

COLEGIO NACIONAL DE SORDOMUDOS Y DE CIEGOS

---

# Exposición Signográfico-musical del Sistema Abreu

para uso de los ciegos

ilustrada con las explicaciones necesarias y algunos ejemplos prácticos  
para su mejor inteligencia

por

**D. Eugenio Canora y Molero**

Vocal del Patronato Nacional de Anormales, Profesor del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, Presidente y Socio de mérito del Centro Instructivo y Protector de Ciegos, Presidente honorario de las Sociedades de Ciegos de Alicante, Valencia, Coruña, Córdoba, Málaga, Granada y Murcia y Socio honorario de las de Cádiz y Barcelona.



MADRID

IMPRESA DEL COLEGIO NACIONAL DE SORDOMUDOS Y DE CIEGOS

Paseo de la Castellana, núm. 69.

1914

1650

COLEGIO NACIONAL DE SORDOMUDOS Y DE CIEGOS

# Exposición Signográfico-musical del Sistema Abreu

para uso de los ciegos

ilustrada con las explicaciones necesarias y algunos ejemplos prácticos

para su mejor inteligencia

por

**D. Eugenio Canora y Molero**

Vocal del Patronato Nacional de Anormales, Profesor del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, Presidente y Socio de mérito del Centro Instructivo y Protector de Ciegos, Presidente honorario de las Sociedades de Ciegos de Alicante, Valencia, Coruña, Córdoba, Málaga, Granada y Murcia y Socio honorario de las de Cádiz, y Barcelona.

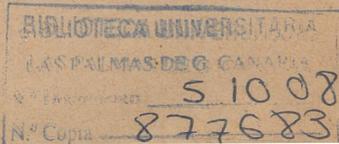


MADRID

IMPRENTA DEL COLEGIO NACIONAL DE SORDOMUDOS Y DE CIEGOS

Paseo de la Castellana, núm. 69.

1914



## DEDICATORIA



ILMO. SR. D. MIGUEL GRANELL.

*Muy señor mío y de mi más distinguida consideración: Al decidirme a escribir mi modesta obra «Exposición signográfico-musical del sistema Abreu para uso de los ciegos», lo hago desprovisto de toda idea de lucro, y sin acariciar la ilusión de que mi labor literaria responda a las exigencias de un estilo florido y ameno; por el contrario, reconozco y deploro su escaso mérito, que a escritor de más altos vuelos debía reservarse el honor de esta publicación, reclamada ha muchos años por la necesidad y la justicia.*

*Pero mi pleno convencimiento de las bondades y excelencias de la «Musi-cografía Abreu», por la que, desde 1856 hasta la fecha, hemos estudiado casi todos los ciegos españoles; la obligación indeclinable que los discípulos agradecidos tenemos de difundir y propagar por todas partes la obra indestructible de aquel sabio ilustre, cuyo ingenio poderoso nos ha puesto en condiciones de comprender y saborear las sublimes concepciones del arte; el deseo irresistible de ofrecer a todos los ciegos y maestros de la especialidad un trabajo escalonado y fácil que gradualmente les conduzca a la completa posesión y dominio de nuestro incomparable sistema de notación musical y la idea de salir resueltamente al paso de sus detractores con argumentos sólidos, llenos de razón y lógica incontrastables, han sido las causas determinantes de mi atrevimiento, y al juicio imparcial y severo de la crítica entrego el resultado de una labor, en la que no hay otra cosa que gratitud, voluntad y buena fe.*

*Al propio tiempo, me complazco en reconocer y declarar públicamente que V. S. es, y ha sido siempre, uno de los más ardientes defensores del sistema Abreu y mantenedor infatigable de su indiscutible superioridad sobre*

todos los conocidos; y esta circunstancia, y la de haber puesto en todas ocasiones el esfuerzo inestimable de su bien cortada pluma al servicio de nuestra causa, abogando un día y otro día por el mejoramiento social de los ciegos españoles en discursos, memorias, conferencias y revistas, me impulsan a ofrecer a V. S. el homenaje debido a sus merecimientos, dedicándole el modesto trabajo que hoy ve la luz pública y que, si como mío es malo y sin ningún valor, responde a los dictados de mi conciencia y resplandecen en él la sinceridad, el desinterés y el más acendrado cariño.

Dígnese, pues, aceptar tan sencilla ofrenda, y, si lo tiene a bien, contribuya a realzar su importancia escribiendo unas cuartillas en las que manifieste su autorizada opinión acerca de la musicografía española para unir su informe a mi humilde trabajo, y eso será el único mérito apreciable de la presente publicación y el mayor galardón que pueda ofrecer a la memoria del insigne ciego madrileño Gabriel Abreu, honra y prez del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, que V. S. tan dignamente dirige.

Con este motivo se repite de V. S. atento y s. s. q. e. s. m.,

El Autor.

Madrid y diciembre de 1914.



# PRÓLOGO

---

Las positivas e indiscutibles ventajas que para la lectura musical ofrece a los ciegos el sistema Abreu sobre todos cuantos hasta el día se conocen, me ha movido a publicar este humilde trabajo, que como testimonio de respeto dedico a la memoria del ilustre autor de esta musicografía.

Varios son los sistemas que para uso de los que no ven se han publicado; todos ellos son hijos de una idea altruista, humanitaria y santa; todos ellos obedecen a un fin noble, desinteresado y exento de personales egoísmos; todos ellos, en una palabra, son consecuencia lógica de una caridad no ensalzada como merece, y fruto bendito de los afanes y desvelos que sus beneméritos autores sintieron por el mejoramiento de la dudosa suerte de los ciegos, cuya situación trataron de legalizar, proporcionándonos los medios adecuados para poder caminar con paso firme y seguro por la senda gloriosa del arte, en busca de un porvenir decoroso o de un nombre acreditado y digno de pasar a la posteridad para ser perpetuado por las generaciones venideras en las páginas de ese gran libro que se llama Historia.

La gratitud no tiene patria, no reconoce límites ni fronteras; es un destello de la Divinidad, y como Dios, está en todas partes, sus delicados perfumes saturan todos los corazones, y sus ecos de bendición se extienden por todos los ámbitos del mundo. Por eso los ciegos españoles, agradecidos, cantan un himno triunfal a la memoria del inmortal Abreu, pero su gratitud, ardiente como el sol del desierto; infinita como las inmensidades del espacio; inextinguible como el amor materno, llega a la ciudad condal, y saluda con profundo respeto a Llorens; atraviesa los Pirineos y admira a Braille; cruza los dilatados mares, y va hasta la patria de Washington para venerar a Wait; retorna a la península ibérica y se detiene en Lisboa para reverenciar a Mascaró; ¿por qué?; porque Abreu, Llorens, Braille, Wait y Mascaró fueron bienhechores de la humanidad des-

valida y legaron a los ciegos el resultado de sus prolijos estudios, el fruto de sus inteligencias privilegiadas; esos sistemas de notación que constituyen otras tantas obras que alcanzaron para sus autores la gloria de la inmortalidad, y que nos han abierto las puertas del divino arte, cerradas antes para nosotros por el muro infranqueable de la ignorancia y del abandono.

No es, pues, mi ánimo hacer un juicio comparativo de los sistemas indicados, ni mis propósitos son tampoco ensalzar la musicografía Abreu movido por un sentimiento de patrio egoísmo, ni por intereses mezquinos de nacionalidad, que deben posponerse siempre al bien común con pureza de pensamiento y alteza de miras; me propongo únicamente demostrar que la riqueza y ordenada variedad que se observa en los signos que constituyen nuestro sistema de notación; su claridad, sencillez e inteligencia, son ventajas inapreciables que deben ser conocidas y estudiadas a fondo por aquellas personas que, por su competencia en la materia, son las llamadas a examinar con imparcialidad y rectitud las musicografías empleadas en los diferentes países para la enseñanza de los ciegos, y a responder con sinceridad y nobleza qué sistema puede influir con mayor rapidez y seguridad en el progreso musical de los ciegos, sin tener para nada en cuenta el nombre o naturaleza de sus autores, sino las ventajas e inconvenientes de cada uno, para resolver con acuerdo unánime y desinteresado las dificultades que puedan estorbar el desarrollo franco y positivo de los conocimientos artísticos de los seres privados de vista.

Yo, sin mérito alguno para emitir un juicio acertado, pero con una práctica de veintiocho años dedicado a la enseñanza musical de los ciegos en el Colegio Nacional, y la experiencia adquirida en el continuado ejercicio de la misión que me está confiada, me atrevo a escribir este pequeño trabajo, cuyo estudio me permito recomendar a cuantas personas de buena voluntad se interesen por el mejoramiento de nuestra causa. Las breves explicaciones que acerca de los puntos más esenciales de la musicografía Abreu contendrá, irán acompañadas de los signos correspondientes y algunos ejemplos prácticos, para su mejor inteligencia. Y si con la publicación de esta obra modestísima puedo contribuir a la glorificación de aquel genio inmortal y a que su nombre sea conocido y ensalzado como merece, recibiré una de las mayores satisfacciones de mi vida, y con ella veré colmados mis afanes.



# Gabriel Abreu y Castaño

## Datos biográficos

Nació en Madrid el 26 de enero de 1834, y quedó ciego a consecuencia de un resfriado a la vista por efecto de la baja temperatura del agua bautismal. A la edad de cinco años ingresó en el Colegio Nacional en clase de alumno externo, dedicándose hasta los nueve al estudio de las asignaturas comprendidas en los programas de la primera enseñanza especial, que cursó con gran aprovechamiento. A la citada edad, alternó dichos estudios con los de música, en los que bien pronto se distinguió por sus excelentes disposiciones, revelándose como una futura gloria del referido Centro docente.

La confianza que inspiró a sus profesores fué tal, que mereció ser encargado de la afinación de los pianos del establecimiento, para cuyo cargo fué nombrado en propiedad en febrero de 1852, cuando contaba diez y ocho años.

Su extremada afición a la música, unida a sus notables aptitudes y al deseo que le animaba de ser útil a sus compañeros de infortunio, le hicieron ampliar sus estudios artísticos bajo la dirección de los inteligentes maestros Pinilla y Galiana, quienes admiraron las raras cualidades de su joven y ciego discípulo.

Las dificultades con que tropezó Abreu para la realización de sus estudios musicales, hechos hasta entonces de viva voz, le sugirieron la idea de inventar un ingenioso aparato para hacer los trabajos de armonía y composición, cuyo único ejemplar se conserva en el Museo Pedagógico del Colegio Nacional. Pero tal invento, no satisfizo por completo las aspiraciones de su ilustre autor porque, siendo su

coste de alguna cuantía, no se hallaba al alcance de todos los ciegos, en general, pobres y faltos de recursos.

Prosiguió Abreu su filantrópica y regeneradora tarea en favor de los privados de vista, y supo vencer los obstáculos que se oponían al desarrollo natural y progresivo de una enseñanza lógica, racional y concienzuda, y poco después daba a conocer, con asombro de sus maestros, el incomparable sistema de notación musical que lleva su nombre, y que le valió justa y merecida fama.

Ensayó su musicografía en el Colegio Nacional; y en vista de sus excelentes resultados y previo un brillante informe del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y otro de una Comisión de profesores técnicos nombrada al efecto, fué declarada útil para la enseñanza de los ciegos, e implantada oficialmente en el Colegio Nacional, donde empezó a regir en 1856, obteniendo su autor Real privilegio de invención y el nombramiento de profesor de las clases de Solfeo, Armonía, Piano y Organo.

Construyó, además, una maquinita para hacer las asillas a las cuerdas de los pianos, de gran utilidad y aplicación para los afinadores ciegos; y fueron tan extraordinarias las proporciones de su exquisito tacto, que sus dedos determinaron siempre con admirable precisión la numeración de las cuerdas metálicas, sin necesidad de recurrir al auxilio del aparato calibrador.

Enemigo del ocio y de la holganza, empleaba las horas que le dejaban libres sus múltiples ocupaciones, en la composición de algunas obras para piano, corales y de orquesta, y dirigió los trabajos tipográficos para la impresión, por el nuevo sistema, del Método de Solfeo de Eslava y el de Piano de La Unión Artístico-Musical.

Abreu, ciego tan ilustre como modesto, fué siempre enemigo de ostentaciones y títulos condecorativos; pero tales fueron sus méritos, que mereció ser nombrado Socio de Honor de la Academia Filarmónica-Romana, y premiado con mención honorífica por el Jurado de la Exposición Aragonesa en 1868.

Fué Abreu un ciego de porte distinguido, agradable y simpático; bondadoso y afable con toda clase de personas; de elevada estatura, corpulento, de un finísimo color blanco en la tez, y un muy resaltado negro en el cabello. No usó nunca barba ni bigote, y sólo resaltaba un poco la deformidad de sus ojos que el izquierdo aparecía algo voluminoso, por efecto de la enfermedad que padeciera. Su posición, sentado, era erguida; de pie, hablando, por razón de su estatura, acostumbraba a inclinarse un poco, dirigiendo la cabeza hacia

el lado derecho; su voz era grave, pero sonora y clara. Fué un hombre moral, de carácter serio, austero y un tanto escéptico con las cosas del mundo, pero hablaba y recibía bien; se mostró siempre entrañable con sus seres queridos; jovial con los de su confianza;



**D. Gabriel Abreu y Castaño.**

dadivoso y voluntario al bien, y jamás transigió con la mentira ni con la adulación, ni le hincharon nunca la vanidad ni el homenaje de que fué objeto, por su muy preclara inteligencia.

Gabriel Abreu cumplió dignamente la triple misión de esposo, padre y maestro, y murió el día 16 de julio de 1881, a los cuarenta y siete años de edad, dejando escrita para la historia de los ciegos españoles, una página de gloria que será leída con orgullo, admiración y respeto por las generaciones venideras.



## ANTECEDENTES

---

Grandes fueron las vicisitudes por que atravesó la enseñanza musical de los ciegos en el periodo primitivo de su implantación oficial en el primero de nuestros establecimientos docentes. Sólo se conocía el sistema anagliptográfico de Mr. Louis Braille, que servía para la lectura y escritura de los privados de vista, pero ni siquiera se vislumbraba la posibilidad de aprender la música por un procedimiento metodizado, y aun los estudios literarios se hacían de una manera pesada y lánguida, porque lo exiguo del presupuesto no consentía distraer cantidad alguna para emplearlo en la adquisición de los aparatos indispensables y en la copia de los libros necesarios para formalizar los programas de enseñanza, resultando de aquí que la labor ímproba de los profesores era poco fructífera para los discípulos, que avanzaban en su aprendizaje con una lentitud abrumadora por carecer, casi en absoluto, de medios materiales para el desarrollo de sus conocimientos pedagógicos. Y como no se disponía de un sistema de notación musical que permitiera hacer estos estudios de un modo racional y lógico, los ciegos no podían comprender por sí solos las innumerables bellezas que encierra el divino lenguaje de los dioses.

Una sola y única forma de enseñanza se usaba en el Colegio Nacional para proporcionar a los ciegos algunos conocimientos musicales; pero era ésta tan anómala y rutinaria, tenía en sí tantas dificultades, que casi nunca dió resultados provechosos. Consistía en cantar el profesor de viva voz una lección que los discípulos aprendían de memoria; y una vez sabida, el maestro les explicaba el valor de las figuras y la diferencia de intensidad de los sonidos, y otro tanto acontecía en el aprendizaje de los poquísimos instrumentos a que en aquella época se dedicaban los ciegos. Estos hallábanse desesperanzados; pues el hecho obligado de estudiar la música al oído, llevaba a su ánimo el triste convencimiento de que, si una inteligencia privilegiada no realizaba el milagro de idear un sistema de notación por

el que pudieran estudiar la filosofía del arte, jamás podrían esperar de la música un porvenir decoroso.

Tal era la embarazosa situación de las enseñanzas musicales por el año 1839, cuando ingresó como alumno del Colegio Nacional el benemérito ciego Gabriel Abreu y Castaño, que a la sazón contaba cinco años de edad. Pasa los cuatro primeros años de su vida escolar dedicado exclusivamente a los estudios literarios, revelándose bien pronto en aquella criatura infantil una inteligencia asombrosa y un tesón y una constancia para el estudio, que contrastaban notablemente con los pocos años de aquel genio precoz, esperanza legítima de los ciegos españoles.

