cómo se hará volver una nota doblemente alterada á su estado de simple alteración? 69.—Del semitono. ¿Qué diferencia hay entre do natural y do \sharp ? 70.—¿De qué manera se encuentran los dos semitonos que constituyen un tono? 72.—¿De qué manera se reparten las 9 comas del tono entre los semitonos?—¿Qué es semitono diatónico?—¿Qué es medio tono cromático?—Demostración por medio de una figura de las divisiones del tono. Semitonos que cambian de nombre y semitonos que lo conservan. 73.—¿Qué se entiende por enarmonía y de dónde proviene? 74.—Géneros de música.

* * *

CAPITULO X.

75.—Se ha hecho, en el número 58, una ligera explicación de lo que es escala musical, ahora debemos hablar de ella con más detenimiento.

La escala musical tiene su origen en la **gamma** de los griegos, que se componía de cuatro sonidos producidos por un instrumento formado de cuatro cuerdas, llamado *tetracordio* (del griego *tetra* cuatro, y *chorde* cuerda).

76.—Por medio de este instrumento, San Ambrosio, obispo de Milán,—en el siglo IV,—compuso ciertos cantos religiosos que se llamaron cantos *ambrosianos*.

77.—El papa san Gregorio [siglo VI] perfeccionó estos cantos y se llamaron después *gregorianos*, que son los que conserva la Iglesia con el nombre de *canto llano*.

78.—En el siglo XI, un monge llamado Gui d' Arezzo ó Guido Aretino agregó al tetracordio una nota por encima y otra por debajo y formó lo que se llamaba *exacordio* (*hexa seis*, y *chorde cuerda*).

79.—Los sonidos del tetracordio se representaban por medio de las letras del alfabeto y por eso Guido designó con la letra G, la nota más grave que agregó; esta letra se llama en griego *gamma*, por lo cual el conjunto de notas del exacordio tomó también el nombre de *gamma*.

80.—Como el empleo de estas letras engendrara dificultades, Guido imaginó el sustituírlas con la primera sílaba de la primera estrofa de un himno á San Juan Bautista. (m) Esas sílabas eran **Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La** y así se llamaron desde esa época las notas del exacordio. (n)

81.—Empleando los exacordios se empezó á sentir la necesidad de un sonido que uniera la nota *la* con *ut* [en octava] y se agregó un nuevo sonido, el cual se representó con la letra **B** (*beta*).

[m] Hé aquí ese himno tal como se cantaba antiguamente, según Juan Jacobo Rousseau.

[Notación moderna.]

Ut que-ant la -- xis, **Re** so-na-re fi-bris, **Mi** . ra ges -
to-rum, **Fa**-mu-litu-o-rum, **Sol**- - ve pol-lu ti, **La**-bi-i re - a - tum.
Sanc - te Joan - - nes.

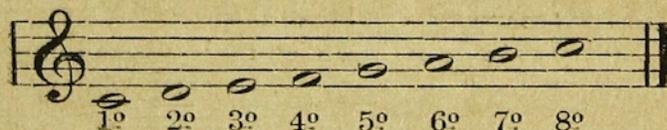
[n] Los italianos y españoles y aun los franceses, han sustituído la sílaba *ut* por la de *do*, por ser aquella un poco dura para cantar.

Este sonido se empleaba á veces aproximándolo más al *la* que al *ut* y producía, junto con los demás, un sonido suave (*mol*) de donde tomó el nombre de **B mol** (*b*). Otras veces se aproximaba más al *ut* que al *la* y entonces su sonido era duro, por lo que se le llamó **B dur** ó **B cuadrado** (*♩*) (*becuadro*).

82.—Este sistema de gamma se conservó hasta principios del siglo XVII, en que se substituyó el sonido **B** por la sílaba *si*, que usamos hoy día.

83.—A esta *serie de notas conjuntas* se da el nombre de *escala*, y se puede formar varias series, ascendiendo ó descendiendo, según como sea la extensión de la voz ó instrumento que produce los sonidos.

84.—Una escala consta de ocho notas y cada nota se designa con el nombre de *grado*, por razón del lugar que en la escala ocupa. Así es que se llama al *do* (*ut*) primer grado, al *re* 2º, al *mi* 3º, al *fa* 4º, al *sol* 5º, al *la* 6º, al *si* 7º y al *do* 8º grado.



Ejercicios.

75.—Origen de la escala musical.—Gamma de los griegos.—Tetracordio.—Etimología de esta palabra. 76.—A qué se da el nombre de canto *ambrosiano*? 77.—¿Qué es el canto gregoriano?—Origen del *canto llano*. 78.—¿Qué se entiende por *exacordio*?—¿Quién le dio este nombre? 79.—Cómo se representaban los sonidos del tetracordio?—¿Por qué se llamó gamma al *exacordio*? 80.—De dónde tomaron su nombre las seis primeras notas, tal como hoy las conocemos?—Sustitución de la sílaba *ut* por la de *do*. 81.—Origen de la séptima nota.—Origen del *bemol* y del *becuadro*. 83.—¿Qué se entiende por *escala*? 84.—¿Qué se entiende por *grados* de la *escala*?—¿Cuántos grados tiene una *escala*?



CAPITULO XI.

85.—Una escala se compone de tonos y semitonos; éstos están comprendidos entre el 3° y 4° grado y el 7° y 8°.

1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°

EJEMPLO :

Tónica medio tono medio tono

En la escala que hemos dado á conocer anteriormente (*do, re, mi, fa, sol, la, si, do*)—llamada *escala modelo*—hay, pues, dos semitonos, comprendidos entre *mi* y *fa* que son 3° y 4° grado, y *si* y *do*, que son 7° y 8°. Todos los demás grados forman tonos enteros en número de cinco. Consta entonces una escala de 5 tonos y de dos semitonos.

86.—Esta disposición de la escala en tonos y semitonos, no es arbitraria, su formación la ha dispuesto la misma naturaleza.

Un cuerpo sonoro puesto en vibración produce un sonido *principal* que cualquier oído puede percibir distintamente.

Fijando un poco la atención se notará que este sonido va siempre acompañado de otros dos sonidos secundarios, llamados *sonidos armónicos*.

87.—Estos armónicos se producen, uno al 12° y otro al 17° grado del sonido principal.

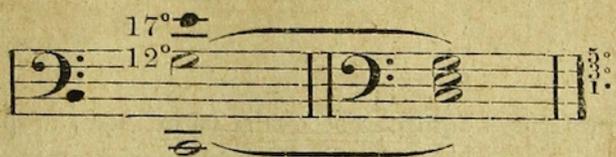
EJEMPLO :

17° } *sonidos armónicos.*
12° }
do } *sonido principal.*

De estos dos sonidos armónicos percíbese con mayor facilidad, por

ser más intenso, el que se produce al 12º grado, que en el ejemplo anterior es *sol*. (ñ)

88.—El arte, fiel imitador de la naturaleza, acerca esos sonidos y los combina de modo que resulte un conjunto armonioso y agradable, que en el lenguaje musical se conoce con el nombre de **acorde perfecto**.

EJEMPLO:  } grados de la escala.

89.—Con el auxilio de estas tres notas, y procediendo de igual manera sobre cada una de ellas, se obtendrá una sucesión de acordes perfectos que proporcionarán las notas necesarias para formar toda clase de escalas.

90.—Como se habrá comprendido, la nota armónica *predominante* es el 12º grado de la nota principal, que en la reducción que se hace para formar el acorde perfecto, da por resultado la 5ª nota. Todo sonido, pues, reproduce con claridad por lo menos la 5ª superior; por esta razón al sonido de la quinta se le llama **dominante**.

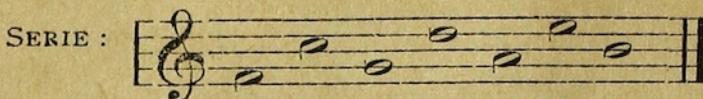
91.—Tomando, pues, cualquier sonido como punto de partida, y, siguiendo el orden de quintas que vayan resultando, encontraremos las notas necesarias para formar la escala, en el orden y disposición en que la conocemos hoy día.

92.—Tómese, por ejemplo, la nota *fa* como punto de partida y procédase á encontrar las quintas que se requieren para formar la escala. El sonido *fa* nos dará por quinta armónica *do*; reproduciendo este sonido nos dará por quinta *sol*; este dará por 5ª *re*, y así sucesivamente,

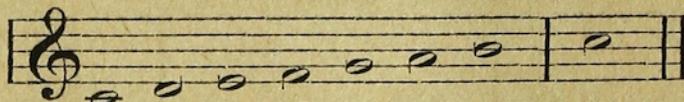
(ñ) El piano se presta mucho para hacer esta observación, pues si se toca el *do* grave, dejando puesto el dedo sobre la tecla para que la cuerda vibre libremente, se percibe en seguida el armónico *sol* y un poco más débil el *mi*.

hasta encontrar un conjunto ó *serie* de quintas que representaremos de esta manera:

Tónica.



