

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria. 2024

EL LIBRO

de

MÚSICA Y CANTO



por
Juan Vancell y Roca

EL LIBRO
DE
MUSICA Y CANTO

EL LIBRO

DE

MUSICA Y CANTO

TRATADO DE SOLFEO Y CANTOS ESCOLARES

*Gramática razonada, Lectura y Escritura musicales
simultáneas al alcance
de las más pequeñas inteligencias.*

(Método sintético: Orden cíclico: Procedimientos racionales)

POR

DON JUAN VANCELL Y ROCA

MAESTRO NORMAL

Y PROFESOR DE LA ASIGNATURA EN LA ESCUELA NORMAL SUPERIOR
DE MAESTROS DE BARCELONA

PRIMERA PARTE precedida de unos Preliminares fundamentales

BARCELONA:

Al Autor: calle de

1902

*Es propiedad.
Queda hecho el depósito que
marca la ley.*

El plan (método, orden y procedimientos) es completamente original y la mayor parte de los ejercicios lo son también de su Autor ó tiene autorización *especial* para publicarlos, y en su consecuencia, queda prohibida toda reproducción.

A los niños

A vosotros, mis queridos niños, cuyo mundo es para mí el más querido, va dirigida esta obrita: si algún provecho sacáis de ella para vuestra inteligencia ó vuestro corazón, y os llega á servir de base para sentir cuanto antes las nobles y puras emociones que da la buena música, substituyendo mañana á groseros materiales pasatiempos, dará por bien empleados los muchos disgustos y sacrificios de toda índole, que le viene costando su publicación, vuestro más sincero amigo,

El Autor.

A mis profesores

Después de pedir la cooperación de todos los maestros (poetas y músicos), que se interesen por la niñez y de dar las gracias á cuantos la han prestado desinteresadamente en esta 1.^a parte, nada más natural que suplicaros la toméis bajo vuestra protección, ya que nadie mejor puede indicarme sus deficiencias por una parte, y, por otra, hacer su difusión en lo que merezca, por todo lo cual os quedará agradecido vuestro amigo y profesor,

J. V.

POR VÍA DE PRÓLOGO

«Nuevo es este método y nuevos estos documentos; ni los juzguéis malos por nuevos, ni yo, por ellos, me opongo á los viejos. La práctica es el testigo con quien acoto. Todas las artes han tenido sus descubrimientos y novedades; no se deberán por eso extrañar éstas que aquí ponemos. Es preciso y natural ver y discurrir más, cuanto más enseña el tiempo. Por esto no debemos tampoco despreciar á los que hasta hoy han escrito; pues no les podemos negar, que no hubiéramos llegado á esto si no fuera por aquéllo.»

Hacemos nuestras estas conocidas palabras del discreto maestro de capilla de Palencia, D. Antonio Rodríguez, para que nos sea dispensada toda aspereza de lenguaje y para que de una vez para siempre no puedan atribuirsenos pretensiones que no tenemos.

La Música es un lenguaje ampliado, como el lenguaje hablado es una música atenuada. Si para ser buen lector es necesario hacer brillar la música del lenguaje, esto es, atender á los ritmos de tono, tiempo, intensidad y timbre, ¿cómo se van á distinguir bien éstos en pequeño si no se aprecian antes en grande? ¿Qué arte tiene los mismos elementos estéticos del lenguaje y éstos al por mayor? Sólo los tiene su hermana gemela la Música. De aquí que creamos que, educar por medio de la Música el oído de los párvulos, hacer medianos músicos es formar buenos lectores de mañana. Es indudable que los niños son antes seres sensibles que inteligentes, y que á la sensibilidad hay que dirigirse para despertar su inteligencia, esto es, hay que pensar que para educar á los niños débense dirigir todos los tiros á las ventanas del alma, como se llama á los sentidos, de todos los cuales el más espiritual es el oído, y por esto las artes que tienen por objeto el sonido como la palabra y la música, son las que más llegan al alma. Bien lo han entendido así los alemanes, que desde el siglo pasado consideran obligatoria la enseñanza de la música en las escuelas, París desde principios de siglo, toda Francia desde el año 27, y todas las naciones civilizadas hace tiempo que no dejan de reconocerle la misma importancia que aquéllas. Sólo nosotros nos empeñamos en no ver el valor educativo en general de la Música y el Canto; sólo nosotros continuamos en la idea errónea de que la Música es inaccesible para los niños, cuando es evidente que el aprendizaje de la misma es mucho más fácil que el de la lectura de palabras, por que:

1.º Respecto á los signos, la nomenclatura musical es mucho más sencilla que la del lenguaje, y

2.º Respecto á los sonidos, ¿quién puede negar que es más fácil apreciar las diferencias de tono por intervalos musicales, ó sea de tono y semitono, que no por intervalos no musicales, y que en la palabra tienen, por ejemplo, diferencias de croma, semicroma ó tercios de croma? Y lo mismo que decimos del tono, podemos decir de las demás cualidades del sonido.

En fin, que si parece difícil este arte, es porque se enseña malísimamente, porque se termina, salvo los casos, que son los más, en que ni esto se hace, por donde debería empezarse, y por donde empezamos nosotros, por el estudio del sonido y la distinción de sus cualidades, ya que si toda la Teoría de la Música (como se verá á su tiempo), esto es, todos los signos se refieren al sonido en general ó en razón de una de sus cualidades, si no se conocen éstas, mal puede hacerse á ellas referencia. Igualmente se han enseñado generalmente con divorcio completo de las demás materias, como si todos los conocimientos humanos no estuvieran íntimamente relacionados y fuera posible separarlos. Otro error mayúsculo es el divorcio establecido entre la teoría y la práctica, como si ambas separadas pudieran conducir á otra cosa que á pura rutina, y así es necesario tenerlas íntimamente unidas de tal modo, que nunca se separe del precepto ó novedad teórica la aplicación constante, porque los niños que son más prácticos de lo que se cree, aborrecen todo fárrago, del cual no ven una aplicación continua, ó sino, ¿por qué les gusta tanto la Aritmética, á pesar de lo abstracta que es por su naturaleza? Pues, porque ven inmediatamente sus aplicaciones. Por tanto, hágase lo mismo con la Música y Canto, acompañando al procedimiento expositivo todas las aplicaciones que sean necesarias. Además, ya que para que haya buena recordación de la Teoría, es necesario que entre por los sentidos, hágase un gran uso del procedimiento perceptivo, haciendo entrar la esencia de la Música, el sonido, por el oído, y su representación gráfica, el signo, por la vista.

Resumiendo, y conste que no nos referimos solamente á las obras didácticas de este género publicadas en España, sino á cuantas han llegado á nuestras manos, italianas, francesas, alemanas é inglesas: **La Música y el Canto se han enseñado con desconocimiento completo de lo que es la enseñanza racional, que partiendo de sólidos conocimientos antropológicos, viene á métodos naturales y á procedimientos pedagógicos, sin los cuales no es posible la buena transmisión de conocimientos.**



PLAN DE ESTE LIBRO

Ó MÉTODO GENERAL Y ESPECIAL (ORDEN Y PROCEDIMIENTOS DE ENSEÑANZA,
INCLUYENDO EN ÉSTOS LAS FORMAS).

«No es mejor Maestro el que más sabe,
sino el que mejor enseña.»

Como á métodos generales ya sabemos que no hay más que dos, el *analítico* y el *sintético*, representados en las dos direcciones que únicamente pueden seguirse de un punto á otro, esto es, de

A á B ó de B á A.

Pero el método general no existe más que en abstracto, puesto que al convertirlo en una realidad práctica, hay que asociarlo á una materia determinada y constituir el *método especial* que comprende á su vez el orden y los procedimientos (incluyendo en éstos las formas de enseñanza).

En cuanto al *método* que seguiremos, no puede ser otro que el natural, esto es, el *sintético*, puesto que la humanidad, si bien emplea el método analítico para descubrir verdades, una vez tiene éstas, las transmite por síntesis, puesto que ya se comprende que los conocimientos que por análisis podría adquirir el hombre, si no se aprovechara del fondo común, serían muy pocos.

Respecto al *orden*, como es indudable que el mejor es el que partiendo de un punto, se va agrandando por zonas concéntricas, ó sea el

orden *cíclico*, éste es el que empleamos en la presente obrita, teniendo en cuenta que ella es el punto de partida para los demás grados, elemental y superior y 2.^a enseñanza, con mayor motivo en cuanto que lo que más aburre en la enseñanza actual de muchas materias, es tener el discípulo que olvidar lo aprendido en la escuela elemental, para estudiar casi lo mismo en 2.^a enseñanza, en razón del divorcio que existe entre los tres grados de la escuela primaria entre sí y con la 2.^a enseñanza y de ésta con aquéllas. Por esto el plan de la presente obrita, forma parte de otro más general, y en él vamos siempre de lo fácil á lo difícil, de lo conocido á lo desconocido, de lo primero á lo segundo.

Renuncio á dar cuenta de todas las diferencias de plan de esta obra con todas sus semejantes, porque me obligaría á ser demasiado extenso; sólo diré, que lo que en éstas se ve al final (caso de que no se pase por alto), en ella se trata al principio; tal es *el estudio del sonido y sus cualidades, sin cuyo conocimiento es imposible el sólido y razonado conocimiento de la teoría*; pero ello lo hago de un modo práctico y al alcance de los párvulos, para lo cual creo inútil indicar á mis caros é ilustrados comprofesores, que sólo doy el camino, ya que la parte de forma de los procedimientos no se ha de seguir, como se comprende, al pie de la letra. Respecto al que entre á enseñar Música, si desde un principio no da á los niños el conocimiento del sonido y sus cualidades, se le puede calificar con el título de *imperitus*.

Otro de los puntos capitales es que al precepto teórico acompaño siempre la aplicación, pero ¿qué aplicación? ¿aplicaciones originales solamente? No, *porque siempre que encuentro entre la melodía popular una bella y al caso, la aprovecho, como prefiere el Maestro práctico para con los niños, los problemas de Aritmética de inmediata aplicación para ellos*. Otra de las reformas, que si bien de no tanta trascendencia pedagógica, no deja de tener su importancia, es la de que *siendo de entre los compases el más sencillo y el que está más fuertemente representado en nuestro organismo el compás de 2, por éste se ha de empezar, y no por el de 4, y en cuanto á las figuras, se ha de partir de la unidad de tiempo, la negra y no de la redonda, puesto que ésta es figura que se genera de cuatro negras, y no la negra de un cuarto de redonda*. Además, que empezando por la negra, desaparece aquella monotonía que dan las redondas y blancas, por cuya causa no pocos principiantes aborrecen la técnica de la Música, porque con ellas no tocan aplicaciones, y por eso los niños que son más prácticos de lo que se cree, se burlan interior-

mente de los ejercicios en redondas, porque, bien saben ellos que no hay ninguna melodía ó canción que diga, v. g.:



y esto, haciendo durar cada nota media hora, que así se me hizo cantar á mí cuando muy pequeñito, y se me tuvo tres semanas con esta escala sola como lección que me llevaron al aborrecimiento de la Gramática musical, que tan pocos ejercicios de lenguaje tenía. Además, hay otra razón que aconseja empezar por la negra, y ésta es el buen funcionamiento del instrumento de la voz, que sólo se alcanza gradualmente, máxime si se trata de niños que no pueden dar desde el primer día (y por tanto, no se les puede exigir), largas inspiraciones y expiraciones.

El empezar por el compás de 2 ofrece, además de la ventaja de ser más fácil que el de 4, el poderlo marcar con los pies cuando se crea conveniente (que lo hace más preciso, que es lo que falta al principio, además de ser un excelente ejercicio gimnástico), dándole también más importancia el que entre las melodías populares son más las escritas en este compás que en el de 4. También en virtud de *haber sido los primeros en referir la teoría ó los signos al sonido y sus cualidades*, hemos podido presentar cuatro capítulos ó cuadros generales, que permiten ver en una sola lección toda la teoría siguiendo un orden cíclico. Aconsejamos se haga, por lo menos cada seis ó siete lecciones, un repaso general de todo lo que se haya visto á cualquier altura que se halle el discípulo, porque, repetimos, *toda la teoría podrá referirse ó al sonido en general ó al sonido en razón del tono, de la intensidad, de la duración ó del timbre, ó bien al capítulo de abreviaturas.*

Respecto á los *procedimientos de enseñanza*, además de los expositivo é interrogativo (alternando con el dialogado) (que se llaman también formas expositiva é interrogativa), empleamos los *ejercicios*, que son también procedimientos, de *aplicación*, de *escritura*, de *dictado*, de *entonación*, etc., y con el procedimiento expositivo usamos de la síntesis alternada con el análisis, porque inducción y deducción, á la vez que métodos generales, son también procedimientos, con la particularidad de que mientras el método analítico no sirve para la enseñanza, en cambio el análisis como procedimiento, ó sea el *procedimiento analítico*, es de un valor extraordinario, lo que no debe olvidarse, como tampoco que como

la teoría de la Música, racionalmente se refiere toda ella ó á signos ó á sonidos, es necesario aprender ésta *sobre todo*, por *procedimientos perceptivos ó intuitivos*, puesto que la recordación es tanto mayor cuanto más fuerte es la impresión que se ha recibido por los sentidos. De aquí que la teoría la hermanemos con la práctica, haciendo que entre por la vista y oído, medios en virtud de los cuales se hace buena la aplicación por la teoría, y ésta se sabe ó aprende bien sin trabajo ninguno ó sólo por la práctica.

Finalmente, hacer agradable á los niños el estudio de la Música, que será siempre la asignatura de su predilección si se le enseña racional y artísticamente, tal ha sido lo que me he propuesto, con más *desterrar la preocupación bastante general de que la Música exige para su aprendizaje una gimnasia monstrua*, cuando no tiene la menor duda para mí que hacer músicos (no, instrumentistas) ó instrumentistas sólo del órgano de la voz, es más fácil que formar lectores del lenguaje hablado ó calculistas, geómetras, etc., de tal manera que empezando en la Escuela de párvulos, siguiendo el plan que se desarrolla en este libro, y los que le seguirán, no tengo inconveniente en afirmar que, con muy escasas lecciones, relativamente á otras materias, llegarán á poseer los niños fácilmente la Gramática razonada y el lenguaje de la Música y el Canto con perfección completa al entrar en 2.^a enseñanza, si entran, en donde deberían continuar sus estudios musicales con la literatura musical, hermana gemela de la Literatura del lenguaje hablado.

J. V.



PRELIMINARES FUNDAMENTALES

Todos los conocimientos humanos están íntimamente relacionados, y, por tanto, las materias deben relacionarse hasta conseguir se completen mutuamente.

La misión del Maestro es enseñar en toda ocasión; su labor, labor activa, la que implica sacrificie si es preciso el orden á los procedimientos de enseñanza, hasta ser tan racional y ameno como educativo.

No es el discípulo quien ha de estudiar al Maestro, sino éste el que ha de amoldarse á toda costa á la inteligencia y lenguaje del alumno.

Esto dice, á propósito de estos *preliminares*, cuanto deseábamos exponer, esto es, que nosotros, al dar forma á los procedimientos, no intentamos, como se comprende, sean seguidos con exactitud, pues, muy al contrario, tenemos confianza absoluta en que serán explicadas las palabras de las cuales no tengan concepto claro los alumnos ó serán suprimidas las explicaciones innecesarias; en una palabra, que esperamos del ilustrado Magisterio de Música, *reducirá, ampliará, pulirá ó completará* nuestros procedimientos, según el grado de cultura de sus discípulos.

I. — Música. — Sonidos y ruidos. — Notas.

PROCEDIMIENTO DIALOGADO (ANALÍTICO-SINTÉTICO)

M. — *Música* es toda combinación bella de sonidos; pero, ¿qué es sonido?

N. —

M. — Pues, es sonido todo lo que afecta agradablemente nuestro oído. ¿El estampido de un trueno es sonido?

N. — No, señor.

M. — ¿Lo es este fuerte y brusco golpe en una mesa? (*Lo da con una maderita ancha*).

N. — No, señor; tampoco.

M. — (*El Maestro vocaliza alguna melodía bonita.*) ¿Y éstos son sonidos?

N. — Sí, señor.

M.—¿Por qué decís que éstos son sonidos y que no lo son el estampido del trueno y el golpe brusco en una mesa?

N.—Porque los primeros nos agradan al oído y los segundos nos desagradan.

M.—Pero, si no son sonidos, ¿qué serán el estampido del trueno y el golpe brusco en una mesa? ¿Lo sabéis?

N.—Lo suponemos.

M.—Decidlo, pues.

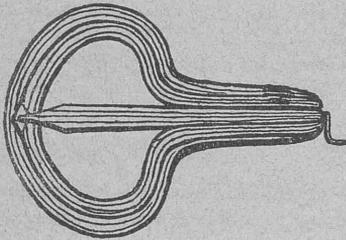
N.—Serán ruidos.

M.—Muy bien. Repetid, pues, ahora, en cuanto al sujeto que aprecia los sonidos y los ruidos ¿qué diferencia hay de unos á otros?

N.—Hay la diferencia de que los primeros afectan su oído agradablemente y los segundos desagradablemente.

M.—Pero, para que haya sonidos y ruidos, es menester un cuerpo que

los produzca, y además, es necesario que este cuerpo se ponga en vibración, ó si no, fijaos en esta *Harmónica de boca* (figura adjunta) (*la muestra y la hace sonar*). ¿Qué hace al producir el sonido?



N.—Vibra.

M.—Y ¿sabéis la diferencia que hay entre el movimiento vibratorio de un cuerpo que da sonidos y el de otro que da ruidos?

Pues hay la diferencia de que mientras las vibraciones del cuerpo que produce sonidos son *regulares, iguales ó de una misma duración*, las del que produce ruidos son *irregulares, desiguales ó de diferente duración*. Veamos ahora, decidme, ¿de qué resultan los sonidos?

N.—Del movimiento vibratorio regular de los cuerpos.

M.—¿Y los ruidos?

N.—Del movimiento vibratorio irregular de los cuerpos.

M.—Muy bien. Ahora voy á advertiros que hay dos órdenes de sonidos: uno, el de los sonidos del lenguaje hablado, y otro, el de los sonidos musicales propiamente dichos (1). Vosotros sabéis que los sonidos del lenguaje hablado se representan gráficamente todos por medio de letras combinadas de modo que forman sílabas y luego palabras, y finalmente libros tan hermosos como los que vosotros leéis. Ahora bien, los sonidos musicales se representan también por medio de ciertos signos gráficos, pero éstos, en vez

(1) Digo esto, porque los sonidos del lenguaje hablado son Música también, pero Música atenuada, al por menor, ya que los intervalos de tono, intensidad, etc. son pequeñísimos comparados con los de la Música propiamente dicha, que los tiene en grande, al por mayor, por cuyo motivo debe considerarse la Música como un lenguaje ampliado.

de letras, reciben el nombre de *notas*. ¿Qué son, pues, *notas*, mis queridos niños?

N.—Notas son los signos representativos de los sonidos musicales.

Para terminar veamos si me decís:

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO.—1. ¿Qué es Música?—2. Qué diferencia hay entre sonido y ruido; 1.º en razón del sujeto que los oye, y 2.º en razón del cuerpo que los produce?—3. ¿Cuántos órdenes de sonidos hay y cuáles son?—4. ¿Qué son notas?

EJERCICIOS DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

1. Música es toda combinación bella de sonidos.

2. El sonido y el ruido se diferencian en razón del sujeto que los oye y en razón del cuerpo que los produce. En razón del sujeto porque el primero es agradable al oído y el segundo desagradable; y en razón del cuerpo que los produce porque el sonido es resultado del movimiento vibratorio regular de los cuerpos; mientras que el *ruido* lo es de un movimiento vibratorio *irregular ó desigual*.

3. Hay dos órdenes de sonidos: los sonidos del lenguaje hablado y los sonidos musicales.

4. Notas son los signos representativos de los sonidos musicales.

II. — Del pentagrama.

De la Llave de SOL. — Notas SOL, LA, SI y DO

PROCEDIMIENTO ANALÍTICO-SINTÉTICO.

M. ————— N. — Una línea horizontal.

M. = = = = = N. — Dos líneas horizontales y paralelas.

M. = = = = = N. — Tres líneas horizontales, paralelas y equidistantes.

M. = = = = = N. — Cuatro líneas horizontales, paralelas y equidistantes.

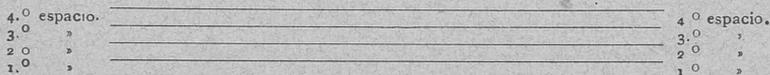
M. = = = = = N. — Cinco líneas horizontales, paralelas y equidistantes.

M.—Al conjunto de cinco líneas horizontales, paralelas y equidistantes se le llama *pentágrama* (1).

Las líneas se cuentan de abajo á arriba:



Entre línea y línea queda un blanco ó vacío que es lo que se llama *espacio*. Los *espacios del pentágrama* son cuatro y se cuentan también de abajo á arriba:



El pentágrama sirve para escribir en él los signos representativos de los sonidos musicales llamados *notas*, y que son notas de línea ó notas de espacio, según que estén atravesadas por una línea ó por un espacio.



Y así como Juan, Pedro, María, etc., tienen un nombre, como todas las personas y todas las cosas, las notas tienen también el suyo, que depende:

- 1.º Del signo á que llamamos *llave*; y
- 2.º Del lugar que ocupan en el pentágrama.

Por esto las notas que van sin llave no tienen nombre; pero las mismas con llave ya lo tienen, aunque cambiándolo cuando no ocupan el mismo lugar en el pentágrama; así las siguientes notas tienen todas diferente nombre.



Veamos como se traza la llave.

La llave se traza empezando con una notita ó puntito en la segunda línea y partiendo de esta notita se traza una línea curva que tocando en la tercera línea vaya á pasar á la primera; luego se la hace subir hasta más arriba del pentágrama y, por fin, se la hace bajar verticalmente atravesando la notita y terminando en vírgula debajo del pentágrama.

(1) Palabra que viene de Πενταγραμμος [πεντε—pente (cinco) γραμμη—grammee (línea),] lo que consta de cinco líneas, pentágrama.