Llega Abreu a las clases de música; aquella forma de aprender sublevaba su alma de artista; la atmósfera de ignorancia que se respiraba en las aulas, le ahogaba; piensa en el porvenir, y le ve oscuro y sombrío; se acuerda de sus compañeros ciegos, y mira en ellos a los futuros esclavos de la mendicidad y de la limosna, y aquel niño de nueve años, aquella débil criatura que aún necesitaba dormir al calor vivificante del regazo maternal, se adelanta a su época, comprende la imperiosa necesidad de hacer algo en beneficio de sus compañeros de infortunio, y acariciando la idea de inventar un sistema de notación fácil, claro y preciso, se prepara a poner en práctica su grandioso y elevado pensamiento, que poco después había de abrir a los ciegos las doradas puertas del arte. Tarea ardua era la que el virtuoso Abreu se proponía emprender, y sus resultados parecieronle dudosos, si no imposibles; más alentado por la fe inquebrantable que abrigaba acerca de sus propósitos, animado por su férvido entusiasmo y movido por los anhelos incesantes de regeneración y de gloria, acometió tamaña empresa lleno de valor y confianza, seguro de que aquellas combinaciones de puntos en alto relieve que permitían a los ciegos la lectura y escritura de diversos libros, habrían de servirle para formar la clave del nuevo sistema de notación musical, que ya bullía y adquiría desarrollo en las interioridades de su privilegiado cerebro. Y allá, en las soledades de los claustros, en los rincones apartados de las clases, siempre solo, entregado constantemente a la idea que le embargaba, piensa, estudia y medita; y en uno de esos momentos de feliz inspiración, tras muchas noches de insomnio y largas vigiliass, llega por fin al instante supremo de dar forma real y positiva al hermoso proyecto que, por tanto tiempo, había acariciado en su mente. Era hecho el sistema Abreu.

A partir de este punto la enseñanza musical de los ciegos se

desenvuelve de una manera natural y metódica; las obras de los maestros clásicos, hallan, por esta musicografía, una traducción literal y exacta, desapareciendo los obstáculos y dificultades que se oponían a que los ciegos pudiesen estudiar y comprender concienzudamente las sublimes exquisiteces del arte divino. El mismo Abreu copió los primeros libros para las diferentes clases, y poco a poco, fueron enriqueciéndose de materias adecuadas los programas de las diversas enseñanzas musicales del Colegio Nacional y difundiéndose por toda España el sistema de notación que acababa de ver la luz.

En un pequeño folleto, ya agotado, publicó Abreu todos los signos que formaban su musicografía, limitados en un principio, por que el ilustre ciego no conocía el mecanismo de los instrumentos de arco, viento y cuerda, y aun algunos de los signos generales ofrecían cierta complicación al ser aplicados; pero la sinceridad de Abreu fué tal, que no tuvo inconveniente en reconocerlo así ni en aceptar las atinadas objeciones que le hiciera su distinguido comprofesor, ciego también, D. José Lambea y Sanz, las que supo aprovechar para introducir en su sistema de notación las modificaciones que le sugirieron los consejos de la experiencia y de la práctica.

En 1877, modificó los signos para los instrumentos de arco, las articulaciones y matices, la manera de escribir la doble y triple medida y algunas señales propias del órgano. En 1886, según se verá en el capítulo correspondiente, introdujo una reforma, conveniente a mi juicio, en el modo de escribir la música de piano y órgano; y finalmente en 1902, aumenté ciertos signos necesarios que faltaban y añadí las figuras *máximas* y *longas* que, tal vez por no estar en uso, carecían de representación gráfica.

Estas pequeñas reformas no podían desvirtuar, en modo alguno, la bondad de tan excelente musicografía ni el mérito indiscutible de su autor: casi todas las obras humanas, son en un principio deficientes e incompletas; y a medida que las exigencias del progreso lo demandan, se amplían y modifican, ya por sus propios autores o bien por los continuadores de aquéllas, hasta conseguir llevarlas al mayor grado posible de perfección, sin que las modificaciones y reformas que en ellas se introducen empañen, ni siquiera debiliten, los prestigios ni la gloria de sus ilustres creadores. El sistema que nos ocupa, es rico, sencillo, claro y completo, y su autor, el inolvidable Gabriel Abreu, legó a los ciegos un monumento indestructible, digno de admiración y de universal renombre.



## Capítulo primero

### Base fundamental de este sistema.

Para desarrollar el vasto plan que Abreu concibiera acerca de la formación de su sistema de notación y constituir su clave fundamental con signos y elementos ya conocidos y usados por los ciegos, ahorrando así dificultades y complicaciones inútiles, fijó su atención en el alfabeto Braille, fuente inagotable de riqueza, modelo de sencillez y perfección, obra indestructible e inimitable, que ha valido a tan ilustre ciego francés la notoriedad y la fama de que universalmente goza su nombre esclarecido.

Estudiadas por Abreu las combinaciones que podían formarse con los seis puntos que se colocan en cada hueco o cajetín de la rejilla francesa, las encontró insuficientes para dar al nuevo sistema musical toda la amplitud que se había propuesto para que los ciegos pudieran hacer de una manera literal y exacta la traducción de las obras escritas en negro, cualquiera que fuera su índole y dificultad, y para prevenir las inevitables complicaciones de escritura ocasionadas por los adelantos progresivos del arte y por el genio creador e infatigable de los maestros compositores.

La resolución de este importante problema no se hizo esperar, y Abreu supo vencer las dificultades con que tropezara al principio, añadiendo una línea o surco a cada renglón; de suerte que, siendo cuatro en vez de tres las líneas de cada cajetín, eran ocho los puntos que podían colocarse dentro de un solo hueco; y esta circunstancia permitía hacer verticalmente en el mismo cajetín dos letras de las correspondientes a la primera serie, que son la base principal de esta musicografía; y el número de combinaciones que se obtienen por este pequeño aditamento es tal, que cuanto de difícil y complicado encierre el sistema usual de vista se escribe y representa en el nuestro con admirable claridad, sencillez y precisión, y la lectura de sus ca-

racteres y señales se hace con una facilidad y corrección superiores a los demás sistemas publicados.

Solucionado ya este punto y resueltas las dificultades que para la representación gráfica de todos los signos necesarios en un sistema completo habría encontrado Abreu si se hubiera tenido que ceñir a los seis puntos que se pueden colocar en cada uno de los cajetines de la pauta Braille, la formación de nuestro sistema de notación, fué para su autor una empresa rápida y fácil y su ingenio poderoso no halló inconvenientes ni obstáculos que se opusieran al desenvolvimiento de sus ideas, cálculos y previsiones.

La base fundamental de esta musicografía es, pues, el alfabeto Braille, cuya ingeniosa clave ha sido objeto de estudios curiosísimos por maestros esclarecidos y pedagogos eminentes; la representación de las figuras y silencios, puntillo sencillo y doble, ligadura, alteraciones, articulaciones, reguladores o graduadores, indicación de mordentes y algunos otros se hace por medio de letras de este alfabeto, que el ciego está acostumbrado a tactar desde los comienzos de su enseñanza literaria, y el mérito indiscutible de nuestra musicografía consiste en la ordenada combinación de los elementos y signos que le componen; en la sencillez y claridad que presiden en todos ellos, y en la admirable precisión con que se escribe y representa cuanto en el arte musical pueda exigir el gusto más exquisito y el compositor más intransigente. Esto no es una mera apreciación mía, es una verdad incuestionable, y para demostrarlo basta decir que, la lectura por este sistema resulta tan fácil, correcta y racional, que puede llegarse a ejecutar las obras de repente en aquellos instrumentos en que, como la trompa, el trombón y el cornetín, sólo es de absoluta precisión el uso de una mano para manejar los tres pistones con que se producen los sonidos, quedando la otra libre y dispuesta para leer los papeles colocados sobre una mesa o atril. También se pueden leer y ejecutar a primera vista los papeles de canto por la circunstancia de ir colocadas las sílabas inmediatamente detrás de las notas a que corresponden; cosa que no puede hacerse en ningún otro sistema convencional de los que hasta el día se conocen.

## Capítulo II

### Notas, figuras y silencios.

Para representar las siete notas de la escala musical, las figuras o valores, y las pausas o silencios, escogió Abreu las siete letras de la primera serie del alfabeto Braille, comprendidas entre la *d* y la *j*, ambas inclusive, y dejó definitivamente sentadas las siguientes conclusiones:

1.<sup>a</sup> Las letras *d, e, f, g, h, i, j*, representan por su orden las notas *do, re, mi, fa, sol, la* y *si*, cuando se hallan colocadas en la primera y segunda línea del cajetín.

2.<sup>a</sup> Estas mismas letras escritas en las líneas tercera y cuarta, dejando en blanco la primera y segunda, indican por su orden las pausas o silencios de redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa.

3.<sup>a</sup> Reunidas en un mismo cajetín las letras escritas en las líneas primera y segunda con las que lo están en la tercera y cuarta, se expresan todas y cada una de las notas con el valor que las corresponda.

4.<sup>a</sup> Las líneas del cajetín se cuentan de arriba a abajo y se denominan primera, segunda, tercera y cuarta; a la primera y segunda se les llama superiores y en ellas se escriben las notas o signos de sonido; la tercera y cuarta se denominan inferiores y en ellas se colocan las letras que representan las figuras o signos de valor y también los silencios.

Como la extensión del cajetín permite colocar verticalmente dos letras de la primera serie dentro del mismo hueco, existe la ventaja de poder escribir con indudable claridad y aisladamente todas las notas con el valor que las corresponda, de cuya ventaja carecen las demás musicografías, en las que hay necesidad de analizar previamente todo un compás para conocer la indole de las figuras que contiene,

en razón a que, la *redonda*, sirve también para representar la semi-corchea; la *blanca*, para indicar la fusa, y la *negra*, para la semifusa; y esto resulta tan confuso y anómalo, que bien claramente se ve la imposibilidad de hacer la lectura a primera vista, con la corrección, seguridad y rapidez que permite la musicografía Abreu.

A pesar de la regla establecida para la ordenada representación de las figuras, hay una pequeña modificación, no caprichosa ni arbitraria, sino aconsejada por la necesidad de representar una figura (la cuadrada) que, aunque casi desterrada, se emplea en la música de canto llano. Según el orden establecido la corchea debería expresarse con la letra *g*, escrita en la parte baja del cajetín; pero por la razón antes expuesta, se invierte la regla general y se representa la corchea adosando a la letra indicativa del sonido los dos puntos de la cuarta línea, restableciéndose inmediatamente el orden interrumpido. En los silencios no se altera el orden de representación, correspondiendo la *g* al de corchea; pues el silencio de cuadrada se indica repitiendo el de redonda, o con el signo que antecede a la cifra con que se determina el número de compases de espera, aunque esta última manera de indicar el silencio de cuadrada, es generalmente la menos seguida, prefiriéndose la primera, o sea la duplicación del silencio de redonda.

Según dijimos en otro lugar, no había, en un principio, signos para representar las *máximas* y *longas*, figuras que sólo se usaron en la música del primitivo Facistol, y por lo tanto, no existía la necesidad de idear signos especiales para indicar aquellas figuras que, por su remota antigüedad, están ya en completo desuso. Mas para que este sistema contuviese todo lo concerniente a la escritura musical, se buscó la manera de representar las grandes figuras; y como no podía hacerse uso de las líneas superiores para determinar en este caso las notas o sonidos por estar agotadas las combinaciones racionales en la representación de las ocho figuras anteriores, hubo que separarse de la regla general establecida en la primera conclusión de las cuatro que quedan sentadas anteriormente y llevar la representación de los signos de sonido, tratándose de estas figuras, a las líneas tercera y cuarta, poniendo en la primera el punto de la izquierda, si son *máximas*; y el de la derecha, si son *longas*; adoptándose también dos signos particulares, que se hallarán en el lugar correspondiente, para expresar los silencios respectivos. Véanse a continuación las notas, las figuras y los silencios; y para mejor inteligencia, delante de aquellos signos que no abarquen las cuatro lí-

neas de cajetín o sólo ocupen uno de los laterales del mismo, se colocarán los ochos puntos que representan la figura y extensión del cajetín, los cuales servirán para determinar la verdadera altura y posición de los signos.

Notas o signos de sonido:

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

Pausas o silencios:

de redonda =	⠠⠠⠠⠠⠠	de blanca =	⠠⠠⠠⠠⠠	de negra =	⠠⠠⠠⠠⠠
de corchea =	⠠⠠⠠⠠⠠	de semicorchea =	⠠⠠⠠⠠⠠	de fusa =	⠠⠠⠠⠠⠠
de semifusa =	⠠⠠⠠⠠⠠	de cuadrada =	⠠⠠⠠⠠⠠	o así =	⠠⠠⠠⠠⠠
de máxima =	⠠⠠⠠⠠⠠	de longa =	⠠⠠⠠⠠⠠		

Los compases de espera se indican poniendo detrás del signo correspondiente una cifra que exprese el número de ellos. Véase:

⠠⠠⠠⠠⠠ 2, ⠠⠠⠠⠠⠠ 3, ⠠⠠⠠⠠⠠ 4, etc.

Notas con valor:

	<i>do</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>
redondas. . . . .	{	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠
blancas. . . . .	{	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠
negras. . . . .	{	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠
corcheas. . . . .	{	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠	⠠⠠⠠⠠⠠

semicorcheas.	{	••	•	••	••	••	•	••	••	••
		••	••	••	••	••	••	••	••	••
fusas. ....	{	••	•	••	••	••	•	••	••	••
		••	••	•	•	••	•	•	••	••
semifusas. ..	{	••	•	••	••	••	•	••	••	••
		••	••	••	••	••	••	••	••	••
cuadradas. ..	{	••	•	••	••	••	•	••	••	••
		••	••	••	••	••	••	••	••	••
máximas. ...	{	•	•	•	•	•	•	•	•	•
		••	•	••	••	••	•	••	••	••
longas. ....	{	•	•	•	•	•	•	•	•	•
		••	•	••	••	••	•	••	••	••



## Capítulo III

### De las claves y de las señales de octava.

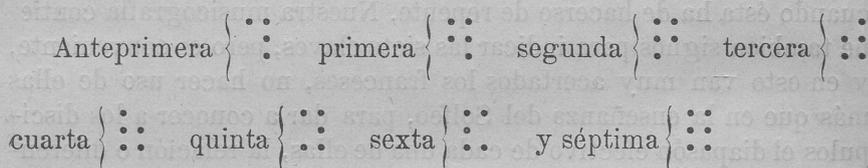
El uso de las claves en la música de vista, es necesario para representar por medio de ellas lo grave o lo agudo de los sonidos que producen las voces e instrumentos; y esta necesidad, es consecuencia obligada de tener que encerrar la escritura musical dentro, precisamente, de los estrechos límites del pentagrama, pues si bien se emplean líneas y espacios adicionales, se recomienda hacer el menor uso posible de este recurso para facilitar la lectura, sobre todo cuando ésta ha de hacerse de repente. Nuestra musicografía contiene también signos para indicar las siete claves, pero es conveniente, y en esto van muy acertados los franceses, no hacer uso de ellas más que en la enseñanza del Solfeo, para dar a conocer a los discípulos el diapason efectivo de cada una de ellas, la relación o diferencia que existe entre unas y otras y como medio único y racional de explicar debidamente el transporte; fuera de esto, el empleo de las claves en nuestra escritura musical, resulta ocioso, innecesario y perfectamente inútil, y sólo usamos la de *sol*, por costumbre, pero sin ninguna razón de fundamento que lo demande o justifique.

Llorens, Mascaró, Waitt, Braille y Abreu han estado conformes en la necesidad de sustituir de algún modo el pentagrama que se emplea para la escritura usual, y han coincidido en el procedimiento que debe seguirse para representar la extensión aguda o grave de los sonidos. Este procedimiento, que no puede ser ni más sencillo ni más práctico, consiste en la adopción de unas señales llamadas *octavas* que reciben los nombres ordinales de 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>

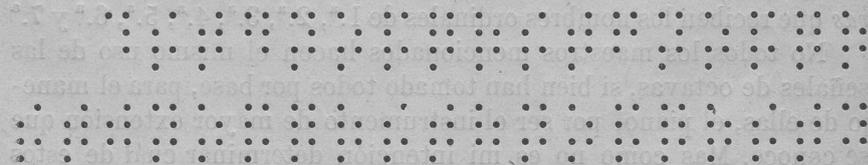
No todos los maestros mencionados hacen el mismo uso de las señales de octavas, si bien han tomado todos por base, para el manejo de ellas, el piano, por ser el instrumento de mayor extensión que se conoce. Mas como no es mi intención determinar cuál de estos

maestros usa con más propiedad el procedimiento en cuestión, me limito a consignar, de la manera más sucinta, el criterio de Abreu en este punto, que ciertamente, a mi juicio, ha estado en lo firme.

Se entiende por octava una sucesión progresiva de notas que empieza en *do*, y termina en *si*. Según este principio, el *do* más grave de los pianos modernos, origina la primera octava; el inmediato superior, o sea el que produce el bordón del violoncello, tocado al aire, la segunda; el que resulta unísono al bordón al aire de la viola, la tercera; el que se coloca en la primera línea de la clave de *do* en primera, la cuarta; el que se escribe en el tercer espacio de la clave de *sol*, la quinta; el *do* agudo, sexta, y el *do* sobreagudo, la séptima. Las tres notas *si*, *si bemol* y *la* natural que se hallan a la izquierda del *do* de la primera octava y que por consiguiente, su extensión es más baja o grave que la de aquél, se indican con un signo que Abreu llama de anteprimera, esto es, delante de la primera octava, pues aunque dichas notas no llegan a constituir una octava completa, no habría medio de expresar con claridad su extensión o posición en el pentagrama, si no se utilizase el recurso ideado por Abreu. Véanse los signos indicativos de las octavas.