93.—Con esta serie de quintas se forma ya una escala, que no es sino la *modelo*. En efecto, principiando por la primera quinta ó sea la 2.^a nota de la serie que se ha encontrado, se tendrá:



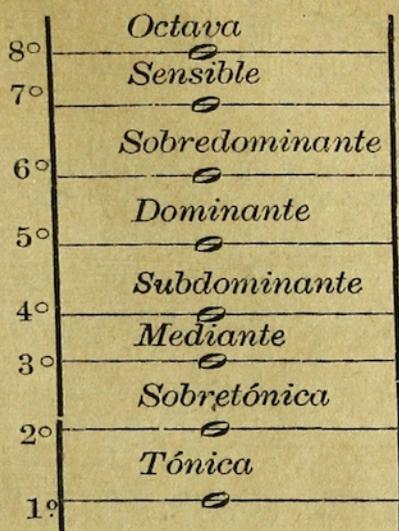
Tónica.

94.—Queda demostrado, pues, que la escala, tal como está dispuesta, proviene de la naturaleza misma de los sonidos, y que para formarla basta una serie de seis *quintas* consecutivas (7 notas), tomando por base de la escala la primera quinta de la serie (2.^a nota) á la cual se da el nombre de *tónica*. (o)

95.—Cada grado de la escala toma un nombre distinto, según las funciones que en ella desempeña, por razón de su sonido.

[o] Para encontrar todos los sonidos empleados en la música, se ha tomado como punto de partida el *sol* ♯, y siguiendo el orden natural que marcan las quintas armónicas hasta encontrar el último de los sonidos empleados, — que es el *la* ×, — se tendrá un conjunto de 30 quintas [31 notas], las cuales forman la *escala generadora* de quintas, de donde proceden todas las escalas musicales.

El 1^{er} grado se llama *tónica*, el 2^o *sobre-tónica*, el 3^o *mediante*, el 4^o *subdominante*, el 5^o *dominante*, el 6^o *sobredominante*, el 7^o *sensible* y el 8^o *octava*.

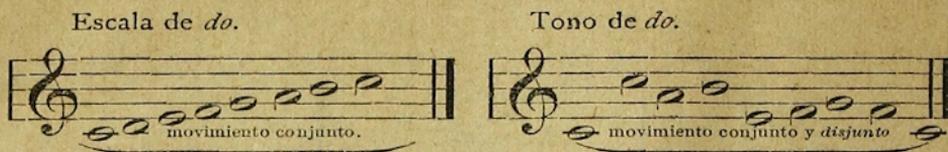


96.—Al 1^{er} grado se le llama *tónica*, porque, siendo el sonido principal de la escala, ésta toma el nombre de la nota que lo forma, y constituye de ese modo la *tonalidad*. Así, decir que *do* es *tónica*, es como dar á entender que se está en la escala de *do*; en la tonalidad de *do*. Si fuera *sol* la *tónica*, la escala se llamaría de *sol*, lo mismo que la tonalidad.

La tonalidad, ó lo que es lo mismo el **tono** en este sentido tiene distinta acepción de la que se le dió atrás [nº 60].

Aquí la palabra *tono* por *tonalidad* indica, no ya una distancia, sino un *conjunto de sonidos* que concurren á la formación de una escala. *Tono* y *escala* en esta acepción expresan la misma idea; solamente que en la escala, los sonidos *deben* sucederse por movimiento conjunto, mientras que en el *tono* pueden encontrarse los movimientos *conjuntos* y *disjuntos* reunidos.

EJEMPLO:



97.—Al quinto grado se le llama **dominante** por su importancia, después de la tónica, para establecer la tonalidad y según se ha explicado, por su predominio como sonido armónico.

98.—El tercer grado ocupa un lugar importante en *medio* de las otras dos notas que forman el acorde perfecto, por lo cual se le llama **mediante**.

99.—Al 7.^o grado se llama **sensible** á causa de su tendencia tan marcada á buscar el sonido de la tónica 8.^a, de la cual solo lo separa un medio tono.

Con lo expuesto queda ya explicado todo lo relativo á la escala modelo, su origen y formación; fácil es ahora formar cualquiera otra escala á imitación de la anterior.

Ejercicios.

85.—¿De cuántos tonos y semitonos consta una escala?—¿Entre qué grados de la escala se encuentran comprendidos los semitonos?—¿Cuál es la *escala modelo*?—¿Por qué se llama así?—¿Entre qué notas de la *escala modelo* se hallan los semitonos? 86.—Razón por la cual la escala se compone de tonos y semitonos.—Sonido principal y sonidos armónicos. 87.—¿A cuántos grados del sonido principal se producen los sonidos armónicos?—¿Cuál es el sonido armónico que se produce con mayor fuerza? 88.—¿Pueden reducirse las distancias de los sonidos armónicos?—¿Qué se entiende por *acorde perfecto*?—¿De qué grados consta el acorde perfecto? Importancia de la quinta nota. 91.—Procedimiento para encontrar una sucesión de quintas. 92.—Serie que resulta tomando como punto de partida la nota *fa*. 93.—Formación de la es-

cala modelo por medio de una serie de seis quintas consecutivas. —¿Qué nota se toma como base ó primera nota de la escala (tónica)?—¿Formación de la escala *generadora* de quintas. 95.—¿Qué nombres toman los grados de la escala modelo, y por consiguiente, los de toda escala de su especie, por razón del sonido de cada uno de ellos? 96.—¿Qué se entiende por tonalidad ó *tono* (2ª acepción)?—¿Qué relación hay entre escala y tono? 97.—Por qué se llama dominante el 5º grado? 98.—¿Por qué se llama mediante el tercer grado de una escala? 99.—¿Por qué tomó el nombre de sensible el 7º grado?—¿Formación de algunas escalas á imitación de la modelo por medio de series de seis quintas.

* * *

CAPITULO XII

100.—Las escalas pueden clasificarse de diferentes maneras, pero la clasificación que más nos importa conocer es la que se hace de ellas en escalas **diatónicas** y **cromáticas**, **mayores** y **menores**.

101.—Las escalas *diatónicas* son las que proceden por tonos y medios tonos diatónicos. (Véase el nº 72).

102.—Escalas *cromáticas* las formadas de semitonos cromáticos y diatónicos.

103.—Escalas *mayores* son las que provienen del acorde perfecto mayor de que se ha hablado ya (nº 88) y comprenden entre el 1º y 3º grado dos tonos á diferencia de las escalas *menores* cuya distancia del 1º al 3º grado comprende solamente tono y medio.

A esta distancia entre el 1º y 3º grado se da el nombre de *tercera*, y será mayor ó menor según que ella contenga entre dichos grados, dos tonos ó solamente tono y medio.

104.—Más adelante, al tratar de los modos y de los intervalos (capítulos 13 y 16) se explicará lo relativo á las distancias mayores ó menores de los grados de una escala. Por ahora trataremos tan sólo de lo que se relaciona con las escalas *diatónicas mayores*.

105.—Tres procedimientos pueden emplearse en la formación de las escalas diatónicas mayores.

A) El que se ha explicado atrás para formar la escala modelo de *do*, haciéndola derivar de la escala *generadora* de quintas, por series de seis de éstas y tomando por tónica la segunda nota de la serie.

Si queremos formar la escala de *sol*, por ejemplo, tomaremos la serie de quintas en que el *sol* que es la tónica, sea segunda nota.

Serie. Escala.

1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª

Tónica. Tónica.

Si es la escala de *fa* la que queremos formar, tomaremos la serie en que *fa* sea segunda nota (ó sea 1ª quinta).

EJEMPLO :

Serie. Escala.

Tónica. Tónica.

106.—B) Pueden también formarse las escalas por medio de los *tetracordios* que contiene una escala, tomando el segundo tetracordio de la escala modelo (^{5º}sol, ^{6º}la, ^{7º}si, ^{8º}do,) como base ó 1º tetracordio de una nueva escala.

En este caso se irá formando el tetracordio superior, tal como está constituido en la escala modelo, con el auxilio de los sostenidos y bemoles para la colocación de los tonos y semitonos según fuere menester, y se conservará el último tetracordio que resulte, como base de una nueva escala.

EJEMPLO :

Escala modelo.

1er. tetracordio. 2º tetracordio.

1 2 3 4 5 6 7 8

tetracordio inferior. tetracordio superior.

Para formar una nueva escala se tomará por base, ó 1^{er} tetracordio, el segundo de la modelo.

EJEMPLO:

1er. tetracordio. 2º tetracordio

107.—C] Fórmanse también las escalas comparando los tonos y medios tonos, con los tonos y medios tonos de la modelo, dando á la escala que se forme la misma estructura que á aquélla y sirviéndose de los signos de alteración usados para formar tonos y semitonos en su oportunidad.

108.—La formación de escalas por este sistema es muy sencilla. Dada la escala modelo,—

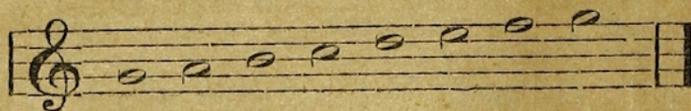
1º 2º 3º 4º 5º 6º 7º 8º

medio tono medio tono

Tónica

constante de 5 tonos y dos semitonos, comprendidos éstos entre 3.º y 4.º grado y 7.º y 8.º,—se toma por tónica *cualquier grado* de la escala, sea natural ó alterado.

