

GRAMÁTICA MUSICAL

TEORÍA GENERAL DE LA MÚSICA

EN FORMA DE DIÁLOGO

POR

D. Antonio Romero y Andía

Edición revisada y aumentada por D. Valentín de Arín,
adoptada por el Real Conservatorio de Música
y Declamación de Madrid.

2913



UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA

(ANTES CASA DOTÁSIO)

EDITORES

MADRID: Carrera de San Jerónimo, 34, y Preciados, 5

Cruz, 6—BARCELONA: Puerta del Angel, 1 y 3—VALENCIA: Paz, 15

SEVILLA: Wad-Rás, 7—ALICANTE: Mayor, 27—ALBACETE: Concepción, 6

PARIS: 07, Rue Charonne

GRAMÁTICA MUSICAL

TEORÍA GENERAL DE LA MÚSICA

EN FORMA DE DIÁLOGO

POR

D. Antonio Romero y Andía

Edición revisada y aumentada por D. Valentín de Arín,
adoptada por el Real Conservatorio de Música
y Declamación de Madrid.



UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA

(ANTES CASA DOTÉSIO)

EDITORES

MADRID: Carrera de San Jerónimo, 34, y Preciados, 5

BILBAO: Cruz, 6--BARCELONA: Puerta del Angel, 1 y 3--VALENCIA: Paz, 13

SANTANDER: Wad-Rás, 7--ALICANTE: Mayor, 27--ALBACETE: Concepción, 6

PARIS: 97, Rue Charonne



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
N.º de inscripción 516330
827132



PROPIEDAD DEL EDITOR

Lit. Imp. U. M. E., Sanio Tomé, 4.-MADRID.

PRÓLOGO

La Música, que tan directamente influye en la cultura de las naciones, y que toma una parte tan interesante en todas las solemnidades, sean religiosas, civiles o militares, debe ser incluida en la educación general.

Así lo comprenden los Gobiernos y las personas ilustradas de todos los países, por lo que la protegen y fomentan con el mayor interés, haciendo que la Música figure en la instrucción primaria, sosteniendo para ella escuelas especiales, y creando sociedades corales e instrumentales en casi todos los pueblos.

La presente GRAMÁTICA está dispuesta de modo que las madres de familia, los Profesores de instrucción elemental o superior, y cuantos se dedican a la educación de la juventud, puedan enseñar los principios fundamentales de la Música a los que por recreo o profesión quieran estudiarla, pues aspiramos a que los conocimientos de tan bello arte se propaguen en todas las clases de la sociedad.

Como para comprender bien la Música, y para sentir mayores sensaciones al oírla, es conveniente unir la práctica del arte a sus teorías, aconsejamos a los que estudien esta GRAMÁTICA que completen su instrucción con el estudio del solfeo, para lo cual les recomendamos muy especialmente el *Método* compuesto por D. Jose Valero y D. Antonio Romero, en el que hallarán amenidad, progresión y solidez, combinadas con la mayor brevedad posible, así como los ejercicios elementales de entonación y de medida del autor de la presente obra, los cuales son excelentes auxiliares de todos los métodos de solfeo y utilísimos para la enseñanza individual y para la colectiva que se da en Escuelas, Sociedades, Regimientos y toda clase de agrupaciones.

El Autor.

DE LA MÚSICA EN GENERAL

¿Qué es Música?

El arte de expresar y conmover por medio de los sonidos, combinando su entonación, su duración, su intensidad y su acentuación.

¿Qué resulta de la combinación de los sonidos?

La Melodía y la Armonía.

¿Qué es Melodía?

Una serie de sonidos que, ejecutados sucesivamente, forman un concepto musical.

¿Qué es Armonía?

Una sucesión de acordes que forman un sentido musical.

¿Qué es acorde?

Varios sonidos que se ejecutan a un mismo tiempo.

¿Cuántos géneros hay de Música?

Tres principales, que son: Música religiosa, Música marcial y Música dramática.

¿Qué efectos producen estos tres géneros de Música?

La Música religiosa eleva nuestras almas hacia el Sér Supremo, y sirve para cantar sus glorias e implorar su misericordia; la Música marcial da valor a los guerreros, les hace olvidar las fatigas y despreciar los peligros, y la Música teatral o de salón es un recreo utilísimo que aleja de nosotros las malas inclinaciones y nos inspira sentimientos nobles y generosos.