El uso de las señales de octava es muy sencillo y puede reducirse a estas dos reglas fijas: 1.<sup>a</sup> Al principio de todo escrito musical. 2.<sup>a</sup> Cuando en el discurso musical una nota traspasa el límite superior o inferior de la octava que venía rigiendo o cuando entre dos notas inmediatas de un acorde hay un intervalo mayor que de octava, como novena o décima, para que no puedan ser confundidos con los de segunda y tercera, puesto que estando formados por las mismas notas no existe entre ellos otra diferencia que la distancia que media entre los sonidos que los constituyen. Véase la extensión del piano, determinada por las señales de octava:





Para representar las claves usamos tres signos: uno para la de *sol*, otro para las dos de *fa* y otro para las cuatro de *do*. Tanto la señal que representa las claves de *fa* como las de *do*, llevan adjunta la indicación numérica que corresponda a la clave que haya de regir. Véanse:

Clave de <i>sol</i> {		<i>do</i> en primera {		<i>do</i> en se-
gunda {		<i>do</i> en tercera {		<i>do</i> en cuar-
ta {		<i>fa</i> en tercera {		<i>fa</i> en cuar-
ta {				

La barrita que va detrás de la indicación numérica de la clave, es para separar de ella las alteraciones propias o el compás.



## Capítulo IV

### Caracteres o señales que afectan a la duración de las notas.

Incluimos en este capítulo los signos que modifican el valor de las figuras o silencios, ya sea aumentando la duración de éstos o aquéllas, o bien interrumpiendo momentáneamente la medición regular del compás. A los primeros corresponden el puntillo, el doble puntillo y la ligadura, y a los segundos los signos de calderón y de fermata; y aunque la señal que determina el punto preciso en que ha de respirar el solfista o cantante y que conocemos con el nombre de signo de aspiración, no altera el valor de las figuras, como en cierto modo, en la ejecución indica el reposo de la voz marcando el fin de la nota en que debe aspirarse, hemos creído conveniente incluirla entre los signos anteriores.

El puntillo consiste en un punto que se coloca en la primera línea y en el primer lateral de cajetín inmediato a la nota que lo necesita; y el doble puntillo no es otra cosa que la duplicación del puntillo sencillo, o sea la letra *c*.

Tanto el puntillo como el doble puntillo se escriben en tercera línea cuando afectan a un silencio, para que guarden proporción la altura de uno y otro.

De la letra *s* se sirve Abreu para expresar la ligadura que ha de unir dos notas de un mismo nombre y sonido, y también cuando se trata de ligar dos sonidos distintos. Tanto en un caso como en otro la ligadura se coloca en el cajetín inmediato a la primera de las dos notas a que afecta.

El signo de aspiración se escribe así  $\cdot$  y se coloca detrás de la nota en que haya de verificarse la aspiración.

El calderón, que se indica con esta señal  $\circ$ , se escribe delante de la nota o silencio que lo necesita; y cuando la voz o un instru-

mento cualquiera ha de ejecutar un pasaje *ad libitum*, se previene por medio del signo de fermata, colocado al comenzar el pasaje.

Véase el signo que indica la fermata:  $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$

A excepción del compasillo y binario, que como en la música usual tiene cada uno su signo propio, todos los demás compases se indican con las cifras que las determinan, escritas en las líneas segunda y tercera, al lado de la clave, si no hay alteraciones propias, y poniendo detrás de la última cifra del compás o del signo que le representa una línea vertical de cuatro puntos en la forma siguiente:

Compasillo:  $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$  binario:  $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$  2 por 4:  $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$   $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$   
3 por 4:  $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$   $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$  3 por 8:  $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$   $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$  6 por 8:  $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$   $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$   
9 por 8:  $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$   $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$  12 por 4:  $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$   $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$  12 por 8:  $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$   $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$   
12 por 16:  $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$   $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$  10 por 8:  $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$   $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{\text{—}}}$  etc.

La línea divisoria se representa por medio de un cajetín en blanco.

Téngase presente que el puntillo, doble puntillo y ligadura deben ir siempre inmediatamente detrás de la nota o silencio a que afectan; de suerte, que no se puede escribir al fin de un renglón la nota o silencio y el puntillo o doble puntillo al principio del siguiente; como tampoco puede separarse el signo de ligadura de la primera nota de las dos que han de ser unidas.

## Capítulo V

### Alteraciones.

Con las letras *b* y *k* escribimos las cinco alteraciones: la *b* colocada en las líneas primera y segunda, expresa el sostenido; escrita en tercera y cuarta, el bemol; una *b* en tercera y cuarta y otra en primera y segunda, ambas dentro de un mismo cajetín, representan el doble sostenido; una *b* en primera y segunda y otra en tercera y cuarta colocadas en un solo cajetín, indica el doble bemol; y por último, la *k*, denota el becuadro. Las alteraciones accidentales se colocan delante de la nota a que afectan

Véanse a continuación las cinco alteraciones accidentales:

Sostenido:  $\begin{matrix} \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \end{matrix}$  bemol:  $\begin{matrix} \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \end{matrix}$  doble sostenido:  $\begin{matrix} \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \end{matrix}$

doble bemol:  $\begin{matrix} \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \end{matrix}$  becuadro:  $\begin{matrix} \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \end{matrix}$

Las alteraciones propias se colocan junto a la clave, en esta forma: si el tono lleva sólo un sostenido o bemol, basta poner junto a la clave el signo correspondiente; si lleva dos o más alteraciones, se pone una cifra que exprese el número de alteraciones, seguida de un sostenido o bemol, según la naturaleza y condiciones del tono. Véase la clave de *sol*, armada de diferentes maneras, y seguida del compás de compasillo:

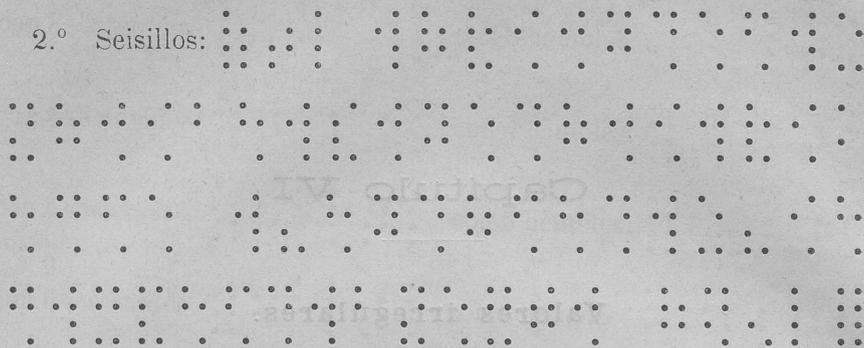
Con un sostenido:  $\begin{matrix} \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \end{matrix}$  con un bemol:  $\begin{matrix} \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \end{matrix}$

con 2 sostenidos:  $\begin{matrix} \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \end{matrix}$  con 2 bemoles:  $\begin{matrix} \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \end{matrix}$



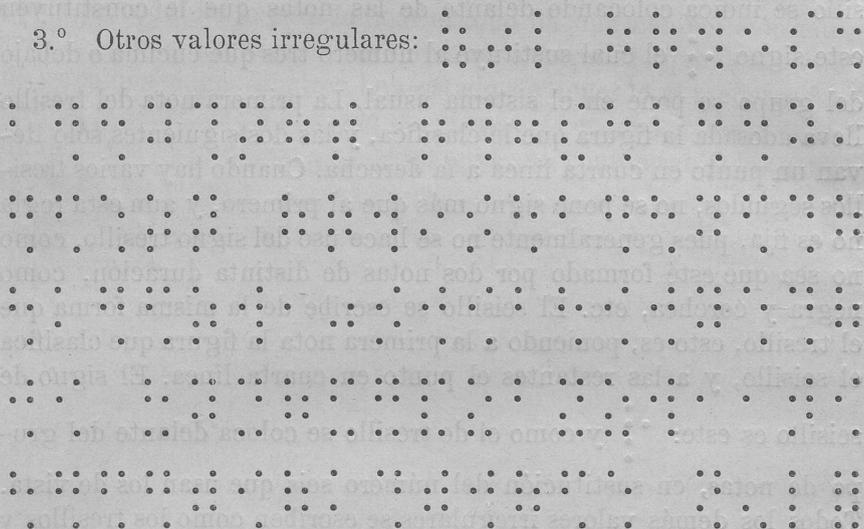


2.º Seisillos:



El signo de seisillo, aunque no siempre, se usa más frecuentemente que el de tresillo.

3.º Otros valores irregulares:



Algunos suprimen en los valores irregulares el signo que va delante de la cifra que determina el número de figuras que entran en el grupo; pero no debe seguirse ese procedimiento porque, además de que no hay razón de fundamento que lo justifique, la supresión de dicho signo, lejos de facilitar, puede originar dudas y confusiones.

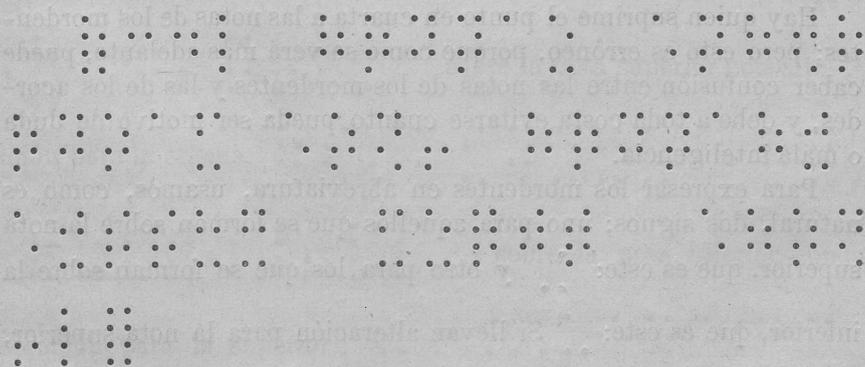


## Capítulo VII

### Notas de adorno.

Comprende este capítulo la apoyatura, los mordentes rectos y circulares de una o varias notas ya escritas o en abreviatura, trino y semitrino.

Para escribir las notas de apoyatura, es preciso servirse de un signo que se coloca delante de la nota que debe ser apoyada, por la razón de que no puede reducirse el tamaño de las figuras. El signo de apoyatura es el siguiente:  $\cdot$  y se emplea del modo que se ve en el ejemplo que va a continuación:

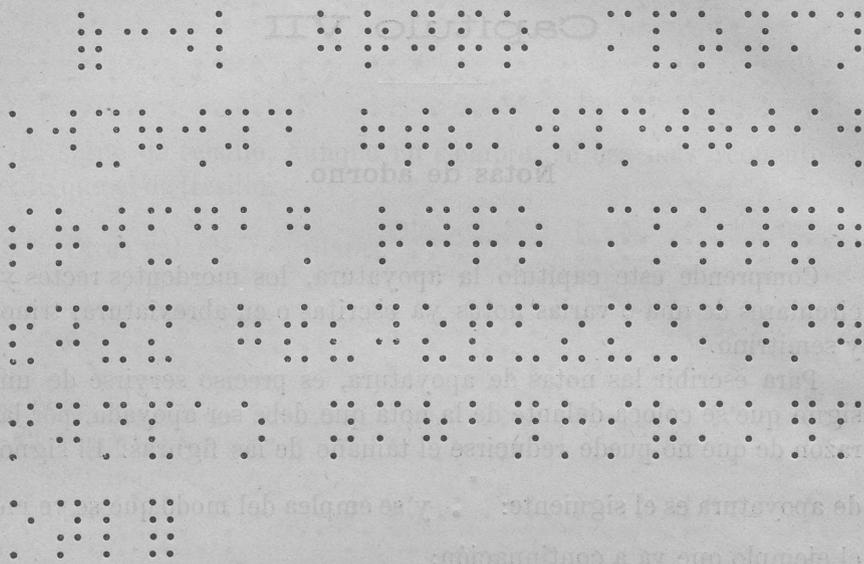


Los mordentes los escribimos como en el sistema usual, de dos maneras; mordentes escritos y mordentes en abreviatura.

Los mordentes escritos, que pueden ser de una o varias notas, se indican colocando delante de la nota o notas que constituyen el mordente la letra *m*; si es de una sola nota, ésta se escribe con una

figura de brevísimo valor, como doble corchea, fusa o semifusa, según el compás y el aire de la composición; si consta de dos o más notas, la primera se escribe con figura como queda dicho, y las demás con un punto en cuarta línea a la izquierda, o sea al lado contrario en que lo llevan las notas de los valores irregulares.

Véase:



Hay quien suprime el punto en cuarta a las notas de los mordentes; pero esto es erróneo, porque como se verá más adelante, puede haber confusión entre las notas de los mordentes y las de los acordes, y debe a toda costa evitarse cuanto pueda ser motivo de duda o mala inteligencia.

Para expresar los mordentes en abreviatura, usamos, como es natural, dos signos; uno para aquellos que se forman sobre la nota superior, que es este:  $\cdot$  y otro para los que se forman sobre la inferior, que es este:  $\cdot$ . Si llevan alteración para la nota superior, el accidente se coloca delante del signo de abreviatura; si la alteración es para la nota inferior se coloca detrás del referido signo; si lleva alteración para la superior y la inferior, claro es que el signo de abreviatura se coloca entre las dos alteraciones. Cuando el mordente se forma sobre una nota con puntillo, ésta se coloca detrás del signo de abreviatura; y si dicho mordente lleva alterada la nota in-

ferior, la alteración se coloca entre el signo de abreviatura y el puntillo. Téngase presente que, cuando el mordente lleva alterada su nota inferior, después de la alteración se pone un punto en tercera línea, al cual llamamos punto aislador, porque sirve para separar la alteración que pertenece al mordente de la nota real que sigue: este punto aislador se suprime si el mordente se forma sobre una nota con puntillo.

Mordentes circulares en abreviatura:  Sobre la nota

superior:  sobre

la nota inferior: 

sobre la nota superior con alteración para la inferior: 

 sobre la nota in-

ferior con alteración para la misma: 

 sobre la nota superior con alte-

ración para la misma: 

 sobre la nota inferior con

alteración para la superior: 

 sobre la nota superior

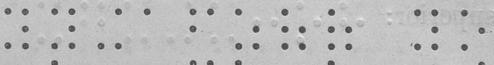
con alteración para ésta y la inferior: 

 sobre la nota inferior con al-

teración para ésta y la superior: 

 sobre la nota superior con puntillo-

llo:  sobre

la nota inferior con puntillo: 

 sobre la nota superior con puntillo y alteración

para la inferior: 

 sobre la nota inferior con puntillo y altera-

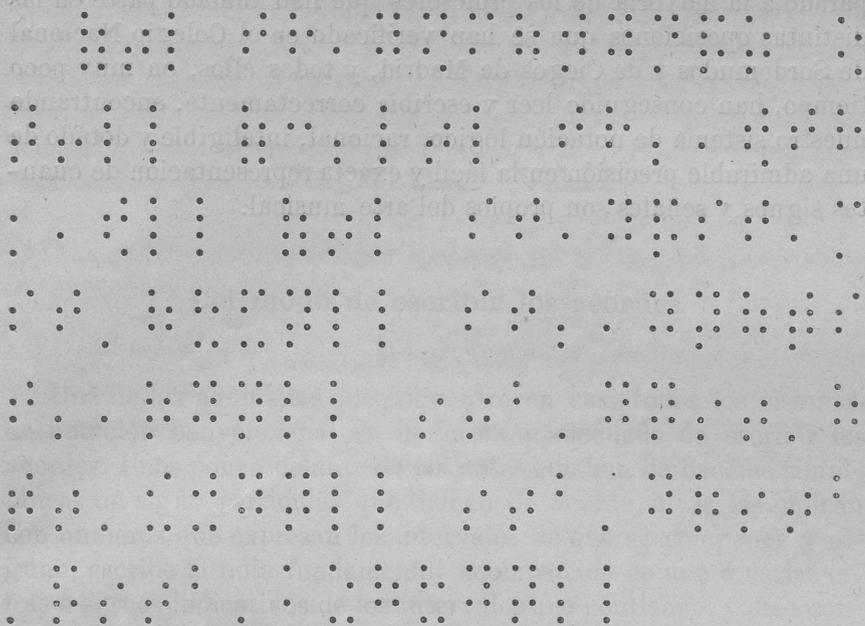
ción para la misma: 



Los mordentes abreviados de cuatro notas se escriben lo mismo que los de tres, teniendo presente que la nota real que sigue al mordente es la que determina si aquél es de tres ó de cuatro notas.