Tomemos, por ejemplo, por tónica *sol* y construyamos la escala, que vendrá á quedar formada así:



Señalemos los grados entre los cuales ha de haber un medio tono conforme á la modelo,

EJEMPLO :

Tónica.

Veamos ahora si en esta escala los tonos y semitonos están distribuidos como en la modelo, esto es, si en esta escala que estamos formando, hay cinco tonos y dos semitonos y si éstos se encuentran comprendidos entre el 3º y 4º y el 7º y 8º grados.

A este fin comparémos las dos escalas y tendrémolos.

a) — Que los tres primeros grados de la nueva escala (*sol, la, si,*) que deben ser tonos enteros, coinciden con los grados 5º, 6º y 7º, notas del mismo nombre en la escala modelo.

b) — Que los grados 3º y 4º de la nueva escala (*si, do*) que deben ser semitonos, también coinciden con 7º y 8º de la modelo.

c) Que los grados 4º, 5º y 6º de la escala que estamos construyendo (*do, re, mi*) entre los cuales debe haber tonos enteros, coinciden igualmente con 1º, 2º y 3º de la modelo.

d) — Que los grados 6º y 7º (*mi, fa*) de nuestra escala, entre los cuales debe haber un tono, no coinciden con 3º y 4º de la modelo, porque entre estas dos notas no hay más que medio tono.

Para igualar, pues, estas distancias es necesario aumentar el medio tono que hay entre *mi* y *fa* por medio de un sostenido puesto delante de

fa, cuyo efecto como se sabe, es hacer subir la nota en medio tono, con lo cual queda formado el tono entero que necesitamos en la nueva escala entre los grados 6° y 7°.

EJEMPLO :

Tónica.

e]—Por último, la distancia entre *fa* y *sol*, que en la escala modelo comprende un tono, queda reducida en la escala de *sol* á un semitono en virtud del sostenido puesto á *fa* toda vez que al subir esta nota un medio tono, se acercó á *sol* y disminuyó la distancia que las separaba, quedando así formado el medio tono que necesitamos entre 7.º y 8.º grado y arreglada la escala de *sol*.

109.—Si tomamos por tónica *fa*, empleando el mismo procedimiento llegaremos al mismo resultado, con la sola diferencia de que al comparar el 3.º y 4.º grado de esta escala, cuyas notas son *la*, *si*, para obtener el medio tono que se necesita, tenemos necesidad de disminuir la distancia que, entre esas mismas notas, hay en la escala modelo. Por lo tanto, debe hacerse uso del bemol y colocarse delante del *si*, con lo cual todas las distancias quedan iguales á las de la modelo.

EJEMPLO :

Tónica.

De igual manera se podrán formar todas las demás escalas, sea cual fuere la nota que se tome por tónica.

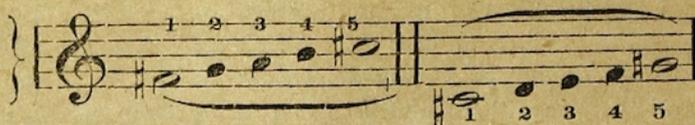
El discípulo comprenderá con perfección este sistema, haciendo en su cuaderno todas las escalas posibles.

110.—Una vez formadas todas las escalas, se escribirán los signos de alteración que resultan de cada una de ellas, al lado de la clave. Estos signos *constituyen la tonalidad*, por lo cual toman el nombre del *constituyentes*, según hemos explicado atrás (nº 65).

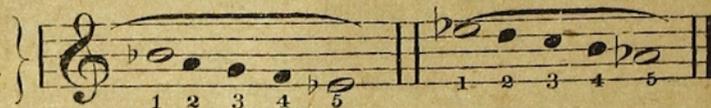
Se observará que al formar las quince escalas diatónicas mayores,—número á que ascienden éstas en la práctica,—los sostenidos y bemoles resultan dispuestos en orden sucesivo de *quintas*: ascendentes para los primeros y descendentes para los segundos.

EJEMPLO :

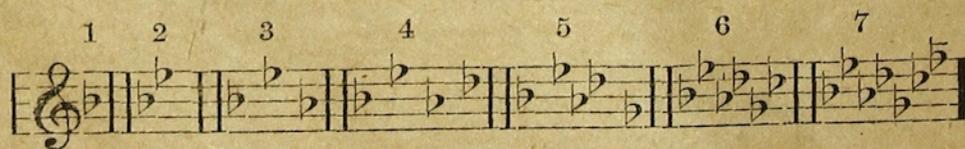
Sostenidos
5tas. ascendentes.



Bemoles
5tas. descendentes.



He aquí el cuadro de todos los sostenidos y bemoles por su orden.



De modo que los siete sostenidos y siete bemoles resultan en el orden siguiente:

	7	6	5	4	3	2	1
	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si.
orden de sostenidos quintas ascendentes.	1	2	3	4	5	6	7
						orden de bemoles quintas descendentes.	

111.—A esta manera de escribir los anteriores signos se da el nombre de *armadura de la clave*, y, siendo estas alteraciones constituyentes, ellas indican el *tono* en que está escrita una pieza. Tómese un libro de música cualquiera y por la armadura de la clave averigüese la tonalidad

112.—Fácil es comprender que si la armadura de la clave es constituida por sostenidos, subiendo medio tono á la nota en que está colocado el último, allí se encuentra la tónica.

Tónica *re.*

EJEMPLO :

Ultimo #, *do.*

Si la armadura es constituida por bemoles, la tónica se encuentra bajando cuatro grados de la nota en que está colocado el último bemoles.

EJEMPLO :

Ultimo b, *la.* Tónica, *mi b.*

Ejercicios.

100.—¿Cuál es la clasificación más importante de las escalas? 101.—¿Qué se entiende por escalas diatónicas? 102.—¿Qué son escalas cromáti-

cas? 103.—¿Qué se entiende por escalas mayores?—¿Qué son escalas menores?—Tercera mayor y tercera menor. 105.—¿Qué procedimientos pueden emplearse para formar las escalas diatónicas mayores?—Sistema de *quintas* para formar estas escalas. 106.—¿De qué manera se forman las escalas sirviéndose de los tetracordios? 107.—Formación de escalas por tonos y semitonos.—Ejemplos prácticos en la pizarra. 110.—¿En dónde se escriben los signos de alteración que resultan de la formación de las escalas?—De las escalas diatónicas mayores cuáles son las más usuales?—¿En qué orden resultan los sostenidos y bemoles que entran á constituir las escalas?—Ejemplos. 111.—¿Qué se entiende por armadura de la clave? 112.—Método fácil para dar con el tono en que está escrito un trozo de música, sea con sostenidos ó con bemoles.—Ejemplos prácticos.

*
* *

CAPITULO XIII

113.—Se da el nombre de **modo** á la disposición de los sonidos de la escala diatónica.

114.—Las escalas diatónicas según hemos explicado en otro lugar, son de dos maneras: mayores y menores. De ahí se sigue que hay dos modos, á saber: el **modo mayor** y el **modo menor**.

115.—Todo lo concerniente á la disposición de sonidos en una escala diatónica mayor se ha explicado en el capítulo precedente: conocemos, pues, el *modo mayor*.

116.—En este capítulo trataremos de las escalas menores, ó sea del *modo menor*. [r]

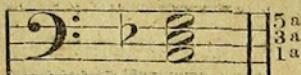
Se ha explicado yá la procedencia de los sonidos que, ejecutados simultáneamente, forman lo que se llama acorde perfecto mayor, fundamento de las escalas diatónicas mayores.

117.—El arte ha modificado este acorde, que como se ha dicho

(r). Las palabras *tono* y *modo* se distinguen: en que la 1ª abraza el conjunto de sonidos que concurren á la formación de una escala, mientras que la 2ª se refiere á la manera de ser ó de estar constituida la escala.

consta de tres notas: una *fundamental*, una *tercera* y una *quinta*, alterando la tercera, lo que ha hecho que el acorde tome un carácter triste ó melancólico, pero dejando sí, perfectamente satisfecho el oído.

Esta alteración consiste en bajarle á la *tercera* un semitono cromático, lo que da el resultado siguiente:



El acorde es perfecto, por cuanto la quinta, que es la que le da este carácter, se ha conservado intacta; pero como la distancia entre el 1.º y 3.º grado,—que es sólo de un tono y medio,—es *menor* que en el acorde primitivo, se le ha dado el nombre de acorde perfecto *menor*.

118.—La escala menor, reúne las mismas condiciones entre 1.º y 3.º grado, que el acorde perfecto menor:

La disposición de esta escala constituye, pues, el **modo menor**.

119.—Hay tres especies de escalas menores en uso hoy día:

La escala menor antigua.

La escala menor primer tipo.

La escala menor 2.º tipo ó mixta.

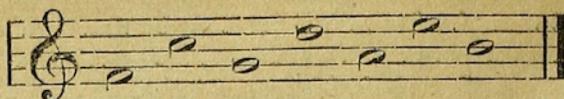
120.—La tónica de la escala menor, se encuentra bajando un tono y medio (3.ª *menor*) de la tónica de la escala mayor.

La tónica de la escala modelo mayor es *do*; de lo cual resulta que la tónica de la escala modelo menor es *la*.