Esta llave recibe el nombre de *llave de sol*, y por esto las notas que, como la notita de la llave, se colocan en la segunda línea del pentagrama, reciben el nombre de *sol*. Por tanto.



Y á partir de *sol* la nota que se coloca en el segundo espacio se llama *la*, así. . .



La que en tercera línea se llama *si*. . .



Y la que se coloca en el tercer espacio recibe el nombre de *do*, así.



Este procedimiento puede y aun debe hacerse rigurosamente expositivo con los niños no párvulos, empezando por decir que las notas para que tengan significación exigen ser colocadas en cinco líneas horizontales que constituyen el pentagrama, abreviando así el procedimiento.

EJERCICIOS DE LECTURA.

A large musical exercise consisting of six staves. The first two staves are grouped together with a brace on the left. The first staff shows the notes Sol, La, Si, followed by "etc.". The second staff shows the notes Do, Si, La, Sol, followed by "etc.". The remaining four staves show continuous ascending and descending scales, each ending with "etc.". The notes are placed on the lines and spaces of the staves to illustrate the relationship between the notes and the lines/spaces.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO (1). — ¿Cómo se llama al conjunto de cinco líneas paralelas y horizontales? — ¿Qué es, pues, pentágrama? — ¿Cómo se cuentan las líneas? — ¿Cuál es la 1.^a, la 2.^a, la 3.^a, la 4.^a, la 5.^a? — ¿Cómo se llama el blanco ó vacío que queda entre líneas? — ¿Cómo se cuentan los espacios? — ¿Cuál es el 1.º, el 2.º, el 3.º, el 4.º? — ¿Para qué sirve el pentágrama? — ¿Dónde se colocan las notas? — ¿De qué depende el nombre de las notas? — ¿Qué se entiende por llave y qué por llave de *sol*? — ¿Dónde se coloca la nota *sol*? — ¿Qué lugar ocupan en el pentágrama las notas *la*, *si* y *do*?

EJERCICIOS DE ESCRITURA. — 1. Trazar algunos pentágramas. — 2. Escribir en ellos varias llaves de *sol*. — 3. Escribir las cuatro notas *sol*, *la*, *si*, *do*.

EJERCICIOS DE DICTADO. — Dictar, sin orden, cualquiera de las cuatro notas *sol*, *la*, *si*, *do*, que los niños escribirán á continuación, en una pizarrita ó en papel de música.

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

Pentágrama se llama al conjunto de cinco líneas horizontales y paralelas equidistantes.

Espacio es el blanco ó vacío que queda entre línea y línea del pentágrama.

Las líneas y los espacios se cuentan de abajo á arriba y sirven para colocar en ellas los signos notas, cuyo nombre depende: 1.º del signo *llave*, y 2.º de la línea ó del espacio que ocupan en el pentágrama.

La *llave de sol* es un signo que empieza con una notita colocada en segunda línea (que da el nombre de *sol* á todas las notas que ocupan su mismo lugar en el pentágrama), de cuya nota parte una espiral de izquierda á derecha que toca á la tercera línea bajando luego hasta la primera, desde donde sube á la parte superior del pentagrama iniciando un eje que atraviesa la notita de la llave, y termina, descendiendo en vírgula, debajo del pentágrama.

En virtud de llamarse *sol* la nota de la segunda línea, se llama *la* la del segundo espacio, *si* la de la tercera línea, y *do* la del tercer espacio.

(1) Esta parte que comprende á la vez ejercicios de memoria y de lenguaje es de tanta importancia, que sin ella podría ser poco menos que inútil la explicación dada al principio, ya que con el procedimiento interrogativo se comprueba y reasume cuanto se tiene dicho en la parte expositiva.

III. — Cualidades del sonido. — Del tono.

PROCEDIMIENTO DIALOGADO EXPOSITIVO (ANALÍTICO-SINTÉTICO).

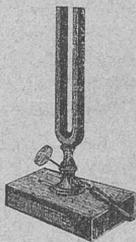
M.—Así como las personas y las cosas tienen sus cualidades, los sonidos tienen también las suyas, por medio de las cuales les distinguimos unos de otros; porque no todos los sonidos son iguales, ó si no véase. (*El Maestro produce el sonido más grave que le es posible, y luego el más agudo.*) — ¿Qué diferencia hay entre un sonido y otro sonido?

N.—Pues que el primero es muy bajo y el segundo muy alto.

M.—O, mejor, que el uno es muy grave y el otro muy agudo. ¿Y en qué consiste la gravedad ó elevación de los sonidos?

N.—

M.—Pues consiste cuando un sonido es grave en que el cuerpo que lo produce vibra con mucha calma ó lentitud y cuando es agudo en que vibra muy aprisa. Ahora bien, esta cualidad en virtud de la cual distinguimos á los sonidos en graves y agudos, es la que se llama *tono*. Todo sonido tiene su *tono*; por tanto los cuatro sonidos musicales representados por las notas **sol**, **la**, **si**, **do**, tendrán también el suyo; pero ¿cómo vamos á fijar el verdadero tono de estos sonidos? Sencillamente por medio del instrumento (figura adjunta) que se llama *diapasón normal*, tiene la forma de horquilla y fija el tono del *la* del segundo espacio (1). Ahora partiendo del **la**, hay una unidad de medida para fijar el tono de los otros sonidos, como la hay para las cosas largas, anchas, etc., la cual por antonomasia recibe el nombre de *tono*. Así desde el **la** se sube *un tono* y se tiene el *tono* de la nota **si**. Esta se sube *medio tono* y se obtiene el sonido de la nota **do**; y á su vez para tener el **sol** se baja *un tono* desde el sonido **la**. De donde observando la colocación de estas cuatro notas en el pentágrama tenemos que la nota más grave de tono es la que está colocada más abajo en el pentágrama, esto es, el **sol**, y la nota más aguda la que está más arriba en el mismo, esto es, el **do**.



Resumiendo los cuatro sonidos **sol**, **la**, **si**, **do**, están en las siguientes relaciones:



(1) Y al que corresponden 864 vibraciones por segundo y no 860 ni 870, como se dice generalmente, porque estos números no son rítmicos y el 864 sí que es rítmico.



Ahora bien, como cuatro sonidos que estén en las relaciones de los cuatro anteriores constituyen lo que se llama *tetracordo*, el cual á su vez recibe el nombre del primer sonido ó primer grado, llamándose al segundo sonido, al tercero y al cuarto, segundo, tercero y cuarto grados del tetracordo, tenemos que los cuatro sonidos constituyen el

Tetracordo de SOL.



EJERCICIOS DE ENTONACIÓN. — Utilízanse los que en la lección 1.^a sirvieron de ejercicios de lectura, pero dando á cada nota el tono correspondiente.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Por qué cualidad un sonido es más grave ó más agudo que otro? — ¿De qué depende la menor ó mayor elevación del tono de un sonido? — ¿Qué es vibrar? — ¿Cómo se fija el tono de los sonidos musicales correspondientes á las cuatro notas SOL, LA, SI, DO? — Forma y objeto del diapasón. — ¿Cómo se miden las diferencias de tono ó cuál es su unidad de medida? — ¿Cuáles son los más graves y cuáles los más agudos de los cuatro sonidos SOL, LA, SI, DO? — ¿Cuántos tonos van de SOL á LA, de LA á SI y de SI á DO? — ¿Cómo se señala en la nota la mayor ó menor elevación del tono? — ¿Qué constituyen los cuatro sonidos en las relaciones de tono dichas? — ¿Qué es, pues, tetracordo? — ¿Qué da nombre al tetracordo?

IV. — De la intensidad.

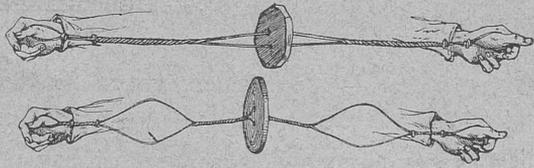
PROCEDIMIENTO ANALÍTICO-SINTÉTICO.

M.—Después de haber considerado el tono veamos qué otras cualidades tiene el sonido. Sea la nota **sol**. Fijarse bien, niños. (*El Maestro emite primero el sonido de la nota sol con mucha fuerza y después con muy poca.*) ¿Qué diferencia hay entre un **sol** y otro **sol**?

N.—Hay la diferencia de que el uno es muy fuerte y el otro muy débil.

M.—Pues bien, está cualidad de los sonidos en virtud de la cual uno es más fuerte que otro, es la llamada *intensidad*. La intensidad de los sonidos

depende de la *amplitud* de las vibraciones del cuerpo sonoro, como lo demuestra el instrumento sencillo que todos conocéis (figura adjunta) y que nos da á mayor amplitud de las vibraciones de las cuerdas mayor intensidad y á menor vibración (y por tanto menor onda sonora), menor intensidad, como en el agua



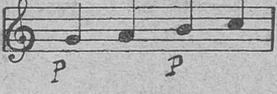
son tanto más grandes los círculos que se forman alrededor de un punto cuanto mayor es el golpe dado en dicho punto. — Ahora, queridos niños, decidme: ¿en qué consiste la cualidad de la intensidad de los sonidos y de qué depende ésta?

N.—La *intensidad* es aquella cualidad en virtud de la cual un sonido es fuerte ó flojo, fuerza ó intensidad que depende de la amplitud de las vibraciones del cuerpo sonoro.

M.—Muy bien. Ahora debo deciros que la intensidad que se quiere dar á los sonidos se marca en Música por medio de letras: si es mucha la intensidad con una *f* que quiere decir *fuerte* ó *con fuerza*; cuando no se pone ningún signo se entiende *intensidad media ó regular*, y cuando la intensidad ha de ser poca ó el sonido muy débil se pone una *p* abreviatura de *piano*, palabra italiana que quiere decir flojo ó débil. Así:

Mucha intensidad. . . . 

Intensidad media. . . . 

Poca intensidad. . . . 

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Por qué cualidad dos sonidos de un mismo tono se diferencian en ser el uno fuerte y el otro débil? — ¿De qué depende la cualidad de la intensidad? — ¿Qué instrumento nos da idea de ella? — ¿Cómo se indica la intensidad que se quiere se dé á un sonido? — ¿Qué letra se emplea para indicar la mayor intensidad? — ¿Cuál para la intensidad media y cuál para la mínima?

EJERCICIO DE DICTADO.—Escribir cualquier sonido con las indicaciones de intensidad.

V. — Del timbre,

PROCEDIMIENTO EXPOSITIVO.

Después del tono y de la intensidad hay que considerar el *timbre* de los sonidos, cualidad que distingue á dos sonidos de un mismo tono y una misma intensidad producidos por diferente instrumento en razón *de la diversa masa vibrante, de la calidad de esta masa ó de su forma* (1).

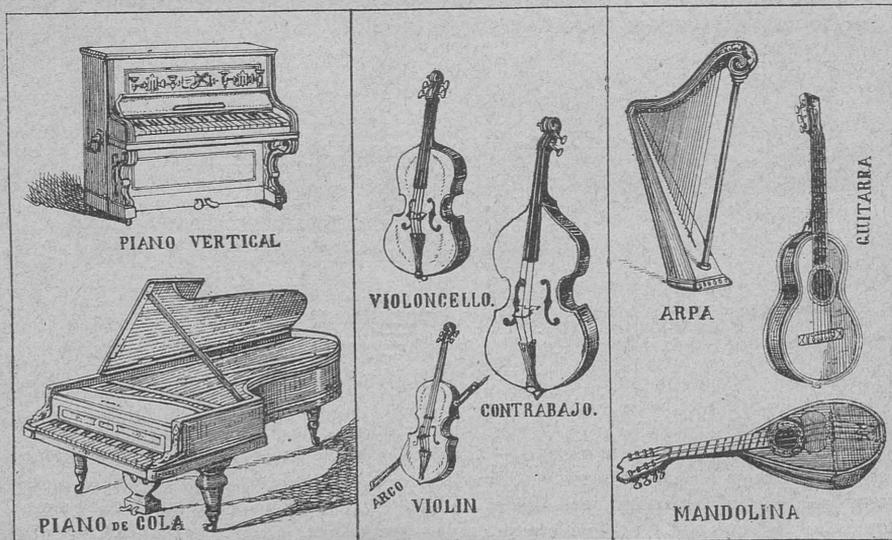
Las diferencias de timbre en razón de *la diferente masa vibrante*, se comprenderán á la inmediata comparación del sonido de los instrumentos más usuales y que presentamos clasificados en los siguientes tres grupos:

INSTRUMENTOS DE CUERDA.

Con teclado.

Con arco.

A cuerdas pulsadas.



(1) El timbre se explica en virtud de que ningún instrumento da los sonidos puros sino acompañados de otros que se llaman armónicos suyos y que son como las consonantes de la palabra.

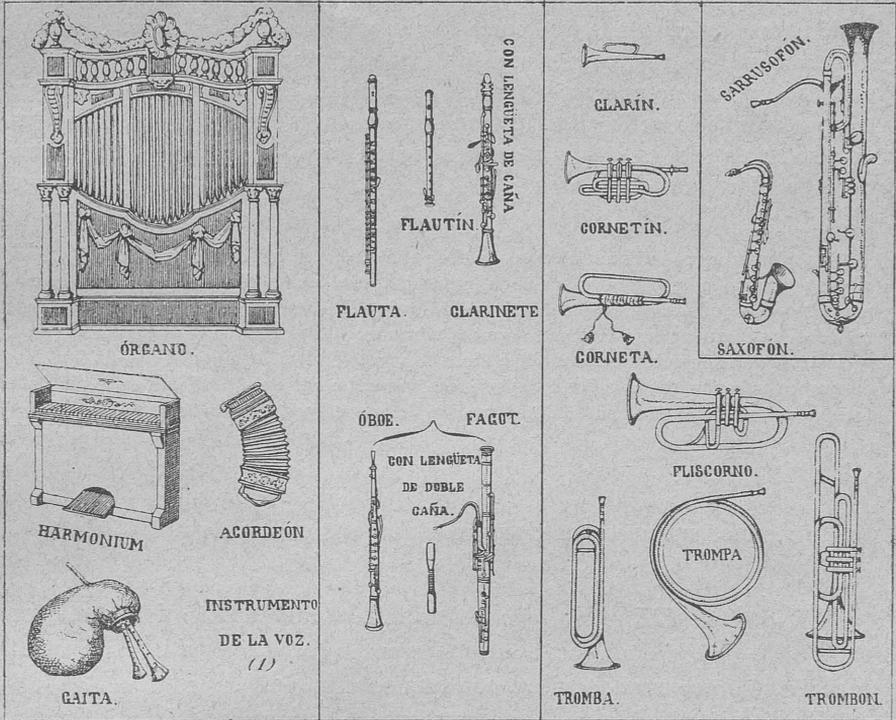
INSTRUMENTOS DE VIENTO.

Con fuelle ó pulmones.

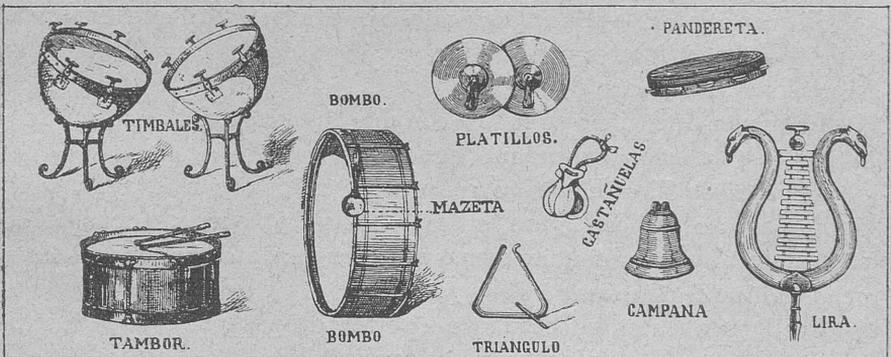
De madera.

De metal.

Mixtos.



INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN.



(1) Véase pág. 28.

La diferencia de timbre en razón *de la calidad de la masa vibrante*, se comprende también, por ejemplo, á la simple comparación de los sonidos de un buen piano con los de uno malo, ó á los de la voz del hombre con los de la mujer.

Y para comprender la diferencia de timbre *en razón de la forma que toma el instrumento*, bastará hacer mención de que la diferencia que apreciamos de una vocal á otra no es sino diferencia de timbre, como nos lo demuestra la *armónica de boca* (fig. pág. 12), que puesta en la cavidad bucal y haciéndola sonar da la *a*, la *e*, la *i*, la *o* ó la *u*, según se ponga la boca en la forma de la emisión de la *a*, *e*, *i*, *o*, *u*.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Por qué cualidad distinguimos á un sonido de otro que tiene el mismo tono y la misma intensidad, pero que es producido por otro instrumento? — ¿De qué depende la cualidad del timbre? — Diferencias de timbre en razón de la materia que compone el instrumento ó masa vibrante. — Clasificación de los instrumentos. — Instrumentos de cuerda más usados; ídem de viento é ídem de percusión. — Diferencias de timbre en razón de la calidad de la masa vibrante: Ejemplos. — Ídem en razón de la forma que toma el instrumento: Demostración de que las vocales son efecto del timbre.

EJERCICIOS DE MEMORIA Y LENGUAJE DE LOS CAPÍTULOS III, IV y V.

Del capítulo III. — El *tono* es aquella cualidad que distingue á un sonido en *agudo* cuando el cuerpo que lo produce vibra con mucha rapidez, y *grave* cuando vibra con menos rapidez.

El tono se precisa con el instrumento llamado *diapasón*.

Su unidad de medida es *el tono* por antonomasia.

Los cuatro sonidos *sol*, *la*, *si* y *do* constituyen el tetracordo de *sol*.

Del capítulo IV. — La *intensidad* es aquella cualidad que distingue á los sonidos en fuertes y débiles, y que depende de la *amplitud* de las vibraciones del cuerpo sonoro.

La mayor intensidad se indica con una *f* (fuerte); la menor con una *p* (piano), y la media sin ningún signo.

Del capítulo V. — El *timbre* es aquella cualidad por la que distinguimos á dos sonidos de un mismo tono y una misma intensidad si son producidos por diferente instrumento en razón *de la masa vibrante, de la calidad de esta masa ó de su forma*.

Los instrumentos se clasifican en tres grupos principales: instrumentos de cuerda, de viento y de percusión.

VI. — Del instrumento de la voz.

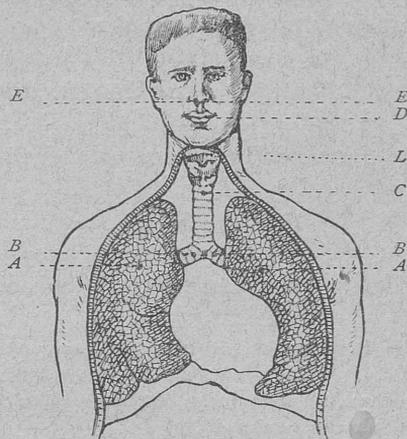
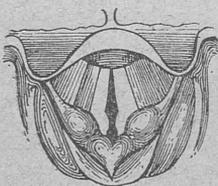
PROCEDIMIENTO EXPOSITIVO.

Partes del instrumento de la voz. — El instrumento de la voz por sus partes admite una comparación justa con la gaita. Así consta de *pulmones* A (pellejo en la gaita), los cuales dan entrada ó salida al aire por un tubo que se llama *laringe* L (pasando por los *bronquios* B y la *tráquea* C).

La *laringe* tiene una *lengüeta* que en vez de ser de metal ó de madera se constituye de unas membranas mucosas llamadas *cuerdas vocales* (sustitución de la placa con agujeros de la gaita, y en el acordeón, harmonium y órgano, de las lengüetas propiamente dichas).

Las *cuerdas vocales* pueden ser comparadas en cierto modo á las de los instrumentos de cuerda con la diferencia de que en vez de ser puestas en vibración por un arco ú otro medio, las *cuerdas vocales* lo son por el aire. Cuando no se quiere que el aire al pasar de los pulmones al exterior ó viceversa las haga tocar, se ponen flojas, y en cambio cuando se quiere hacerlas producir sonido se ponen tirantes (como se ve en la figura adjunta), y tanto más cuanto más agudo se desea el sonido.

Finalmente, si la gaita tiene dos expansiones (véase fig. pág. 21), el instrumento de la voz las tiene también, y son la *boca* D y las *fosas nasales* E.



Del funcionamiento del instrumento de la voz. — El buen funcionamiento del instrumento de la voz es sumamente sencillo: consiste sólo en respirar bien ó sea que como todo instrumento con fuelles estriba sólo en el buen funcionamiento de éstos.

Da idea aún más exacta que la gaita del funcionamiento del instrumento de la voz, el acordeón, porque, como él, da sonidos inspirados ó sea ensanchándose (sonidos inspirados) y expirando ó sea encogiéndose (sonidos expirados). Por este motivo, para que no falle nunca el sonido en el instrumento de la voz y aun para no estropear éste, es preciso respirar con *toda*

naturalidad, alternando convenientemente los sonidos inspirados y los sonidos expirados así:

sól,	sol,	sól,	sol,	sól, etc.
inspirado	expirado	ins.	ex.	ins.

En una serie de sonidos que van de grave á agudo es muy conveniente hacer varios de inspirados seguidos, y viceversa en una serie que vayan de agudo á grave, por ejemplo:

sól, lá, sí, dó — do, si, la, sol.

Para cada instrumento de la voz ó de la fonación, hay tres clases de voz:

Voz de pecho (para los sonidos graves y algunos medios).

Voz de falsete (para los sonidos medios y algunos agudos).

Voz de cabeza (para los sonidos más agudos).

Respecto de estas tres voces hay que tener en cuenta dos extremos:

1.º Que con los niños robustos ó sanos es muy fácil abusar de la voz de falsete y de cabeza, por creer que no se pueden hacer con el pecho muchos sonidos que se dan muy bien si se hacen inspirando; y

2.º Al revés con los niños enfermizos ó muy pequeños, á quienes al contrario se puede perjudicar exigiéndoles desde el primer día demasiada voz de pecho, cuando á medida que con el ejercicio del canto vayan fortaleciéndose sus pulmones, podrán ir usándola sin que les produzca fatiga, que es la mejor prueba del buen funcionamiento de los pulmones. Estos dos extremos se han de tener en cuenta, con más, respecto á las niñas, que han de hacer uso de la respiración clavicular en vez de la pectoral porque les impide ésta el corsé.