La indicación del trino se hace con las letras *t r* seguidas de un punto en tercera. Si la nota superior de trino ha de ser alterada accidentalmente, el signo de alteración se coloca entre la *r* y el punto en tercera. El semitrino hacia arriba se expresa con las letras *s t* escritas en la parte alta del cajetín, y seguidas de un punto en tercera. Para expresar semitrino hacia abajo no hay más que escribir las letras *s t* en las líneas segunda, tercera y cuarta, y bajar también a la cuarta línea el punto que va a continuación. Si la segunda nota de semitrino ha de alterarse, el signo accidental se coloca entre la *t* y el punto en tercera o cuarta.

Véase:



Todas estas materias, que en algunas musicografías resultan verdaderos jeroglíficos, se representan en nuestro sistema de un modo tan claro y sencillo, que en mi larga carrera de profesor de solfeo, no he tropezado todavía con un solo discípulo que no haya comprendido a las primeras explicaciones todo cuanto se relaciona con la lectura y ejecución de las notas de adorno. Pero hay más; yo he remitido a profesores de vista, que me han solicitado desde las provincias de su residencia, unos manuales coleccionados por mí, en los que, además de incluir todos los signos de este sistema, su aplicación y modo de escribirlos, he puesto varios ejemplos prácticos acerca de las diferentes materias que comprende nuestra musicografía; y tengo la satisfacción de poder consignar que, todos ellos, han entendido en seguida cuantos puntos abarca el sistema Abreu, y de él se han servido sin dificultad para enseñar a sus discípulos ciegos, según me han manifestado espontáneamente en cartas que después me han dirigido; y ha habido alguno, como D. Ildefonso Moreno Carillo, director que era de la banda municipal de Santander, a quien dí lección por correo, y de tal modo aprendió el mecanismo y práctica de este sistema, que él a su vez, enseñaba a una ciegucecita de aquella localidad y la escribía las obras que necesitaba a medida

que iba avanzando en la enseñanza musical. Y finalmente: he preparado a la mayoría de los profesores que han tomado parte en las distintas oposiciones que se han verificado en el Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegós de Madrid, y todos ellos, en muy poco tiempo, han conseguido leer y escribir correctamente, encontrando nuestro sistema de notación lógico, racional, inteligible y dotado de una admirable precisión en la fácil y exacta representación de cuantos signos y señales son propios del arte musical.

## Capítulo VIII

### Del modo de escribir los acordes.

Una de las anomalías que encuentro en casi todos los sistemas de notación convencional es la forma inadecuada de escribir los acordes. Unos ponen delante de las notas que han de hacerse simultáneas un signo particular que llaman de acorde, otros los indican con números que expresan los intervalos de que se componen y alguno, escribe la nota fundamental acompañada de una o varias cifras o signos indicativos de los intervalos que contienen, y dice contra todas las reglas armónicas, que los acordes de la mano derecha deben leerse hacia arriba, tomando por base la nota más grave, y los de la mano izquierda hacia abajo, tomando por base la nota más aguda y leyendo al revés los intervalos que los constituyen. La índole de este trabajo no me permite discutir tan importante cuestión; pero contrayéndome al sistema Abreu, sí he de decir que el autor de esta musicografía, ha resuelto este punto de la manera más lógica y racional que a mi juicio puede hacerse; y digo que el procedimiento seguido por Abreu le considero como el más lógico y racional, porque escribe todas las notas de los acordes, y no los representa por medio de cifras ni signos particulares; de suerte, que el ciego no tiene que adivinar las notas del acorde, representadas por las cifras y signos determinantes de los intervalos que contiene y la naturaleza de los mismos. La representación de acordes bajo la forma numérica debe dejarse para cuando el ciego curse los estudios de armonía, que entonces es cuando se practican los bajos cifrados, pero nunca en los estudios escolásticos de piano, órgano o cualquier otro instrumento susceptible de producir dos o más sonidos simultáneos. Y por otra parte: ¿Qué razón de fundamento ni exigencia de arte puede existir para que los acordes de la mano izquierda hayan de escribirse y leerse de modo inverso a los de la derecha? Todos los acordes,

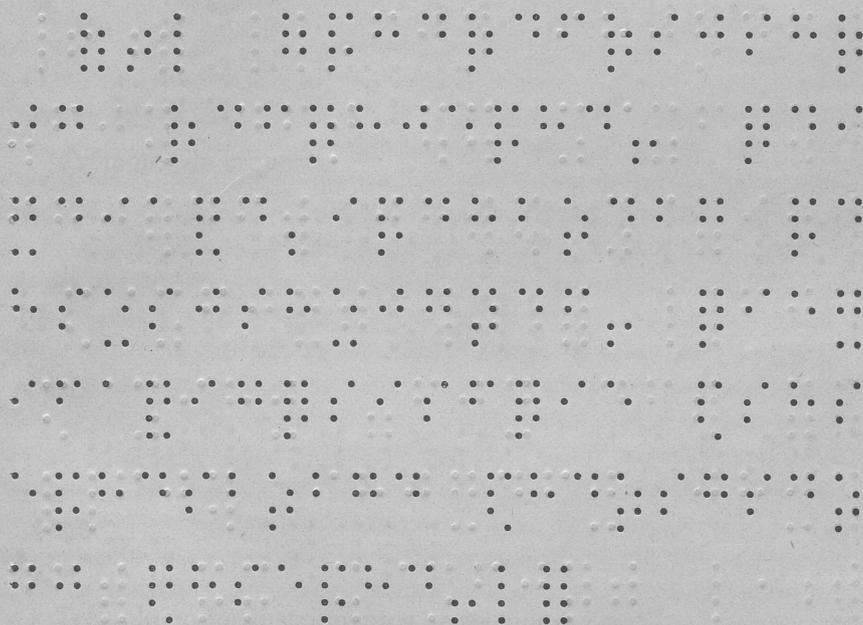
sean para una u otra mano, correspondan a tal o cual instrumento, tienen una nota grave que sirve de base, fundamento o punto de partida para la formación progresiva de sus intervalos constitutivos, y si en el sistema usual se escriben con todas sus notas y accidentes y se leen de abajo a arriba, o sea de lo grave a lo agudo, ¿por qué hemos de recurrir nosotros al uso de procedimientos anormales e injustificados, separándonos en este punto de la marcha general establecida para los videntes, cuando podemos y debemos hacerlo como ellos sin inconveniente alguno?

Impulsado Abreu por estos razonamientos, se propuso, y consiguió, que en este sistema se grabasen los acordes del mismo modo y con las mismas prescripciones que en la escritura usual, teniendo en cuenta la parte de convencionalismo que, por tratarse de una musicografía especial, ha de tener forzosamente.

Los acordes, pues, cualquiera que sea su índole y naturaleza, se escriben y leen en este sistema de abajo a arriba, o sea desde la nota más grave a la más aguda. Aquélla, la más baja, que es la que sirve de base para la formación del acorde, lleva indicado el valor; las demás notas sólo llevan signo de sonido, lo que quiere decir que, estas notas que se escriben sin valor, deben darse a tiempo con la que lleva adosada la figura que determina la duración del acorde entero, porque esta nota forma con las demás un conjunto armónico indivisible, como en el lenguaje oral se pronuncian con una sola inflexión de voz todas las letras que constituyen una sílaba. La última nota sin valor del grupo que va precedido de una nota con figura, indica el fin del acorde; y como todas ellas van escritas, cada cual puede llevar la alteración u otro cualquier signo auxiliar que necesite; pero téngase presente que, marchando las notas de los acordes en progresión ascendente, aunque cualquiera de ellas pase obligadamente a la octava superior, no se pone el signo indicativo de la octava que aparece, sino que continúa rigiendo aquella a que pertenece la nota grave o fundamental del acorde, hasta que las circunstancias reclamen la presencia de una nueva señal de octava, según se dijo en el capítulo correspondiente.

Cuando el acorde es con puntillo, éste se coloca detrás de la nota más aguda o última del mismo; y se deja entender que, un acorde que haya de ligarse a otro, necesita tantas ligaduras como notas hayan de quedar tenidas, pues de no ser así la nota que carezca de ligadura hay que hacerla sonar nuevamente. Conviene advertir que los acordes no pueden ni deben dividirse en fin de renglón; y cuan-

do en una línea no caben todas las notas de un acorde con los signos y accidentes que le son propios, debe llevarse el acorde entero a la línea siguiente. Esta prescripción la descuidan algunos copistas, sin tener en cuenta que tal modo de escribir los acordes, es a todas luces incorrecto, porque si en el lenguaje escrito no se pueden dividir al fin de un renglón las letras que correspondan a una sílaba porque se pronuncian de una manera simultánea, en el lenguaje musical tampoco deben separarse entre sí las notas de un acorde, porque, como las letras de la sílaba, se producen a la vez. Véase el pequeño ejemplo que sigue:



Quando un acorde consta de los mismos sonidos que el anterior, aunque el valor sea distinto, se abrevia el segundo, por medio de unos signos que se denominan repetición de acorde. Estos signos llevan dos puntos en la primera línea, y en la tercera y cuarta la letra representativa de la figura que corresponda al acorde. Y para mejor inteligencia de esta materia, el ejemplo siguiente se repetirá abreviado en varios compases, con objeto de ir reduciendo las figuras para hacer uso de todos los signos de repetición. Véase:

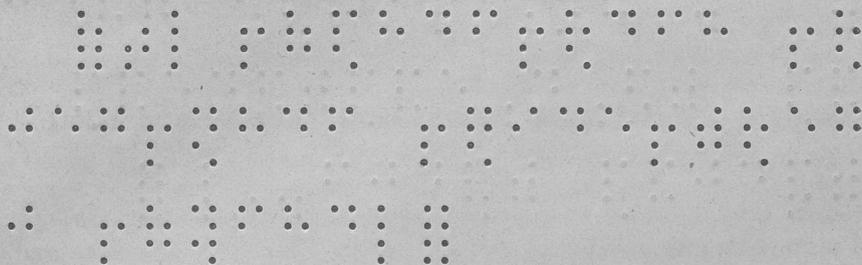


Para los acordes arpegiados se pone una *p* en segunda, tercera y cuarta líneas delante del acorde que lo necesite.

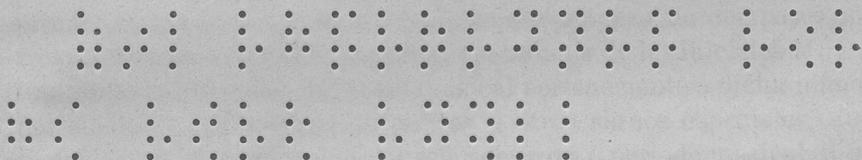
El trémolo de orquesta que se indica con este signo  colocado delante de la nota o acorde que lo precise, se usa únicamente en los

instrumentos de arco. En los de teclado y cuerda, se escriben en acorde las notas y se pone después, con figura de doble corchea, fusa o semifusa, según la rapidez, la nota con la cual hayan de batirse la anterior o anteriores. Véanse los modelos de acordes arpegiados y trémolos de diferentes clases, que van a continuación.

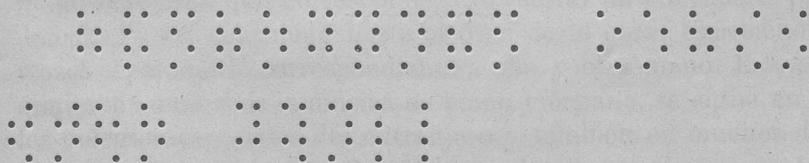
Acordes arpegiados:



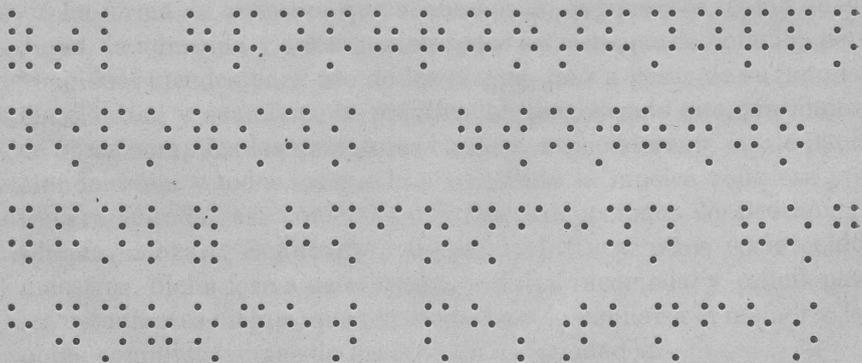
Trémolos de orquesta:

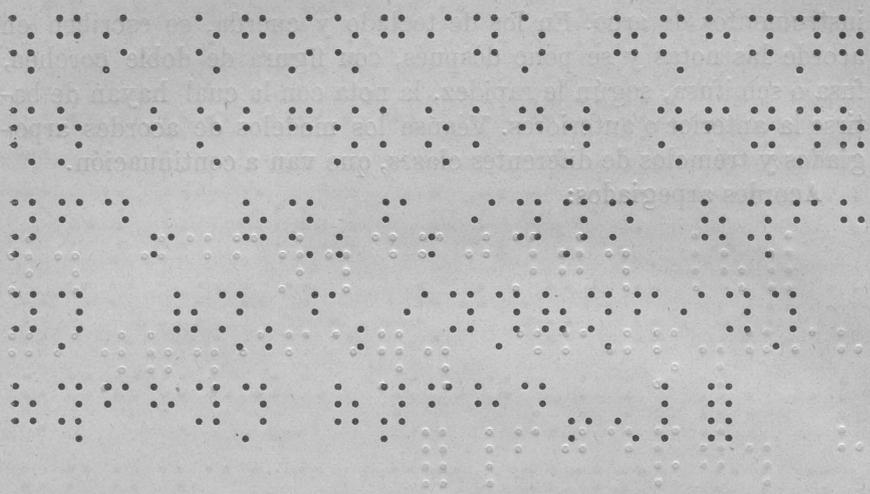


o así:

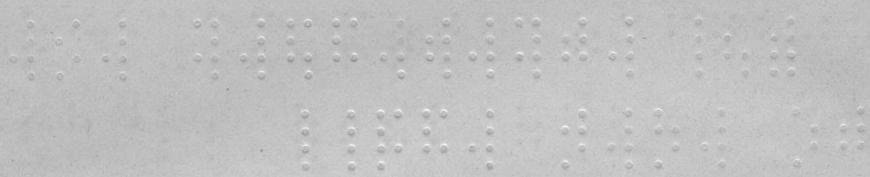


Trémolo en los instrumentos de teclado:





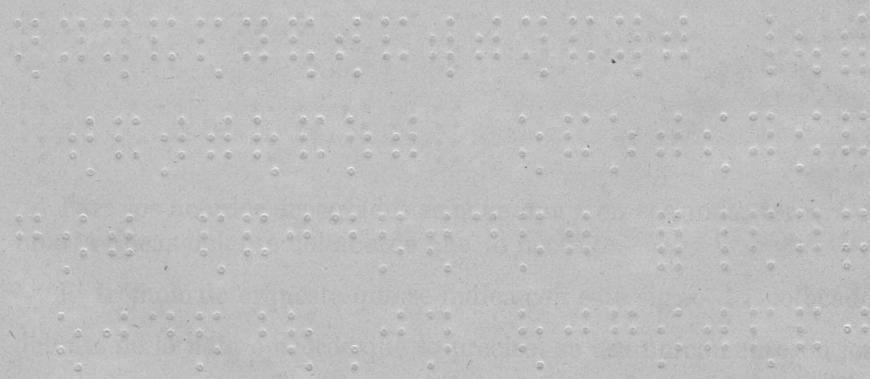
Tratado de aritmética



Capítulo



Tratado en los instrumentos de teclado



## Capítulo IX

### Del modo de escribir la música para piano y órgano.

Todos los autores de sistemas especiales de notación para ciegos, han convenido en la forma de escribir la música de piano, ante la imposibilidad de hacerlo a dos pentagramas como los de vista, por la índole particular de los sistemas convencionales. Todos, graban primeramente un trozo de mayor o menor número de compases correspondientes a la mano derecha, precedidos de las iniciales M. D., limitando la extensión del trozo musical perteneciente a dicha mano, por medio de dos barritas de puntos ú otros signos especiales, que se colocan a la terminación del referido trozo o periodo musical; después, y señalado con las iniciales M. G., o M. I., escriben la parte de mano izquierda que corresponde a lo escrito anteriormente para la derecha, y así continúan hasta el final de la obra, escribiendo por trozos separados lo correspondiente a una y otra mano. Este procedimiento de escribir la música de piano y órgano, se sigue en todos los colegios especiales del extranjero y también en muchos de España, no obstante la modificación introducida en el sistema Abreu, en el año de 1886.