PRIMERA PARTE

DE LOS SONIDOS Y SU ENTONACIÓN

¿De cuántas especies es el sonido?

De dos: uno indeterminado, que con más propiedad puede llamarse ruido, y otro determinado o musical.

¿Qué es sonido musical?

El producto de la voz cuando canta, o de los cuerpos sonoros puestos en vibración, cuya entonación sea perceptible al oído.

¿Qué es entonación?

El grado de gravedad o elevación de cada sonido.

¿Qué se entiende por gravedad o elevación?

Se llaman sonidos graves a los más bajos que puede producir una voz o instrumento; medios, a los que siguen hacia arriba, y agudos, a los más altos o elevados.

¿Cómo se representan los sonidos y su entonación?

Por medio de varios signos, que se llaman *notas*, *claves*, *sostenidos*, *bemoles* y *becuadros*.

DE LAS NOTAS

¿Qué son notas?

Unos signos de esta forma: . . . , o de esta otra: ○ ○ .

¿Dónde se escriben las notas?

En una pauta llamada *pentagrama*, compuesta de cinco líneas paralelas y cuatro espacios. (*Lámina 1.^a—Números 1 y 2.*)

¿Cómo se cuentan las líneas y los espacios del pentagrama?

Empezando por abajo y siguiendo hacia arriba. (*Lámina 1.^a—Número 3.*)

¿En qué orden se escriben las notas sobre el pentagrama?

Las notas que representan sonidos graves se escriben en las

líneas y espacios inferiores; las que representan sonidos intermedios se escriben en las líneas y espacios que siguen hacia arriba, y las que representan sonidos agudos se escriben en las líneas y espacios superiores.

¿Y con qué objeto se guarda ese orden?

Con el de representar a la vista la gravedad o elevación de los sonidos.

¿Qué nombres se dan a las notas para expresar los sonidos que ellas representan?

Cada nota se nombra con una de las siete sílabas siguientes:

DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI.

¿Y bastan dichas siete sílabas para expresar todos los sonidos?

Sí, señor; repitiéndolas hacia arriba o hacia abajo cuantas veces sea necesario.

¿Y cómo se distinguen unas de otras?

Por el lugar que las notas ocupan en el pentágrama y por la clave que rige.

Las notas que caben en el pentágrama, ¿pueden representar todos los sonidos que producen una voz o un instrumento?

No, señor; porque las cinco líneas y los cuatro espacios de que consta el pentágrama sólo forman una escala de nueve grados, y cada una de las voces o instrumentos puede abrazar mayor extensión.

¿Y cómo se representan los sonidos que pasan los límites del pentágrama?

Aumentando momentáneamente las cinco líneas y los cuatro espacios del pentágrama, bien sea por su parte superior o por la inferior, con fragmentos de líneas que se llaman *líneas adicionales*, y escribiendo sobre ellas las notas correspondientes. (*Lámina 1.^a—Número 4.*)

Y el uso de muchas líneas adicionales, ¿no dificulta la lectura musical?

Sí, señor; mas para evitarlo se usan diferentes claves.

DE LAS CLAVES, LLAMADAS TAMBIÉN LLAVES

¿Qué son claves?

Los signos que determinan el nombre y la colocación que en el pentágrama se ha de dar a cada nota, y el sonido que la misma representa.

¿Cuántas especies de claves hay?

Tres, y por la diferente colocación que se da a dos de ellas resultan siete.

¿Cuáles son?

La clave de SOL, la clave de DO y la clave de FA. (*Lámina 1.^a—Número 5.*)

¿Qué objeto tienen dichas siete claves?

El de representar con propiedad los sonidos que producen las diferentes voces e instrumentos, sin tener que usar muchas líneas adicionales.

¿Cuántas clases de voces hay?

Seis, que se llaman *tiples, medio tiples, contraltos, tenores, barítonos y bajos.*

¿Dónde se colocan las claves?

Al principio de toda composición musical, y algunas veces en el curso de las piezas, tomando por base una de las cinco líneas del pentágrama.

¿En qué línea se coloca la clave de SOL?

En la segunda.

¿Qué quiere decir clave de SOL en 2.^a línea?