También hay que tener cuidado con las posiciones de los niños al cantar, de todas las cuales es la preferible *en pie*, porque deja más libre el pecho que con la posición sentada, y aun es bueno tengan los brazos levantados porque respiran con más libertad; así les irá bien sostener el libro de Música con la mano izquierda y marcar el compás con la derecha.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Qué instrumento nos da mejor idea de las partes del instrumento de la voz y cuál de su funcionamiento? — Partes de la gaita. — ¿Qué órganos del instrumento de la voz sustituyen al pellejo de la gaita? — ¿Qué función de la vida constituye el trabajo de los pulmones? — ¿Cómo se llaman los dos momentos de la respiración y en qué consisten ambos? — ¿Qué parte del instrumento de la voz equivale á la lengüeta de la gaita? — ¿Qué constituye la laringe en el instrumento de la voz? — ¿Cuáles son las dos expansiones del instrumento de la voz? — ¿Cómo funciona el aparato de la fonación? — ¿Cuándo una voz es de pecho, de falsete ó de cabeza?

EJERCICIO DE MEMORIA Y LENGUAJE.

En esta lección no ponemos ejercicio de memoria y lenguaje porque es mejor que cada alumno haga el resumen á su manera y se lo redacte él mismo.

VII. — De la duración. Su unidad de medida. — Del tiempo y del compás Negra y compás de 2.

PROCEDIMIENTO DIALOGADO (ANALÍTICO - SINTÉTICO)

M. — Además del tono, intensidad y timbre, ¿qué otra cualidad distingue á un sonido de otro?

N. —

M. — Fíjense bien. (*El Maestro produce, por ejemplo, un sol que dure mucho tiempo; luego otro sol que apenas dure.*) Del primer sonido ¿qué os parece?

N. — Que es muy largo.

M. — ¿Y del segundo?

N. — Que es muy corto.

M. — Pues bien, á la cualidad en virtud de la cual un sonido puede durar mucho ó poco se la llama *duración*. Y así como en virtud del lugar que la nota ocupa en el pentágrama se determina el *tono*, en virtud de la *forma* que toma el *signo nota* se determina su *duración*, duración que hay que referirla á una medida ó unidad de medida que se llama *tiempo* ó *momento*; así hay figuras que valen un tiempo y otras que valen más. Las figuras que valen un tiempo tienen el nombre general de *negras* y se representan con un puntito negro y una línea detrás, especie de colita.

Pero si para fijar la duración del sonido basta la unidad de medida que se llama *tiempo*, para medir bien una sucesión de sonidos se hizo necesaria una nueva medida que se llamó *compás*, la cual si consta de 2 tiempos recibe el nombre de compás de 2.

Este compás está representado en nuestro organismo por la función de la respiración, constituyendo el primer momento ó *expiración* el tiempo fuerte, y el segundo ó *inspiración* el tiempo débil.

El compás de 2 se hace sensible ó se marca, como se ve en las siguientes figuras:



Uno

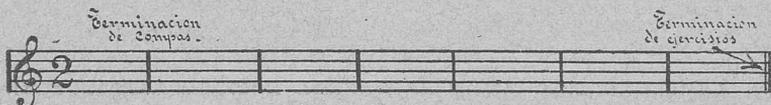
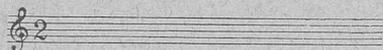


Dos

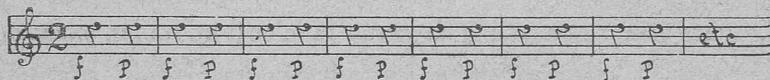
Se indica por medio de la cifra 2 colocada junto á la llave, como está indicado en la adjunta figura.

La línea vertical que echamos después de cada grupo de figuras se llama línea *divisoria*, y también de *terminación* del compás, porque, en efecto, cuando se encuentra se entiende que ha terminado el compás y que lo que viene corresponde á otro compás. Al

fin del ejercicio se ponen dos líneas ó barritas verticales (perpendiculares al pentágrama), que quieren decir que allí acaba el ejercicio.



A veces se marca una parte del compás de 2 sin emitir ningún sonido y entonces se dice que se hace *silencio*, el cual si sólo dura un tiempo como la negra se llama *silencio de negra* y se indica con una línea inclinada de izquierda á derecha y descendente que tiene una vírgula en su parte superior, á saber:



PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Por qué cualidad un sonido dura más ó menos que otro? — ¿Cómo se mide la duración de los sonidos? — ¿Cómo se representa la función de la respiración? — ¿Qué representa la primera parte ó tiempo y qué momento de la respiración representa el segundo tiempo del compás de 2? — ¿Qué es, pues, compás y qué compás de 2? — ¿Qué son los dos tiempos del compás con respecto á la cualidad de la duración y qué respecto á la de la intensidad? — ¿Cómo se indica en la llave el compás de 2? — De la negra y del silencio de negra.

EJERCICIOS DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

Además de las cualidades tono, intensidad y timbre, hay aquella en virtud de la cual un sonido puede durar mucho ó poco y que se llama *duración*.

La *unidad de medida* de la duración de un solo sonido es el *tiempo* ó parte, y de la duración relativa de una serie de sonidos es el *compás*.

El compás de 2 se indica con la cifra 2 al lado de la llave, y se marca del modo siguiente (*aquí se lleva el compás*).

La figura negra es la que vale un tiempo ó parte, por cuyo motivo caben dos negras en un compás de 2.

Al final de cada compás se pone una barrita que se llama línea divisoria ó de *terminación* de compás, y al fin del ejercicio *dos barritas* ó de *terminación del ejercicio*.

Cuando se marca un tiempo del compás sin asociarle ningún sonido, entonces se hace silencio, el cual, si sólo dura un tiempo, se llama *silencio de negra*.

En el compás de 2 el primer tiempo ó expiración es *tiempo fuerte*, y el segundo ó inspiración es *tiempo débil*.



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria. 2024

TRATADO DE SOLFEO

Y

CANTOS ESCOLARES



PRIMERA PARTE

SECCION PRIMERA

Gritar no es cantar.

«Los solfeos mejores son los más sencillos.»

(C. Saint-Saëns.)

I. — Lectura rítmica. — Solfeo. — Vocalización. Melodía. — Canto.

PROCEDIMIENTO EXPOSITIVO.

(Comprende los ejercicios de memoria en la letra gruesa y los de aplicación en los ejemplos.)

Hacer la *lectura rítmica* es «leer las notas sin cantarlas, pero sujetándolas á compás».

El compás puede también durar mucho ó poco y de aquí las siguientes expresiones españolas que son otras tantas unidades de medida de la duración, no sólo del tiempo, si que también del compás, á saber: 1.^a *Con calma*; 2.^a *Al paso*; 3.^a *Con prisa*; 4.^a *Con mucha prisa*, ó también *corriendo* y *con velocidad*.

La primera expresión permite comparar la duración del compás á la del paso del hombre anciano; la segunda á la del paso del hombre viril; la tercera á la del paso del hombre joven, y la cuarta á la de este mismo hombre, pero corriendo.

Solfear es «nombrar las notas musicales con su tono, duración é intensidad, sujetas á un compás», y *solfeo* es «la acción y efecto de solfear».

Para solfear bien es preciso hacer tan distinta como naturalmente los sonidos *inspirados*, los *expirados* y las *respiraciones*. Los sonidos *inspirados* los indicamos con una comita encima de la nota; los *expirados* sin ningún signo, y las *respiraciones* se harán por ahora en los silencios.

Hágase la lectura rítmica y el solfeo del siguiente ejercicio:

Al paso.

1.  

Quando se hace silencio en los tiempos fuertes y se canta en los débiles, entonces se dice que se va *á contratiempo*, ó que se hace *contratiempo*. Por consiguiente, en el compás de 2 hay contratiempo cuando se hace silencio en el primer tiempo y se canta en el segundo. Ejemplos:

Con calma.

2.  

Con calma.

3.  

Al paso.

4.  

Vocalizar es asociar letras vocales á sonidos musicales. El acto y efecto de vocalizar constituye la *vocalización*.

¡ Las vocales más favorables á la emisión de la voz son: *a, e, o*. Antes de vocalizar el siguiente ejercicio, solféase bien y aun si es preciso hágase su lectura rítmica.

5. *Con prisa.*

The musical exercise consists of six staves of music in 2/4 time. The first staff is marked "Con prisa." and includes a "p" dynamic marking. The subsequent staves include "f" and "p" dynamic markings. The music consists of eighth and sixteenth notes with accents.

Melodía es «toda sucesión bella de sonidos musicales».

Canto ó *canción*, es «acto y efecto de asociar palabras á los sonidos de una melodía». Ejemplo (pág. siguiente).

Siempre que se crea conveniente se procederá pedagógicamente, haciendo que preceda la *vocalización* á la *canción*, y á aquélla el *solfeo* y aun si es preciso la *lectura rítmica*.



BELLEZA del CANTO.

6. *Con prisa.*

Que bo. ni. to es sa. ber can. tar.

Yãu. na voz loes más sa. bien. do.ã. fi. nar O. jo a. vi. zor.

mu. cha a. ten. ción. Can. tar con a. mor con de.

. vo. . ción Que al que nos ven. ga à o. ir lo. gra. re. mos con. mo.

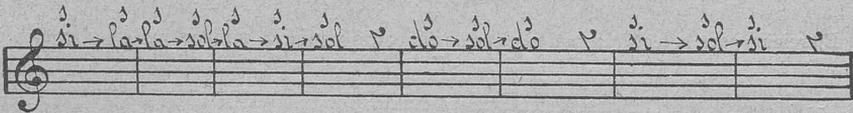
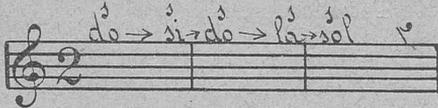
. ver y per. sua. . ãir noe. chan. do na. ãa à per. ãer.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Qué es hacer la lectura rítmica? — ¿Qué se entiendo por solfeo? — ¿Qué por vocalización? — Qué por *melodía*? — ¿Qué por canto ó canción? — ¿Qué expresiones españolas indican el movimiento de la melodía? — Qué se entiendo por contratiempo?

EJERCICIO DE ESCRITURA. — Copiar cualquiera de los ejercicios anteriores.

EJERCICIO DE DICTADO.

7.



El Maestro dictará vocalizando el ejercicio y los niños lo escribirán en el mismo libro ó en papel pautado.

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

Lo constituye toda la parte expositiva escrita con caracteres más gruesos.

II. — Tetracordo de DO

PROCEDIMIENTO EXPOSITIVO Y DE APLICACIÓN.

Hay sonidos más graves que los del tetracordo de **sol**, tal es el **fa** que es un tono más bajo que el **sol** y se coloca en el primer espacio del pentagrama; otro que es medio tono más bajo que el **fa** y se llama **mi**, colocándose en la primera línea; otro más bajo que el **mi** en un tono que se llama **re** y se coloca debajo del pentagrama; otro un tono más grave que el **re**, se llama **do** y se coloca debajo del pentagrama atravesada su nota por un pequeño trazo llamado primera línea adicional inferior. Por tanto: las siguientes cuatro notas cuyos sonidos guardan las mismas relaciones del tetracordo de **sol**, á saber:

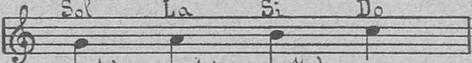


puesto que va



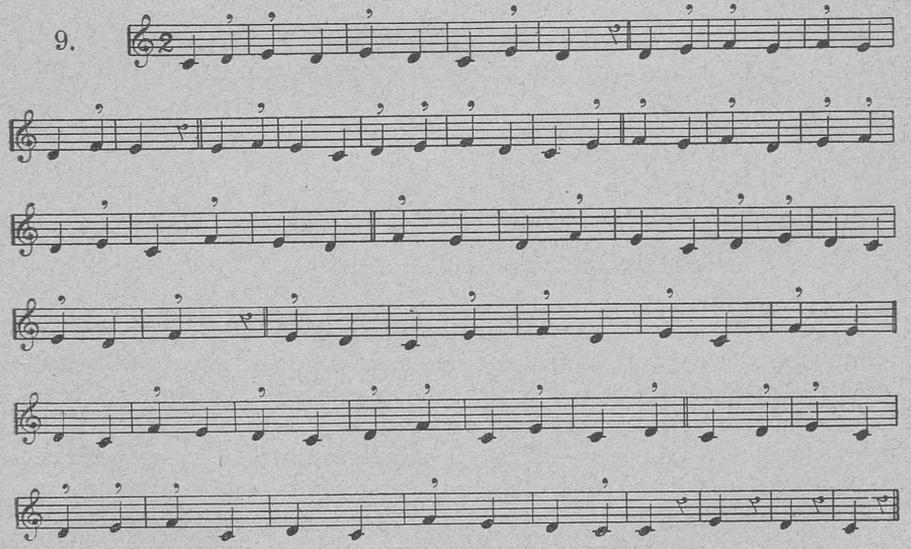
constituyen un *tetracordo* que se llama *de DO* por ser éste el nombre del primer grado. Así:

Tetracordo de

SOL	La	Si	Do	
DO	Re	Mi	Fa	

Ejercicios para la lectura rítmica de este tetracordo y para la entonación de sus grados.

8. 

9. 

10. *Al paso* 

11. *Con prisa*

Que bo . ni . to es sa . . ber can .
tar Y a u . na voz lo es más sa . bien .
do a . fi . nar O . jo a . vi . zor mu . cha a .
ten . . ción . Can . tar con a . mor con
de . . vo . ción . Que al que nos ven . ga à o .
ir lo . gra . re . mos con mo . ver y per . sua
dir no e . chan . do na . da à per . der .

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Cómo se llama la nota que se coloca en el primer espacio? — ¿Cómo la que se coloca en primera línea, etc.? — ¿Qué constituyen los cuatro sonidos *do, re, mi, fa*? — ¿Cómo se llama este tetracordo?

EJERCICIOS DE ESCRITURA Y DICTADO. — 12. (Utilícese la lección 10.)

EJERCICIO DE MEMORIA. — Lo escrito en letra mediana.

III. — Escala diatónica y clases de intervalos de tono.

PROCEDIMIENTO EXPOSITIVO Y DE APLICACIÓN.

Si reunimos los dos tetracordos anteriores á la distancia de intervalo de segunda de un tono solamente, haciendo que se sucedan en orden ascendente de sonidos, tendremos:

El primer tetracordo por constituirse de notas todas más graves que las del segundo, recibe el nombre de *tetracordo inferior* y el segundo de *superior*. Así:

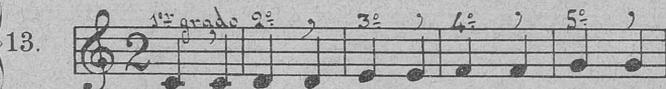


La sucesión ascendente de estos dos tetracordos constituye una *escala musical* que puede ser *ascendente* y *descendente* y consta de ocho grados. Admite una comparación justa con una escalera de ocho peldaños.

Estos grados son:



Dos notas del mismo nombre y del mismo sonido se llaman *unisonas*.



El primer grado es el que da nombre a la *escala* que se llama *diatónica* cuando procede por tonos y semitonos. Por tanto, esta es la *Escala diatónica de DO*.



Clasificación de los intervalos escala diatónica.

La diferencia de tono entre un grado y su inmediato superior ó inferior se llama *segunda ascendente* y *descendente*, respectivamente. 14.



El intervalo de un grado á su tercero superior ó inferior se denomina tercera ascendente ó descendente, respectivamente.

15.

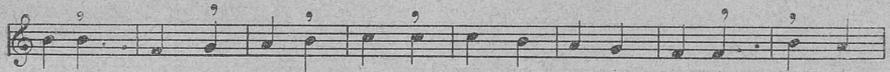


El intervalo de un grado á un cuarto superior ó inferior se denomina cuarta ascendente ó descendente. Ejemplos:

16.



17.



Hasta aquí no se ha indicado la *respiración*, pero desde la inmediata lección se indica la *respiración* con la comita de la inspiración, pero de tamaño mayor y siempre entre nota y nota.

Solféase bien antes de vocalizar.



La niña ridícula



19. *Con prisa*

Yo co.noz.co u. na ni.ña bien ri.di.cula enverdad

Que por cualquier co.sa ri.ñe ó se e.cha á llo.rar.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿De cuántos tetracordos se constituye la Escala musical? — ¿De cuántos grados? — ¿Quién le da el nombre? — ¿Cuándo es diatónica? — ¿Cuándo ascendente ó descendente? — ¿Qué son notas unísonas? — Intervalos de segunda, tercera y cuarta ascendentes y descendentes.

EJERCICIO DE DICTADO. — 20.

mi sol fa si do do do do
si sol si la sol fa la sol mi do fa sol do si sol si la sol fa la sol mi sol do

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

La escala musical se constituye de dos tetracordos inmediatos, uno inferior y otro superior.

Consta de ocho grados.

Toma el nombre del primer grado.

Es *diatónica* si procede por tonos y semitonos.

Es ascendente cuando se dirige del primer grado al octavo, y descendente cuando va del octavo al primero.

Son notas *unísonas* las que tienen el mismo nombre y el mismo tono.

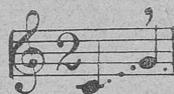
Intervalo de segunda, tercera y cuarta ascendente y descendente es la diferencia del tono de un grado á su segundo, tercero ó cuarto superior ó inferior, respectivamente.

IV. — Intervalos de 5.^a, 6.^a, 7.^a y 8.^a

PROCEDIMIENTO EXPOSITIVO Y DE APLICACIÓN.

El intervalo de un grado á un 5.^o superior ó inferior se denomina 5.^a ascendente ó descendente, respectivamente.

21.



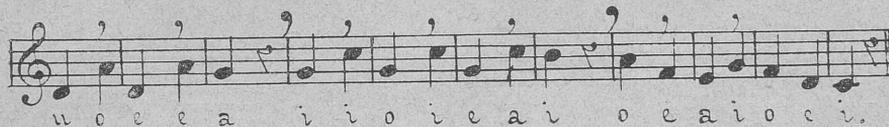
22.



Al paso.

Antes de
vocalizar sol-
féase bien.

23.



Ejercicio resumen de intervallos:

Con prisa.

29. 

Al paso

30. 

Al paso.

Canción pop. francesa.

31. 

Voy à de. cir. te ma.mà Lo que tor.men.
te me da Pa.pà quie.re que ra.zo.ne
Go.mo les ni. ños ma.yo:..res, Y pra.mi
las bom.bo. nes Son las ra.zo. nes me.jo. res

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Qué se entiende por intervalo de 5.^a, 6.^a, 7.^a y 8.^a ascendente ó descendente? — Determinar las clases de intervalos, con los tonos que comprenden, del Solfeo núm. 29.

EJERCICIO DE ESCRITURA Y DICTADO.

32.

Two musical staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a 2/4 time signature. It contains a sequence of notes with syllables: re, mi, fa, do, fa, mi, re. The bottom staff is a piano accompaniment line in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a simple harmonic accompaniment.

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

La diferencia del tono de un grado al de un 5.^o superior ó inferior ó á un 6.^o, 7.^o ú 8.^o, constituye los intervalos de 5.^a, 6.^a, 7.^a y 8.^a ascendentes y descendentes, respectivamente.

V. — **Harmonía: Duo é intervalos harmónicos.** — Del ligado. De la síncopa.

PROCEDIMIENTO EXPOSITIVO Y DE APLICACIÓN.

Si una sucesión bella de sonidos es *Melodía*, dos ó tres ó más sucesiones que oídas á la vez nos agradan es *Harmonía*, porque ésta es «la ciencia de bien combinar ó simultanear sonidos coexistentes ó que existen á la vez». Por esto los intervalos á más de *melódicos* pueden ser *harmónicos*. Ejemplo:

Int. melódicos.

A single musical staff in treble clef with a 2/4 time signature, showing a sequence of eighth notes ascending and then descending: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Int. harmónicos.

A single musical staff in treble clef with a 2/4 time signature, showing a sequence of chords (dyads) consisting of two notes: C4-G4, D4-A4, E4-B4, F4-C5, G4-D5, A4-E5, B4-F5, C5-G5, B4-F5, A4-E5, G4-D5, F4-C5, E4-B4, D4-A4, C4-G4.

REFLEXIONES

Solféase y vocalícese cada parte separadamente.

33. *Con calma.*

DUO.

Two musical staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a 2/4 time signature. It contains the lyrics: Co. mo de ma má Pa. gar la bon. The bottom staff is a piano accompaniment line in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a simple harmonic accompaniment.

34.



Para cantar á dos voces se forman dos grupos: al 1.º con los de la voz más aguda, se le da la 1.ª línea del *Dúo*.

Al 2.º grupo, formado con los de la voz más grave, se le da la 2.ª línea, procurando que éstos sean doble número que los primeros, porque los *lagudos* se oyen siempre entre los demás.

DEL *LIGADO*. — El *ligado* da á la 1.ª de las unisonas la duración de las dos, anulando á la 2.ª

Se representa con una línea curva. Ejemplo:



SÍNCOPA EN NEGRAS. — Si la 1.ª nota del *ligado* se prolonga de tiempo débil á fuerte, entonces hay *síncopa*, la cual si es entre negras se llama *síncopa en negras*. Ejemplo: 35.



Consuelo.

Con calma. Poesía de E. Solana.



Si al gu... na vez tris... te



due lo — Eur... ba tua pa ci ble cal ma, — Pron to — los o . jos



y el al ma — Le van ta, ni ñas ta el cie lo. —

2.^a ESTROFA

Piensa en Dios, ámalo y ora
Con fe viva y penetrante;
Que El te enviará al instante
Consuelo y paz bienhechora.