La forma de escritura que acabamos de exponer, es, como queda dicho, la admitida y adoptada en todos los sistemas de notación convencional ideados para uso de los ciegos; mas a pesar de su indudable claridad y sencillez, la práctica ha demostrado que, tratándose de obras complicadas de autores clásicos, especialmente las de Bach, Mendelsshon y todos los que han cultivado la música religiosa y el género fugado, así como las difíciles producciones de Beethoven, Chopin, Mozart, Schumann, Hummel, Listz y otros esclarecidos maestros, dicha forma de escritura resulta incómoda y difícil para los estudiantes ciegos, que por serlo, han de confiar a la memoria las obras complicadísimas de los autores mencionados.

La memoria, que es la facultad de retener, no depende de la voluntad ni de la inteligencia, y frecuentemente vemos personas de entendimiento casi obtuso, incapaces de cultivar estudios de ninguna clase, negados a toda idea de civilización y de progreso, a toda noción de arte o ciencia, y sin embargo, están dotadas de una memoria excelente y prodigiosa; lo que demuestra que esta potencia del alma es una facultad inconsciente.

El ciego, por sus especiales condiciones, necesita suplir la falta de vista con el auxilio de los demás sentidos, cuyo desarrollo suele alcanzar un grado extraordinario por efecto del continuo ejercicio que de ellos hace, especialmente del tacto y del oído, en los que parece estar sintetizada la vista del ciego. Y si estos sentidos son auxiliares poderosos que compensan en muchos casos la imperfección visual del individuo y facilitan al ciego la percepción de ideas y cosas, es indudable que la memoria le es tan útil y necesaria como los sentidos, puesto que en muchas, en muchísimas necesidades de su vida práctica, se ayuda el ciego de la memoria para retener datos, señales, circunstancias, causas, efectos, consecuencias y otra multitud de cosas que le son precisas para desarrollar sus actividades en el desempeño de los trabajos y ministerios que están al alcance de sus condiciones físicas, y para mejor aprovecharse de sus conocimientos artísticos, científicos, literarios e industriales, cosa que le sería imposible al no hallarse en el pleno disfrute de la facultad de retener. Y como por otra parte se sabe que, ya por efecto de ciertas enfermedades físicas, ya por padecimientos morales, bien por exceso de estudio, de trabajo o por otras causas ajenas a la voluntad del hombre, la memoria se debilita y aun llega a perderse por completo, es conveniente no fatigarla demasiado con el uso continuado de ciertos ejercicios que por su complejidad exigen grandes esfuerzos de imaginación y de memoria, procurando en cuanto sea posible, sustituirlos con otros más asequibles y menos molestos, a fin de no gastar inútilmente esta facultad inapreciable, pues un ciego sin memoria, es un ser doblemente desgraciado.

Pues bien; la música de piano y órgano, escrita por el procedimiento generalmente seguido, tiene entre otros inconvenientes los que a grandes rasgos paso a reseñar:

1.º Que estando separada la parte armónica (mano izquierda) de la melódica (mano derecha), no es fácil apreciar el efecto del conjunto que resulta de la combinación de ambas manos, y esto dificulta el estudio, ocasiona gran pérdida de tiempo y fatiga la memo-

ria, por el esfuerzo que se necesita hacer para retener fielmente lo que se aprendió correspondiente a la mano derecha, mientras se busca y aprende lo de la izquierda para combinarlo después mediante un doble esfuerzo de imaginación y de memoria, por no haber podido hacer previamente la combinación sobre el papel, a causa de la gran separación que obligadamente existe entre ambas manos.

2.º Esta separación o distancia habida entre la parte melódica y la armónica, trae consigo la necesidad de volver hacia adelante y hacia atrás las hojas de una obra o libro, tantas veces como haya necesidad de buscar el compás últimamente estudiado o leído en cada una de ambas manos; y este continuo ir y volver de las hojas produce bien pronto la descomposición y aun la rotura del libro, sobre todo si es de un tamaño voluminoso.

3.º El género fugado resulta por este procedimiento de escritura de una dificultad verdaderamente insuperable. Como en el desarrollo de una fuga, la mano derecha comienza muchas veces un motivo y le continúa la izquierda y viceversa, la unión exacta de la fuga, la sola combinación de unos compases, exige un esfuerzo tal de imaginación y de memoria que es casi imposible conseguirlo, aun para aquellos ciegos que están dotados de excelentes disposiciones; pero este estudio difficilísimo siempre resulta desde luego más fácil y asequible, pudiendo examinar ambas manos a la vez, para analizar el giro o movimiento de las voces o partes en el progresivo desarrollo de los distintos motivos que constituyen la fuga; ver la intervención que tienen una y otra mano, y hacer previamente la combinación melódica y armónica que nos ha de conducir a conocer el efecto del conjunto.

Estas dificultades aconsejaron la necesidad y conveniencia de modificar la forma de escribir la música de piano y órgano, de modo que se aproximase en lo posible al sistema usual, dentro de lo convencional de nuestra musicografía en relieve.

La modificación, hija de la experiencia y de la práctica, consiste en escribir el primer compás de la mano derecha y a continuación el de la izquierda, separados únicamente por una barrita de cuatro puntos que marca el fin del compás que corresponde a la parte melódica y el principio del que pertenece a la armónica; hecho esto, se deja en blanco el cajetín que sirve de línea divisoria y se pasa a escribir el segundo compás en la misma forma que el primero, continuando así hasta la terminación de la obra.

Esta modificación, que es la que más se aproxima al sistema

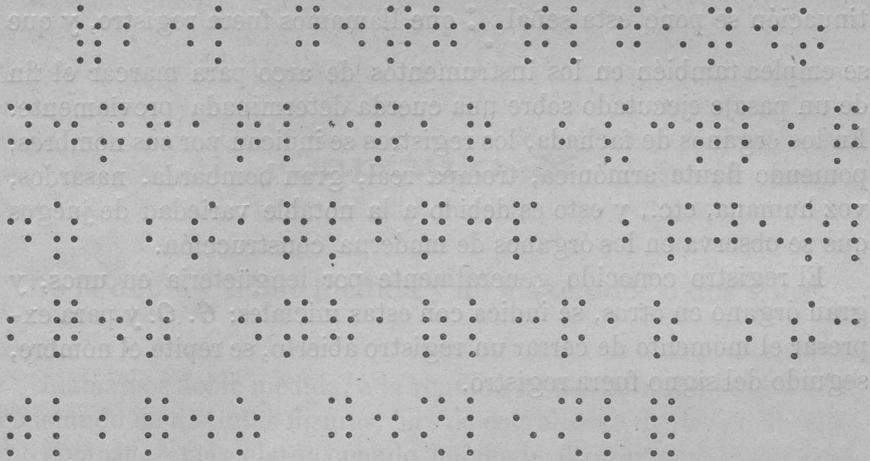
usual, permite analizar a la vez lo de una y otra mano; hacer la necesaria combinación de valores, conocer la forma y desarrollo de los diferentes motivos, y presentir sobre el papel el efecto del conjunto antes de pasar a ejecutarlo en el piano u órgano, lo cual ayuda a la memoria, facilita el estudio, produce una gran economía de tiempo y favorece la conservación de las obras y libros de gran tamaño, porque no hay necesidad de volver las hojas más que una sola vez, puesto que en la misma plana están combinados los compases de ambas manos.

Admitida la modificación por el Claustro de Profesores del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos de Madrid, después de examinar detenidamente las ventajas que ofrecía la proyectada reforma y el alcance y transcendencia de la misma, se implantó definitivamente en dicho Colegio, el año de 1886, y a partir de esta época, son muchos los ciegos que concededores de las facilidades que para el estudio presenta tan sencilla como importante modificación que en nada afecta al fondo ni a la bondad del sistema, la siguen y practican con marcada preferencia al procedimiento primitivo. El pequeño trozo que va a continuación, lo escribo con arreglo a los dos procedimientos para que pueda apreciarse la diferencia que existe entre uno y otro.

Procedimiento primitivo:

Procedimiento primitivo:  
Este procedimiento se caracteriza por la escritura de la música en dos columnas, una para cada mano, lo que obliga al lector a saltar entre las columnas para seguir el hilo de cada parte. El ejemplo que se muestra a continuación ilustra esta forma de escritura, donde se ven los signos musicales distribuidos en dos columnas separadas.

Procedimiento moderno:



Las letras *a*, *b*, *c*, *d*, *e* escritas en segunda y tercera, y colocadas delante de las notas, indican el doaté que debe emplearse, representando por su orden los números uno, dos, tres, cuatro y cinco. En los instrumentos de cuerda no se usan, como es natural, más que las letras *a*, *b*, *c*, *d*, por no ser más que cuatro los dedos que se emplean.

La indicación de pedal se hace con las letras *pd*, seguidas de un punto en tercera, y cuando ha de cesar su efecto, se pone este signo  $\begin{smallmatrix} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{smallmatrix}$  que llamamos fuera pedal.

En el órgano se escriben las notas del pedaliar colocando al principio estas iniciales *wd.*, y lo correspondiente al pedaliar se escribe después de lo que pertenece a la mano izquierda. La designación del teclado en que se ha de ejecutar se hace del modo siguiente: El signo de fuerte indica el primer teclado o lengüeteria exterior; el medio fuerte el segundo teclado o lengüeteria interior, y el signo de piano designa el tercer teclado o cadereta. También se suele poner *clavier* primero, segundo o tercero, según de los teclados de que el órgano conste. Las contras se indican con las letras *ct.* antepuestas a las notas, y éstas se escriben sin señal de octava, porque generalmente no suele haber más que doce botones.

Los registros en el armónium se expresan por medio de numeración, a excepción del de expresión que se determina por la letra *E*. y el general o gran juego que se marca con las iniciales *G. J.* Para

cerrar un registro se repite el número del que ha de cesar y a continuación se pone esta señal  $\dot{\cdot}$  que llamamos fuera registro, y que se emplea también en los instrumentos de arco para marcar el fin de un pasaje ejecutado sobre una cuerda determinada previamente. En los órganos de fachada, los registros se indican por sus nombres, poniendo flauta armónica, trompa real, gran bombardas, nasardos, voz humana, etc., y esto es debido a la notable variedad de juegos que se observa en los órganos de moderna construcción.

El registro conocido generalmente por lengüetería en unos, y gran órgano en otros, se indica con estas iniciales: *G. O.* y para expresar el momento de cerrar un registro abierto, se repite el nombre, seguido del signo fuera registro.

## Capítulo X

### De la doble y triple medida y de los tenidos o dos voces.

Llamamos doble medida, a la reunión de dos cantos o juegos que, constando de distintas figuras, han de combinarse dentro de un mismo compás, o más claro; cuando habiendo figuras suficientes para formar dos compases, hay necesidad de reunirlos y combinarlos en uno solo.

Hay algunos casos, en que no todas las partes del compás de uno los juegos que entran en la combinación de la doble medida pueden ocuparse con figuras cantables; y estas partes en que se advierte la ausencia del sonido, y que reciben la denominación de partes mudas, hay necesidad de ocuparlas con silencios para que, completos los dos compases que han de combinarse, pueda esto hacerse con facilidad y sencillez.

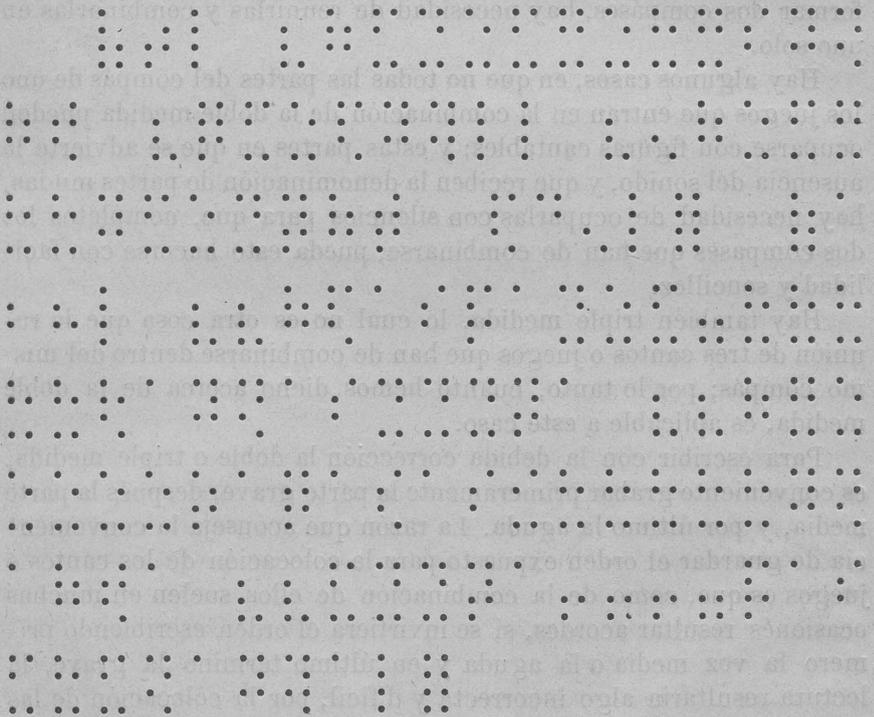
Hay también triple medida, lo cual no es otra cosa que la reunión de tres cantos o juegos que han de combinarse dentro del mismo compás; por lo tanto, cuanto hemos dicho acerca de la doble medida, es aplicable a este caso.

Para escribir con la debida corrección la doble o triple medida, es conveniente grabar primeramente la parte grave, después la parte media, y por último la aguda. La razón que aconseja la conveniencia de guardar el orden expuesto para la colocación de los cantos o juegos es que, como de la combinación de ellos suelen en muchas ocasiones resultar acordes, si se invirtiera el orden escribiendo primero la voz media o la aguda y en último término la grave, la lectura resultaría algo incorrecta y difícil, por la colocación de las ligaduras, pues es evidente que las que se coloquen en el primer compás del primer canto de los dos o tres que se combinan, han de llevar su efecto al primer juego o canto del compás siguiente; cosa que aparecería siempre muy ridosa si no se estableciese un orden

preciso para la colocación de las voces en los compases que hayan de escribirse a dos o tres medidas combinadas.

Braille y Abreu, tratan del mismo modo esta cuestión, con la única diferencia que, Abreu, pone el signo que indica la doble medida, o el mismo signo repetido si es triple medida, al principio del compás que lo necesita, como para prevenir al lector de la novedad que va a encontrar; y Braille, escribe el primer canto, pone el signo de *con* o *cópula*, y escribe el segundo; y si es triple medida, repite el signo anterior entre el segundo y tercer juego; pero como se ve, uno y otro procedimiento resultan igualmente claros, sencillos e inteligibles.

La doble medida se indica colocando delante del compás que lo necesita una *v* escrita en las líneas segunda, tercera y cuarta; y para la triple medida no hay más que duplicar el signo, poniendo dos *v* en vez de una sola. Véase:



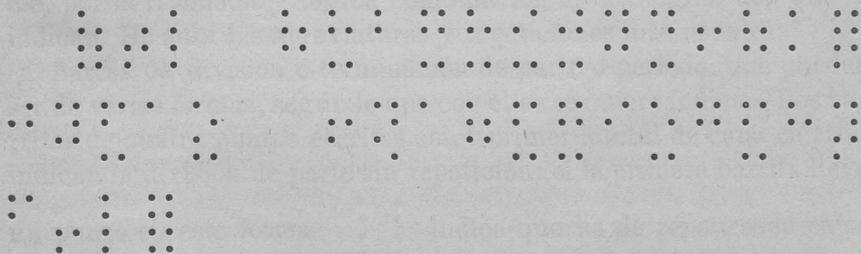
Hay también otro efecto parecido a la doble medida que denomina Abreu *tenidos* o *dos voces*. Estos tenidos, que no son otra cosa que unas figuras extrañas a la medición completa del compás, son oca-

sionados por exigencias de la armonía, o bien por la necesidad de indicar el principio de giro metódico o el fin de otro, y pueden ocurrir en cualquiera de las partes del compás, sin necesidad de colocar silencios en las partes mudas, como se requiere en la doble y triple medida.

Los tenidos pueden constar de una sola nota de un intervalo de dos sonidos simultáneos o de un acorde, han de colocarse precisamente delante de la nota o notas equivalentes al valor del tenido y éste ha de ir precedido de su signo indicador.

Aunque la duración del tenido puede ser muy variable conviene advertir que se escribe siempre y sin excepción con figuras exactas o en todo caso con puntillo o doble puntillo, pero nunca con notas unidas por medio de ligaduras, pues de ser así, se debe escribir a doble medida poniendo los silencios correspondientes en las partes mudas del compás. De aquí se infiere que la duración de un tenido puede ser de media parte, una, una y media, dos, tres o cuatro partes en los compases de combinación doble, y de un tercio, dos, una parte, dos o cuatro, en los de combinación triple.