121.—La escala menor tiene también su origen en la escala generadora de quintas armónicas, y se forma de la misma serie de quintas que constituyen la escala mayor. La modelo mayor proviene de la serie que principia en *fa* (véase el n.º 92). La modelo menor proviene, pues, de la misma serie:

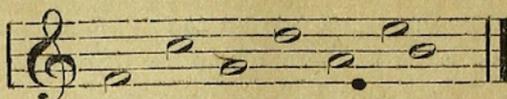




La escala de *la* es la única menor que puede formarse de esa serie, lo que explica hasta cierto punto, por qué la tónica de la escala menor se encuentra un tono y medio más bajo que la de la mayor.

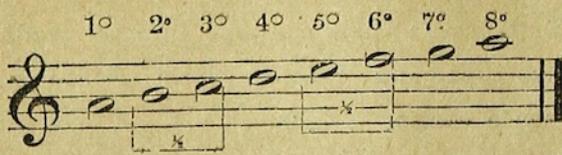
EJEMPLO :

Serie :



Tónica.

ESCALA :



122.—Este es el modelo de la escala menor primitiva, conservado hasta nuestros días en esos admirables cantos religiosos compuestos por San Ambrosio y San Gregorio, que la Iglesia nos hace oír cotidianamente, llamados *canto llano* y cuya escala emplean aun los compositores modernos con el nombre de escala *menor antigua*.

123.—Consta de 5 tonos y 2 semitonos, pero estos se encuentran entre el 2º y tercer grado y entre el 5º y 6º, única circunstancia que la distingue de la escala mayor, de la cual es *correlativa*.

Fácil es formar cualquiera otra escala menor de esta especie tomando por modelo la de *la*. Los sostenidos y bemoles que resultan se escribirán por su orden al lado de la clave.

124.—Se observará por la armadura de las claves, que cada escala menor tiene las mismas alteraciones constituyentes que su correlativa mayor. Por esta razón y por su común procedencia se les llama en música **escalas relativas**.

Toda escala mayor tiene, pues, su menor *relativa* y ella misma es relativa de dicha menor.

Lo dicho es aplicable á la palabra tono, en virtud de su semejanza de significación con la escala. Según esto, pues, el tono mayor tiene siempre su menor **relativo** del cual, á su vez también es relativo.

125.—Del no tener la escala menor antigua medio tono entre el 7.^o y el 8.^o grado,—que es lo que forma propiamente la nota sensible,—resultó un poco dura al oído, razón por la cual se trató de suavizarla alterándole el 7.^o grado.

Esto dió origen á la escala menor **1.^{er} tipo**.

126.—Para suavizar el paso del 7.^o al 8.^o grado se subió el sonido de aquél por medio de un sostenido, haciéndole más sensible relativamente al 8.^o grado.

La escala quedó constituida de esta manera:

Ascendente. Descendente.

127.—Para formar escalas de este tipo debe tomarse como modelo la de *la*. La presencia del signo que aumenta el 7.^o grado no alterará la armadura de la clave que resulta al formar la escala menor antigua, desde luego que ese signo es de carácter puramente *accidental*.

De esta suerte la formación del primer tipo de escalas menores, se verificará de la misma manera que la de las antiguas, con la diferencia de que debe aumentarse el 7.^o grado en un semitono cromático por medio de una alteración accidental,

La escala de *mi* menor primer tipo, tendrá entonces la misma armadura de clave que la de *mi* menor antigua y su relativa mayor *sol*.

EJEMPLO :

ESCALA ;

1° 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8°

(s)

128.—En la escala anterior se echará de ver la gran distancia que hay entre el 6° y 7° grado, comprendiendo un tono y un semitono cromático. Esta distancia aunque chocca al oído, por cuanto altera los principios fundamentales de las escalas diatónicas con la introducción de un semitono cromático, no es desagradable y la escala ofrece una marcha franca y un conjunto perfectamente melodioso. Sin embargo, para conciliar el movimiento melódico, con los principios constitutivos de las escalas, se altera el sexto grado haciéndolo subir hácia el sétimo, con lo que desaparece esa irregularidad de las escalas del primer tipo. De aquí una nueva escala menor llamada de 2° tipo ó mixta.

EJEMPLO :

Se llama mixta, por cuanto comprende un tetracordio [*el superior*] igual al de la escala mayor, participando entonces de los dos caracteres, el el mayor y menor.

Lo es, además, porque la escala *descendente* de este tipo, se convierte en menor antigua, perdiendo sus alteraciones accidentales. La razón es que esta escala, al descender por los mismos grados que la forman al subir, resulta desagradable al oído, y para facilitar su marcha melódica se la trasforma de esta manera.

(s) Para la formación de las escalas menores del 1er tipo, por el sistema de quintas, sirviéndose de la *escala generadora*, será menester tomar una serie de 9 quintas.

EJEMPLO :



Ascendente.

Descendente.

129.—La armadura de la clave en estas escalas es la misma que en las demás de su especie, esto es, cada escala menor lleva la misma armadura que su escala mayor *relativa*.

130.—Se explicó, al hablar de las escalas mayores, la manera de conocer por la armadura de la clave, el *tono* en que una pieza de música está escrita. Pero allí no se trataba sino del modo mayor. Ahora que se conoce el modo menor y que sabe que los dos *tonos relativos* tienen una armadura de clave común, parece más difícil saber en cuál de los dos tonos relativos está escrita la pieza que se tiene á la vista.

131.—Para esto es preciso observar algunos compases al principio y aun al final de la pieza, á fin de averiguar si en ella se emplean acordes mayores ó menores y si la quinta característica del tono mayor, está alterada para formar la nota sensible [7º grado] del tono menor, como se habrá observado.

Examinense diferentes trozos de música y búsquese la tonalidad.

Ejercicios.

113.—¿A qué se da el nombre de *modo*? 114.—¿Cuántos modos se conocen?—¿Qué es modo mayor?—¿Qué es modo menor? 117.—Origen del modo menor.—¿Por qué se llama *menor*? 119.—¿Cuántas especies de escalas menores hay? 120.—¿Cómo se encuentra la tónica de la escala menor? 121.—La escala menor proviene también de la escala de quintas?—Escala modelo menor. 122.—De cuántos tonos y semitonos consta la escala menor antigua? 124.—Relación entre la escala menor y la mayor.—Escala y tono *relativo*. 125.—Origen de la escala menor primer tipo. 126.—De qué manera se forma la nota sensible en la escala menor?—¿Qué carácter tienen las alteracio-

nes del 7º grado?—Ejemplos de escalas menores de primer tipo. 128.—¿Qué distancia hay entre el 6º y el 7º grado de dicha escala?—Escala menor 2º tipo.—¿Que diferencia hay entre la escala 1º tipo y 2º tipo ó mixta?—¿Por qué razón se la llama mixta? 130.—¿Cómo se averigua el tono en que una pieza está escrita?—¿El quinto grado de una escala mayor en qué se transforma al pasar á su relativa menor?—¿Cuál es la escala menor relativa del tono mayor cuya nota sensible es *re*?—¿Cuál es la escala mayor relativa de un tono menor cuya dominante es *la*?—¿En cuántos tonos puede estar escrita una pieza que tenga por armadura *fa sostenido*?—¿Qué nota será menester alterar accidentalmente en la escala de *mi* menor 1º tipo?—¿Cuáles son las escalas mayores y menores que tienen *sol* dominante?—¿Cuál es la mediana de cada una de estas escalas? ●

* * *

CAPITULO XIV

132.—Los **géneros** en música son tres: el género DIATÓNICO, el CROMÁTICO y el ENARMÓNICO según hemos explicado en otro lugar [nº 74].

Lo referente al género diatónico queda explicado yá al tratar de las escalas mayores y menores. Ahora nos ocuparemos del género cromático y de la escala que lo representa.

133.—La escala **cromática** se forma de SEMITONOS diatónicos y cromáticos.

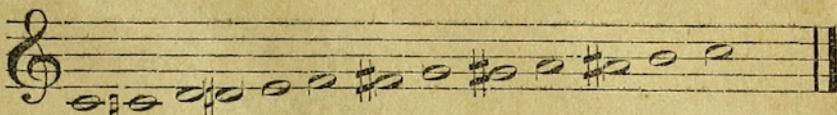
134.—Proviene de la escala diatónica mayor ó menor y por consiguiente su origen es común al de estas últimas.

135.—Al examinar una escala diatónica mayor, se observará que los tonos que entran en su formación se pueden descomponer en doble número de semitonos, cromáticos unos y diatónicos otros. Estos, y los semitonos propios de la escala, vienen á dar un resultado de doce notas diferentes, que puestas en orden progresivo conjunto, forman una escala, á la cual se da el nombre de **cromática**.

136.—Suélese formar la escala cromática ascendente, por medio de sostenidos (ó becuadros delante de una nota bemolada) y la escala des-

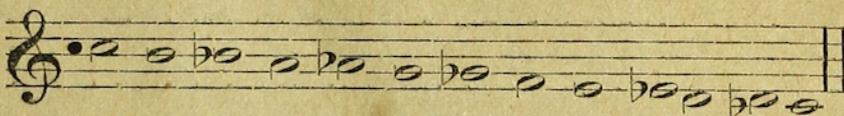
cedente, por medio de bemoles (ó becuadros delante de una nota sostenida).