36. *Con calma.*

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Qué es *Harmonía*? — ¿Qué diferencia hay entre intervalo melódico y armónico? — ¿Cuándo hay *Dúo*? — ¿Qué efecto produce el *ligado* y cómo se representa? — ¿Qué se entiende por *síncopa* y qué es *síncopa en negras*?

EJERCICIO DE ESCRITURA Y DICTADO.

37.

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

Harmonía es la ciencia de bien combinar ó simultanear sonidos coexistentes.

El intervalo *melódico* resulta entre grados sucesivos, y el *armónico* entre grados coexistentes.

El *ligado* es una línea curva que entre dos notas unísonas aumenta á la 1.^a por toda la duración de la segunda.

Cuando un sonido pasa de tiempo débil á fuerte, la nota que lo representa se llama *síncopa*.

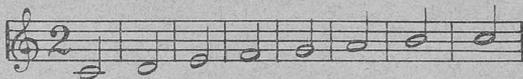
VI. — Generación de la blanca. — Expresiones italianas indicadoras del movimiento de la melodía. — Del calderón.

PROCEDIMIENTO EXPOSITIVO Y DE APLICACIÓN.

Dos negras ligadas en un mismo compás no pueden usarse porque han de sustituirse por la figura *blanca*, que se genera del ligado de dos negras. Se diferencia de ellas por su forma, en que tiene un vacío ó blanco en su centro, y por su duración, en que vale el doble ó dos tiempos.

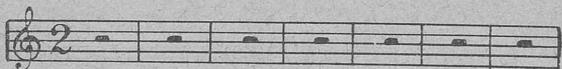


38.

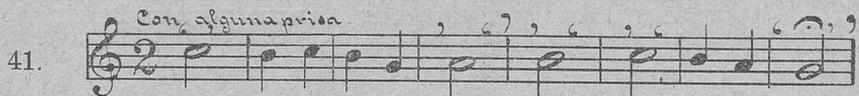


También en vez de dos silencios de negra se usa del silencio de blanca.

39.



Como la blanca dura dos tiempos, si su primer tiempo se hace inspirando, el segundo se hará expirando y viceversa. Por esto señalaremos en las blancas además de la *inspiración* con el signo de siempre (.), la *expiración* en el sonido con este otro (^). La *respiración*, se continuará indicando con el signo inspiración, pero de tamaño mayor (♩).



Este signo \smile que se llama *calderón* indica que se puede prolongar á *voluntad* la duración de un sonido ó de un silencio tras la suspensión del compás.

A las cuatro expresiones españolas indicadoras del movimiento inicial de la melodía, corresponden cuatro grupos de expresiones italianas admitidas universalmente y son:

- | | | |
|----------------------------------------------|---|---------------------|
| 1. ^{er} grupo. — CON CALMA. | } | Grave. |
| | | Largo. |
| | | Larghetto. |
| | | Lento. |
| | | Adagio. |
| 2. ^o grupo. — AL PASO. | } | Andantino. |
| | | Maestoso ó Marcial. |
| | | Moderato. |
| | | Allegretto. |
| | | |
| 3. ^{er} grupo. — CON PRISA. | } | Allegro. |
| | | Vivace. |
| 4. ^o grupo. — CON MUCHA PRISA. | } | Presto. |
| | | Prestissimo. |

42. *Allegretto*

APROVECHAR EL TIEMPO

43. *Allegro*

Cuan.do va.yas à la Es.cue.la No te de.ten.gas
 Cuan.do can.tes el sol.fe. o No te dis.trai.gas

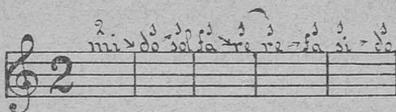
Por el ca.mi.no Que el es.pi.ri.tu mi ni.ño
 Con ton.te .ri.as

Na.da a.pro.ve.cha De jue.go fri.vo.lo.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Qué se entiende por blanca y en qué se diferencia de la negra por su forma y duración? — Idem del silencio de blanca comparado con el de negra. — Del calderón. — Indicaciones italianas de movimiento de la melodía.

EJERCICIO DE ESCRITURA
Y DICTADO.

44.



EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

(El texto de la parte expositiva que está en carácter más grueso.)

VII. — Eco. — Canon.
Grados é intervalos escala de intensidad.

PROCEDIMIENTO EXPOSITIVO Y DE APLICACIÓN.

Cuando cantan dos ó más voces sucesivamente empezando la una cuando la otra termina, el fragmento de música se llama *Canon*, el cual puede ser, por tanto, á dos, tres, cuatro, etc., voces.

Si se hace *piano* ó *flojo* un fragmento de música ó uno ó más sonidos que antes se han hecho fuertes, resulta lo que se llama *eco*, y que se observa al dar un grito en un valle, en una gruta ó en un local que lo tenga; porque en efecto el *eco* no es sino la repetición de un mismo sonido. Cuando se repite una sola vez, el *eco* se llama *sencillo*, cuando dos veces *duplo*, si tres *triple*, etcétera. Ejemplo de

Eco sencillo y Canon á 2 voces.



Al repetirse el *eco* se hará más *piano* que la primera vez, por cuyo motivo nosotros le indicaremos con dos *pp*, que quieren decir *pianissimo*.

Eco duplo y Canon á 3 voces.

Moderato

46.

f *p* *pp* *f*

p *pp* *f* *p* *pp*

Eco triple y Canon á 4 voces.

Moderato.

FF ó *ff*, significa fortísimo.
MF ó *mf*, medio fuerte. 47.

mf

p *pp* *ff*

mf *p* *pp* *ff* *mf* *p* *pp*

Eco quintuplo y Canon á 6 voces.

Moderato.

mp significa medio piano. 48.

ff *f*

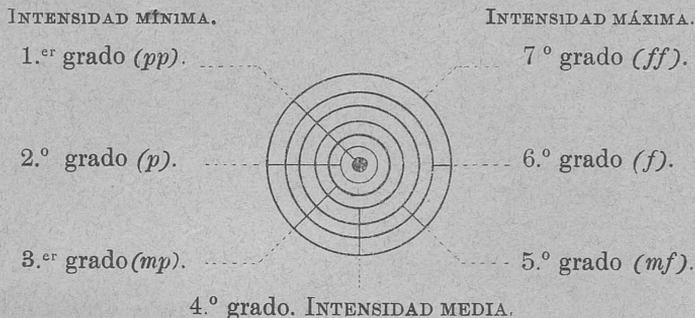
mf *mp* *p* *pp*

ff *f* *mf* *mp* *p* *pp*

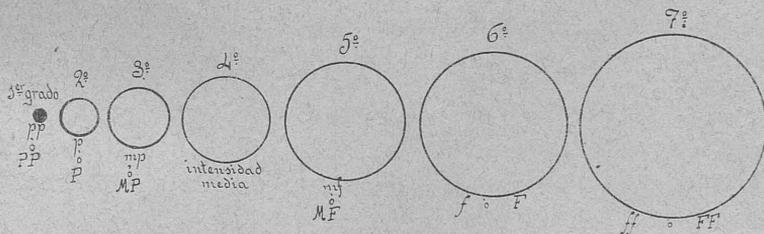
Por tanto son 7 los grados que constituyen la Escala de intensidad.

1. ^{er} grado.	2. ^o	3. ^o	4. ^o	5. ^o	6. ^o	7. ^o
<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>		<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>
Intensidad mínima.	Intensidad media.			Intensidad máxima.		

Idea gráfica de la amplitud de las vibraciones de la escala de intensidad.



ESCALA DE INTENSIDAD



Intervalos de la escala de intensidad.

De intervalos de intensidad hay de dos clases: una que corresponde á los intervalos de tono propiamente dichos, tal es el intervalo que resulta de pasar de *piano* á *f* de un modo inmediato; pero hay otra clase de intervalos de intensidad que corresponden á los intervalos de tono *con portamento* y que llamaremos intervalos *regulados* de intensidad, porque se verifican por sucesiones de segundas ó seáse *pasando por todos los grados intermedios* que en la escala abraza el intervalo.

Y como para expresar el intervalo *regulado* de 7.^a ú otro mayor habría que poner toda una serie de letras, se usa del siguiente ángulo para indicar intervalo *regulado* ascendente ó menos — mas : <, y del mismo al revés para el intervalo descendente ó más — menos : >. De aquí que este ángulo se llame *regulador*.

Intervalos regulados de intensidad.

INTERVALOS DE 2.^a

Del 1.^{er} grado al 2.^o Del 2.^o al 3.^o Del 3.^o al 4.^o
|| pp < p ó p > pp || p < mp ó mp > p || mp < ó > mp ||

Del 4.^o al 5.^o Del 5.^o al 6.^o Del 6.^o al 7.^o
|| < mf ó mf > || mf < f ó f > mf || f < ff ó ff > f ||

INTERVALOS DE 3.^a

Del 1.^{er} grado al 3.^o Del 2.^o al 4.^o Del 3.^o al 5.^o
|| pp < mp ó mp > pp || p < ó > p || mp < mf ó mf > mp ||

Del 4.^o al 6.^o Del 5.^o al 7.^o
|| < f ó f > || mf < ff ó ff > mf ||

INTERVALOS DE 4.^a

Del 1.^{er} grado al 4.^o Del 2.^o al 5.^o Del 3.^o al 6.^o Del 4.^o al 7.^o
|| pp < ó > pp || p < mf ó mf > p || mp < f ó f > mp || < ff ó ff > ||

INTERVALOS DE 5.^a

Del 1.^{er} grado al 5.^o Del 2.^o al 6.^o Del 3.^o al 7.^o
|| pp < mf ó mf > pp || p < f ó f > p || mp < ff ó ff > mp ||

INTERVALOS DE 6.^a

Del 1.^{er} grado al 6.^o Del 2.^o al 7.^o
|| pp < f ó f > pp || p < ff ó ff > p ||

INTERVALO DE 7.^a

Del 1.^{er} grado al 7.^o
|| pp < ff ó ff > pp ||

Ejercicios intervalos de intensidad y de inspiraciones profundas.

49. *Largo*

mp *inspirando* *exp:* *mp*

mp *mf* *mf* *f*

f *ff* *ff* *expirando* *insp:* *ff*

ff *f* *mf* *mf*

mp *mp* *p* *p* *pp*

Andantino.

50.

Dúo.

51.

p *ins - pi ran do* *f*

f *ex - pi - ran - do* *p*

mf

II

¿Quieres vencer muy sereno
cuantos obstáculos surjan
y fortalecer el alma
para el trabajo y la lucha?
Estudia.

III

¿Quieres la paz y sosiego
que los prudentes disfrutan
y hacer de virtud y ciencia
tu grande y firme columna?
Estudia.

IV

¿Quieres burlar cuantos golpes
te aseste adversa fortuna
y elevar tus pensamientos
á las regiones más puras?
Estudia.

V

Quieres hacer placenteras
horas de mortal angustia?
¿Quieres, por fin, en los cielos
gozar de Dios la hermosura?
Estudia.

Los *dos puntitos* son abreviaturas é indican que se ha de repetir el trozo de música desde su principio ó bien desde otros dos puntitos que miran en sentido contrario. Las expresiones 2.^a vez, 3.^a vez, etc., indican que á la 2.^a, 3.^a vez, etc.: se ha de continuar á donde dice 2.^a, 3.^a vez, etc.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — Grados de la escala de intensidad. — ¿Qué letras los representan? — ¿Qué se entiende por eco? — ¿Qué por regulador y cuáles son los intervalos regulados de intensidad? — ¿Cómo se representan los ascendentes y cómo los descendentes? — ¿Qué son los dos puntitos de repetición?

EJERCICIO DE ESCRITURA Y DICTADO. — (El Maestro lo dictará, como siempre, vocalizando.)

54.

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

Un fragmento de música empezado por una voz, continuado ó repetido por otras, volviendo ó no á la primera, y así sucesivamente, constituye lo que se llama *Canon*, que puede ser á *dos, tres, cuatro*, etc., voces.

Eco es la repetición de uno ó varios sonidos por otra voz en la misma ó diferente intensidad.

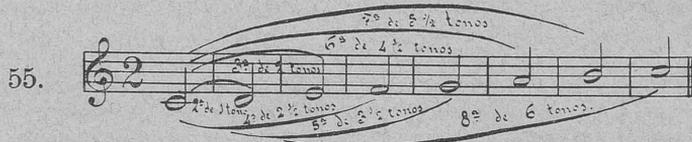
Los grados de la escala de intensidad son: *pp, p, mp, intensidad media, mf, f y ff*.

Hay intervallos de intensidad como los hay de tono, de 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a y 7.^a, los cuales se representan por medio de reguladores ó de letras grados de intensidad.

VIII. — Intervallos de tono mayores, menores y justos.

PROCEDIMIENTO EXPOSITIVO.

Las clases de intervallos:



se dividen en especies, así:

- | | | |
|------------------------------------|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| La 2. ^a de 1 tono. | | es 2. ^a <i>mayor</i> ; sería <i>menor</i> si comprendiera 1/2 tono menos. |
| La 3. ^a de 2 tonos. | | es 3. ^a <i>mayor</i> ; sería <i>menor</i> si comprendiera sólo 1 1/2 tonos. |
| La 4. ^a de 2 1/2 tonos. | | es 4. ^a <i>menor</i> ó <i>justa</i> ; si comprendiera 1/2 tono más sería 4. ^a <i>mayor</i> . |
| La 5. ^a de 3 1/2 tonos. | | es 5. ^a <i>mayor</i> ó <i>justa</i> ; con 1/2 tono menos sería <i>menor</i> . |
| La 6. ^a de 4 1/2 tonos. | | es 6. ^a <i>mayor</i> ; con 1/2 tono menos sería 6. ^a <i>menor</i> . |
| La 7. ^a de 5 1/2 tonos. | | es 7. ^a <i>mayor</i> ; con 1/2 tono menos sería 7. ^a <i>menor</i> . |
| La 8. ^a de 6 tonos. | | es 8. ^a <i>justa</i> . |

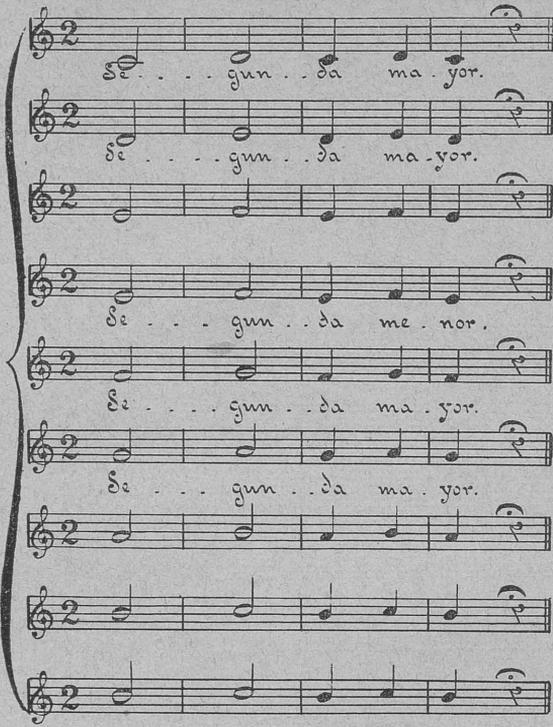
Las siguientes especies son las correspondientes á los intervallos que tienen el *do* por primer grado, á saber:



pero se determinarán todas las especies en el siguiente cuadro de intervallos posibles entre grados naturales, constituyendo el

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO Y DE APLICACIÓN.

Intervalos de 2.^a



¿Es 2.^a mayor?
¿Por qué?

¿Por qué?

¿Es 2.^a mayor?
No, porque teniendo sólo semitono, es menor. Por tanto

¿Por qué es 2.^a menor?

¿Por qué?

¿Por qué?

¿Por qué?

¿Por qué?

¿Qué es?

¿Por qué?

Intervalos de 3.^a



Es 3.^a mayor?
¿Por qué?

¿Es 3.^a mayor?
No, porque tiene $\frac{1}{2}$ tono menos y es menor. Por tanto

¿Por qué es 3.^a menor?

¿Por qué?

¿Por qué es 3.^a mayor?

¿Por qué?

¿Por qué?

Intervalos de 4.^a

¿Porqué es 4.^a menor ó justa?

¿Por qué?

¿Por qué?

¿Es 4.^a justa? No, porque tiene $\frac{1}{2}$ tono más, por esto es 4.^a mayor.

¿Por qué?

¿Por qué?

Intervalos de 5.^a

¿Por qué es 5.^a mayor ó justa?

¿Por qué?

¿Por qué?

¿Por qué?

Intervalos de 6.^a

¿Por qué es 6.^a mayor?

¿Por qué?

¿Es 6.^a mayor? No, porque tiene $\frac{1}{2}$ tono menos, por esto es *menor*. Por tanto

¿Por qué?

Intervalos de 7.^a

¿Por qué es 7.^a mayor?

¿Es 7.^a mayor? No, porque tiene $\frac{1}{2}$ tono menos, y por esto será *menor*.

¿Por qué?

Intervalos de 8.^a

¿Por qué es 8.^a justa?

VAMOS Á LA ESCUELA



60. *Presto.*

A. la Es.cue. la

que ya es ho . ra sin de . mo . ra va . mos pues; nos lo e .
f *mf*

xi . ge nos lo man . da la voz san . ta del . de . ber.

EJERCICIO DE ESCRITURA Y DICTADO.

61.

1^o ni re sol re

do fa si la si sol mi mi fa fa sol la si la re fa la sol si re do

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — Buscar las especies de intervalos de cualquier ejercicio, v. gr. los 57, 58 y 59.

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

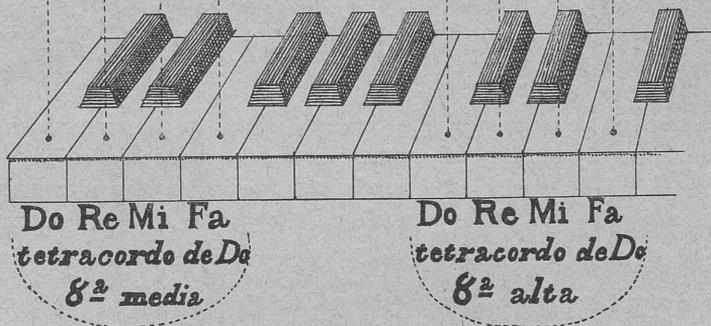
Además de clases de intervalos de tono (de 2.^a, 3.^a, etc.) hay especies de los mismos y son: 2.^a mayor ó de 1 tono; 2.^a menor ó de 1/2 tono; 3.^a mayor ó de 2 tonos; 3.^a menor ó de 1 1/2 tonos; 4.^a menor ó justa de 2 1/2 tonos; 4.^a mayor ó de 3 tonos; 5.^a mayor ó justa de 3 1/2 tonos; 5.^a menor ó de 3 tonos; 6.^a mayor ó de 4 1/2 tonos; 6.^a menor ó de 4 tonos; 7.^a mayor ó de 5 1/2 tonos; 7.^a menor ó de 5 tonos; 8.^a justa ó de 6 tonos.

**IX. — Tetracordo de DO 8.^a alta. — Intervalos compuestos.
Acento agudo.**

PROCEDIMIENTO EXPOSITIVO Y DE APLICACIÓN.

Así como el *do* tiene su 8.^a alta: á saber:

	Do			Do	
E1	Re	<i>1.^a tiene tambien</i>		Re	
E1	Mi	<i>idm</i>		Mi	
E1	Fa	<i>idm</i>		Fa	



Si el **Do** 8.^a alta ocupa el 3.^{er} espacio



El **Re** 8.^a alta ocupará la 4.^a línea:



El **Mi** ídem el 4.^o espacio:



Y el **Fa** ídem la 5.^a línea.



EJERCICIOS PARA LA LECTURA DE ESTE TETRACORDO.

62.

Intervalos compuestos.

Los intervalos hasta la 8.^a son *simples* y los que pasan de ésta son *compuestos*, tales los de 9.^a, 10.^a y 11.^a

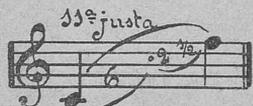
El intervalo de 9.^a se compone de uno de 8.^a y uno de 2.^a, que si es mayor da lugar á la 9.^a *mayor*, y si menor á la 9.^a *menor*. La 9.^a mayor se compone, pues, de 7 tonos, y la menor de 6 $\frac{1}{2}$.



El intervalo de 10.^a se compone de uno de 8.^a y otro de 3.^a, mayor ó menor según que la 10.^a sea mayor ó menor.



El intervalo de 11.^a es *menor* ó *justo* cuando consta de 8.^a y 4.^a menor ó justa como. que comprende 8 $\frac{1}{2}$ tonos.



Resumiendo cuanto venimos diciendo acerca de los intervalos, además de ascendentes y descendentes, melódicos y harmónicos, las 2.^{as}, 3.^{as}, 4.^{as}, 5.^{as}, 6.^{as}, 7.^{as}, 9.^{as}, 10.^{as} y 11.^{as} pueden ser *mayores* y *menores* con más la 8.^a que es *justa* y las 4.^{as} y 11.^a menores y 5.^{as} mayores que se llaman también *justas*.

Aplicación de todos estos intervalos para su análisis en el siguiente ejercicio:

63. *Moderato.*

EJERCICIO DE ESCRITURA Y DICTADO. 64.

Acento y Acento agudo ó aumentativo.

Acento en general es signo modificador de la intensidad de los sonidos; y *acento agudo ó aumentativo* es el que aumenta la intensidad del sonido á que afecta; se representa con el siguiente ángulo boca abajo \wedge :

Los consejos de un eco.

(Letra de M. Messeguer.)

Allegro. Niño

65. *Dúo.* \wedge ¿Qué da pla. cer y sa. lud? *Eco* La vir. tud.

66. \wedge ¿Qué da pla. cer y sa. lud? La vir. tud. *Niño* \wedge ¿Qué pla. de *f* la so. cie. dad? *Eco* La bon. tud.

Coro

dad. *f* Si que. res, pues, en ver. dad, vi. vir

bien que ri. do ni. ño, pra. ti. ca con mu. cho a.