Que la nota colocada en segunda línea debe llamarse SOL, y las demás toman los nombres que por escala las corresponden (1). (*Lámina 1.^a—Número 6.*)

¿Para qué se emplea la clave de SOL?

Para todos los instrumentos que producen sonidos agudos,

(1) Para asegurarse en el conocimiento de los nombres y colocación de las notas en la clave de SOL, léase muchas veces, sin entonar ni medir, los ejercicios y lecciones que, destinadas a este objeto, se hallan en el *Método de Solfeo* compuesto por *Vatero* y *Romero*, última edición, o los cuadros del 1.º al 10.º de los ejercicios elementales de entonación y de medida antes mencionados.

como el Violín, la Guitarra, la Flauta, el Oboe, el Clarinete, el Saxofón, el Sarrusofón, la Trompa, el Fliscorno, el Clarín y el Cornetín, y para la mano derecha del Órgano, del Piano y del Arpa.

¿En qué líneas se coloca la clave de DO?

En la 1.^a, en la 2.^a, en la 3.^a y en la 4.^a línea.

¿Qué quiere decir clave de DO en 1.^a, en 2.^a, en 3.^a y en 4.^a línea?

Que la nota colocada en la línea que se fija la clave debe llamarse DO, tomando las demás los nombres que por escala las corresponda. (*Lámina 1.^a—Número 7.*)

¿Para qué se usa la clave de DO en 1.^a línea?

Para las voces de tiple, que son las que producen los sonidos más agudos, y para la transposición (1).

¿Para qué se usa la clave de DO en 2.^a línea?

Para las voces de medio tiple, para un instrumento llamado *Corno inglés* y para la transposición.

¿Para qué se usa la clave de DO en 3.^a línea?

Para las voces de contralto, para los instrumentos llamados Viola y Trombón alto, para el canto llano y para la transposición.

¿Para qué se usa la clave de DO en 4.^a línea?

Para las voces de tenor, para la parte aguda de los instrumentos llamados Violoncello, Fagot y Trombón tenor, para el canto llano y para la transposición.

¿En qué líneas se coloca la clave de FA?

En la 3.^a y en la 4.^a

¿Qué quiere decir clave de FA en 3.^a y en 4.^a línea?

Que la nota colocada en la línea que está la clave debe llamarse FA, y las demás según las corresponda por su orden. (*Lámina 1.^a—Número 8.*)

¿Para qué se usa la clave de FA en 3.^a línea?

Para las voces de barítono, para el canto llano y para la transposición.

(1) Sobre la transposición o transporte, véase la cuarta parte (pág. 34).

¿Para qué se usa la clave de FA en 4.^a línea?

Para la transposición, para el canto llano, para la mano izquierda del Órgano, del Piano y del Arpa, y para las voces e instrumentos llamados bajos, los cuales producen los sonidos más graves del sistema musical (1).

¿Cómo se reconoce a qué clase pertenece la voz de cada individuo?

Principalmente por su extensión, y también por su timbre o calidad. (*Lámina 1.^a—Número 9.*)

¿Qué resulta del cuadro que acabamos de ver?

Que cada clave es el signo distintivo de una clase de voz, y que sin las claves no tienen nombres propios las notas ni representan sonidos determinados (2).

DE LA ESCALA DIATÓNICA Y DE SUS INTERVALOS

¿Qué es escala diatónica?

Una serie de sonidos inmediatos dispuestos según las leyes de la tonalidad, sea en progresión ascendente o descendente. (*Lámina 1.^a—Número 10.*)

(1) Los que deseen imponerse, especialmente en el conocimiento del nombre y colocación de las notas en cualquiera de las claves que quedan explicadas, harán los mismos ejercicios que hemos indicado para la clave de SOL, del *Método de Solfeo*, por *Komero y Valero*, o en los antedichos ejercicios de entonación y medida, suponiendo que en todos ellos rige la clave en que deben ejercitarse, y no la que está escrita.

(2) La dificultad que ofrece el estudio de las siete claves ha hecho desear que se adoptara una sola, o lo más dos, por lo que varios compositores modernos escriben en la clave de SOL las partes de tiple, medios tiples, contraltos y tenores, y en la de FA en cuarta línea las de barítonos y bajos. El Excmo. Sr. D. Francisco F. de Valldemosa, maestro de canto de S. M. la Reina, Director de los Reales Conciertos, Profesor del Real Conservatorio, etc., ha escrito una obra, titulada *Equinotación*, en la que propone reducir las siete claves a tres, conservando su forma actual; y con sólo variar la colocación que en el día tiene la de FA y la de DO, resulta que en todas ellas se nombran y colocan las notas lo mismo que en la clave de SOL.