Ascendente.



EJEMPLO :

Descendente.

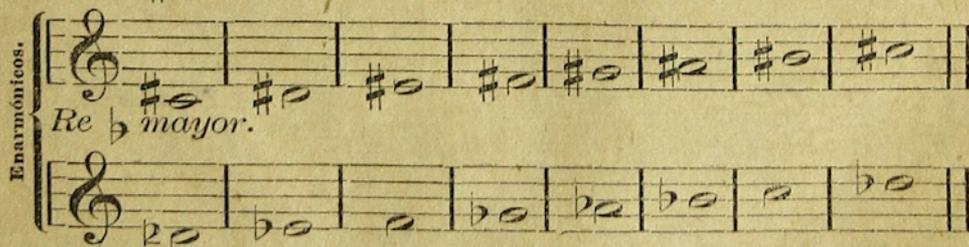


A imitación de esta escala se formarán todas las demás y darán por resultado tantas como mayores y menores hay, puesto que se puede formar de cada una de éstas una cromática. [t]

137.—El género **enarmónico** tiene su origen, como se ha visto atrás, en la diferencia que hay entre un semitono diatónico y un semitono cromático, que es una COMA.

La escala enarmónica se forma por medio de notas que se encuentren en relación armónica.

Do # mayor.



(1) Si formamos estas escalas por el sistema de quintas armónicas, resultarán *cinco* escalas cromáticas diferentes. La serie consta de once quintas, y se distinguen cinco tipos diferentes.

138.—La utilidad de las escalas enarmónicas es palpable. Por medio de ellas, el número de escalas diatónicas ha quedado reducido á las más indispensables, facilitando notablemente la escritura y lectura musical. En la armonía tiene asimismo grande importancia.

Ejercicios.

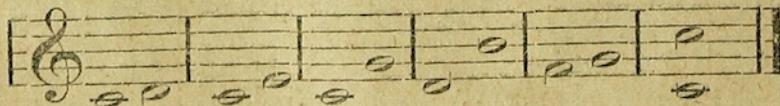
132.—¿Cuántos géneros hay en música?—Las escalas mayores y menores ¿á qué género pertenecen? 133.—¿Qué es escala cromática? 135.—¿Cómo se forma la escala cromática? 136.—¿De qué manera se escribe comunmente?—¿Cuántas escalas cromáticas se pueden formar? 137.—Origen del género enarmónico.—Ejemplo de escalas enarmónicas. 138.—¿Qué utilidad tienen las escalas enarmónicas?—¿Cuál es la escala enarmónica de *re sostenido* menor?—¿Cuál es la escala enarmónica de una escala que tenga por dominante *do sostenido*?—¿Cuál es la escala enarmónica de la de *do bemol*?

* * *

CAPITULO XV

139.—Se llama **intervalo** la distancia que hay de un sonido á otro.

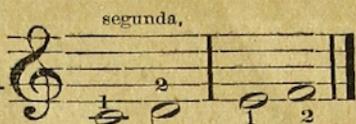
EJEMPLO :



140.—Por razón de la distancia que media entre los dos sonidos que forman el intervalo, éstos toman distintos nombres.

141.—Las distancias se miden por los grados de la escala diatónica. Si la distancia del intervalo contiene 2 grados, se llama

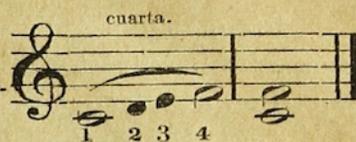
intervalo de SEGUNDA.....



Si contiene 3 grados, de TERCERA.....



Si contiene 4 grados, de CUARTA.....



Si contiene cinco grados, de QUINTA.....



Y así sucesivamente.

142.—Llámanse intervalos **simples** los que quedan comprendidos dentro de la extensión de la octava, como los de los ejemplos anteriores.

143.—**Compuestos** son los que traspasan la extensión de la octava.

Por ejemplo: los intervalos de *novena*.



Los de *décima, undécima, &c.*



144.—La distancia de los intervalos se mide de dos maneras: de la



nota grave á la aguda, ó de la aguda á la grave. En el primer caso el intervalo se llama **superior** y en el segundo **inferior**.

145.—Los intervalos pueden ser modificados, así como los grados de una escala, y se califican ya por la importancia de los grados que los forman, ya por las modificaciones que en ellos se operan por medio de los signos de alteración.

146.—Según ésto los intervalos son intitulados **JUSTOS**, **MAYORES**, **MENORES**, **AUMENTADOS** y **DISMINUIDOS**.

Lo que con relación á intervalos simples se diga, es aplicable también á los compuestos en razón de que éstos no son sino la repetición de aquellos *una octava más alta*.

147.—He aquí un cuadro que comprende los intervalos y sus calificativos.

La segunda puede ser	-----	mayor	menor	aumentada	-----
La tercera " "	-----	mayor	menor	aumentada	disminuída
La cuarta " "	justa	-----	-----	aumentada	disminuída
La quinta " "	justa	-----	-----	aumentada	disminuída
La sexta " "	-----	mayor	menor	aumentada	disminuída
La séptima " "	-----	mayor	menor	-----	disminuída
La octava " "	justa	-----	-----	aumentada	disminuída

148.—En abono de la nomenclatura anterior, dirémos que es la que suele adoptarse en los colegios y conservatorios europeos, tales como el de París, Bruselas y otros. Siendo, por otra parte, de más fácil comprensión para los alumnos, no hemos vacilado en seguirla en estas lecciones.

149.—Varios autores y tratadistas eminentes, [u] fundándose en sólidos argumentos, han decidido quitar á la *quinta* el calificativo de *justa* y sustituirlo por el de *mayor*, llamando en consecuencia *menor* á la cuarta y conservando como único intervalo justo la *octava*.

De acuerdo con la teoría precedente queda el cuadro anterior de intervalos modificado en la forma siguiente:

(u) Entre otros Fétis, Halévy, Bodín, y Eslaba.

La quinta justa se llamará <i>Quinta mayor.</i>	La quinta disminuída <i>Quinta menor.</i>	La cuarta justa <i>Cuarta menor.</i>	La cuarta aumentada <i>Cuarta mayor.</i>
--	--	---	---

150.—El motivo que principalmente se ha tenido en cuenta para conservar á la quinta su calificativo de *justa* ó perfecta, es que ella proviene de la resonancia de los cuerpos sonoros, principio generador de todo el sistema musical, según hemos visto yá. La *quinta justa* ó perfecta, existe en la naturaleza, constantemente se está reproduciendo; no podría sufrir modificación alguna sin perder todas sus propiedades. Este calificativo parece más conforme con su naturaleza; es inalterable, justa, perfecta.

En cuanto á la *cuarta*, se llama *justa* porque procede de la quinta, de la cual es su inversión.

151.—Por lo demás, mirada desde el punto de vista práctico esta diferencia puramente nominal, carece de importancia, razón por la cual no dudamos en conservar aquella nomenclatura.

152.—A continuación colocamos un cuadro sinóptico de los intervalos. Se observará que hay intervalos de distinto nombre y aparentemente con la misma distancia, en virtud de formarse con notas enarmónicas. Por ejemplo: el intervalo de *cuarta justa do, fa*, y el de *tercera aumentada do, mi* \sharp . Las notas *fa* natural y *mi* \sharp son enarmónicas.

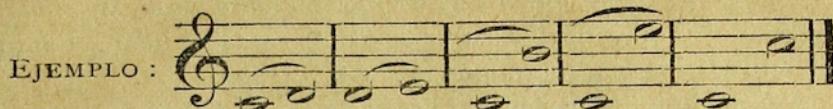
153.—Conviene omitir estos intervalos cuando se enseñe esta materia á niños que por su poco desarrollo no puedan comprender la nomenclatura; basta enseñarles los intervalos en cuya formación no entren notas enarmónicas. Cuando tengan discernimiento propio podrán comprender por sí sólos la clasificación general.

CUADRO DE INTERVALOS

	DISMINUIDA	MENOR medio tono diatónico	MAYOR Un tono.	AUMENTADA 1 tono y 1 semit. cro.
<i>Segundas.</i>	<i>No tiene uso.</i>			
<i>Terceras.</i>	2 semitonos diat.	1 tono y 1 semit. diat.	2 tonos	2 tas. y 1 sem. crom.
<i>Cuartas.</i>	1 tono y 2 sem. diat.	JUSTA. 2 tonos y 1 semitono diatónico,		3 tonos ó tritono.
<i>Quintas.</i>	2 tonos y 2 sem. diat.	3 tonos y 1 semitono diatónico.		3 tonos, 1 semit. diat. y 1 cromático.
<i>Sextas.</i>	2 tonos y 3 sem. diat.	MENOR 3 tonos y 2 sem. diat.	MAYOR. 4 tonos y 1 sem. diat.	4 tonos, 1 sem. diat. y 1 cromático.
<i>Séptimas.</i>	3 tonos y 3 sem. diat.	4 tonos y 2 sem. diat.	5 tonos y 1 sem. diat.	<i>No tiene uso.</i>
<i>Octavas.</i>	4 tonos y 3 sem. diat.	JUSTA. 5 tonos y 2 semitonos diatónicos.		5 tonos, 2 sem. diat. y 1 cromático.