Niño

li. ño la vir. tud y *f* la bon. dad. *p* ¿Qué li. bra al

¿Qué

hom...bre de mal? *pp* La mo...ral *mf* ¿Qué con...
 li...braal hom.bre de mal? La mo...ral
 sue.la al co.ra.zón? La re.li.gión *f* Xi,
 ni ño, en con.clu.sión, si di.cho so quie.res ser, que ins.
 pi.ren tu pro.ce.der la mo.ral, la re.li.gión.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO.— ¿Dónde se colocan las notas *do, re, mi, fa, 8.^a alta?* — ¿Cuántos tonos comprenden las 9.^{as}, 10.^{as} y 11.^{as} mayores y menores? — Resumen de intervalos ó sea su división en: melódicos y harmónicos; ascendentes y descendentes; simples y compuestos; de 2.^a, 3.^a, etc., hasta 11.^a; mayores, menores y justos.

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

Los intervalos, á más de ascendentes y descendentes, de 2.^a, 3.^a, etc., mayores y menores, melódicos y harmónicos, son *simples* cuando no llegan á la 8.^a, y *compuestos* cuando pasan los límites de ésta, tales los de 9.^a, 10.^a y 11.^a

Acento en general es signo modificador de la intensidad de los sonidos.

Acento agudo es el que consiste en un ángulo pequeño boca abajo y cuyo efecto es el de aumentar la intensidad del sonido á que afecta, por lo que se llama también *acentu aumentativo*.

X. — Acentos de compensación y Acento mixto.

PROCEDIMIENTO EXPOSITIVO Y DE APLICACIÓN.

Hay dos clases de acentos de compensación: uno es el que aumenta la intensidad de un sonido en perjuicio del que le sigue, tal es el *ligado de acento*.

De aquí que:

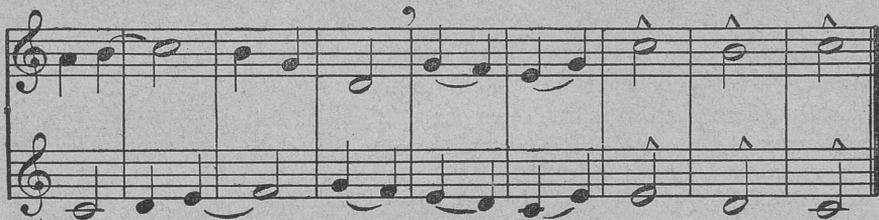
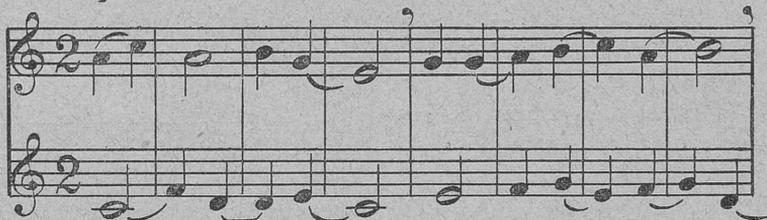


Tiempo de marcha.

67.

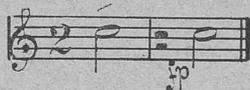
Dúo.

68.



La 2.^a clase de acento de compensación es el que se *compensa en la misma nota*. Se representa con un pequeño regulador,

por lo que:



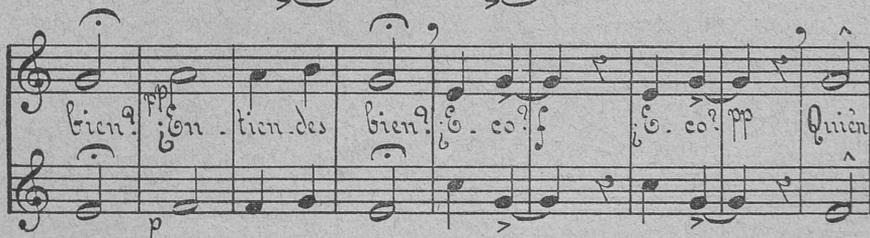
Moderato.

EL Sumo bien.

69.

Dúo.

70.



es el Su.mo bien? Quien es el Su.mo bien? Dios. Dios.

Acento mixto. — Es el que se constituye del *agudo* y del de *compensación*. Se indica con una línea curva. La mayor intensidad está en el centro: la menor en el fin.

Así, siendo el principio *mf*, el centro y el fin serán:

mf *mf* *ff* *pp*

y siendo intensidad media:

f *p*

El *acento mixto* es *agudo* hasta su mitad y de *compensación* en la segunda mitad. El *centro* no se encuentra en la nota que lo es por el número, sino en la que lo es por el tiempo. Así la penúltima nota es el *centro* de este ejemplo.

p

El *acento mixto* puede ser sustituido por reguladores.

Ejemplos.

p *p*

En el primer ejemplo hay el *acento de compensación* entre varios sonidos,

tales:

p

En el segundo hay la *compensación* en un solo sonido,

tal es:

p

Moderato.

71.

pp *f* *mf*

Poder de Dios.

Moderato.

72. *Dño.* Las flo. res que en ga. la. . nan vis to. sas nuestro sue. lo, la luz del

73. cla. ro cie. lo y el hom bre pen sa. dor, Las dor, son o. bra con su ma. da del

Dios que nos sos. tie. . ne en cu. yo a pla. so sue. ne la voz de nuestro a

mor en cu. yo a pla. so sue. ne la voz de nuestro a. mor

EJERCICIO DE ESCRITURA Y DICTADO.

74.

¹mi → ²la → ³si → ⁴do

²la ¹si ³sol ²si × ²fa ³sol × ²mi | ¹mi ²sol × ²fa ¹mi ³sol ¹fa ³re ¹si × ²sol × ¹mi ¹re ²do

Síncopa irregular de negra y blanca.

El ligado de blanca y negra es síncopa *irregular* porque las partes sincopadas son de diferente duración.

Moderato.

Amor de Dios.

75.

sa in-fi-ni-tud de es-tre-las que en el
cie-lo pu-so Dios las chis-pas son des-pren-
di-das de la ho-gue-ra de su a-mor.

Síncopa regular de blanca.

El ligado de dos blancas es síncopa *regular* porque las dos partes de la síncopa son iguales en duración.

Moderato.

76.

DICTADO.

77.

do do sol la si do la si do la si sol la la fa la fa
mi sol la si do la sol mi sol fa re fa mi sol do mi mi do mi re do do p do p

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — Clases de acentos de compensación. — Acento mixto. — Síncopa irregular de negra y blanca, y síncopa regular de blanca.

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

Hay dos clases de *acentos de compensación*: uno de compensación entre dos sonidos y otro de compensación en un mismo sonido. El primero se representa con una línea curva y el segundo con un pequeño regulador descendente.

El *acento mixto* es agudo en toda su primera mitad y de compensación en la segunda mitad. El centro del acento mixto no se encuentra en la nota que es *centro* por el número, sino en la que lo es por el tiempo.

Además de la *síncopa regular* de negras, hay la *síncopa irregular* de negra y blanca, y la *síncopa regular* de blanca.

XI. — **Compás cuaternario. — De la redonda.**
Redondeo ó acento mixto del sonido y de la obra musical.

PROCEDIMIENTO EXPOSITIVO.

Uniendo dos compases binarios resulta un compás cuaternario, ó de cuatro tiempos, que se indica con la cifra 4. Su duración es doble que la de 2. Así:



Tiene fuertes el 1.^{er} tiempo y el 3.^o, y débiles el 2.^o y el 4.^o



El compás cuaternario en nuestro organismo se refiere á 4 pulsaciones realizadas durante una respiración completa, por lo que coinciden la 1.^a pulsación con la *expiración* y la 3.^a con la *inspiración*; de aquí que, en rigor, el 1.^{er} tiempo es *fuerte*, el 3.^o *mf*, y el 2.^o y 4.^o *débiles*. También en vez de ser un *doble dos* el compás de 4 en nuestro organismo es la *partición* del compás de 2.

Se marca ó se representa vivamente:



Uno.



Dos.

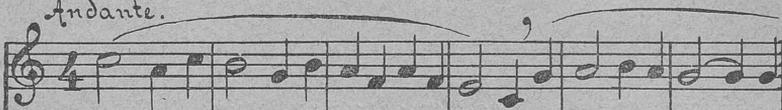


Tres.



Cuatro.

Andante.

78. 

Dúo.

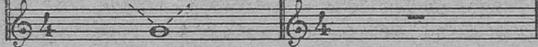
79. 



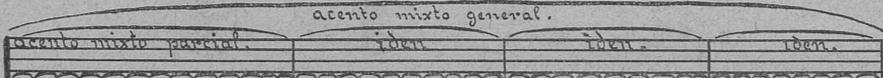

De la redonda y su silencio.

Si de la unión de dos compases binarios resulta el compás cuaternario, del ligado de dos blancas se genera la *redonda*, que por su duración se diferencia de la blanca en que la tiene doble y por su forma en que no tiene cola. Hay también un *silencio de redonda* que se diferencia del de blanca en que se coloca debajo la 4.^a línea ocupando la mitad alta del 3.^{er} espacio.

Hé aquí un resumen de la *generación de figuras de valores enteros*.

Negras:		Silencios de negra.
Blancas:		Id. de blanca.
Redonda:		Id. de redonda.

Acento mixto máximo y mínimo. — Tanto el acento mixto máximo ó sea el de la obra musical, como el mínimo ó sea el del sonido, se entienden indicados siempre que no se escriba nada en contra. De donde sólo se indica el *acento mixto de las partes de la obra musical*, porque el más grande ó el de ésta y el más pequeño ó sea el del sonido se sobreentendiendo existen tal como se indica en el siguiente dibujo:



Ejercicios para el redondeo ó acento mixto del sonido.

Cada sonido hágase durar cuanto lo permita el instrumento de la voz.

80. *Lento.*

pp inspirando. J aspirando. ppp

81. *Lento.*

82. *Lento.*

A los pajaritos nuestros amigos.

Moderato.

83.

Bue - nos pa - ja -

ri - tos Que os es-táis mo -

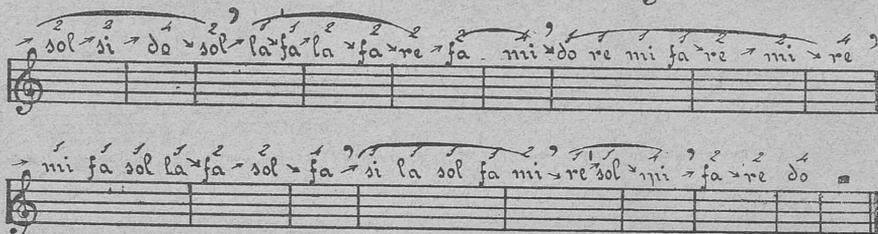
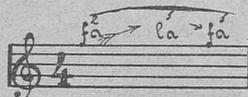
jan - do I-dos á mi cuar - to Ca - ros a - mi - gui - - tos.



PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — Del compás de 4, ¿cómo se indica y cómo se marca? — Con respecto á su duración ¿qué son los tiempos del compás de 4? — ¿Y qué con respecto á su intensidad? — Así como el compás de 2 se halla representado en nuestro organismo por la respiración, ¿cómo se explica el compás de 4? — Así como en el compás de 2 el ligado de negras genera la blanca, en el compás de 4 el ligado de blancas dentro de un mismo compás, ¿á qué figura da lugar? — ¿Qué es, pues, la redonda? — ¿En qué se diferencia de la blanca y de la negra por su forma y por su duración? — Del silencio de redonda; ¿en qué se diferencia del de blanca y del de negra por su duración y por su forma?

EJERCICIO DE ESCRITURA Y DICTADO.

84.



EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE. — Del ligado ó unión de dos compases de 2 se genera un compás de 4 tiempos, de los cuales el 1.º y el 3.º son fuertes y los otros dos débiles. Se representa con la cifra 4.

La figura *redonda* y el *silencio de redonda* valen cada uno 4 tiempos y se generan respectivamente del ligado de dos blancas ó de dos silencios de blanca.

XII. — Compás ternario y síncopas regulares é irregulares en el mismo.

PROCEDIMIENTO EXPOSITIVO Y DE APLICACIÓN. — Además de los compases 2 y 4 (binario y cuaternario) hay un compás ternario ó de tres tiempos. Se representa con la cifra 3 y se marca como se ve á continuación:



Uno.



Dos.



Tres.

Con respecto á su duración los tres tiempos son iguales y con respecto á su intensidad el 1.º es fuerte y los otros dos débiles.

El compás de 3 se encuentra representado en nuestro organismo por los tres ruidos del corazón.

M. p.

85. *Allegro.*

p *mp*
mf *f*
p
rit. *pp*

Así como se dan una blanca y una negra, caben también un silencio de blanca y uno de negra en el compás de 3.

86.

Sincopas regulares é irregulares en el compás de 3. — Ejemplos:

87. *Moderato*

mf

LA RECOMPENSA

Letra de Carlos A. Imendia.

M. p.

88 *Allegro.*

Di . cho . so el ni . ño que ob . tie . . ne El
premio que al bue . no dan — y que e . . se tim . bre de or .
gu . llo Lle . va triunfan . te al ho . . gar. — *mf* ¡Cuán . to
pla . cer en sus pa . dres! Por ob . se . quiar . lo ; qué a . fán!
Sus es . fuer . zos co . ro . na . dos Con el go . ce
más ca . bal! — ¡Cuán . tas fe . . li . ci . ta . cio . nes Que dan
ga . nas de llo . rar — A los ven . tu . ro . . sos
pa . dres, ¡Tan . to de fe . . li . ci . dad! — In . gra . to el ni .
ñ . ño que na . da Me . . re . ce por hol . ga . zán; — Es ver .
güen . za de sus pa . dres, Ser no . ci . vo en el ho . gar.

89. *Moderato.*

90. *Moderato.*

Quando una figura es de la mitad del valor de la que la antecede y está ligada con ella, se sustituye por un puntillo dentro de un mismo compás. Por tanto una nota en virtud del puntillo queda aumentada en la mitad de su duración:

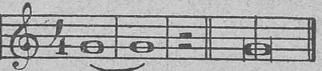
91. *Andantino.*

92. *Allegretto.*

93. *Allegretto.*

Así como en el compás de 2 es sustituible el ligado de blanca y blanca por una *redonda*; 

En el compás de 3 el ligado de blanca con puntillo y blanca con puntillo es sustituible por *redonda con puntillo* partida por línea divisoria. 

Finalmente en el compás de 4 el ligado de redonda y redonda es sustituible por una figura que toma el nombre de *larga*. 

Ave María.

94. *Largo.*

Dios te sal..ve Ma..ri..a lle..na e
 ..res de gra..cia el Se..ñor es con..ti go
 y ben..di..ta tu e..res en tre to..das las mye...res
 y bendi..to es el fru..to de tu vien..tre Je sús.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — Compás de tres tiempos. — Cómo se indica y cómo se marca. — Generación *blanca y redonda con puntillo*. — Generación de la *larga*.

EJERCICIO DE DICTADO. — (Utilícese la lección 93).

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

(Lo escrito en carácter grueso.)

XIII. — Del contratiempo en los compases tipos 2, 3 y 4.

PROCEDIMIENTO EXPOSITIVO Y DE APLICACIÓN.

Según se dijo en la lección 1.^a, hay *contratiempo* cuando se hace silencio en tiempo fuerte y se canta en tiempo débil.

95. *Moderato.*

96. *Moderato*

97. *Moderato.*

98. *Moderato*

99. *Allegretto.*

100. *Andantino.*

101. *Allegretto.*

Dúo.

102.

2ª vez

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — Contratiempos en los compases 2, 3 y 4.
EJERCICIO DE ESCRITURA Y DICTADO. — (Utilícense las lecciones 99 y 100.)
EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE. — (Lo escrito en letra gruesa.)

XIV. — Tetracordo de SOL 8.^a alta.

Así como el Sol tiene su 8.^a alta:

Diagram illustrating the tetracord of Sol 8.^a alta on a piano keyboard. The notes are arranged in three rows:

El	La	La tiene tambien	La
El	Si	idm	Si
El	Do	idm	Do

The diagram shows two tetracords on a keyboard: *tetracordo de Sol 8.^a media* (La, Si, Do, Re) and *tetracordo de Sol 8.^a alta* (La, Si, Do, Re). Below the keyboard, the scales are labeled: *Escala de Do 8.^a media* and *Escala de Do 8.^a alta*.

Ejercicios de lectura para el tetracordo de Sol 8.^a alta.

Three musical staves showing exercises for the tetracord of Sol 8.^a alta. The first staff starts with the notes Sol, La, Si, Do and includes the text "etc".

SIGNOS DE REPETICION

Lo son: 1.º los dos puntitos que ya conocemos. Ejemplo:

Letra de Parravicini. Música de J. Roldán.

Example of a musical score with repetition signs. The tempo is marked *Andante*. The score includes the lyrics: "Mi. gel de Dios que en el cie. lo. res mi guarday mi gui. a Haz que pue. da el al. ma mi. a Ser de vir. tud mo. de. lo. de. lo."

The score shows a first ending marked "1.º vez" and a second ending marked "2.º vez".

2.º El signo párrafo:

B. Wilhem.

Allegretto.

104. *Dúo.*

105.

Cuando entre los signos de repetición se encuentran dos barras con la palabra *fin*, después de la repetición se termina allí. Ejemplo:

106. *Allegro.*

Al entrar en la Escuela.

107. *Allegro.*

Na . ci en la sombra De la ig.no.rancia Soy en mi infancia Sen .
ci . lla flor Yen.troenlaEsue.la lle. no de anhe . lo Que e.lla es del,
cie.lo Fiel res . plan.dor: Es.te es el templo Que luz ful . gu . ra
Mi noche obs.cu.ra de ahuyen.ta.rá Que sus al.bo . res Bien.en des.te.llos
Mu.cho más be.llos Que el sol nos da. Es.te es el ni.do De la bo .
nanza; Dul.ce es.pe.ran.za Del por.ve.nir; Í . ris de di.cha Y
de con.sue.lo lla.ve que el cie.lo Nos ha de a.brir; Vir . gen her .
mo . . sa! ; Dul.ce Ma . ri . a! Da al alma ni . a Ra.yos de luz Y
que u.no de ellos Claro.medulmbre Has.ta la cumbre de la vir.tud.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO.—Tetracordo de SOL 3.^a alta.—Signos de repetición.

EJERCICIO DE ESCRITURA Y DICTADO.—(Utilícese la lección 106.)

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.—(Lo escrito en letra gruesa.)



SECCIÓN SEGUNDA

XV. — Figuras de valores fraccionarios.— De la corchea ó fracción mitad.— Tetracordo de SOL 8.^a baja.

Así como hay figuras de valores enteros las hay de fraccionarios. Una de éstas es la *corchea*, que se diferencia de la negra:

1.º En que sólo tiene la mitad de su duración ó sea medio tiempo;

Y 2.º En que cuando va sola lleva un corchete que la caracteriza, y cuando en grupo está unida con sus inmediatas por un trazo horizontal.

Con respecto á la cualidad *intensidad*, en el compás de 2 la primera corchea es fracción fuerte; la segunda, fracción débil; la tercera, medio fuerte, y la cuarta, débil también.

El silencio de corchea tiene la misma forma que el de negra, pero mirando hacia la llave.

Por tanto en cuanto á duración é intensidad:

Diagram illustrating the notation for Corcheas (half notes) and Silencios de Corchea (half rests) in 2/4 time, showing the first and second beats of each measure.

Corcheas: 1^{er} tiempo $\frac{1}{2}$, 2^{o} $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$. Dynamics: f , pp , p , pp .

Silencios de Corchea: 1^{er} tiempo $\frac{1}{2}$, 2^{o} $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$. Dynamics: f , pp , p , pp .

109.

Musical notation for a tetracord in 2/4 time, marked *Moderato* and *Allegretto*.

The notation shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F-284, E-284

¿A La Escuela...?

110. *Allegro.*

Va mos à la Es cue . la Va mos sin tar dar Que la Es cue . la es
 cen tro De fe li ci dad. Si al gu no à la Es cue . la De ja de a sis .
 tir Tal ta à sus de . be . res Y se . ra in . fe . liz .

Saber leer, escribir, cantar, etc.

Letra de Juan Benejam.

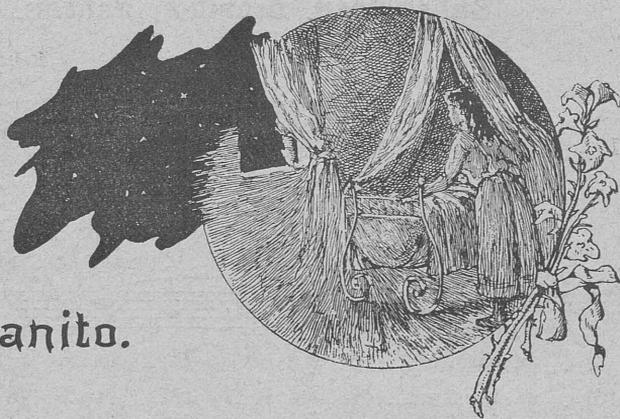
111. *Vivace.*

¡Ay, que a . le . gri . a ! ¡Oh , qué pla . cer !
 ¡Cuán ta a . le . gri . a ! ¡Cú so es vi . vir !
 ¡Cuán ta a . le . gri . a ! ¡Cuán . to go . zar !
 O . ye, mi ma . dre: ya sé le . . er.
 O . ye, mi ma . dre: ya sé es . cri . bir. *A* Dios bendi . go
 O . ye, mi ma . dre: ya sé { can . . tar.
 y à ti tam bién, y al que me en . se . ña to . do es . te bien. Soy pe . que .
 . ñi to, mas se . re . fiel à los es . fuer . zos del hom bre a quel que de la
 cien cia, con sen . ci . llez, a . bre las puer . tas à la ni . ñez .

112. *Andantino.* *f. p.*

Duerme

hermanito.



Corcheas en compás de 3.