Mucho nos complacería que este sistema se generalizase, porque facilitaría la lectura de la Música escrita a dos o más partes, sobre todo cuando debe transportarse; pero de todos modos, aconsejamos que se estudien todas las claves según quedan explicadas.

¿Qué es intervalo?

La distancia o diferencia de entonación que hay de un sonido a otro.

¿Cómo se miden los intervalos?

Por tonos y semitonos.

¿Qué es semitono?

La mitad de un tono, por lo que también se llama medio tono.

Observación importante para los que quieren unir la práctica a la teoría

Siendo indispensable para la práctica de la Música educar el oído del discípulo, a fin de que sepa distinguir las diferentes entonaciones de los sonidos, el Profesor o la persona que enseñe esta GRAMÁTICA le hará oír la diferencia que hay del intervalo de un tono al de un semitono, sea con la voz o con el auxilio de un Piano, una Guitarra o cualquier otro instrumento, y después que lo sepa distinguir oyéndolo, hará que lo imite con su voz, repitiéndolo hasta que lo entone con seguridad, cuyo sistema se empleará en todo lo que se explique relativo a la entonación.

¿Cómo se denominan las notas de la escala para contar los intervalos?

Se llama tónica, o primer grado, a la nota más grave; 2.º grado, a la que sigue hacia arriba; 3.º, 4.º, 5.º, 6.º y 7.º, a las siguientes, y 8.º, a la repetición de la tónica en la octava superior (1). (*Lámina 1.ª—Número 11.*)

(1) Conviene repetir aquí que, aunque es muy extensa la escala general que puede formarse con los sonidos que producen las diferentes voces e instrumentos, bastan las siete sílabas DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, para representarlos y distinguirlos unos de otros con la mayor claridad.

Esto tiene por causa la grande analogía que existe entre la entonación del 1.º y del 8.º grado de una escala, entre la del 2.º y 9.º, del 3.º y 10.º, del 4.º y del 11.º, del 5.º y 12.º, del 6.º al 13.º, del 7.º y 14.º, y entre la del 8.º y 15.º, pues dichos grados tienen entre sí tal semejanza de entonación, que un oído bien organizado, si no está bien educado, suele confundirlos.

En virtud de dicha analogía o semejanza de entonación, la extensión general de los sonidos se divide en grupos de ocho grados, llamados *octavas*, y las octavas se distinguen por el orden de 1.ª, 2.ª, 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª y 7.ª.

Debe tenerse presente que, siendo iguales las relaciones de entonación que guardan entre sí los sonidos de cada octava, cuanto se diga respecto de una es aplicable a cualquiera de ellas.

¿Por qué se llama tónica al primer grado de la escala?

Porque da su nombre a la escala, como se verá más adelante.

¿Son iguales los intervalos que median de uno a otro de los grados de que consta la octava?

No, señor; del 1.^o al 2.^o grado hay un tono; del 2.^o al 3.^o hay un tono; del 3.^o al 4.^o hay un semitono; del 4.^o al 5.^o hay un tono; del 5.^o al 6.^o hay un tono; del 6.^o al 7.^o hay un tono, y del 7.^o al 8.^o hay un semitono, lo cual forma un conjunto de cinco tonos y dos semitonos. (*Lámina 1.^a—Número 11 bis.*)

— ¿Se procede siempre por grados conjuntos o inmediatos?

No, señor; lo mismo puede repetirse un mismo grado, que saltarse del 1.^o al 3.^o, al 5.^o, al 8.^o, o a cualquier otro, según el gusto del compositor.

¿Cómo se llaman dos notas de un mismo nombre y escritas en el mismo grado?

Unísonas, que quiere decir que suenan lo mismo. (*Lámina 1.^a—Número 12.*)

¿Qué nombre toman los demás intervalos?

Los de 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a, 7.^a y 8.^a, etc., según los grados que haya que recorrer de una nota a otra, contando la más grave y la más aguda. (1). (*Lámina 2.^a—Número 13.*)

DE LAS ALTERACIONES

Los intervalos de un tono; ¿pueden dividirse en semitonos?