N. B.—El **unísono** ó sea un mismo sonido producido por varias voces ó instrumentos, no es un intervalo, desde luego que *no hay distancia* entre los sonidos que lo forman; bien así como en geometría entre dos puntos superpuestos no hay distancia. Por esta razón se ha eliminado del cuadro anterior, no obstante que algunos autores lo hacen figurar.

154.—Los intervallos son **melódicos**, cuando los sonidos que los forman se producen *sucesivamente*.



155.— Son **armónicos** cuando aquellos sonidos se producen simultáneamente. (v)

¹(v) *Melodía* es, una sucesión ordenada de *sonidos* de acuerdo con las leyes del ritmo y de la modulación.

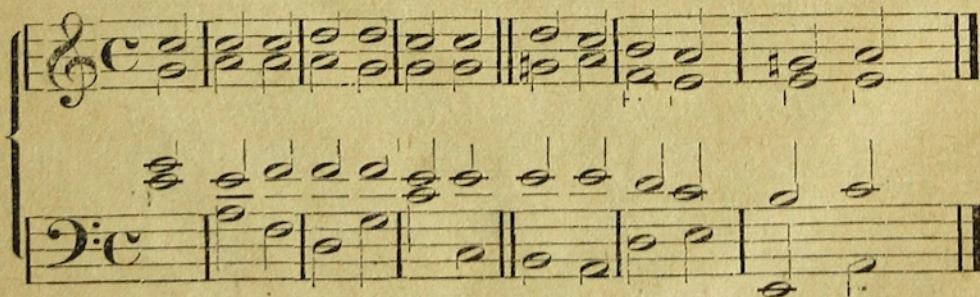
EJEMPLO :



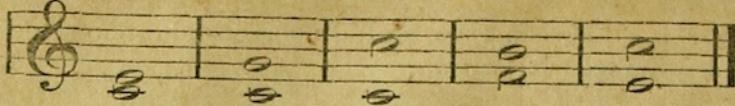
Armonía es una sucesión ordenada de *acordes*.

EJEMPLO :

Modulación.



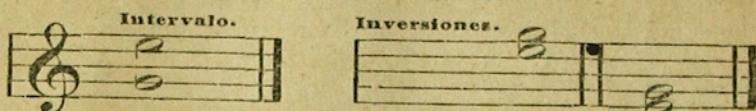
Por *acorde* se se entiende, el conjunto de dos ó más sonidos emitidos simultáneamente. Se llama *modulación* el arte de conducir correctamente la marcha de los sonidos musicales.

EJEMPLO : 

156.—Los intervalos armónicos se dividen en *consonantes* y *disonantes*, según que ellos impresionen agradable ó desagradablemente el oído.

157.—Un intervalo cualquiera puede ser invertido.

La **inversión** de un intervalo consiste en hacer pasar á cada una de sus notas, bien á una octava superior, bien á una octava inferior.

EJEMPLO: 

158.—Los intervalos **justos** invertidos continúan siéndolo aunque con distinto nombre. Los **mayores** se convierten en... **menores**

Los **menores** " " ... **mayores**

Los **aumentados** " " ... **disminuídos**

Los **disminuídos** " " ... **aumentados.**

Los intervalos de 2.^a, invertidos se convierten en... 7.^a

Los " " 3.^a " " " " ... 6.^a

Los intervalos de 4.^a invertidos se convierten en... 5.^a

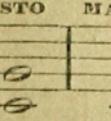
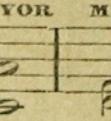
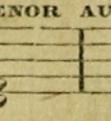
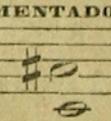
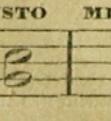
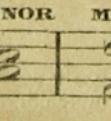
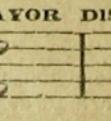
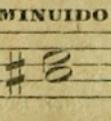
Los " " 5.^a " " " " ... 4.^a

Los " " 6.^a " " " " ... 3.^a

Los " " 7.^a " " " " ... 2.^a

Los " " 8.^a " " " " ... *unísono.*

CUADRO DE INTERVALOS INVERTIDOS

	JUSTO	MAYOR	MINOR	AUMENTADO	DISMINUIDO
Intervalos.					
Inversiones.					

Intervalos.	2 ^a 3 ^a 4 ^a 5 ^a 6 ^a 7 ^a 8 ^a
Inversiones.	7 ^a 6 ^a 5 ^a 4 ^a 3 ^a 2 ^a Unísono.

159.—Colocando en sentido inverso las cifras de cada intervalo, resulta una combinación que facilita la manera de encontrar su inversión.

Intervalos—1^a, 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8^a.

EJEMPLO:

Inversiones —8^a, 7^a, 6^a, 5^a, 4^a, 3^a, 2^a, 1^a.

Total:—9. 9. 9. 9. 9. 9. 9. 9.

Hágase en el encerado un cuadro de las inversiones de todos los intervalos y cópiese por el discípulo.

Ejercicios.

139.—¿Qué es intervalo? 141.—¿Qué nombre toman los intervalos por razón de las diferentes distancias que comprenden? 142.—¿Qué se entiende por intervalo simple?—Ejemplos. 144.—División de los intervalos según la nota que se tome por base.—Intervalos superiores é inferiores. 145.—¿Cómo se califican los intervalos?—Diferentes especies de intervalos por razón de la importancia de los grados que los forman. 147.—Nomenclatura general de los intervalos. 149.—¿Qué otra calificación se hace de los intervalos *justos*? 150.—¿Por qué se adopta la calificación de intervalos justos? 152.—Cuadro sinóptico de intervalos.—¿El *unísono* es un intervalo? 154.—¿Qué se entiende por intervalos melódicos y armónicos?—¿Qué es melodía?—¿Qué es armonía?—¿Qué se entiende por acorde?—¿Qué se entiende por modulación? 156.—División de los intervalos armónicos.—¿Qué son intervalos consonantes y disonantes? 157.—¿Qué se entiende por inversión de los intervalos? 158.—En qué se convierten los intervalos invertidos? 159.—Manera de encontrar la inversión de los intervalos por medio de las cifras de cada uno de ellos.—Ejemplo.—¿Qué intervalo hay en la escala mayor

del 2º al 7º grado?—¿Qué diferencia hay entre la cuarta justa y la cuarta disminuída?—¿Qué intervalo hay de la mediate de *fa* mayor á la sensible de *so*? menor?—¿Qué intervalo hay del 3º al 7º grado de la escala menor antigua.

* * *

CAPITULO XVI

160.—Llábase **movimiento** el grado de lentitud ó de celeridad con que se marca el compás al ejecutar una pieza musical.

161.—Por medio del movimiento se determina la duración de los diferentes valores de las figuras musicales.

162.—La gran variedad de movimientos, desde el más lento hasta el más veloz, se indica por medio de voces italianas escritas al principio de la pieza,—ó de una parte de ella,—generalmente sobre el pentagrama.

163.—Los términos de uso más común, para indicar el movimiento, son:

LARGO,	ANDANTINO, (<i>más de prisa que andante</i>)
LARGHETTO, (<i>menos largo</i>)	ALLEGRETTO, (<i>menos de prisa que</i>
LENTO,	ALLEGRO, (<i>de prisa</i>)
ADAGIO, (<i>menos lento que el anterior</i>)	PRESTO, (<i>vivo</i>)
ANDANTE, (<i>cada vez menos lento</i>)	PRESTISSIMO (<i>veloz</i>).

164.—Para regular el movimiento se ha inventado un aparato llamado **metrónomo**, (del griego *metron*, medida, y *nomos*, división), que consiste en una palanca movida por un mecanismo semejante al de un reloj, á cuyo péndulo se asemeja dicha palanca. La velocidad de ésta, se gradúa por medio de un contrapeso movedido á lo largo de la palanca, detrás de la cual se encuentra una escala graduada indicando el número de oscilaciones que da en un minuto.

Por esto es que en algunas piezas de música se encuentra, al lado de la palabra que indica el movimiento, la figura de una nota musical, seguida del signo = y de un número, verbigracia:

Allegro moderato ♩ = 108.



La figura de la semínima con puntillo, indica que se debe ejecutar una por cada oscilación de la palanca metronómica, y el número indica que el contrapeso movable debe colocarse al frente de la cifra de igual valor en la escala del metrónomo, á fin de que éste marque 108 oscilaciones por minuto.

165.—Además de los términos empleados para señalar el movimiento, hay otros que indican la manera de interpretar convenientemente una obra musical y de darle el *colorido* y la *expresión* que una buena ejecución requiere.

Los compositores emplean tantos términos y signos con este objeto, que sería largo enumerarlos todos. Basta citar algunos solamente, puesto que la mayor parte de ellos se expresan con palabras italianas cuyo sentido es fácil de comprender, por la semejanza que tienen con los vocablos equivalentes en castellano.

Por ejemplo:

AFFETTUOSO, (*afectuoso*)

AGITATO, (*agitado*)

CON ÁNIMA, (*con alma*)

CON FUOCO, (*con fuego*)

CON SPIRITO, (*con vivacidad*)

GRAZIOSO,

NON TROPPO, (*no mucho*)

ASSAI, (*bastante*)

PIU (*más*)

y algunas otras.