113. *Adagio.*

Ve . o ve . nir la no . che es . cu . ra

Duerme hermani . to en tu cu . na Duer . me *mp* *mf* *p* *pp* *para terminar*

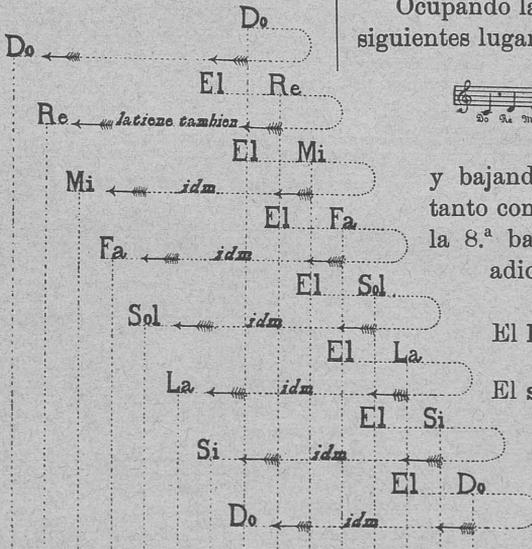
PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Qué se entiende por figuras de valores fraccionarios y qué por figuras de valores enteros? — ¿Cómo se llama la figura que dura sólo medio tiempo y en qué se diferencia de la negra? — ¿Cuántas corcheas entran en los compases 2, 3 y 4?

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

La corchea es una figura cuya duración es de medio tiempo. Lleva un corchete ó va unida con otra por un trazo horizontal.

XVI. — Escala de DO 8.º baja.

Si el do tiene su 8.ª alta, la tiene también baja. Así:



Ocupando las notas que conocemos los siguientes lugares:



y bajando éstas en el pentágrama tanto como bajan de tono, el si de la 8.ª baja ocupará el 1.º espacio adicional inferior:



El la la 2.ª línea:



El sol el 2.º espacio:



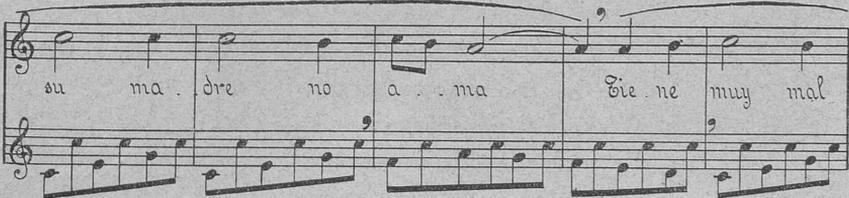
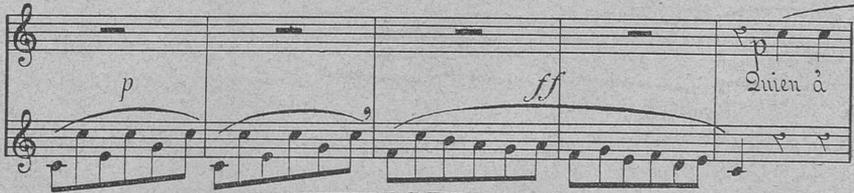
EJERCICIOS DE LECTURA (para el tetracordo de SOL 8ª baja.)





Amor de Madre.

Letra do C. A. Imendia.



co...ra...zón Y no me...re...ce de
na...die Ser mi...ra...do con a...mor
Quien á su ma...dre no ama tie...ne
muy mal co...ra...zón. *p* *f*

II

La madre es ángel bendito
Que con trabajos nos crió
Que sólo dichas nos busca
Que cuida de nuestro honor.

III

Si lloramos, ella llora,
Y su gran satisfacción
Consiste en vernos alegres
Saltando á su alrededor.

IV

Amemos á nuestras madres
Que así amaremos á Dios
Y pagaremos con algo
Tanto cuidado y amor.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Dónde se colocan las notas *si*, *la* y *sol* 8.^a baja?

EJERCICIO DE ESCRITURA Y DICTADO. — (Utilícese la lección 121.)

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

El tetracordo de *sol* se encuentra también en 8.^a alta y se representan sus notas recurriendo á líneas adicionales inferiores al pentágrama.

XVII. — Tonalidad. — Modos: mayor y menor antiguo.

Así como el sonido tiene su tono, la obra melódica ó harmónica tiene también el suyo, que se llama *tonalidad*.

La tonalidad se constituye «de las relaciones así sucesivas como simultáneas de los sonidos de la escala». (1)

Toda tonalidad puede caracterizarse de dos maneras ó modos completamente distintos, y son: Modo *mayor* y modo *menor*.

El modo *mayor* por las proporciones regulares de su serie diatónica y el predominio de los intervalos mayores mueve el ánimo del oyente alegremente, mientras que el modo *menor* le ocasiona cierta tristeza por las relaciones extrañas de su serie diatónica con el predominio de los intervalos menores.

Hay varios tipos de modo *menor*: uno de ellos es el *antiguo*, cuyas semejanzas y diferencias con el modo mayor, ponemos de manifiesto en el siguiente cuadro que, además, indica el nombre propio de cada grado en relación á la tonalidad. Así:

(1) Fetis, Gil y otros,

Escala diatónica «Do mayor».

1.º grado. 2.º 3.º 4.º 5.º 6.º 7.º 8.º

The diagram illustrates the diatonic scale in C major and C minor. At the top, the notes of the C major scale are shown on a staff: C (1.º grado), D (2.º), E (3.º), F (4.º), G (5.º), A (6.º), B (7.º), and C (8.º). Above the staff, the notes are labeled with their functional names: Tónica (C), Super-tónica (D), Mediante (E), Subdominante (F), Dominante (G), Superdominante (A), and Nota tónica (C). Below the staff, intervals are indicated: 2.º 9m, 3.º 9m, 4.º m., 5.º 9m, 6.º 9m, 7.º 9m, and 8.º justa. The diagram also shows the interval structure for the major mode: 1.º tono, 2.º 1/2, 3.º tono, 4.º 1/2, 5.º tono, 6.º 1/2, 7.º tono, 8.º 1/2. Below this, the chord structures are shown: Tetracordo mayor (C4-E4-G4-B4) and Tetracordo menor (C4-Eb4-G4-Bb4). The C minor scale is shown on a staff below, with notes C (1.º grado), D (2.º), Eb (3.º), F (4.º), G (5.º), Ab (6.º), Bb (7.º), and C (8.º). Intervals are labeled: 2.º 9m, 3.º m., 4.º m., 5.º 9m, 6.º m., 7.º m., and 8.º justa. The diagram is labeled 'MODO MAYOR' on the left and 'MODO MENOR ANTIGUO' on the right.

Escala diatónica «La menor»

El modo menor antiguo se diferencia, pues, del modo mayor en que tiene las 3.^{as}, 6.^{as} y 7.^{as}, menores.

Del picado y picado en negra. — Así como el puntillo al lado de una nota la *aumenta* en la mitad de su duración, el puntillo encima de una nota ó el *picado*, la *disminuye* en la misma proporción. Por esto una negra *picada* puede sustituirse por una corchea y un silencio de corchea.

Ejemplos en modo menor antiguo:

Mandamientos de la Ley de Dios.

Letra de J. Llanes.

124. *Coro. Andante*



Dios me . lo . man . da , lo de . bo ha . cer.

1ª estrofa Allegro

Estrofas. *Allegro*



En un Dios so . lo, que me dió el ser,



con fe sin . ce . ra de . bo cre . er; Su san . tai . ma . gen a .



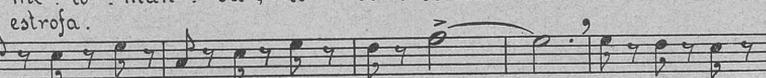
do . ra . re , y cie . ga . men . te le es . ti . ma . re .

Coro.

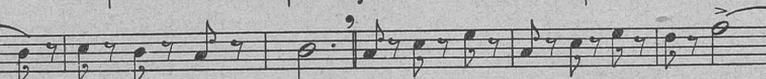


Dios me . lo . man . da , lo de . bo ha . cer.

2ª estrofa.



Nun . ca pa . la . bras pro . fe . ri . re que á Dios o . .

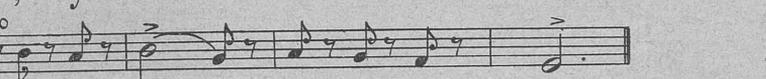


fen . dan ó á su po . . der; Su nom . bre en va . no no ju . ra . .



. . re , y de sus o . bras bien ha . bla . . re .

Coro



Dios me . lo . man . da , lo de . bo ha . . cer.

La duración real de la negra picada es, pues:

Tercer mandamiento.

Nunca en domingo
trabajaré,
que así lo manda
de Dios la ley;

Todas las fiestas
á misa iré,
y en cosas santas
las pasaré.

Cuarto mandamiento

Debo á mis padres
obedecer,
y bueno siempre
con ellos ser;

Debo ampararles
en la vejez,
y de sus males
consuelo ser.

—

Con mis mayores
procuraré
ser respetuoso,
bueno y cortés;

A mis maestros
veneraré,
y sus lecciones
aprenderé.

Quinto mandamiento.

Nunca de nadie
me burlaré,
que el que se burla
maldecido es;

Con otros niños
no reñiré,
ni daño alguno
desearé.

—

Nunca con saña
por un placer,
los animales
maltrataré;

Las florecillas,
del campo prez,
por un capricho
no arrancaré.

Sexto mandamiento.

Mis tiernos labios
no ensuciaré
con expresiones
de mal jaez;

Nunca ademanes
torpes haré,
y de lo obsceno
me apartaré.

Séptimo mandamiento.

En ningún caso
me apropiaré
de lo que de otros
propiedad es;

Si algún objeto
perdido fué
y me lo encuentro,
lo volveré.

Octavo mandamiento.

Nunca mentiras
yo contaré,
ni con engaños
á nadie iré;

En los mis labios
procuraré
la verdad pura
siempre tener;

—

A mis amigos
no acusaré,
si alguna falta
les veo hacer;

Falso testigo
nunca seré,
y de mi prójimo
mal no hablaré.

Novo y décimo mandamientos.

Nunca lo de otros
codiciaré,
ni objeto alguno
querré tener;

Sin que su dueño
quiera ceder,
á favor mío
lo que suyo es.

125. *Andantino* *M. p*

Como es sabido, la 2.^a de dos notas ligadas que tiene la mitad justa de la duración de la 1.^a, se sustituye por un puntillo.

126. *Moderato* *Alte de f. la. la. (Gallos)*

EL LIBRO.

Letra de C. A. Imendia.

127. *Tiempo de Mazurka.*

Si que res un buen a. mi. go Due te se... a siempre
 fiel, Due no. te mo. bes te mun. ca, Due en vez de qui. tar. te de;
 Bus. ca un li. bro pro. ve. cho. so Y lee. lo con in. te. res Y
 El li. bro des. tru. ye pe. nas Y pro. por. cio. na un pla. cer Due
 ya ve. ras si no es cier. to Due te brind. a so. lo bien. Alf
 no dan o. tros pla. ce. res De los que en el mun. do ves. Alf
 ma. lo lo vuel. ve fue. no, Es con. tra el vi. cio un bro. quel. Ben.
 di. tos se. an los li. bros Due nos ha. cen tan. to bien.

¡Oh! ¡qué buen eco!

Canon de Roland de Lassus.

Moderato.

128. **Duo.**  *¡O . . la! ¡Oh! qué buen e . co! Ri . à . mo . nos*

129.  *¡O . . la! ¡Oh! qué buen e . co! Ri à mo .*

à gus . to Ah! ah! ah! ah! ah! Ri a . mos to . dos

nos à gus . to Ah! ah! ah! ah! ah! Ri a . mos

!Oh! buen a mi . go Que que . res? Que

to . dos ¡Oh! buen a . mi . go Que que res?

. rri . a que can . ta . ses u . na to . na . da Por que?

Que rri . a que can . ta . ses u . na to . na . da

Por que? sí Por que no? Por que no quiero

Por que? Por que? sí Por que no? Por que no quiero

por que no? Por que no me pla. ce Ca.lla di. go

Y por que no? Por que no me pla. ce Ca.lla di. Ca.lla tú ¡Oh! gran pol. trón Se. ñor si Bas. ta por hoy

go Ca.lla tú ¡Oh! gran pol. trón Se. ñor si Bas. ta por hoy Va. mos ya A. diosbuene. co A. diosbuene. co Con Dios

que. da Bas. ta, bas. ta, bas. ta, bas. ta, Con Dios que. da Bas. ta, bas. ta, bas. ta, bas. ta.

bas. ta, bas. ta, bas. ta, bas. ta.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Qué se entiende por tonalidad? — ¿En qué se diferencia el modo menor antiguo, del modo mayor? — En relación á la tonalidad ¿qué nombre tienen sus grados? — ¿Qué es picado?

EJERCICIO DE ESCRITURA Y DICTADO. — (Utilícese la lección 126.)

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

La tonalidad es el conjunto de las relaciones de tono de la obra melódica ó harmónica.

El modo menor antiguo se diferencia del modo mayor en que tiene la 3.^a, la 6.^a y la 7.^a menores.

El *picado* es un puntito que puesto encima de una nota la disminuye en la mitad de su duración.

XVIII. — Contratiempo y síncopas regulares é irregulares en corchea.

Contratiempo en corcheas. — Hay contratiempo en corchea siempre que se hace silencio en *fracción mitad* fuerte y se canta en fracción ó tiempo débil.

130. *Moderato*

131. *Andantino*

Es la pe. que ña men. di. gui. ta Que un po. co pi . . . de
de co. mer. Dad pan á la po. bre. ci. ta Hambre no la de. jeis te. ner.

132. *Moderato*

EJERCICIO DE DICTADO. 133.

re mi mi fa mi re mi fa
sol sol fa sol mi sol fa mi fa sol fa mi re fa mi fa sol fa mi do re fa mi

La siguiente canción, así como «El Canto del pájaro», «El pajarito», «La Campana» y «Al combate», han sido incluidas en esta segunda sección con autorización especial de la casa «El Universo Musical», Puerta del Angel, núms 1 y 3, Barcelona, en donde se encuentran con acompañamiento de piano.



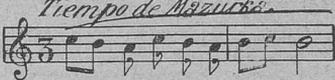
LA PRIMAVERA

Letra de T. Zapatero.

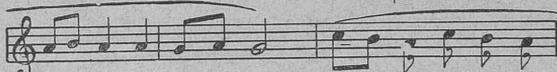
Música de C. Villar.

134.

Tiempo de Mazurka.



Vi . va la prima . ve . ra ,



vi van las ro . . sas , Vi . van las tiernas



a . ves siem . pre di . cho sas ! Cuán . ta poe .



si . . a res . pi ran va . lle y mon . te ,



respiran valley mon . te . la sel . va frondo . sa ye . se hermo . so co .



lla . do con su prade . ra , Es un E . den flo . ri . do que me embe . le . sa .



Den . tro del bos . que gor . je . . an á mi . lla . res los rui . se . .



ño . res los rui . se ño . res . Vi . va la pri . ma ve . . ra , vi . van las



ro . sas , vi . van los tiernas a . . ves siem . pre di . cho . sas .

Síncopa regular en corcheas.

Hay dos casos de síncopa regular en corcheas en el compás de 2: entre el ligado de la 2.^a y la 3.^a corcheas, y entre la 4.^a y la 1.^a de otro compás.

Casos: 

135. (a) *Moderato.* 

136. (b) *Moderato.* 

Hay síncopa regular en el compás de 3 entre la 2.^a corchea y la 3.^a, ligadas; entre la 4.^a y la 5.^a, y entre la 6.^a y la 1.^a de otro compás.

AL CRIADOR

Letra de J. Llanes.

137. *Andantino* 

II

Los bellos rayos
del rojo sol
el dulce canto
del ruiseñor;
La blanca luna,
la hermosa flor...
todo os lo debo,
todo, mi Dios.

III

Del suave ambiente
dulce el frescor,
de pura fuente
alegre el son;
El mar, los ríos,
el pez, la flor...
todo lo tengo
por vuestro amor.

En el compás de 4 habrá síncopa regular en corcheas entre el ligado de la 2.^a y 3.^a corcheas; de la 4.^a y la 5.^a; de la 6.^a y la 7.^a, y de la 8.^a y la 1.^a de otro compás.

EL CANTO DEL PÁJARO

Letra de M. González.

Música de G. Galzolari.

138. *Allegro moderato.*

¡Que hermosa es la lluvia que miro caer! que granos y es
piagas muy pronto veré! Deseo que cesen para ir al ver.
gel cruzando los campos buscando la mies ¡Oh que alegre
grito siempre cantar siendo obediente a mis pájaros! ¿quié-
nes ellos que bien se está. O cantemos la la ra la e a can-
temos la la ra la la la ra la la la ra la la la ra la la la ra
la la la ra la la la ra la la la ra la la la ra la.

Síncopas irregulares. — Entre corchea y negra.

Casos:

139. *Andante* *A p*



Entre corchea y blanca y viceversa.

Casos: 

140. *Moderato* *A p*



141. *Allegretto*



Del ligado sin síncopa.

No hay síncopa cuando el sonido de tiempo ó fracción fuerte pasa á tiempo ó fracción débil.

142. *Lento.*

FE Y ESPERANZA

Música de S. Boada.

143. *Andantino.*

Co . mo a . l i e n t a l d e s . t e . . r r a . . . d o u n r o . m a n . c e u . n a t o .
na . . da d e l a p a . t r i a s u s . p i . r a . . . d a q u e r e . p i . t e c o n a .
m o r ; a . s i l a F e d a á l a s a l . . . m a s n u e . v o a l i e n t o y e . n e r .
g i . . a , h a . c i a l a v i r . t u d n o s g u i . . a y a l m a l n o s i n s . p i . r a h o .
r r o r y a l m a l n o s i n s . p i . r a h o r r o r . E . l l a m u e s t r a e n l o n . t a .
n a n . z a a . q u e . . l l a p a . . t r i a q u e r i . d a d o n . d e c o n D i o s
n o s c o n . v i . d a d e e . t e r . . n o b i e n á g o . z a r : q u e s i n F e
n o h a y E s . p e . r a n . . z a y s i n e s . t a n o h a b r á v i . . d a , p u e s ,
l a e s p e r a n . . z a p e r . d i . d a e s m u e r . t e e n l a e . t e r . n i . d a d .

LA CAMPANA

Letra de A. M., Pbro.

Música de L. Morales.

144. *Allegro*

La cam.pa.na de la I.gle sia ya da el
 to.que de o.ra . . ción y la es.tre.lla de la
 tar de da la des.pe . . di.da al sol.
 Quié dul.ce a.cen.to qué dul.ce a.cen.to Sin glon
 glin glon glin glon. Su voz a . le.gra mi co.ra.
 zón. Sin glon glin glin glin glon. *à tempo*

II

Ya sonríe el claro día,
 ya sale el nuevo sol,
 compañeros á la escuela
 que repica el esquilón.

III

Hoy es día de asueto,
 hoy no viene el profesor,
 la campana está de fiesta
 como nuestro corazón.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Cuántos contratiempos y síncopas regulares en corchea caben en los compases 2, 3 y 4? — Síncopas irregulares de corchea y figura de valores enteros. — Ligado sin síncopa y sustitución por un puntillo de la 2.^a del ligado de valor inmediato inferior.

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE. — (Lo escrito en letra gruesa.)

DICTADO. 145.

fa si do la si y si do re si do la y do si la sol fa mi sol
 fa mi re mi y sol la sol fa mi sol do mi fa re y fa mi do la sol la si do re mi do

XX. — De la semicorchea ó fracción $\frac{1}{4}$.

La *semicorchea* es una figura de valor *fraccionario* que con respecto á su duración, como indica su nombre, tiene la mitad de la corchea y, en cuanto á su signo, se diferencia de ella en que tiene dos corchetes ó dos trazos horizontales en vez de uno. De aquí que en razón de la duración y de la intensidad sea la semicorchea con respecto á la negra y á la corchea lo que se indica en el siguiente cuadro:

The diagram illustrates the relationship between the semicorchea and other note values. It is organized into three columns, each representing a different time signature: 2/4, 3/4, and 4/4. Each column contains three staves. The top staff shows the semicorchea (a note with two horizontal strokes) and its equivalent in terms of other note values (e.g., two eighth notes in 2/4, three eighth notes in 3/4, and four eighth notes in 4/4). The middle staff shows the semicorchea and its equivalent in terms of other note values (e.g., two sixteenth notes in 2/4, three sixteenth notes in 3/4, and four sixteenth notes in 4/4). The bottom staff shows the semicorchea and its equivalent in terms of other note values (e.g., two thirty-second notes in 2/4, three thirty-second notes in 3/4, and four thirty-second notes in 4/4). The semicorchea is consistently shown as a note with two horizontal strokes, while other note values are shown with their respective symbols and stems.

Los *silencios* de semicorchea tienen también dos vírgulas en vez de una.

Vocalizaciones.

146. *Moderato.*

Exercise 146 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature, starting with a *Moderato* tempo marking. It features a series of eighth notes with stems pointing down, grouped by a slur. The second staff continues the sequence with eighth notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down, also grouped by a slur.

147. *Moderato.*

Exercise 147 consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature, starting with a *Moderato* tempo marking. It features a series of eighth notes with stems pointing down, grouped by a slur. The second staff continues the sequence with eighth notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down, also grouped by a slur.

148. *Moderato.*

Exercise 148 consists of three staves of music. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature, starting with a *Moderato* tempo marking. It features a series of eighth notes with stems pointing down, grouped by a slur. The second and third staves continue the sequence with eighth notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down, also grouped by a slur.

149. *Allegretto.* *M. p.*

Exercise 149 consists of one staff of music. It is in treble clef with a 2/4 time signature, starting with an *Allegretto* tempo marking and a dynamic marking of *M. p.* (mezzo-piano). The exercise features a series of eighth notes with stems pointing down, grouped by a slur.



150. *Moderato.*



151. *Vivace. Aire de Sardana.*



152. *Allegro. M.p.*



Meno mosso.

153. *Moderato.*



EL PAJARILLO

Letra de J. B. Altés, Pbro.

Música de L. Morales.

154. *Allegro.*



II

Salté del lecho,
subí á una silla,
y la avecilla
casi cogí, cogí.
Pero ella al verme,
feliz saltando,
se fué cantando:
«Marcho de aquí».