El tenido se indica colocando delante de la nota o acorde que le constituye una *f* en las líneas segunda y tercera del cajetín. Véase.



Tanto la doble y triple medida como los tenidos se usan con mucha frecuencia en el piano, órgano, violín, viola y violoncello, con especialidad en el género fugado, y muy singularmente en la música de guitarra, pues por la índole particular de este instrumento, se escriben en el mismo pentagrama y en un solo compás, el bajo, como medida grave, la armonía o acompañamiento, como voz media y la melodía como parte aguda.



## Capítulo XI

### Abreviaturas y repeticiones.

El punto referente a las abreviaturas y repeticiones es muy importante, pues haciendo de ellas el uso conveniente, no sólo se simplifica la escritura y se facilita la lectura musical, sino que se obtiene una apreciable economía de papel y se reduce bastante el volumen de las obras de gran tamaño. Las abreviaturas y repeticiones que Abreu recomienda en su sistema son aquellas que, por su claridad y sencillez e inteligencia, están al alcance de todas las disposiciones, pueden explicarse y comprenderse con facilidad, se retienen bien en la memoria y no ocasionan dudas ni confusión de ninguna especie, por la razonada y lógica combinación de los signos con que se indican. He aquí las abreviaturas y repeticiones más usuales:

Barras de división o terminación de parte o periodo, que pueden ser de varias formas, según lo que con ellas se quiere indicar. Dos barritas de cuatro puntos escritas en el primer lateral de cada cajetín, indican la división de parte sin repetición; si la primera barrita lleva

un punto en esta forma  $\begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array} \begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array}$  indica que ha de repetirse la parte que antecede; si el punto está colocado en la segunda barra así

$\begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array} \begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array}$  significa la repetición de la parte que sigue, y si las dos barras tienen punto en esta forma

$\begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array} \begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array}$  expresan la repetición de la parte que antecede y la que sigue; una barra sencilla y otra doble

$\begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array} \begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array}$  indican el final o conclusión, y si la sencilla lleva el punto

así  $\begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array} \begin{array}{c} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{array}$  expresa que ha de repetirse el periodo musical comprendido entre las últimas barras y las de conclusión.

Además, tenemos la abreviatura de una parte de compás, que se indica con la letra *x* escrita en las líneas primera y tercera; la misma letra escrita en segunda y cuarta expresa la repetición de media parte de compás. Una *n* aislada representa la repetición del compás anterior; si la *n* lleva música escrita inmediatamente antes o después significa la repetición de medio compás. Las palabras de *cuatro dos*, de *ocho cuatro*, de *diez y seis ocho*, etc., quieren decir que de los *cuatro*, *ocho* o *diez y seis* últimos compases han de repetirse los *dos*, *cuatro* u *ocho* primeros, y así sucesivamente. Las letras *sr* seguidas de una cifra, *sr dos*, *sr cuatro*, *sr ocho*, etc., indican que han de repetirse los *dos*, *cuatro* u *ocho* últimos compases. Un compás escrito, seguido de un número cualquiera, significa que aquel compás ha de repetirse tantas veces como expresa la cifra que hay a continuación. Un pasaje en octavas, de alguna extensión, puede abreviarse poniendo al empezar el pasaje  $\therefore \therefore \cdot \therefore$  se escribe solamente la nota grave y cuando termina el pasaje se pone una *l* en segunda, tercera y cuarta, que quiere decir fuera octavas. La primera y segunda vez se escribe como acabamos de hacerlo, es decir, la denominación de primera o segunda y la palabra vez. La palabra italiana *da capo al segno* se escribe así: *d. c. al segno*, o solamente *d. c. al*  $\therefore$  que es generalmente la señal que se usa. También se acostumbra a poner: al  $\therefore$  *ocho*, *doce*, *veinte* compases, etc.

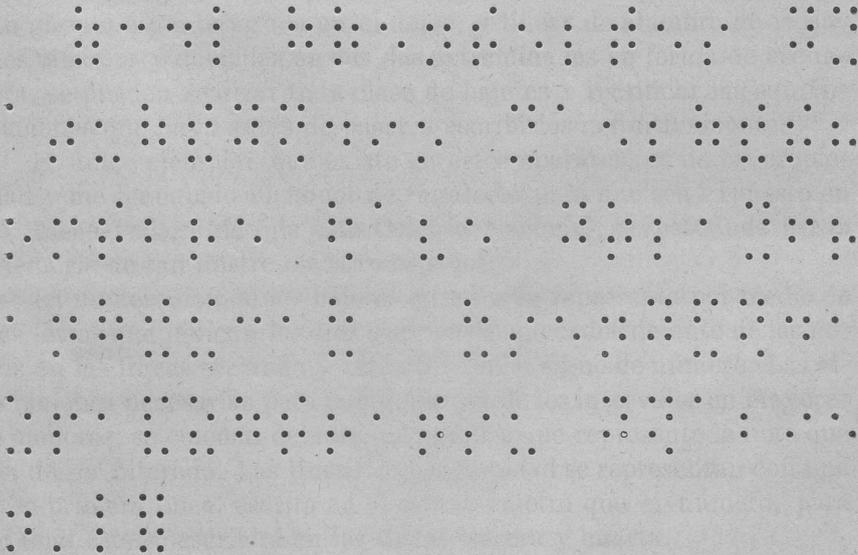
También se abrevian, por medio de signos especiales, los acordes escritos cuando, al repetirse, son iguales, esto es, compuestos de las mismas notas y accidentes, aunque varíe la duración del acorde que ha de representarse por medio del signo de abreviatura, según se dijo en el capítulo VIII. A estos signos de repetición les afecta el puntillo, doble puntillo, los signos de expresión, las articulaciones, la ligadura y el calderón, modificándose su valor o intensidad; mas no siendo los acordes repetidos exactamente iguales a los escritos, no puede hacerse uso de los signos de abreviatura, porque éstos no cambian las notas ni sus accidentes.



## Capítulo XII

### Del canto con palabras.

El canto con palabras se escribe en este sistema con la mayor facilidad; para ello se coloca a la derecha de cada nota la sílaba correspondiente, escrita en las tres líneas bajas del cajetín; y claro es que, aquellas notas que no llevan sílaba escrita a la derecha, se cantan con la prolongación de la sílaba anterior, vocalizándola, y por razón natural estas notas van unidas por medio de ligaduras, a fin de no respirar indebidamente, lo cual descompondría el efecto de la pronunciación, dividiendo inoportunamente una sílaba que debe prolongarse. El pequeño trozo que va a continuación puede servir de ejemplo.



La lectura y ejecución de los papeles de canto se hace con toda seguridad y sencillez, según se dijo en el capítulo primero de este trabajo; mientras que en otras musicografías, por la circunstancia de escribirse el texto separado de la música, exige la ardua tarea de colocar previa y mentalmente las silabas sobre las notas a que corresponden, y esta operación, de suyo difícil, no suele salir bien al primer intento, de suerte que, no sólo es imposible repentizar un papel de canto en aquellos sistemas en que por su especial constitución hay necesidad de escribir la letra aislada de las notas, sino que hasta la lectura ha de resultar un tanto embarazosa por la razón indicada, lo que no ocurre en la musicografía Abreu, según acabo de demostrar.

El canto con palabras se escribe en este sistema con la mayor facilidad: para ello se coloca a la derecha de cada nota la sílaba correspondiente, escrita en las tres líneas del sistema; y claro es que algunas notas que no llevan sílaba escrita a la derecha, se cantan con la prolongación de la sílaba anterior, vocalizándola, y por tanto natural estas notas van unidas por medio de líneas a fin de no resultar inabundante, lo cual descomponiendo el objeto de la pronunciación, dividiéndola inoportunamente una sílaba que debe ser larga. El pequeño trozo que va a continuación puede servir de ejemplo.