166.—Para acelerar ó retardar el movimiento, se emplean, entre otros, los términos siguientes:

ANIMATO,

ACCELERANDO,

STRETTO, (*restringir el movimiento*),

RALLENTANDO ó su abreviación

RALL, (*ir con más lentitud*),

RITARDANDO ó bien RIT, (*retardando*)

y otros para indicar que el movimiento de un pasaje, se deja al gusto del ejecutante. Por ejemplo.

AD LIBITUM, Á PIACERE, SENZA TEMPO (*sin tiempo, sin compás*).

167.—Otros signos ó abreviaturas sirven para indicar la **acentuación** que se debe observar en la ejecución.

Por ejemplo:

f. FORTE, (<i>fuerte</i>)	rinf. RINFORZANDO, (<i>reforzando el sonido</i>)
P. PIANO, (<i>suave</i>)	
mf. MEZZO FORTE, (<i>medio fuerte</i>)	ten. TENUTO, (<i>sostener un poco el sonido</i>)
mp. MEZZO PIANO, (<i>medio suave</i>)	cres. CRESCENDO, (<i>aumentar</i>)
ff. FORTISSIMO, (<i>muy fuerte</i>)	dim. DIMINUENDO, (<i>disminuir</i>)
pp. PIANISSIMO, (<i>muy suave</i>)	morendo (<i>dejar desvanecerse el sonido</i>)
fp. FORTE PIANO, (<i>la primera nota fuerte y las demás débiles</i>)	perdendosi (<i>dejar perderse el sonido</i>)
	smorzando (<i>apagar el sonido y disminuir el movimiento</i>)

Para volver al movimiento primitivo de la pieza que se ejecuta, cuando éste haya sido modificado, se apela á estas frases:

TEMPO, A TEMPO, LO STESSO TEMPO (*el mismo movimiento*).

168.—Con mucha frecuencia se encuentran en una pieza de música, los siguientes signos:



El primero indica que se debe aumentar gradualmente la fuerza de sonido ó frase en donde está colocado; el segundo indica que se debe disminuir la fuerza, también gradualmente, y el tercero reúne los dos efectos anteriores, esto es, que se aumente gradualmente hasta la mayor abertura de los ángulos que forman la figura y se disminuya luego hasta el fin del signo.

Ejercicios.

160.—¿Qué se entiende por movimiento? 162.—Varias clases de movimiento.—¿De qué manera se indica el movimiento? 163.—Términos de uso

más común para indicar el movimiento.—Explíquese el grado de lentitud ó velocidad que debe llevar cada movimiento. 164.—¿Por qué medio se regula el movimiento?—¿Qué es metrónomo?—Manera de indicar en la escritura musical el movimiento con la indicación metronómica.—Del colorido.—Matices de expresión.—Algunos términos italianos que indican la manera de interpretar bien una pieza. 166.—Términos, abreviaciones y signos de acentuación.—Explicación de todos estos signos y abreviaciones con un libro de música á la vista.

* * *

CAPITULO XVII

169.—La **transposición** consiste en hacer pasar un trozo de música á un tono distinto de aquel en que está escrito.

170.—La transposición tiene por objeto el transcribir en una tonalidad conveniente, una pieza escrita en tono más alto ó más bajo de aquel en que una voz ó instrumento puede ejecutarla.

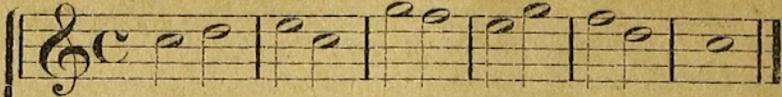
171.—La transposición puede efectuarse al escribir (*transportación escrita*) ó al leer una pieza (*transportación leída*).

172.—La primera no ofrece dificultad, pues basta fijar la atención en el tono en que se va á transportar y determinar el intervalo que existe entre las dos notas tónicas, para hacerlo observar en todas las demás de la pieza.

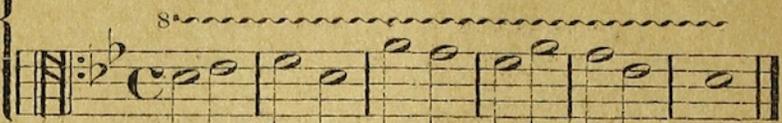
173.—La segunda es practicable haciendo uso mentalmente de las claves, imaginándose al ejecutar, la nueva tonalidad y teniendo en cuenta las alteraciones constituyentes y accidentales que ésta exija.

EJEMPLO: para transportar á *un tono* más bajo la frase siguiente, escrita en tono de *do*, clave de sol, se sustituirá mentalmente la clave por la de *do* en 4.^a línea y se imaginan los bemoles *si mi*, constituyentes en el tono de *si* bemol.

Tono de do



Tono de si b

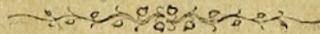


174.—Una pieza escrita en tono de *sol* para *soprano*, habrá de transportarse al tono de *mi bemol*, por ejemplo, para que la cante una voz de *contralto*. O bien si la pieza está escrita para una voz de bajo, será menester subirla para que la cante un *tenor*.

Lo dicho da una idea de lo que es la transposición á aquellos alumnos que apenas se inician en los conocimientos teóricos de la música; queda al arbitrio del profesor el dar mayor extensión á todas estas materias, una vez que los discípulos reúnan las aptitudes necesarias.

Ejercicios.

169.—¿En qué consiste la transposición? 170.—Objeto de la transposición.—Dos maneras de transportar: al escribir ó al leer. 173.—Manera de efectuar la transposición.—Ejemplos prácticos y dictados.—Estando una pieza escrita en tono de *do* natural clave de *sol*,— para transportarla una \sharp cuarta justa más alto ¿cuál clave será menester emplear y cuál será la armadura?



APENDICE

OBSERVACIONES GENERALES SOBRE LA ENSEÑANZA DEL
CANTO EN LAS ESCUELAS

1.—El profesor de *música vocal* ó la persona que se dedique á enseñar el *canto* en las escuelas de uno y otro sexo, debe ante todo fijar su atención en los siguientes puntos:

- I. Cultivo de la voz.
- II. Formación del gusto musical.
- III. Pureza en la ejecución.

2.—(I) En cuanto al primer punto se cuidará de que los alumnos adquieran desde el principio el hábito de emitir la voz correctamente, sin obligarles á emitir sonido alguno antes de haberles hecho oír sonidos de distintas especies, graves, agudos, fuertes, débiles, para que acostumbren el oído á distinguirlos y conocerlos y puedan luego *imitarlos* con facilidad.

El alumno que tiene idea del sonido por haberlo oído emitir más ó menos correctamente, tratará de imitarlo de la misma manera, ó, por lo menos, si no lo ha podido imitar, comprenderá que lo hace mal y tratará de corregirse.

El niño debe aprender á cantar como aprende á hablar: *imitando* los sonidos que oye. Por eso se le debe hacer oír antes de hacerlo cantar.

3.—Es indudable que un niño imita con mayor facilidad los sonidos que se asemejan más al timbre de su voz, por lo cual es conveniente que el maestro de canto se acompañe al dar sus lecciones, de un instrumento á propósito, tal como el violín ó el armonio. Si por alguna circunstancia no se pudiere hacer uso de instrumento alguno, el maestro, una vez que haya enseñado la voz de los alumnos, escogerá entre ellos aquel que tenga mejores disposiciones y lo pondrá á cantar solo con él, á fin de que los demás, oyendo la voz del alumno, imiten con mayor facilidad la lección del maestro.

4.—Los alumnos que imitan fácilmente los sonidos que se les hacen

oir, tienen buen oído musical. El profesor debe separar á los alumnos que tengan buen oído musical de los que no lo tengan y hacerlos cantar separadamente.

Habrán muchos en el grupo de los que no tienen buena entonación, que con el transcurso del tiempo, afinarán los sonidos á fuerza de ejercicio y de oír á los demás. En tal caso conviene incorporarles en la sección de los que tienen buen oído musical á medida que éste se les vaya afinando.

Para conseguir este resultado con mayor brevedad, conviene ejercitarlos separadamente; de esta manera ellos mismos podrán observar mejor sus defectos y los corregirán más fácilmente.

5.—Hasta que los alumnos conozcan los *sonidos*,—los de la escala por ejemplo,—y sepan emitirlos con alguna propiedad, se les empezará á enseñar el nombre de las notas y signos que los representan, y aun esto no se hará sino con aquellos alumnos que pasen de la edad de diez años.

Es un error creer que á los niños no se les debe enseñar á cantar antes de enseñarles lo referente á los signos musicales; ésto equivaldría á quererle enseñar á leer á un niño antes de haberle enseñado á hablar. Por consiguiente, la instrucción que se debe dar á los alumnos menores de diez años,—una vez que se les haya dado alguna idea de los sonidos y de la manera de emitirlos,—debe limitarse á enseñarles *al oído* pequeños cantos ó himnos de fácil melodía y corta extensión, procurando hacerlos cantar en una tonalidad aparente para que no esfuercen demasiado los órganos vocales.