III

Ay, pajarillo,
por qué te alejas,
y á mí me dejas
tan triste, triste di.
Y él me contesta:
«Debo dejarte,
que á despertarte
sólo acudí.»

Allegro. *Aire vascongado.*

155. 

Dúo.

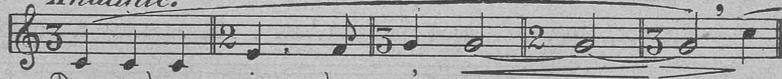
156. 






CANTO DE CUNA (Popular.)

Andante.

157. 

Duer me herma ni . to mi . o que



vie . ne el cu . . co y se lle . va à los



ni . ños que duermen po . co .



po . . co

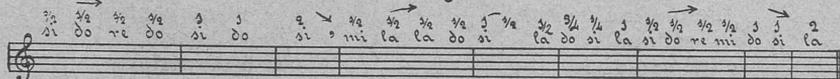
PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — De la semicorchea y su silencio.

DICTADO.

158.



mi la la do si la do si la



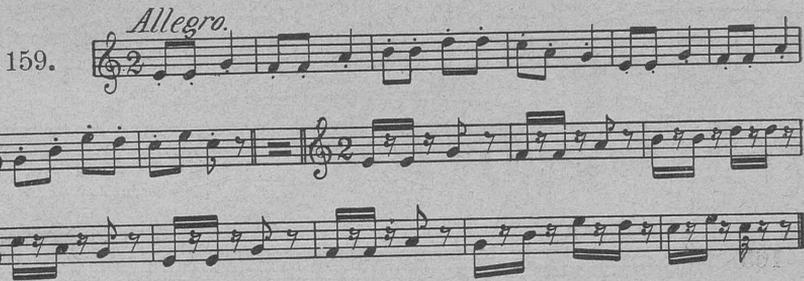
si do re do si do si mi la la do si la do si la si do re mi do si la

EJERCICIO DE MEMORIA. — (Lo escrito en letra mediana.)

XXI. — Del picado en corcheas.

El picado en general reduce la figura á la mitad del valor que ella representa. Por tanto, por el picado, una corchea equivale á una semicorchea y un silencio de semicorchea.

159. *Allegro.*



160. TOQUE de Infantería.

Tiempo de Marcha



Aire de seguidillas.

161.



M. p.

161. *Andante.*

cres cen do ff

163. *Allegro.* *Aire de Soledad.*

Dúo.

164.

Jota Aragonesa. (Popular.)

165.

o . tro la . do del E . . bro al o . tro
la . do del E . . bro ten . go à mi pa . dre y mi ma . . dre
y á la Vir . gen del Pi . lar le pi . do que me los guar . . de.

En donde dice *piano* cántese á media voz, y en donde *fuerte* procúrese no caer en dureza, de lo contrario se echará á perder toda la belleza de este precioso fragmento.

La Flauta encantada.

Música de Mozart

Andantino.

166.  En can.ta.do.ra mú.sica inma.gi.nable can.ción La la la la la la

Dúo. 

167.  la la la la la la la la Es te re. frán má.gico des truye mi ra.



 zón la Es te re. frán



 má.gi.co des truye mi ra zón la la



Canción de Navidad. (Popular.)

DICTADO.

Andantino.

168.  Es.ta no.che es no.che fue . . . na y no es no.che de dor. mir



 que ha na.ci.do el ni.ño Dios que nos vie.ne á re. di. mir,



PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Qué efecto produce el picado en una corchea?

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE. — Por el picado una corchea dura sólo $\frac{1}{4}$ de tiempo ó sea la mitad de su valor propio.

XXII. — Contratiempo y síncopas regulares é irregulares en semicorcheas. — De la fusa.

Contratiempo en semicorcheas.

169. *Moderato.*



171. *Moderato.*

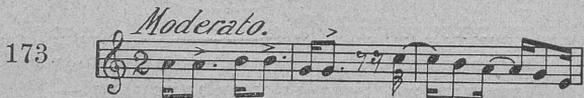


172. *Moderato.*



Síncopas regulares é irregulares en semicorcheas.

173. *Moderato.*



La Soledad.

Letra de E. Solana.

178. *Andante.*

De una noche y otra noche Paus. qué yo la
so. le. dad La so. le. dad y mi som. bra ve. ni. a
Allegro.
siem. pre de. trás Ni ños si rin. cón o. cul. to bus. cais para hacer el
mal Ved que os si. que la conciencia y os ha. brá de de. la. tar.

De la fusa ó fracción $\frac{1}{8}$.— La fusa es figura fraccionaria que da sólo la mitad de una semicorchea ó sea $\frac{1}{8}$ de tiempo. Se diferencia su signo en que tiene tres corchetes ó tres trazos horizontales en vez de los dos del de semicorchea. Entran 8 fusas en un tiempo; 16 en un compás de 2; 24 en uno de 3, y 32 en uno de 4.

Fusas.

Los ejercicios especiales de entonación: uno para los intervalos de 6.^a y otro para los de 7.^a

179. *Andantino.*

180. *Moderato.*

Ejercicio especial para los intervallos compuestos ó mayores que la s.^a

Andante.

181.

La Música.

Letra de Adelardo López de Ayala.

Maestoso

182.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — Contratiempos y síncopas regulares é irregulares en semicorchea. — De la fusa y sus diferencias de forma y duración con la corchea y la semicorchea. — Fusas que entran en los compases 2, 3 y 4. — Síncopas regulares é irregulares con la fusa.

EJERCICIO DE DICTADO. — (Utilídense las lecciones 179, 180 ó 181.)

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE. — (Lo escrito en letra mediana.)

XXIII. — Escala é intervalos de duración.

Escala de duraciones. — Así como hay *escala* de sonidos en razón del tono y de la intensidad, la hay también en razón de las *duraciones* de los sonidos, de la cual hemos visto nosotros 7 grados. á saber:



Esta *escala de duración* es *ascendente* cuando parte de la figura de menos duración y termina en la de más duración, y *descendente* cuando empieza por la de más duración y termina en la de menos duración.

Intervalos de duración. — Así como hay intervalos de tono y de intensidad, los hay de *duración*: se dividen en *regulares é irregulares* y éstos en *ascendentes y descendentes*.

Los ascendentes regulares y todos los irregulares se expresan con *figuras simples ligadas*: para expresar los *descendentes regulares* se sustituye cada grado inmediato inferior por un *puntillo*, dándose lugar con ello á las *figuras compuestas*, que lo son de tantas figuras simples como puntillos llevan.

Por tanto:

Intervalos de 2.^a ó 3.^a figura con puntillo

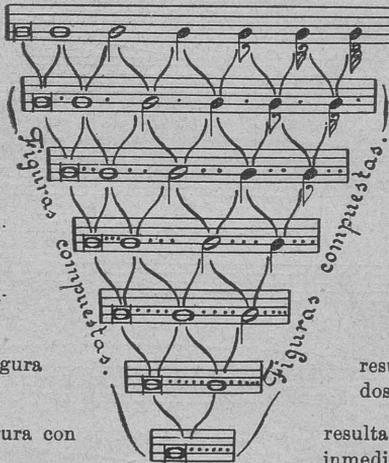
Intervalos de 3.^a ó 4.^a figura con dos puntillos

Intervalos de 4.^a ó 5.^a figura con tres puntillos.

Intervalos de 5.^a ó 6.^a figura con cuatro puntillos.

Intervalos de 6.^a ó 7.^a figura con cinco puntillos.

Intervalos de 7.^a ó 8.^a figura con seis puntillos.



resulta del ligado de dos grados inmediatos descendentes.
resulta del ligado de tres grados inmediatos.

resulta del ligado de cuatro grados inmediatos.

resulta del ligado de cinco grados inmediatos.

resulta del ligado de seis grados inmediatos.

resulta del ligado de siete grados inmediatos.

En su consecuencia, en las *figuras compuestas*, el 1.^{er} puntillo es sustitución de la figura de valor inmediato inferior; el 2.^o puntillo, del otro grado inmediato inferior, y así siguiendo.

Así se pone en vez de

y en vez de

SANTA MARIA

183. *Larghetto*

Al combate.

Letra de F. Gras y Elfas.

Música de I. Olivar.

184. *Marchal.*

Solo

Mon.ta.do en mi ca ba llo Co mo a buen campe . . òn
 Los vi.bran . tes cla . ri . . nes con su be . li . co son
 He . lin . cha mi ca . ba llo sal ga . mos del cuar . tel

con . duz . co a la ba . ta . . lla mi no . ble ba . ta . llón. Se .
 lle nan de en . tu . si . as . . mo ar . dien . te co . ra . zón. Se .
 la glo . ria nos es pe . . ra con ra mos de lau . rel. Se .

guid las hue . . llas del ge . ne . ral, re . sue . nan

los tam . bo . . res plan ra ta plan ra ta plan ra ta plan plan plan

Solo

te re re te te te te re re te te te te re re te te

Coro

Si ga . . . mos las hue . . llas del

te te re re te te te re . sue . nan los tam bo . . . res

ge . ne . ral.

plan ra ta plan ra ta plan ra ta plan plan plan plan

Del trio. — Si la bella coexistencia de dos partes melódicas se llama *Dúo*, la de tres partes se llama *Trio* ó *Terceto*.

La Luna pálida. (GARÍN. — Coro à 3 partes.) (1)

Tomás Bretón.

Allegro.

185. La lu . na pà . . li . da La lu . na
186. *Al!* La lu . na pà . . li . da In . fun . de al
187. In . fun . . . de al

pa . li . da sin som . bra ò ve . lo I nun . da el cie . lo De su ex . plen . dor
al . ma *Ar* ca . no ex . ta . sis Su . a . . ve

pa . li . da sin som . bra ò ve . lo I nun . da el cie . lo De su ex . plen . dor *Ar*
al . ma *Ar* ca . no ex . ta . sis Su . a . . ve

en . fa . sis con . for . ta . dor *Ar* . . ca . no ex . ta . sis
en . fa . sis con . for . ta . dor *Ar* ca . no ex . ta . sis Su . a . ve en . fa . sis

Con . for . con . for . ta . dor Su . a . . ve en . . .
con . for . ta . dor con . for . ta . dor *Ar* ca . no ex . ta . sis Su . a . ve

(1) Incluido con autorización especial de su autor.

fa . sis Con . . . for . . . ta . . . dor
en . fa . sis con for . ta . dor Kr . ca . no ex . ta . sis Su . a . ve en . fa . sis

La lu na La lu . na pãti . da sin som . bra ò
con for . . . ta . dor In . fun . de al al . ma Kr . ca . . no

ve . lo I . nun . da el cie . lo De su ex . plen . dor en . fa . sis con . for . ta
ex . ta . sis Su . a ve In . fun . de al al . ma Kr . ca . . no
vo . lo I . nun . da el cie . lo De su ex . plen . dor In . en . fa . sis con . for . ta
ex . ta . sis Su . a ve

dor con . for . ta . dor confor . ta . dor
dor con . for . ta . dor confor . ta . dor

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — Escala é intervalos de duración. — Figuras compuestas.

EJERCICIO DE DICTADO. — (Utilícese la lección 183).

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

La escala de duración es ascendente cuando parte de la figura de menos duración y termina en la de más duración, y descendente cuando empieza por la de más duración y termina en la de menos duración.

Los intervalos de duración se dividen en regulares é irregulares, y éstos en ascendentes y descendentes.

Los ascendentes regulares y todos los irregulares se expresan con figuras simples ligadas: para expresar los descendentes regulares se sustituye cada grado inmediato inferior por un puntillo, dándose lugar con ello á las figuras *compuestas*, que lo son de tantas figuras simples como puntillos llevan.

XXIV. — Del picado-ligado.

El *picado-ligado* como á signo modificador de duración es *mixto* porque participa de aumentativo y diminutivo. En efecto, por el picado se disminuye á la nota en la mitad de su duración y por el ligado se la aumenta en $\frac{1}{4}$. Por consiguiente, las corcheas que *picadas* equivalen á semicorcheas, *picadas-ligadas* equivalen á semicorcheas con puntillo.

Así:



Se representa de dos maneras: 1.^a con el picado y un trazo horizontal encima; y 2.^a con el picado y una línea curva, como se ve en la siguiente melodía: M. p.

188. *Adagio.*

Nosotros suprimiremos la 2.^a forma de expresión porque la curva sirve ya para indicar acento mixto y conviene á menudo expresar picado-ligado y acento mixto á la vez.

189. *Andante.*

Trios ó Tercetos.

M. p.

Allegretto

190.

191.

192.

1^ª vez

2^ª vez

Andante

193.

194.

195.

Procurar que el movimiento de este *Adagio* sea inalterable á más de preciso. También la 2.^a voz al repetir el tema señalado por la 1.^a, lo ha de hacer con mayor intensidad é igualmente la 3.^a voz, que luego lo toma. Procúrese no emitir nunca los sonidos con dureza.

Canon y Trío de Beethoven.

Adagio.

196.

197.

198.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 196-198) is in 4/4 time and features a melodic line in the first staff and accompaniment in the second and third staves. The second system (measures 199-202) continues the melodic and accompanimental lines. The third system (measures 203-206) shows further development of the piece, including a change in the melodic line and accompaniment.

Gloria patri.

Andantino.

199.

Glo . ria Pa . tri et Fi . lio, et S . pi . ri . tui Sanc . to.

The musical score for 'Gloria patri' is in 4/4 time and consists of a single staff. The melody is accompanied by a bass line. The lyrics are: Glo . ria Pa . tri et Fi . lio, et S . pi . ri . tui Sanc . to.

Sicut-erat.

200. *Andantino.*



Si . cut e . rat in prin . ci . pio, et
nunc . et . sem . per et in . se . cu . la se . cu . lo . rum A . . . men.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Qué se entiende por picado-ligado? — ¿A qué equivale cualquier grado de la escala de duración, picado-ligado?

EJERCICIO DE ESCRITURA Y DICTADO. — (Utilífcense las lecciones 188 y 189.)

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

El picado-ligado es signo *mixto* modificador de la duración de los sonidos porque participa de aumentativo y diminutivo.

Por el picado-ligado, cualquier grado de la escala de duración queda reducido á los $\frac{3}{4}$ de su duración, y el otro $\frac{1}{4}$ en silencio.

XXI. — Signos modificadores del tono.

Estado subido y estado bajado ó sostenidos y bemoles.

ALTERACIONES. — SIGNOS ACCIDENTALES. — Los sonidos que hasta ahora hemos visto pertenecen al estado *natural*, pero todos ellos pueden pertenecer al estado *subido* ó *bajado*, aumentándoles ó disminuyéndoles en su tono, por medio de los signos especiales que se llaman *accidentes*, que son el *sostenido* y el *bemol*.

El *sostenido* # eleva un semitono el sonido de la nota á que precede.

El *bemol* b baja un semitono el sonido de la nota á que precede.

Dentro de un mismo tono el sostenido como el bemol extienden su acción á todas las notas del mismo nombre á cualquier octava que sean.

El *becuadro* x es un *contraaccidente*, puesto que destruye el efecto producido por el sostenido ó el bemol, volviendo al sonido sostenido ó bemol á su estado *natural*.

La Pezeza,

Letra de C. A. Imendia.

201. *Solo Andantino.*

X. si co.mo a.gua estan.ca.da — Que ú.til no pro.du.ce
na.da — Y que a la sa.lud da.guerra — Por tan.tas misas que en
cie.rra — X. si el hom.bre pe.re.zo.so — Dios al.pueblo pro.ve.
cho.so — Y más tien.causa per.jui.cios pues vi.ve siempre en los vi.cios.

Solo

Coro

Por e.so no.so.tros — Es tu dian.dos.ta.mos
La la la la la la la la la
Pues.to que anhe.la.mos Na.tar la pe.re.za — Pues.to que anhe.la.mos Na.tar la pe.re.za
la la la la la la la la la
Si el tra.ba.jos ú.til — Tra.bajar que.re.mos — Y lu.char de.
la
be.mos con tra la pe.re.za y lu.char de be.mos con tra la pe.re.za.
la la la la la la la la la.

Himno Escolar.

Letra de C. A. Imendia.

202. *Coro Marcial (enérgico).*

mf Si la pa-tria ce-lo-sa pro-cu-ra Que ob-ten-
ga-mos fe-liz por-ve-nir, Del es-tu-dio la sen-da se-
Solo
gu-ra siem-pre gra-tos de-be-mos se-guir. El te-so-ro que brinda la
ciencia, O. tro i-gual en la tie-rra no tiene; Es un don que del cie-lo nos
mp *crca*
vie-ne, Y de a-llá to-dos grande, in-mor-tal. Los pla-ce-res del mun-do son
con-do.
va-nos, Las ri-que-zas son mi-se-ra es-co-ria: Hoy tan só-lo se cu-bre de
Para terminar
glo-ria Quien de cien-cia po-se-a un car-dal. Si la
mp
pa-tria ce-lo-sa pro-cu-ra Que ob-ten-ga-mos fe-liz por-ve-
f
nir, Del es-tu-dio la sen-da se-gu-ra Siem-pre gra-tos de-be-mos se-guir.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Qué efecto produce el sostenido, cuál el bemol y cuál el becuadro?

EJERCICIO DE DICTADO. — (Utilícese la lección 201.)

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE. — Lo escrito en carácter mediano.

CAPÍTULO ADICIONAL

XXVI. — Del ritmo y de lo bello musical.

La palabra *ritmo* quiere decir *proporción* (1). Hay proporción cuando hay variedad sin perjuicio de la unidad, como sucede con el cuerpo humano, que es proporcionado.

La *belleza musical* resulta de la *variedad en la unidad* de las combinaciones de sonidos, que son bellos por el *ritmo* de sus vibraciones. La *melodía* es bella porque siendo ella unidad tiene su variedad en el sonido en razón del ritmo de tono, del ritmo de tiempo ó de duración, del ritmo de intensidad y del ritmo de timbre.

Se llama *ritmos de tono* la proporción en las relaciones de tono de los sonidos entre sí (relaciones proporcionales de número de vibraciones).

Ritmo de tiempo es la proporción en las relaciones de duración de unos sonidos con otros.

Ritmo de intensidad resulta de la proporción entre la fuerza ó debilidad de unos sonidos con otros sonidos (relaciones proporcionales de amplitudes de vibraciones).

Ritmo de timbre resulta de la proporción entre los armónicos de los sonidos y que constituyen el timbre.

Se encuentra la variedad en la unidad, en la *Melodía*: 1.º en razón del *ritmo de tono*; ya que el *sonido es variedad* que hay que referirla á la *unidad Melodía* por estar sujeto el tono de los sonidos al tono de la melodía ó tonalidad.

En razón del *ritmo de tiempo* el sonido es también *máxima variedad* referida á la *unidad* llamada *compás*, que á su vez es *variedad* con referencia al movimiento de la melodía que se llama *tiempo de la misma* y que da la *máxima unidad de tiempo*.

En razón del *ritmo de intensidad*, una melodía es bella igualmente, y así tiene la *máxima variedad* en el sonido y la *máxima unidad* en el sonido igualmente.

No debe perderse de vista la relación que existe entre la intensidad de un sonido y su duración ó tiempo y la influencia que mutuamente se ejercen, porque llámese *ilusión acústica* ú otra cosa, es lo cierto que por naturaleza la segunda de acento con la pérdida de fuerza nos hace el efecto de que pierde también de duración ó tiempo. Así es que siempre han de ir acordes ó en completa armonía las dos cualidades del sonido *intensidad y duración*, correspondencia que constituye por sí sola el ritmo especial que llamaremos *ritmo mixto*.

(1) El Maestro empleará el procedimiento que mejor le parezca para dar al niño la idea de *proporción*, si lo cree necesario.

Finalmente, una melodía dada por muchos instrumentos, que se llama *melodía al unísono*, y si es canto, *canto al unísono*, nos da el elemento último de belleza musical, el *ritmo de timbre*. En los cantos á dos voces ó dúos se encuentra la misma belleza, aumentada además de los mismos ritmos, con el *ritmo harmónico* ó la proporción en el tono, duración, intensidad y timbre que da á las dos voces la sujeción á los preceptos de la Harmonía. Y en los cantos á tres voces con más razón. Por tanto, *en razón del timbre* se encuentra la *máxima variedad* en el sonido, y la *máxima unidad* en la Melodía, variedad que aumenta con el número de instrumentos diferentes y con la simultaneidad de sonidos dentro de la obra harmónica que es la máxima unidad.

Réstanos añadir que la Gramática, la Lectura y la Escritura del «arte (conjunto de reglas) de producir lo bello por medio de los sonidos musicales» ó sea de la Música, son el objeto del Libro, cuya primera parte damos en este capítulo por terminada.

Desde luego los instrumentos músicos que pueden producir en mayor grado todos los ritmos son los más ricos y perfectos.

De entre todos los ritmos el más importante es *el de tiempo*, y así se encuentra formando casi por completo á los instrumentos primitivos y más rudimentarios y en la naturaleza constituye casi por sí solo el canto de ciertas aves y la música de ciertos ruidos, como puede verse á continuación:

Grillo.		Galope de caballo.
Cucullillo.		Martillo sobre un yunque.
Mochuelo.		Reloj de bolsillo.
Codorniz.		Mazorcaador.

Del *ritmo de tiempo* que en razón de los diferentes compases tiene sus tiempos fuertes y sus tiempos débiles, se origina el *ritmo de intensidad*, que en la naturaleza sigue al de tiempo.

PROCEDIMIENTO INTERROGATIVO. — ¿Qué se entiende por ritmo? — ¿Por qué son bellos los sonidos? — ¿Y por qué lo es la Melodía? — ¿Qué se entiende por ritmo de tono, qué por ritmo de intensidad y qué por ritmos de tiempo y de timbre? — ¿Qué elemento representa la máxima *variedad* en cada uno de los ritmos? — ¿Cuál la máxima unidad? — ¿Qué se entiende por ritmo harmónico? — ¿Qué por ritmo mixto?

EJERCICIO DE MEMORIA Y DE LENGUAJE.

La Música es el arte (conjunto de reglas) de producir lo bello por medio de sonidos.