Ejemplo

~~~~~

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains several notes, each with a syllable written below it. The syllables are: 'E', 'j', 'e', 'm', 'p', 'l', 'o'. Below the staff, there is a wavy line representing a melodic contour or a specific musical instruction.

## Capítulo XIII

### Armonía y composición.

El estudio de la armonía, se hace perfectamente por este sistema, pues contiene, además del cifrado completo de los acordes consonantes, disonantes y alterados, las cruces, líneas de continuidad, signo para indicar las notas de pedal, las de retardo, las progresiones y cuanto el armonista más exigente pueda necesitar para el completo desarrollo de sus conocimientos en este importante ramo del arte musical. Pero para mayor comodidad de los ciegos que se hubieran de dedicar a estos difíciles estudios, ideó Abreu un ingeniosísimo aparato, en el que mediante un tablero de corcho poco poroso en el cual hay varios pentagramas trazados por cortes de sierra, unas figuras de hojalata que afectan diferentes formas geométricas con un clavito o punta aguda en el dorso, y líneas de alambre de variados tamaños y dobladas en sus dos extremidades en forma de escuadra, se pueden realizar toda clase de bajetes y rectificar las equivocaciones que haya antes de pasar a escribirlos definitivamente.

El único ejemplar que existe de estos aparatos, es de mi propiedad y me ha cabido el honor de regalarlo para que sea expuesto en el Museo Pedagógico de este Colegio Nacional, perpetuando así la memoria de tan ilustre maestro español.

La numeración de los bajetes cifrados se representa por medio de las letras que indican los diez guarismos colocados delante de las notas en las líneas segunda y tercera y sin el signo de número. Las alteraciones necesarias para la conversión de los intervalos en mayores o menores, se colocan delante del número que representa la nota que ha de ser alterada. Las líneas de continuidad se representan con una *c* en primera línea, escrita en el mismo cajetín que el número, para lo cual éste se escribirá en las líneas tercera y cuarta.

La cuarta diminuta se indica con esta señal:  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\cdot}}$  y la quinta aumentada así:  $\overset{\cdot}{\cdot}$ . Las cruces que se usan para los acordes disonantes las representamos del modo siguiente: Con la letra *r*, si ha de estar encima del signo numérico; con la misma letra, escrita en segunda, tercera y cuarta, si ha de estar debajo; con esta señal, letra  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\cdot}}$ , si debe estar a la derecha, con esta  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\cdot}}$  si ha de ser a la izquierda del signo numérico que representa el acorde disonante. La cruz sin guarrismo se sustituye con este signo  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\cdot}}$ . Todas las señales que se emplean para indicar las cruces, se colocan delante de los números. Téngase presente que los números que determinan el acorde se escriben inmediatamente después que la nota del bajo a que corresponde.

Cuando sobre una nota del bajo hay dos numeraciones distintas, se escribirán seguidas, poniendo entre la primera y segunda una barra de cuatro puntos.

Si sobre un mismo acorde varían las notas del bajo, se escriben todas seguidas, y detrás de la última se colocan dos puntos, uno en primera línea y otro en cuarta, ambos en el mismo cajetín y en su primer lateral. Si una o varias notas de un acorde pasan a resolver en el siguiente, se escribirán los números de donde empieza la prolongación en las líneas primera y segunda, añadiéndoles un punto en cuarta línea en el mismo cajetín y en su primer lateral; y el número en que debe terminar llevará un punto en la cuarta línea del mismo cajetín, pero en el segundo lateral. Cuando alguna nota del acorde haya de terminar antes que las demás que se prolonguen, se hará la indicación anteponiendo al número correspondiente a la nota o notas que hayan de terminar antes que las demás una *c* en cuarta línea.

Aunque las progresiones se determinan por la marcha armónica, conviene, al realizar los bajetes en los estudios escolásticos, marcarlas todas ellas, poniendo  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\cdot}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\cdot}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\cdot}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\cdot}}$  etcétera.

## Capítulo XIV

### Articulaciones, matices y signos especiales para los instrumentos de arco y cuerda.

Las articulaciones y matices o signos de expresión, se representan en este sistema con las señales o letras siguientes, que se colocan delante de las notas a que afectan. El ligado para varias notas, es una *l* puesta delante del grupo que ha de ser ligado, y cesa su efecto cuando aparece una *c* en tercera, que es el signo de fuera articulación. El picado para una sola nota es la *o* escrita en las líneas primera, segunda y tercera. La misma letra en las líneas segunda, tercera y cuarta, designa el picado para varias, cuyo efecto se quita con el signo de fuera articulación, ya indicado.

La *ó* representa el stacatto para una sola nota cuando aparece escrita en las tres líneas altas del cajetín; y la misma letra una línea más baja determina el stacatto para varias. El picado ligado o ligado

picado se indica así:  $\begin{matrix} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{matrix}$  El picado ceñido propio de los instrumen-

tos de arco, se representa con esta señal:  $\begin{matrix} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{matrix}$  y el picado o stacatto

volante así:  $\begin{matrix} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{matrix}$  La señal de arco arriba se representa de esta mane-

ra:  $\begin{matrix} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{matrix}$  del mismo modo que la de arco abajo, con esta señal:  $\begin{matrix} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{matrix}$  El

signo de *capotasto* en los instrumentos de arco, o de ceja en los de cuerda, se escribe así:  $\begin{matrix} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{matrix}$  y el de *ponticello* así:  $\begin{matrix} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{matrix}$

El signo de arco arriba, se emplea en el órgano para indicar la punta del pie, tratándose del pedalier; y el de arco abajo marca el tacón. En los instrumentos de púa el signo de arco abajo indica la púa directa, y el de arco arriba denota el alzapúa. Además contiene este sistema signos peculiares para los instrumentos de arco, como

el *pizzicato* de la mano izquierda, *trémolo* de dos y tres cuerdas, *arpeggio* de tres y de cuatro cuerdas y los sonidos armónicos naturales y artificiales o ficticios; de éstos trataremos aparte; ahora representaremos los demás. El *pizzicato* de la mano izquierda se representa

con esta señal  $\begin{matrix} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{matrix}$  que se coloca delante de cada una de las notas que han de ser ejecutadas con la mano izquierda sola. El *trémolo* de

dos cuerdas, que se indica con esta señal  $\begin{matrix} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{matrix}$  El *trémolo* de tres

cuerdas que se expresa así:  $\begin{matrix} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{matrix}$  El *arpeggio* de tres cuerdas con este

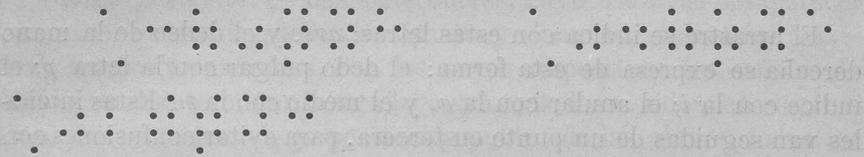
signo:  $\begin{matrix} \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{matrix}$  Y el de cuatro cuerdas así:  $\begin{matrix} \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \end{matrix}$

El signo de piano se expresa con la letra *p*, y el pianísimo con la misma letra duplicada. El fuerte con esta señal  $\begin{matrix} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{matrix}$  y la misma repetida indica el fortísimo. Mezzo forte o medio fuerte lo representamos así:  $\begin{matrix} \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \end{matrix}$  y de este modo  $\begin{matrix} \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \end{matrix}$  el esforzando. Reforzando lo indicamos con la letra *r* seguida del signo de fuerte. El piano-forte así:  $\begin{matrix} \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot \end{matrix}$  y a la inversa el forte-piano. Las palabras italianas *crescendo*, *rallentando*, *lusingando*, etc., las escribimos con todas sus letras o con las abreviaturas prescritas para el sistema usual de vista.

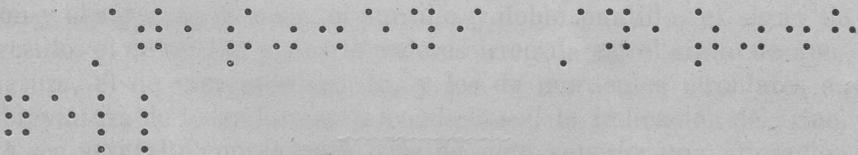
La *z* escrita en las líneas primera, segunda y tercera, expresa el regulador de más a menos para una nota y también el acento. La misma letra escrita una línea más baja indica el regulador de más a menos para varias notas, cuyo efecto desaparece al encontrar una *c* en la cuarta línea, que es el signo de fuera regulador. Esta señal  $\begin{matrix} \cdot \\ \cdot \\ \cdot \end{matrix}$  en la parte alta del cajetín representa el regulador de menos a más para una nota; y la misma señal, una línea más baja, el regulador de menos a más para varias notas, cuyo efecto cesa al aparecer el signo de fuera regulador. Cuando termina a la vez la acción de una articulación y de un regulador, se pone el signo de fuera varios efectos, que es lo que llamamos *equis grande*, o sea dos puntos en primera y dos en cuarta. Los sonidos filados se indican así:  $\begin{matrix} \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{matrix}$  cuando han de empezarse piano, mediar fuerte y terminar piano; y así  $\begin{matrix} \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & \cdot & \cdot \end{matrix}$  cuando es a la inversa.

La escritura de los sonidos armónicos varía según se trate del violín o de la guitarra. Si se refieren al primero, los armónicos naturales se indican colocando una señal que viene a ser una *e* acentuada, sólo que el punto de tercera línea baja a la cuarta; después de esta señal se pone el dedo que haya de apoyarse sobre la cuerda, seguido de un cero, para indicar que la cuerda ha de ser tocada ligeramente por el dedo expresado, y finalmente se escribe la nota real con la figura determinante del valor que ha de tener, seguida de la que armónicamente resulta, cuya nota sólo lleva el signo de sonido. Los armónicos artificiales o ficticios se escriben poniendo primeramente una señal parecida a la *i* acentuada, sólo que el punto de tercera línea baja a la cuarta; después se escribe el número que expresa el dedo que ha de oprimir la cuerda y la nota real con la figura que corresponda; seguidamente se graba el número que indica el dedo que ha de apoyarse ligeramente sobre la cuerda seguido de la nota que ha de ser apoyada, la cual no lleva más que el signo de sonido, y, por último, la nota armónica resulta, con el signo de sonido únicamente. Véase:

Armónicos naturales:

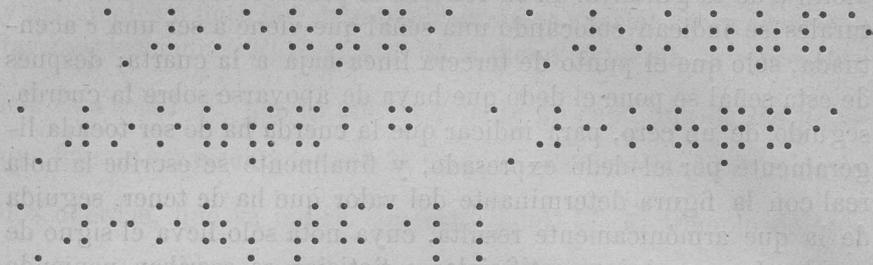


Armónicos artificiales:

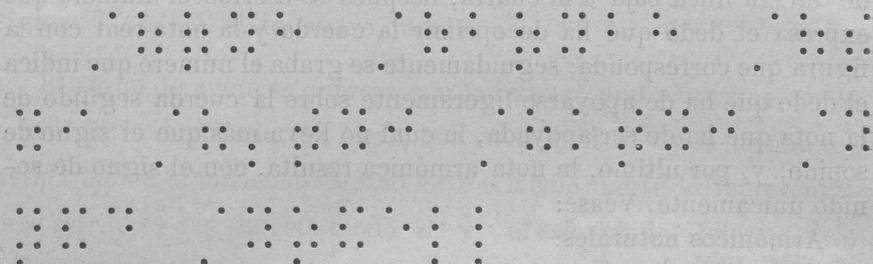


Tratándose de la guitarra, para escribir los armónicos naturales, se indica primeramente el traste en que ha de apoyarse el dedo, después el signo de armónico natural y finalmente la nota real con figura y la resultante con sólo el signo de sonido. Los armónicos octavados o de fossa, se escriben poniendo el signo de armónico artificial y después la nota efectiva con su valor y la de la octava con el signo de sonido solamente. Los trastes se indican del modo siguiente: 1.º, 2.º, 3.º, etc., hasta el 17.º Véase la forma de representar los sonidos armónicos en la guitarra.

Armónicos naturales:



Armónicos octavados o de fossa:



El arrastre se indica con estas letras: *arr.* y el dedeo de la mano derecha se expresa de esta forma: el dedo pulgar con la letra *p*; el índice con la *i*; el anular con la *a*, y el medio con la *m*. Estas iniciales van seguidas de un punto en tercera, para evitar confusiones con otros signos representados por las mismas letras.



## Capítulo XV

### Exposición teórica de todos los signos que forman la presente musicografía.

He creído conveniente presentar aquí una tabla o resumen de todos los signos que contiene la musicografía Abreu clasificados por grupos o familias; y para mejor inteligencia presentaré aquellos que son comunes a todos los instrumentos, bajo la denominación de *signos generales* y los de uso limitado indicando el instrumento e instrumentos a que correspondan.

*Signos generales.* — Las siete claves, cuyo uso debe desaparecer por no ser necesarias; todas las figuras y silencios, incluso las máximas, longas y cuadradas, con los suyos respectivos; las señales de octava para determinar lo agudo o grave de los sonidos, en sustitución del pentagrama, y por consiguiente, de las claves; todos los compases, incluyendo los llamados de proporción mayor, los rápidos y los de amalgama y zortzico; las alteraciones, la ligadura, el calderón y el signo de fermata, el puntillo y doble puntillo, el signo de tresillo, el de seisillo y demás valores irregulares, el signo de apoyatura, el de mordente escrito, y los de mordentes circulares en abreviatura de todas formas y condiciones, la indicación del trino, ya sea natural o conteniendo para su nota superior una alteración accidental, indicación del semitrino superior o inferior natural o con alteración accidental para la nota superior o inferior; signo para el trémolo, indicación de los compases de espera; signos de expresión, articulaciones y matices; 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> vez; da capo y al segno con sus señales correspondientes; barras de división de parte o período musical con indicación de la parte o partes que hayan de repetirse; barras finales o de conclusión; todas las abreviaturas y repeticiones excepto las de acordes, porque éstas sólo son aplicables a los instrumentos de teclado, arco y cuerda, que son los que pueden producir

intervalos simultáneos, y por último, los números que indican el doaté y la tabla completa de términos italianos, escritos con todas sus letras o con las abreviaturas prescritas para el sistema usual.

*Signos para piano.*—Indicación de las manos derecha e izquierda; pedal y fuera pedal; signo para los acordes arpegiados; ídem para los grandes arpegiados entre ambas manos; signo para indicar la doble y triple medida y los tenidos, y todos los signos generales o de uso común.

*Signos para órgano.*— Todos los que se usan para piano, menos los de pedal y fuera pedal; indicación numérica o nominativa de los registros, así para abrirlos como para cerrarlos; designación numeral de los teclados que contenga; indicación de las contras en el órgano antiguo y del pedalier en el moderno, punta y tacón, y todos los signos generales.

*Signos para los instrumentos de arco.*— Arco arriba, arco abajo, punta y talón del arco, saltillo, martellato, sur ponticello, picado volante, picado ceñido, trémolo de orquesta, trémolo de dos y de tres, arpeggio de tres y de cuatro, pizzicato de la mano derecha, ídem de la izquierda, capotasto o cejilla movible, armónicos naturales, ídem artificiales o ficticios, designación de las cuerdas, fin de un pasaje ejecutado sobre una cuerda determinada, doble medida, tenidos y todos los signos generales.

*Signos para la guitarra.*— Designación de las cuerdas y trastes, doaté de la mano izquierda, dedeo de la mano derecha, indicación de las cejas, armónicos naturales, ídem octavados o de fossa, arrastres, doble y triple medida, tenidos y los signos generales.

*Para los instrumentos de púa.*— Todos los de la guitarra que por su índole sean aplicables a estos instrumentos, indicación de la púa directa, alza-púa y púa continua o notas redobladas y los signos generales. Y por último, contiene este sistema, cuantos signos son necesarios para hacer los estudios de armonía, con facilidad y sin inconveniente alguno.

Para terminar este capítulo presentaré un pequeño estudio acerca de los sistemas de escritura de los señores Wait, Braille y Abreu basados en el punto de relieve, determinando los signos que pueden hacerse en un cajetín de las rejillas que se emplean para estas musicografías formados por un punto solo o por un grupo de ellos. A los signos que sólo ocupan un cajetín los llamaré de composición simple y dobles o compuestos a los de mayor extensión.

A. En cada cajetín de la rejilla empleada por Wait para su es-

critura musical pueden grabarse verticalmente dos puntos y otros dos en sentido horizontal, resultando las combinaciones siguientes: cuatro de un punto; seis de dos; cuatro de tres, y uno de cuatro, total quince signos de composición simple, de donde se deduce que para grabar la mayoría de los signos que forman la musicografía de este autor se precisa una extensión mayor que la de una casilla o cajetín.

*B.* En los cajetines de la rejilla de la pauta Braille de la que también se sirve Mascaró para su sistema musical, se colocan tres puntos verticales y dos horizontalmente, lo cual permite tomar al punto seis posiciones distintas dentro del cajetín, resultando las siguientes combinaciones: seis de un punto; quince, de dos; veinte, de tres; quince, de cuatro; seis, de cinco, y una de seis, total sesenta y tres signos de composición simple.

*C.* Los cajetines de la rejilla modificada por Abreu, permiten la colocación en cada uno de dos líneas verticales de cuatro puntos con lo que se obtienen las siguientes combinaciones: ocho de un punto; veintiocho, de dos; cincuenta y seis, de tres; setenta, de cuatro; cincuenta y seis, de cinco; veintiocho, de seis; ocho, de siete, y una de ocho, o sean doscientos cincuenta y cinco de composición simple, esto es, ciento noventa y dos más que los que se obtienen con la rejilla Braille.

Conviene advertir que quedan cincuenta y un signo que nada representan y de los cuales podría hacerse uso si los progresos del arte o la necesidad de alguna nueva indicación lo reclamasen.

Con lo dicho basta para que los que se dediquen a estudiar con imparcialidad estos sistemas puedan darse cuenta exacta de la mayor o menor riqueza, claridad o sencillez de cada uno de ellos.



## Capítulo XVI

### Consideraciones.

Por los datos y antecedentes que acerca de este sistema quedan expuestos en los capítulos anteriores, no cabe dudar de la bondad de la musicografía Abreu, ni del especial cuidado que puso su autor en la invención de todas las señales precisas para poder transcribir con fidelidad y sencillez todas las obras musicales, por muy difíciles y complicadas que sean, y al hacer la adaptación de los múltiples signos que habían de usarse procuró Abreu, y en efecto, lo consiguió, que las combinaciones que resultasen, tanto al escribir la música como al leerla, fueran racionales y lógicas, dentro de su esfera de obligado convencionalismo, y que la significación y alcance de dichas combinaciones, fuesen claros, sencillos y concretos, y que no hubiera, en lo posible, duplicidad de representación en un mismo signo o que de haber alguna, fuera tan natural e inteligible, que no entrañase dudas ni confusiones, ni pudiera jamás dar lugar a interpretaciones erróneas, que a toda costa deben evitarse.

La lectura musical, no ofrece en este sistema inconveniente alguno. La altura de cuatro puntos que verticalmente pueden hacerse en cada cajetín, es apreciada por el ciego a primera intención y sin dificultades de ninguna especie; y como el relieve que produce la pauta es muy perceptible, y todos los signos y señales que contiene esta musicografía son letras, ya solas o combinadas, del mismo alfabeto que el ciego conoce y practica desde el primer momento de su instrucción, no puede negarse, como no sea sistemáticamente o cediendo a la influencia de ridículos apasionamientos que, por serlo, no suelen estar siempre de acuerdo con la razón, no puede negarse, repito, que la lectura se hace con una facilidad incontestable, y con indudables y positivas ventajas sobre las demás musicografías, que exigen un mayor detenimiento por la doble significa-

ción de algunas señales, y por la poca claridad que se observa en determinadas combinaciones que, por su importancia, deben ir presididas por la sencillez más absoluta.

Los que combaten el sistema Abreu, aducen en apoyo de sus teorías, los razonamientos siguientes, sobre los cuales, expondré mi opinión franca y sincera. Primero: la extensión voluminosa que, a su juicio, alcanzan las obras escritas por esta musicografía. Segundo: el excesivo coste de las obras musicales, por la falta de archivos y bibliotecas circulantes, que permitan a los ciegos copiar las que necesiten o adquirirlas impresas en condiciones de facilidad y economía.

Es cierto que las obras escritas por el sistema Abreu ocupan alguna plana más que las que se escriben por el sistema Braille. La primitiva pauta de Abreu, que aún usan algunos copistas, es apaisada y contiene 12 renglones a 30 cajetines cada uno, que hacen un total de 360 por plana; pero después, se han construido otras que producen 520, 600 y hasta 720 cajetines, o sea precisamente el doble que la pauta primitiva. Pero bien mirado, ¿qué significa el que las obras musicales ocupen unas planas más o menos en este o en el otro sistema, cuando precisamente en ese tan cacareado desperdicio de papel están la claridad, la corrección, la comodidad, la sencillez y las circunstancias todas que exige la traducción literal sin jeroglíficos, la copia fiel y exacta de cuantas creaciones han brotado del genio y de la sublime inspiración de las eminencias del arte? Si el ahorro de papel trae consigo dificultades en la lectura y escritura, complicaciones dudosas en las combinaciones de los signos musicográficos y confusión o poca claridad en la comprensión instantánea de lo que los signos y sus combinaciones representan, bien vale la pena el aumento de algunas planas si con ellas se han de obviar los inconvenientes apuntados en este humilde trabajo.