6.—Otro tanto se hará con los mayores de diez años y menores de catorce. A éstos se les hará aprender cantos al oído, mientras se les enseña á conocer los signos musicales, y una vez que los conozcan, se les comenzará á enseñar cantos escritos en la pizarra. De esta manera, aunque aprendan la canción escrita al oído, se les llamará la atención constantemente á fin de que dirijan la vista á la pizarra y se acostumbren de esta manera á leer lo que van cantando.

A estos alumnos pueden enseñarles á solfear algunos ejercicios vocales de pequeños intervalos. En estos ejercicios de solfeo obligará el maestro á los alumnos á cantar sin el auxilio del instrumento con que se acom-

pañá y sólo les ayudará con su voz ó instrumento en el caso absolutamente necesario de que no puedan ellos entonar por sí solos. El hacerles cantar sin acompañamiento, individual y colectivamente, las lecciones de solfeo ó los coros que se les haya enseñado, les hará adquirir seguridad en la entonación y les facilitará los medios de poder leer la música á primera vista.

7.—Sin precipitar las materias, empleando un método progresivo y gradual los alumnos irán insensiblemente uniendo la práctica á la teoría, hasta que se llega á conseguir que no solamente lean las canciones que se les escriba en la pizarra, sino que escriban la música de un canto después de haberlo oído.

8.—[II]. El profesor de música vocal debe también poner empeño desde el principio, en formar el buen *gusto musical* de sus alumnos.

Este consiste en desarrollarles la facultad natural de distinguir lo agradable de lo desagradable.

9.—Los sonidos que el alumno emita con facilidad y soltura serán siempre agradables. Por eso no debe permitirseles que esfuercen los órganos vocales, pues aparte del daño que esto pudiera ocasionarles en sus músculos débiles y sensibles, los sonidos ejecutados con esfuerzo serán siempre desagradables y se emitirán con disgusto.

Se debe, pues, procurar que el discípulo adquiera el gusto de emitir sonidos melodiosos, y, si la extensión de la pieza que se le haga ejecutar le obligare á traspasar los límites de su voz suave de *pecho*, se le enseñará á ejecutar las notas elevadas en voz de *cabeza* ó falsete. Este registro de la voz de los niños es admirable por la riqueza melódica que posee, y si se le sabe desarrollar convenientemente y se educa el paso del registro de *pecho* al de *cabeza*, para que se produzca con naturalidad y elegancia, puede llegar á obtenerse un efecto muy satisfactorio.

10.—Contribuye mucho á formar el gusto musical del alumno, el escoger con acierto las canciones que se le hagan aprender, las cuales deben estar siempre al alcance de sus facultades, según su edad y desarrollo intelectual.

Debe empezarse por enseñarles cantos sencillos de acuerdo con los goces predilectos del niño, y gradualmente se les va formando el gusto

por lo bello, por lo bueno y útil. Nada más á propósito que el canto para formar á los niños el corazón y guiarlos por el camino de la moral pura; pero debe encaminárseles con riguroso método gradual. El niño cantará al principio con agrado las delicias del hogar. Después su gusto se irá ensanchando y cantará con entusiasmo himnos á su patria, á la libertad, á la ciencia, á la virtud, al amor, al cielo, á Dios.

11.—Esencial es que el maestro antes de hacer cantar á los alumnos la canción que haya escogido, les haga comprender minuciosamente el sentido del verso ó letra que ella tenga. Debé hacérseles analizar frase por frase la parte literaria de la canción, para que al cantarla le puedan dar una correcta interpretación.

12.—Se les hará leer con toda propiedad las palabras y se les exigirá una pronunciación clara, haciéndoles notar que el que canta debe *exagerar* hasta cierto punto, la pronunciación de las sílabas para hacer comprender á los oyentes lo que se está cantando. El profesor debe ser muy exigente en este particular, vigilando á sus alumnos cuando cantan á fin de obtener una buena y clara pronunciación.

En todas partes del mundo los profesores de canto luchan mucho para corregir este defecto. Con mayor razón en nuestro país, en donde se pronuncia con tanta suavidad el idioma; el esfuerzo que tiene que hacer el cantante ha de ser superior.

En general las consonantes deben articularse con claridad al cantar, señaladamente la *j*, la *m*, la *n*, la *ñ*, que por lo regular pasan desapercibidas.

13.—[III]. *La pureza* en la ejecución, otro de los puntos en que debe fijar mucho su atención el maestro de canto, tiene por base la buena emisión de la voz y el buen gusto musical. En esto puede decirse que estriba la medida justa del compás, la entonación justa de los sonidos y, en general, lo relativo á los matices de expresión.

14.—Es de suma importancia ejercitar á los alumnos en *respirar* con propiedad. Esta es la gimnástica de los pulmones, cuyo desarrollo produce fecundos resultados en la juventud.

Gradualmente se les debe enseñar el modo de respirar para que no resulte impropiedad en la división de las frases y colocación del ritmo, tanto de la música como del verso.

15.—Para que el niño obtenga un buen desarrollo de pulmones y adquiera facilidad en la respiración, se le obligará á aspirar con entera libertad el aire. Cuando los pulmones estén dilatados por el aire que contienen, se hará que el niño cierre el conducto respiratorio, esto es, que contenga la respiración por un momento, dejando en seguida escapar el aire muy lentamente y luego permanezca otro momento sin aspirar. Se vuelve á tomar la respiración y se repite varias veces este ejercicio.

16.—Es conveniente además acostumbrar á los alumnos, cualquiera que sea su edad, á *marcar el compás* con la mano derecha. Esto además de enseñarles á cantar con uniformidad y de darles idea clara del ritmo, los prepara ventajosamente para aprender sus ejercicios calisténicos y militares, pudiendo fácilmente unir el canto á aquellos ejercicios.

17.—Por regla general, el que canta debe estar siempre de pie, á fin de que sus órganos vocales, pulmones y demás músculos que contribuyen á la buena emisión de la voz, puedan obrar libremente y adquieran el desarrollo apetecible; pero á los niños no se les podría imponer esta obligación porque los fatigaría y no se podría mantener la disciplina. Sin embargo, se les debe hacer cantar de pie por lo menos dos veces durante la lección. En todo caso se les hará cantar siempre manteniendo el cuerpo derecho, el pecho saliente y los brazos naturalmente caídos.

18.—Se cuidará que los alumnos abran convenientemente la boca, único medio de obtener claridad y redondez de sonidos, siendo al mismo tiempo circunstancia indispensable para adquirir una buena y clara pronunciación.

19.—Los alumnos suficientemente versados en la lectura de la música, deben tomar notas en clase y pasarlas luego en limpio en un cuaderno á propósito, el cual presentarán para su revisión al mismo preceptor.

De esta manera aprenderán á escribir la música y se les instruirá sin duda alguna en lo concerniente á valores y signos musicales, lo que les facilitará la escritura de cualquier canto ó trozo de música con solo haberlo oído.

ERRATA

En la pag. 17 la nota que trata de la extensión de la voz humana, debe ir marcada así: (e) y corresponde á la misma llamada que debiera ir en el último aparte de la pag. 15 después de la palabra *cantar*.



INDICE

Capítulo I. —Definiciones: de la música, del sonido, de las notas y del pentagrama.....	9
Figuras de las notas. Líneas adicionales.....	10
Capítulo II. —De las claves. Origen de las claves.....	11
Capítulo III. —Valor relativo de las figuras de las notas.....	17
Capítulo IV. —Silencios.....	18
Capítulo V. —Del puntillo.....	20
Capítulo VI. —Del compás.....	22
Tiempos fuertes y débiles del compás.....	22
Compás binario, ternario, simple y compuesto.....	24
Ritmo.....	24
Formación de los compases.....	25
Diferentes especies de compases.....	26
Tresillo.....	27
Capítulo VII. —De la síncope.....	29
Contratiempo. Ligado.....	30
Estacado. Picado.....	31
Capítulo VIII. —De la apoyatura. <i>Grupetto</i> . Mordente.....	32
Trino. Calderón. Signos de repetición.....	34
Abreviaciones.....	36
Capítulo IX. —Notas conjuntas y <i>disjuntas</i> . Escala. Tono.....	36
Signos de alteración.....	37
Semitono diatónico y cromático. Enarmonía. Géneros diatónico, cromático y enarmónico.....	40
Capítulo X. —De la gamma. Origen de la escala.....	41
Capítulo XI. —Escala modelo. Acorde perfecto.....	44
Escala de quintas.....	46
Tonalidad.....	47
Capítulo XII. —Diferentes especies de escalas y su formación.....	49
Capítulo XIII. —Modos: mayor y menor.....	56
Escala menor.....	59
Tonos relativos.....	61
Tono en que está escrita una pieza.....	62
Capítulo XIV. —De los géneros.....	64
Capítulo XV. —De los intervalos. Sus divisiones.....	65
Calificación y clasificación de los intervalos.....	68
Cuadro de intervalos.....	69
Melodía. Armonía. Acorde. Modulación.....	70
Inversión de los intervalos.....	72
Capítulo XVI. —Del movimiento. Metrónomo.....	72
Expresión y colorido.....	73
Acentuación.....	74
Capítulo XVII. —Transposición.....	75
Apéndice. —.....	77