La belleza musical resulta, sobre todo, de la variedad en la unidad de las combinaciones de sonidos, la cual se halla constituida por el

RITMO (proporción).

- | | | |
|------------------------|---|--------------------------------------------------------------------------------|
| En el so-
nido.... | } | Ritmo de tono (relaciones de número de vibraciones). |
| | | » de intensidad » de amplitud de » |
| | | » de duración » de tiempos de los sonidos). |
| | | » de timbre » de armónicos de los » |
| En la Me-
lodía.... | } | Ritmo de tono (relaciones de tonalidades y modos). |
| | | » de intensidad (relaciones de fuerza de unos sonidos con otros). |
| | | » de tiempo (relaciones de duración de unos sonidos con otros). |
| | | » de timbre (relaciones de timbre de unos sonidos con otros). |
| | | Ritmo mixto (correspondencia é influencia mutua de la intensidad y el tiempo). |
| | | Ritmo harmónico (ritmo de los ritmos). |



CUADROS Ó CAPÍTULOS RESÚMENES

PARA LOS REPASOS

CÍCLICO PERCEPTIVOS Ó INTUITIVOS

DE LA TEORÍA RAZONADA

QUE SE COMPRENDE EN ESTA PRIMERA PARTE DE

El Libro de Música y Canto

I.-DEL SONIDO MUSICAL EN GENERAL

Su representación gráfica. — Notas.

Las notas son los signos representativos de los sonidos musicales y toman los siguientes nombres en razón del lugar que ocupan en el *pentagrama* y de la *llave*, á saber:



Los sonidos musicales se hacen sensibles ó se distinguen por las cualidades de tono, duración, intensidad y timbre. A estas cualidades hay que referir, pues, toda la Teoría y la Práctica del Arte musical. De aquí nuestra subdivisión del primer cuadro ó signos que afectan al sonido musical en general, en otros tres cuadros ó signos que afectan al sonido musical en razón:

II. — DEL TONO

III. — DE LA DURACIÓN

IV. — DE LA INTENSIDAD

Además, como hay signos que no responden más que á necesidades ó exigencias de la Escritura musical, de aquí el último cuadro que nosotros presentamos, á saber:

V. — SIGNOS VARIOS



II. - DEL TONO

Unidad de medida del tono.

Es la medida que por antonomasia se llama *tono*.

Del tono en razón del sonido (máxima variedad).

En razón del tono los sonidos pueden pertenecer á tres estados, y dentro de éstos, estar en las siguientes relaciones ó diferencias de tono:

	ESTADO NATURAL	ESTADO SUBIDO por los accidentes sostenidos.	ESTADO BAJADO ó bemozado.
	1 tono 1 $\frac{1}{2}$	1 1 $\frac{1}{2}$	1 1 $\frac{1}{2}$
Tetracordo de Sol.			
Tetracordo de Do.			
Tetracordo de Do 8.ª alta.			
Tetracordo de Sol 8.ª baja.			
	1 tono 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$	1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$	1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$
Escala de Do.			

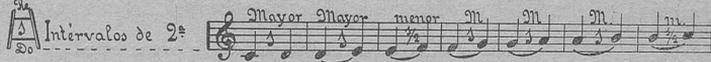
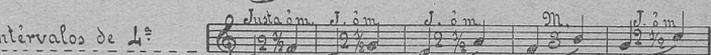
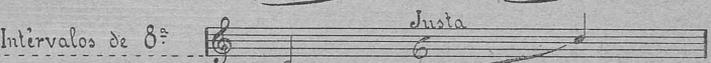
Del tono en la obra melódica ó harmónica (máxima unidad).

El tono de la obra melódica ó harmónica se llama *tonalidad*, la que se constituye «de las relaciones así sucesivas como simultaneas de los sonidos de la escala» llamadas intervalos melódicos ó harmónicos. Estos, á más de ascendentes y descendentes, se dividen en clases y especies, correspondientes á dos géneros: simples y compuestos.

CUADRO DE INTERVALOS

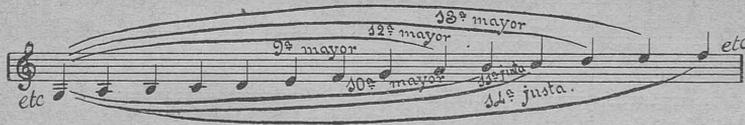
Intervalos simples.

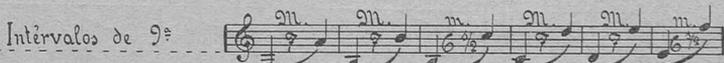
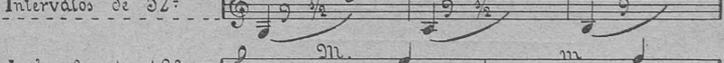
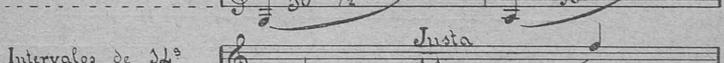
Son los que no pasan del intervalo de 8.^a, á saber:

CLASES		ESPECIES	
	Intervalos de 2 ^º		
	Intervalos de 3 ^º		
	Intervalos de 4 ^º		
	Intervalos de 5 ^º		
	Intervalos de 6 ^º		
	Intervalos de 7 ^º		
	Intervalos de 8 ^º		

Intervalos compuestos.

Son los que pasan los límites de la 8.^a

etc 

	Intervalos de 9 ^º	
	Intervalos de 10 ^º	
	Intervalos de 11 ^º	
	Intervalos de 12 ^º	
	Intervalos de 13 ^º	
	Intervalos de 14 ^º	

III.- DE LA DURACIÓN

Unidad de medida de la duración.

Es el tiempo, parte ó momento.

De la duración en razón de los sonidos (máxima variedad).

La diferencia de duración de los sonidos se indica en las notas cambiando la forma ó figura de las mismas, las cuales se dividen en figuras de valores enteros y figuras de valores fraccionarios.

Figuras de valores enteros.

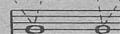
La negra ó unidad de tiempo.



La blanca ó figura de dos tiempos.



La redonda ó figura de cuatro tiempos.



La larga ó figura de ocho tiempos.



Figuras de valores fraccionarios.

La corchea ó figura de $\frac{1}{2}$ tiempo.



La semicorchea ó figura de $\frac{1}{4}$ de tiempo.



La fusa ó figura de $\frac{1}{8}$ de tiempo.



De aquí la siguiente *Escala de duraciones*:



Estas figuras ó *grados* de la escala de duraciones se llaman figuras *simples* para distinguirlas de las figuras *intervalos* de duración que son las que llevan puntillos y se llaman *compuestas*.

FIGURAS SIMPLES. . . . Escala de duraciones.

FIGURAS COMPUESTAS.	}	Intervalos de 2. ^a	
		Id. de 3. ^a	
		Id. de 4. ^a	
		Id. de 5. ^a	
		Id. de 6. ^a	
		Id. de 7. ^a	

Signos modificadores de la duración de los valores anteriores.

Se dividen en: *augmentativos*, *disminutivos* y *mixtos*.

Aumentativos.

El *calderón* que, puesto encima una nota ó silencio, permite alargar su duración á voluntad.

El *puntillo* al lado de una nota que la aumenta en la mitad de su duración.

Disminutivos.

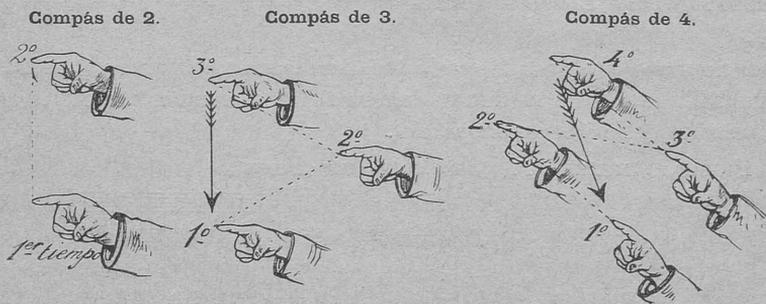
El *picado* que consiste en un puntito puesto encima de una nota: al revés del puntillo al lado, disminuye en la mitad de su valor á la nota á que afecta.

Mixtos.

El *picado-ligado* es mixto porque participa de aumentativo y disminutivo, ya que por el picado disminuye á la nota en la mitad de su duración, y por el ligado se considera aumentada en $\frac{1}{4}$: tiene, por tanto, la nota picada-ligada los $\frac{3}{4}$ de su duración.

Unidad de medida del tiempo en la Melodía.

Es el *compás*, que se divide en razón de los tiempos que lo constituyen, en:



Aunque como compases tipos deben indicarse con una sola cifra, el compás de 2 se indica también $\frac{2}{4}$, el de 3, $\frac{3}{4}$, y el de 4 con una C ó $\frac{4}{4}$.

Cuadro general de la generación de figuras de valores enteros y fraccionarios en los compases 2, 3 y 4.

Figuras.

Silencios.

The diagram illustrates the generation of rhythmic figures and silences in 2, 3, and 4 measures. It is organized into three rows, each corresponding to a different measure value. Each row contains six staves. The left column, labeled 'Figuras', shows a hierarchical tree of notes connected by dashed lines, starting from a single note at the top and branching down to a dense sequence of notes at the bottom. The right column, labeled 'Silencios', shows a similar tree structure where the notes are replaced by rests, also branching from a single note at the top to a dense sequence of rests at the bottom. The rows correspond to 2, 3, and 4 measures respectively, as indicated by the time signatures at the beginning of each row.

Del tiempo en la melodía (máxima unidad).

Como los compases se componen de *tiempos* y éstos pueden ser rápidos ó lentos, hay que referir el tiempo de los compases á otra medida que se llama *tiempo* ó *movimiento* de la Melodía y se indica con las siguientes palabras españolas ó sus equivalentes italianas, á saber :

- | | |
|------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| 1. ^{er} GRUPO. — <i>Con calma</i> | {
Grave.
Largo.
Larghetto.
Lento.
Adagio.
Andante. |
| 2. ^o GRUPO. — <i>Al paso</i> | {
Andantino.
Maestoso ó Marcial.
Moderato.
Allegretto. |
| 3. ^{er} GRUPO. — <i>Con prisa</i> | {
Allegro.
Vivace. |
| 4. ^o GRUPO. — <i>Con mucha prisa.</i> | {
Presto.
Prestissimo. |
-

IV.-DE LA INTENSIDAD

En razón de los sonidos (máxima variedad).

Una <i>p</i> (piano)		significa sonido débil ó flojo.
Dos <i>pp</i> (pianissimo)	»	» debilísimo ó flojísimo.
<i>Mp</i> (mezzo piano)	»	» medio flojo.
Una <i>f</i> (forte)	»	» fuerte ó con fuerza.
Dos <i>ff</i> (fortissimo)	»	» fortísimo.
<i>Mf</i> (mezzo fuerte)	»	» medio fuerte.

ESCALA DE INTENSIDAD

1. ^{er} grado.	2. ^o	3. ^o	4. ^o	5. ^o	6. ^o	7. ^o
<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>		<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>
Intensidad mínima.			Intensidad media.			Intensidad máxima.

De la intensidad en razón del compás.

Con valores enteros.

Tiempos fuertes
y tiempos débiles.

Contratiempo.

Regulares.

SINCOPAS

Irregulares.

The musical examples are organized into three sections, each with a vertical label on the left:

- COMPÁS DE 2:** Shows two staves in 2/2 time. The first staff is labeled "2.^o tiempo" and the second "1.^{er} tiempo". It illustrates accents on the strong and weak beats.
- COMPÁS DE 3:** Shows three staves in 3/4 time. The first staff is labeled "3.^o" and the second "2.^o". It illustrates accents on the first and second beats, and the placement of a contratiempo (accented eighth note) on the third beat.
- COMPÁS DE 4:** Shows four staves in 4/4 time. The first staff is labeled "4.^o" and the second "3.^o". It illustrates accents on the first, second, and third beats, and the placement of a contratiempo on the fourth beat.

Each example includes dynamic markings (*p*, *mf*, *f*) and rhythmic notations such as accents and slurs to demonstrate the effect of intensity in different time signatures.

CON VALORES

Fracciones fuertes y débiles.

Sincopas regulares.

COMPAS BINARIO o DE DOS TIEMPOS

Con corcheas o fracciones... $\frac{1}{2}$ Con semicorcheas o fracciones... $\frac{1}{4}$ Con fusas o fracciones... $\frac{1}{8}$

COMPAS TERNARIO

COMPAS CUINTERARIO

FRACCIONARIOS

Síncopas irregulares,

Contratiempos fraccionarios.

The image displays a complex musical score for piano, divided into two main sections: 'Síncopas irregulares' (Irregular Syncopations) on the left and 'Contratiempos fraccionarios' (Fractional Off-beats) on the right. The score is written for multiple voices or instruments, with each part having its own staff. The left section features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often with accents or slurs, and includes numerical markings (1 through 7) indicating specific measures or groups of notes. The right section is characterized by fractional time signatures (e.g., 2/7, 3/7, 4/7, 5/7, 6/7) and is divided into measures labeled '1º tiempo', '2º tiempo', '3º tiempo', and '4º tiempo'. Dashed lines connect specific notes or groups of notes between the two sections, illustrating the relationship between the syncopated rhythms and the fractional off-beats. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, all set against a background of a light-colored paper with some aging spots.

De la intensidad en la Melodía (máxima unidad).

Intervalos de la escala de intensidad.

De intervalos de intensidad hay de dos clases: una que corresponde á los intervalos de tono propiamente dichos, tal es el intervalo que resulta de pasar de *piano* á *f* de un modo inmediato; pero hay otra clase de intervalos de intensidad que corresponden á los intervalos de tono *con portamento* y que llamaremos intervalos *regulados* de intensidad, porque se verifican por sucesiones de segundas ó séase *pasando por todos los grados intermedios* que en la escala abraza el intervalo.

Y como para expresar el intervalo *regulado* de 7.^a ú otro mayor habría que poner toda una serie de letras, se usa del siguiente ángulo para indicar intervalo *regulado* ascendente ó menos — mas : <, y del mismo al revés para el intervalo descendente ó más — menos : >. De aquí que este ángulo se llame *regulador*.

Intervalos regulados de intensidad.

INTERVALOS DE 2.^a

Del 1.^{er} grado al 2.^o Del 2.^o al 3.^o Del 3.^o al 4.^o
 || pp < p ó p > pp || p < mp ó mp > p || mp < ó > mp =
 Del 4.^o al 5.^o Del 5.^o al 6.^o Del 6.^o al 7.^o
 || < mf ó mf > || mf < f ó f > mf || f < ff ó ff > f ||

INTERVALOS DE 3.^a

Del 1.^{er} grado al 3.^o Del 2.^o al 4.^o Del 3.^o al 5.^o
 || pp < mp ó mp > pp || p < ó > p || mp < mf ó mf > mp ||
 Del 4.^o al 6.^o Del 5.^o al 7.^o
 || < f ó f > || mf < ff ó ff > mf ||

INTERVALOS DE 4.^a

Del 1.^{er} grado al 4.^o Del 2.^o al 5.^o Del 3.^o al 6.^o Del 4.^o al 7.^o
 || pp < ó > pp || p < mf ó mf > p || mp < f ó f > mp || < ff ó ff > ||

INTERVALOS DE 5.^a

Del 1.^{er} grado al 5.^o Del 2.^o al 6.^o Del 3.^o al 7.^o
 || pp < mf ó mf > pp || p < f ó f > p || mp < ff ó ff > mp ||

INTERVALOS DE 6.^a

Del 1.^{er} grado al 6.^o Del 2.^o al 7.^o
 || pp < f ó f > pp || p < ff ó ff > p ||

INTERVALOS DE 7.^a

Del 3.^{er} grado al 7.^o
 || pp < ff ó ff > pp ||

ACENTOS

Acetos en general son signos modificadores de la intensidad propia de los sonidos.

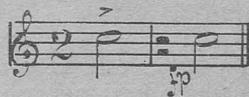
Acento agudo. — Es el acento *aumentativo* solamente ó que hace más fuerte al sonido de la nota á que afecta que al de las que la preceden ó siguen, sin perjuicio de ninguno. Se indica con el siguiente ángulo boca abajo: \wedge .

Acetos de compensación. — Son los aumentativos de la intensidad de un sonido:

1.^o en perjuicio de la nota que le sigue, la curva de acento; v. gr.:



y 2.^o en perjuicio de sí misma, el pequeño regulador; v. gr.:



Acento mixto. — Es el que primero es *aumentativo* y luego de *compensación*. Así p. e.:

Si la intensidad de la 1.^a es *mf*, serán el centro y el fin:



y si es intensidad media ó entre *mf* y *mp*, serán:



El acento mixto nos da la mayor fuerza en la *nota centro*, entendiendo por tal la que lo es en razón del tiempo y no en razón del número. Así el siguiente acento mixto de 5 notas tiene el centro en la 4.^a:



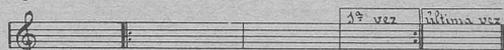
V.-SIGNOS VARIOS

De repetición (abreviaturas).

Dos puntitos precedidos y otros dos seguidos de dos barritas, son signos de repetición. Si se ha de repetir varias veces se indica cuántas.



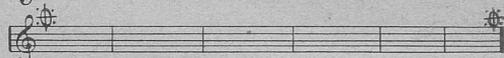
Si se quiere dejar un compás a la 2.^a ó 3.^a vez, se indica también :



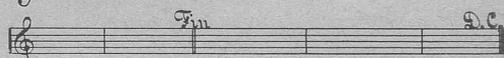
Igualmente es signo de repetición el signo párrafo :



También lo es :



Las letras D. C. (da capo), indican se ha de repetir toda la composición hasta la palabra FIN.



De terminación.

La *barrita* ó línea divisoria indica terminación de un compás y principio de otro.



Las *dos barritas*, terminación de fragmento.



Las dos barritas con D. C. no son terminación y sí cuando llevan la palabra FIN.



PROGRAMA CÍCLICO



ÍNDICE - PROGRAMA

	<u>PÁGS.</u>
PRELIMINARES FUNDAMENTALES	
I.—Música.—Sonidos y ruidos.—Notas.....	11
II.—Del pentágrama.—De la <i>Llave de sol</i> .—Notas <i>sol, la, si</i> y <i>do</i> ...	13
III.—Cualidades del sonido.—Del tono.....	17
IV.—De la intensidad.....	18
V.—Del timbre.—Clasificación de instrumentos.....	20
VI.—Del instrumento de la voz.....	23
VII.—De la duración: Su unidad de medida.—Del tiempo y del compás.—Negra y compás de 2.....	25
PRIMERA PARTE.— <i>Sección primera.</i>	
I.—Lectura rítmica.—Solfeo —Vocalización — Melodía.—Canto. —Expresiones españolas indicadoras del movimiento de la Melodía.....	31
II.—Tetracordo de <i>Do</i>	35
III.—Escala diatónica y clases de intervalos de tono.—Intervalos de 2. ^a , 3. ^a y 4. ^a	37
IV.—Intervalos de 5. ^a , 6. ^a , 7. ^a y 8. ^a	41
V.—Harmonía: intervalos harmónicos y dúo.—Del ligado.—De la síncopa y síncopa en negras.....	44
VI.—Generación de la blanca.—Expresiones italianas indicadoras del movimiento de la melodía.—Del calderón.....	47
VII.—Eco.—Canon.—Grados é intervalos escala de intensidad.....	49
VIII.—Intervalos de tono mayores, menores y justos.....	56
IX.—Tetracordo de <i>Do</i> 8. ^a alta.—Intervalos compuestos.—Acento y acento agudo ó aumentativo.....	61
X.—Acentos de compensación y Acento mixto.—Síncopa irregular de negra y blanca y síncopa regular de blanca.....	65

XI.—Compás cuaternario.—Generación de la redonda.—Redondeo ó acento mixto del sonido y de la obra musical.	69
XII.—Compás ternario y síncopas regulares é irregulares en el mismo con figuras de valores enteros.	72
XIII.—Contratiempo en los compases tipos 2, 3 y 4, con figuras de valores enteros.	77
XIV.—Tetracordo de <i>Sol</i> 8. ^a alta.—Signos de repetición.	79

Sección segunda.

XV.—Figuras de valores fraccionarios.—De la corchea ó fracción mitad.	82
XVI.—Tetracordo de <i>Sol</i> 8. ^a baja.	86
XVII.—Tonalidad.—Modos: mayor y menor antiguo.—Del picado y picado en negras.	89
XVIII.—Contratiempo y síncopas regulares en corcheas.	96
XIX.—Síncopas irregulares de corchea y figuras de valores enteros.—Ligado sin síncopa.	99
XX.—De la semicorchea ó fracción $\frac{1}{4}$	103
XXI.—Del picado en corcheas.	107
XXII.—Contratiempo y síncopas regulares é irregulares en semicorchea.—De la fusa ó fracción $\frac{1}{8}$	110
XXIII.—Escala é intervalos de duración: figuras compuestas.	114
XXIV.—Del picado-ligado ó signo mixto modificador de la duración propia de los sonidos.	118
XXV.—Signos modificadores del tono.—Estado subido y estado bajado ó sostenidos y bemoles.	121

Capítulo adicional.

XXVI.—Del ritmo y de lo bello musical.	124
------------------------------------------------	-----

Cuadros ó capítulos resúmenes.

I.—Signos que afectan al sonido musical en general.	129
II.—Signos que afectan al sonido y á la obra musical en razón del <i>tono</i>	130
III.—Idem ídem en razón de la <i>duración</i>	133
IV.—Idem ídem en razón de la <i>intensidad</i>	137
V.—Signos varios: de repetición (abreviaturas) y de terminación.	142

Precio: pesetas.

OBRAS DEL MISMO AUTOR

En venta.

De lo que ha sido la Música y el Canto en la educación en general y en la Escuela; de lo que son en el presente y de lo que pueden y deben servir en el porvenir (Conferencia). . . . ptas. 0'50

En preparación.

2.^a parte de **El libro de música y canto.**

—Suplementos á ambas partes.

— Gran cuadro sinóptico general de la teoría razonada de **El libro de música y canto.**