En cuanto a lo de que en España carecemos de archivos y bibliotecas musicales, cuyas obras impresas en el sistema Abreu pudieran copiarse o adquirirse con grandes economías de precio, podrá ser, y de hecho es una desgracia lamentable, pero no es ni puede ser culpa del sistema de escritura, porque este infundado argumento, inocentemente aducido por sus detractores, nada dice en pro ni en contra de él.

En el Colegio Nacional se han impreso algunos métodos de Solfeo y Piano, y los resultados de la impresión han sido excelentes y nada han dejado que desear; mas, bien sea por la obligada limitación de

su presupuesto, bien por otras causas que no son de este lugar, hubo que interrumpir las publicaciones en relieve; y al suspenderse la comenzada tarea tipográfico-musical, se privó a los ciegos de este



**D. Eugenio Canora y Molero.**

importante medio de enriquecer el caudal de sus conocimientos artísticos con el estudio de las bellezas que encierran las obras de los grandes maestros, porque éstas no las hay impresas en caracteres de relieve, la copia manuscrita resulta excesivamente cara lo mismo en un sistema que en otro, y los ciegos, ni están sobrados de recursos, ni suelen tener facilidades para proporcionárselas de los archivos y bibliotecas extranjeros.

El activo e inteligente Director de este Colegio, D. Miguel Grannell, ha hecho renacer los trabajos tipográficos, dándoles nuevo impulso, y es seguro que las buenas iniciativas del celoso Director, han de ser acogidas con entusiasmo por el Patronato Nacional de Anormales y secundadas por el Claustro de Profesores del citado Colegio, y los ciegos españoles verán colmados sus anhelos, disponiendo en



## APÉNDICE

---

Terminada la exposición signográfica de este sistema, y hechas las explicaciones más precisas para su mejor inteligencia, he juzgado oportuno poner fin a este trabajo con la copia de los informes que precedieron a la declaración oficial de la musicografía Abreu como sistema de enseñanza, cuya adopción en el Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos tuvo lugar en 1.º de agosto de 1856, a virtud de Real orden de 5 de julio de dicho año, con real privilegio de invención para su autor, y luminoso informe con que el ilustrísimo señor D. Miguel Granell, Director del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, de Madrid, se ha dignado honrar mi modesta obra.

### Informe del Conservatorio Nacional de Música y Declamación.

---

D. Rafael Hernando, Secretario del Conservatorio Nacional de Música y Declamación.

Certifico: Que en la sesión celebrada en este Conservatorio en 18 de Febrero de 1855, para examinar el método inventado por D. Gabriel Abreu para la escritura y enseñanza musical de los ciegos, la Junta Facultativa, en unión con cuatro profesores más del establecimiento, después de las pruebas que se practicaron, tanto por el D. Gabriel Abreu como por otro ciego discípulo suyo, acordaron, según se comunicó al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, por el Excelentísimo Sr. Viceprotector en 15 del mismo mes lo siguiente: 1.º Que dicho método tiene todas las circunstancias para instruir en la lectura musical a los ciegos. 2.º Que el sistema es sencillo y completo, reuniendo la gran ventaja de ser poco costoso y nada embarazoso, pues sirven para él cuadernos de papel, y los mismos aparatos que usan los ciegos para la escritura, agregándose a esto el que los ciegos puedan escribir la música; circunstancia muy importante,

porque además de obtener el medio de transmitir por escrito sus ideas, se les facilita mucho el retener en la memoria lo que aprenden; y 3.º Que si en cuanto a la comparación práctica de la lectura musical entre este sistema y los que se siguen en el extranjero no se ha podido formar juicio fundado por no encontrarse otro ciego enseñado por aquellos sistemas, sin embargo, la prueba hecha de dictar en el acto nuevas frases que escribió inmediatamente el autor del método, y que fueron descifradas correctamente por un discípulo suyo que había sido conducido a otra habitación lejana, interin se escribieron, demostró la exactitud y facilidad de este nuevo método.

Y para que conste, extiendo el presente certificado por orden del Excmo. Sr. Viceprotector de este Conservatorio. — Madrid, 26 de Mayo de 1856. — *Rafael Hernando.*

\*  
\* \*

### Informe del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.

---

D. Juan Manuel Ballesteros, Caballero de la Real y distinguida orden Americana de Isabel la Católica, corresponsal de las Academias de Medicina de Barcelona, Cádiz, Sevilla, Valencia y Valladolid, individuo de la Sociedad Económica Matritense, socio de la de Horticultura de París y de Versalles, Licenciado en Medicina y Cirugía y Director del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos de esta corte.

Certifico: Que en el libro de informes que obra en la Secretaría de este establecimiento, se halla el siguiente: Excmo. Sr.: En cumplimiento a cuanto se sirvió V. E. ordenarme en su oficio de 12 de Marzo próximo pasado, de que permitiera a D. Gabriel Abreu ensayar con los alumnos de este Colegio el método de música en puntos que ha inventado para la enseñanza de los ciegos; y que en vista de los resultados de los ensayos, y oído el parecer de los profesores del mismo y demás personas inteligentes en la materia que juzgue necesarias, informase sobre la conveniencia de su adopción, y enterado de la solicitud del mencionado Sr. Abreu, que acompañaba y que tengo el honor de volver, debo manifestar: Que inmediatamente oficié a dicho señor comunicándole la disposición de V. E. y nombré dos alumnos de ambos sexos para que recibieran sus lecciones, eligiendo entre

ellos dos de los más despejados y dos de menos facultades para ver si este sistema estaba al alcance de todas las capacidades, los cuales fueron las señoritas D.<sup>a</sup> Andrea Pascual, D.<sup>a</sup> María Pérez, D. Adolfo Campos y D. Manuel Candelas, habiendo dispuesto que les diese las lecciones en mi despacho para oír las explicaciones del Sr. Abreu y enterarme de las dificultades que encontrasen en la comprensión del mencionado sistema, las que dieron principio el 16 de Marzo próximo pasado, empleando dos horas diarias en la enseñanza, dándoles un día de lección y otro de descanso para que pudiesen estudiar las lecciones que les dejaba escritas. Con este motivo puedo asegurar a V. E. que he visto con la mayor satisfacción que los cuatro lo han comprendido bien, siendo sus adelantos en mayor o menor escala, según sus facultades, pues el autor de este sistema, conociendo por sí mismo lo que cuesta más de aprender y retener en la memoria a esta clase de desgraciados, ha simplificado todo lo posible los grupos de puntos que indican las notas, valiéndose de los mismos que se usan para la formación de las letras del alfabeto que ya conocen, con pequeñas modificaciones y variándoles los nombres, lo cual demuestra que lo comprenden con la mayor facilidad.

Habiéndome manifestado el Sr. Abreu que los citados alumnos se hallaban en disposición de sufrir un examen, dispuse se verificase el día 3 del corriente a las seis de la tarde, habiendo convocado al efecto a los dos profesores ciegos del establecimiento D.<sup>a</sup> Isabel de Diego y D. José Fernández, a dos de vista, D. M. Pastor y a D. José Soto y D. Vicente Repullés, ciego, y dió principio el acto haciéndoles leer y analizar varias lecciones de las cincuenta y ocho que comprende la primera parte del método de Eslava; teniéndole a la vista los Sres. Pastor y Soto para cerciorarse de la exactitud de su lectura, y habiendo quedado completamente satisfechos los cinco profesores, de ésta y su analización, porque no sólo designaban los nombres de las notas y valor, sino que expresaban su colocación en el pentagrama, dispuse se retirasen los alumnos para que el Sr. Pastor escribiese varios trozos de música sujetos a diferentes compases, los que copiados por el Sr. Abreu, leyó la Srta. Andrea y analizó con la misma perfección que lo había hecho en las lecciones de Eslava. En vista de estos resultados y oídas las explicaciones del autor a cuantas observaciones le hicieran, quedaron todos satisfechos y aprobaron por unanimidad el mencionado sistema, declarándolo utilísimo para la enseñanza de los ciegos.

Por todo lo que, y en vista de los deseos que me han manifestado

los maestros y alumnos de la clase de ciegos de este Colegio, de que se les enseñe la música por dicho sistema, porque conocen las grandes ventajas que les proporciona de poder estudiar por sí mismos las lecciones que se les pongan, el tener un método de solfeo con todas sus explicaciones donde puedan consultar las dudas que les ocurran, el escribir la música por su mano, y, por último, el tener en su día los métodos necesarios de los instrumentos a que se dediquen, pues que en el día no se cuenta para la enseñanza de la música más que con la viva voz del maestro, me atrevo a recomendar a V. E. eficazmente su adopción, concediendo a este aplicado joven el destino que solicita con un sueldo regular; para que desprendiéndose de la mayor parte de sus ocupaciones pueda dedicarse con asiduidad a la enseñanza de la música de los alumnos de este Colegio y a la copia de los métodos necesarios de los muchos instrumentos de que se compone una orquesta: teniendo en consideración que el exponente me ha manifestado, que en cumplimiento a lo mandado por la ley de privilegios, está pronto a otorgar escritura en que conste que concede a este Colegio el uso de su invención, sin retribución alguna por todo el tiempo que desempeñe dicho destino, con lo que no dudo que con el tiempo se logrará colocar la música a la altura en que se encuentra en los establecimientos de esta clase en otros países y V. E. el hacer un bien a estos desgraciados y dejarles una grata memoria de la época de su digno mando. — Dios guarde a V. E. muchos años. — Madrid, 10 de Abril de 1855. — *Juan Manuel Ballesteros.* — Excmo. Sr. Ministro de Fomento.

Y para los efectos oportunos le extiendo el presente certificado en virtud de lo mandado por el Excmo. Sr. Ministro de Fomento en Real orden de 12 del actual. — Madrid, 28 de Junio de 1856. — *Juan Manuel Ballesteros.*

\* \* \*

**Real orden de adopción y planteamiento del sistema del Sr. Abreu, en vista de los informes del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y del Colegio de Sordomudos y Ciegos de esta capital, que anteceden.**

*Ministerio de Fomento. — Escuelas especiales.* — Al Director del Colegio de Sordomudos y de Ciegos, digo con esta fecha lo siguiente: «Visto el expediente instruido sobre la adopción para la ense-

ñanza de la música en ese Colegio, del sistema de escritura musical para los ciegos, inventado por el profesor de piano D. Gabriel Abreu, ciego también desde su niñez; atendiendo a las grandes ventajas de este sistema, comprobadas por el examen y los ensayos verificados al efecto, tanto en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación como en ese Colegio; S. M. la Reina, poseída de los más filantrópicos sentimientos, deseando proporcionar por cuantos medios están a su alcance la mayor instrucción posible a los alumnos de ese establecimiento, para aliviar su desgraciada suerte y recompensar al mismo tiempo el mérito del expresado D. Gabriel Abreu, se ha dignado nombrarle profesor de música de ese Colegio, debiendo plantear en él su sistema; y en la inteligencia de que los alumnos a quienes enseñe han de quedar con el derecho de usarlo libremente sin limitación alguna de tiempo, salvo el que la legislación vigente conceda a su inventor para impedir su enseñanza sin su consentimiento».

De real orden lo traslado a V. para su conocimiento y satisfacción.—Dios guarde a V. muchos años.—Madrid, 9 de Julio de 1855.—*Alonso Martínez*. — Sr. D. Gabriel Abreu.

\*  
\* \*

Informe del Ilmo. Sr. D. Miguel Granell, Director del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.

*Sr. D. Eugenio Canora.*

MI QUERIDO AMIGO: Con el mayor gusto acepto la invitación que, al dedicarme su trabajo «Exposición signográfica para uso de los ciegos», del malogrado Abreu, me hace para que emita el juicio que me merece el importante sistema de notación que para la enseñanza de la música se viene practicando en este Colegio con éxito superior a todo elogio desde el año 1856 en que fué implantado por Real orden. Mis opiniones están basadas en las continuas observaciones que como Director del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos de Madrid he venido haciendo; ellas irán informadas en un amplio espíritu de imparcialidad y al exponerlas con la sinceridad que usted sabe acostumbro a tratar los asuntos de crítica he de desprenderme

de toda idea de patriotismo, ateniéndome solamente al resultado de mis investigaciones y al estudio profundo que de esta musicografía he procurado hacer con ocasión de otro informe que análogo a éste tuve la satisfacción de remitir a la República Argentina a petición del Presidente del Patronato Nacional de Ciegos de aquel país, don José Pérez Mendoza.

Si con las manifestaciones mías puedo contribuir a la glorificación del ilustre ciego español Gabriel Abreu y a la divulgación de su musicografía, me consideraré honrado y habré cumplido con un deber de conciencia. Paso pues, a complacerle, enviándole estas cuartillas y con ellas la autorización para que libremente pueda publicarlas.

Con este motivo se reitera de usted afectísimo amigo y admirador q. l. b. l. m.,

**El Director.**

\*  
\* \*

### **Sistema musicográfico Abreu.**

---

Decía yo en el informe a que me refiero en la carta que antecede. «El sistema Abreu está hecho con una maestría tal que por sí solo revela el talento de su autor y el gran conocimiento que tenía de la enseñanza musical y de las condiciones especiales de los ciegos para cultivar el arte músico en todas sus manifestaciones si para ello disponía de un procedimiento de notación claro, sencillo e inteligible»; pero tratándose de emitir un juicio sintético de la musicografía que nos ocupa no sabe uno cómo dar principio para cantar sus excelencias y las innumerables ventajas que para la enseñanza reporta, porque es tan completo, tan perfecto y tan acabado que sólo plácemes merece el afortunado autor que lo concibió. Encierra tal filosofía, es tan preciso, y se amolda de tal modo a todas las inteligencias, que no se sabe qué admirar más, si la esencia del sistema o la aplicación de los elementos de que se compone a todas y cada una de las exigencias de la traducción fiel y exacta de las distintas obras musicales escritas en el sistema usual empleado para los videntes. Bien es cierto que Abreu se valió para hacer su sistema de la clave del no menos importante alfabeto anagliptográfico del ilustre ciego

francés Mr. Louis Braille, pero como la combinación de los seis puntos dentro de un mismo cajetín no daba más que sesenta y tres signos y Abreu necesitaba una mayor cantidad para representar todas las señales necesarias sin que aparecieran dudas ni confusiones, añadió una cuarta serie, o sea dos puntos en cuarta línea, con cuya adición se obtienen doscientos cincuenta y cinco signos de composición simple o que pueden colocarse cada uno de ellos en el hueco de un cajetín.

Y es que Abreu analizó, comparó, observó e investigó todos los secretos que la música de los videntes encierra y vislumbró de una manera clara cómo por medio del sistema de su invención, podía desarrollar el de los videntes acaso con mayor sencillez y mayor economía. Y que resulta exacta esta afirmación nos lo demuestran los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación en su brillante informe sobre el sistema Abreu, que a más de hacer resaltar sus buenas cualidades, agregan que tiene la ventaja sobre los hasta el día conocidos que por él los ciegos pueden leer a primera vista, extremo que he tenido ocasión de comprobar al presenciar la ejecución de las obras corales por los alumnos de este Colegio.

A mayor abundamiento he de manifestar lealmente que he visto a muchos profesores que aun sabiendo poca música han aprendido con facilidad el sistema de notación Abreu, lo mismo que me ha sucedido a mí, que no poseyendo más conocimientos que los de solfeo y algunas sencillísimas nociones de piano, me di cabal cuenta de la utilidad y sencillez de esta musicografía, llegando a comprenderla y dominarla por completo en el corto espacio de mes y medio.

Me extraña que un sistema tan acabado haya tenido tan poca aceptación por cuanto sólo se emplea en algunos colegios oficiales de España y hace poco tiempo en la vecina República portuguesa. ¿Qué razones pueden existir para que sea tan poco conocido? No me lo explico; pero el hecho es cierto y no por cierto menos lamentable. ¿Será debido a que nosotros hablamos siempre bien de lo exótico y callamos lo bueno que tenemos en nuestro país?

Los franceses difundieron la anaglifografía por los ámbitos del mundo, e hicieron bien, declarándose oficial en la mayoría de las naciones, y sin embargo, nosotros teniendo un sistema musicográfico tan completo o más en relación con el de Mr. Braille no hemos podido traspasar las fronteras, y este adagio tan popular: «El buen paño en el arca se vende», ha quedado sin confirmación porque el sistema Abreu que es inmejorable ha sido relegado al olvido o cuando menos

postergado y reducido a los estrechos límites de la nación en que vió la luz.

Los españoles somos individuos de grandes iniciativas, inventamos aparatos, máquinas, sistemas y todo cuanto tienda al progreso de las artes, ciencias, industria, etc., y luego sin saber por qué establecemos paréntesis que constituyen lagunas infranqueables o llevamos a otros países las primicias que debíamos ofrecer al nuestro, y buena prueba de ello las dos notabilísimas obras del ciego español Félix Antonio Cabezón, publicadas en el siglo xvi y tituladas «Música para tecla, arpa y vihuela» y el tratado de composición nominado «Música teórica y práctica que apenas se encuentran en España», y sin embargo enriquecen la biblioteca musical de Berlín.

Pues bien; con el sistema Abreu ha ocurrido una cosa parecida, y un procedimiento de tanta importancia como es éste, sólo lo conocen unos cuantos iniciados; punible abandono que es digno de la más acerba censura.

Afortunadamente para todos, parece que el Patronato Nacional de Anormales quiere dar impulso al arte tipográfico en relieve, y si esto es así la lectura y escritura para los ciegos adquirirá un gran renombre e importancia, y ya de este modo la musicografía Abreu podrá difundirse por todas partes, ensanchando sus horizontes, y entonces y sólo entonces se podrá decir que a su inventor Abreu se le ha rendido la pleitesía y el homenaje que por sus méritos excepcionales tiene indiscutible derecho.

Yo me siento satisfecho si desde mi cargo oficial puedo contribuir a esa deseada propaganda al iniciar mi querido amigo D. Eugenio Canora el resurgimiento de sistema tan excelente, publicando una obra donde expone de una manera clara y concienzuda la metodología y los procedimientos empleados por el malogrado Abreu y aquellos secretos que el fiel intérprete de la obra de éste ha podido descubrir para que los ciegos puedan aprender dicho sistema con prontitud y facilidad, pues si mérito encontramos en el inventor al formar el cuadro sinóptico del sistema y la manera clara y sencilla de cómo lo presentó para su aprendizaje, no tiene menos el trabajo del Sr. Canora al desmenuzarlo y presentarlo a la consideración de cuantos tengan que aprenderlo, introduciendo algunas innovaciones hijas de la experiencia y de la práctica, que en modo alguno pueden rebajar el mérito indiscutible del autor de la musicografía, tales como la manera de escribir la música para piano y órgano, los signos propios de este instrumento en su moderna construcción, las

figuras *máxima* y *longa* con sus silencios respectivos, la forma de escribir los armónicos naturales y ficticios en los instrumentos de arco y cuerda, algunas articulaciones propias del violín e instrumentos similares que no se hallaban comprendidas en la primitiva exposición del sistema que nos ocupa, las cejas movibles para la guitarra, el *capotasto* y *ponticello* para los instrumentos de arco y los signos necesarios para los instrumentos de púa, y todo ello lo ha expuesto de manera bien definida, yendo de lo fácil a lo difícil, de lo concreto a lo abstracto, de lo simple a lo compuesto y de lo que perciben los sentidos a lo que comprende la razón.

Tal es, en síntesis, el concepto que me merece el sistema Abreu, reconociéndole como el más perfecto de todos los que hasta ahora conocemos y asegurando que el día que los profesionales hagan estudios investigativos de esta musicografía comparándola con los demás sistemas de notación, apreciarán su superioridad y aconsejarán a todos los privados de vista que utilicen dicho sistema, no sólo por la bondad que encierra, sino que estudiándolo adquirirán verdadera personalidad artística, y además que por la práctica de esta musicografía llegarán los ciegos a su regeneración musical, proporcionando indudablemente, grandes ventajas a los que por vocación o por imperiosa necesidad tengan que dedicarse a este arte divino.

Y no paso a indicar la manera clara y realmente filosófica de representar las notas, figuras, claves, signos de octavas en sustitución del pentagrama, compases, alteraciones, valores irregulares, notas de adorno, etc., así como la forma sencillísima de escribir la música para instrumentos de teclado, arco y cuerda, el canto con palabras y todo lo referente a los estudios de armonía y composición, porque esto lo hace con gran maestría el ilustrado profesor del Colegio Nacional D. Eugenio Canora, concretándose sólo, como se ha visto en el desarrollo de mi informe, a exponer la supremacía que el sistema musicográfico Abreu tiene sobre los demás; y ojalá que mis augurios se realicen en bien de la santa causa que todos defendemos para conseguir la reivindicación y emancipación de los privados de la vista por medio de este maravilloso arte.

Miguel Granell.

FIN