Sí, señor; por medio de las alteraciones, como se verá en la *Lámina 2.^a—Números 15 y 16.*

¿Qué son alteraciones?

Unos signos que se ponen delante de las notas para modificar o alterar la entonación de los sonidos que representan.

¿Cuántas son las alteraciones?

(1) Obsérvese que los intervalos de 8.^a, 9.^a, 10.^a, 11.^a, 12.^a, 13.^a, 14.^a y 15.^a que contiene el ejemplo 13, son la repetición de la tónica, de la 2.^a, de la 3.^a, de la 4.^a, de la 5.^a, de la 6.^a, de la 7.^a y de la 8.^a en la octava superior, según se ha explicado.

Cinco: el sostenido, el bemol, el doble sostenido, el doble bemol y el becuadro. (*Lámina 2.^a—Número 14.*)

¿Para qué sirve el sostenido?

Para subir medio tono la entonación de la nota que le sigue. (*Lámina 2.^a—Número 15.*)

¿Para qué sirve el bemol?

Para bajar medio tono la entonación de la nota que le sigue. (*Lámina 2.^a—Número 16.*)

¿Para qué sirve el doble sostenido?

Para subir un tono la entonación de la nota que le sigue. (*Lámina 2.^a—Número 17.*)

¿Para qué sirve el doble bemol?

Para bajar un tono la entonación de la nota que le sigue (1). (*Lámina 2.^a—Número 18.*)

¿Para qué sirve el becuadro?

Para destruir el efecto del sostenido y del bemol, volviendo las notas a su entonación natural.

Nota.—Aunque el becuadro tiene la propiedad de volver las notas a su entonación natural, le colocamos entre las alteraciones porque hace oficio de tal cuando afecta a una nota que, según la tonalidad en que se halle, debe ser sostenida o bemolizada.

¿De cuántos modos se usan los sostenidos, los bemoles y los becuadros?

De dos: como alteraciones propias y como alteraciones accidentales.

¿Cuándo se consideran como alteraciones propias?

Cuando están colocados junto a la clave, en cuyo caso alteran todas las notas que estén en el mismo grado que ellos y en sus octavas, constituyendo una tonalidad.

¿Cuándo se consideran como alteraciones accidentales?

Cuando se hallan en el discurso de una pieza, en cuyo caso

(1) Para practicar y asegurarse en la entonación de los sostenidos y bemoles se cantarán sin medir, en presencia de un Profesor, las lecciones destinadas a esta materia en la última edición del mencionado *Método de Solfeo* por *Valero y Romero*, y los cuadros 11.^o y 12.^o de los ejercicios elementales de medida y entonación por *Romero*.

sólo alteran la entonación de una nota que los sigue y las demás del mismo nombre que después se encuentren dentro del mismo compás, aunque estén en distintas octavas.

¿Se debe guardar algún orden en la colocación de las alteraciones propias?

Sí, señor; los sostenidos se colocan de quinta en quinta subiendo, o de cuarta en cuarta bajando; y los bemoles de quinta en quinta bajando, o de cuarta en cuarta subiendo.

¿En qué orden se colocan los sostenidos?

El primero en FA, el 2.º en DO, el 3.º en SOL, el 4.º en RE, el 5.º en LA, el 6.º en MI y el 7.º en SI. (*Lámina 2.ª—Número 19.*)

¿En qué orden se colocan los bemoles?

El primero en SI, el 2.º en MI, el 3.º en LA, el 4.º en RE, el 5.º en SOL, el 6.º en DO y el 7.º en FA. (*Lámina 2.ª—Número 20.*)

¿Por qué se guarda ese orden en la colocación de los sostenidos y de los bemoles?

Porque así es como se presentan al formar las escalas, según se verá más adelante.

Los becuadros, ¿tienen colocación fija?

No, señor; los becuadros se colocan en cualquier grado en que se quiera destruir el efecto de un sostenido o de un bemol.

DE LOS DIFERENTES GÉNEROS DE LA ESCALA

¿Cuántos géneros o fórmulas de escala hay?

Tres: escalas cromáticas, escalas diatónicas del modo mayor y escalas diatónicas del modo menor.

¿Qué es escala cromática?

Una serie de sonidos inmediatos, que de uno a otro sólo media el intervalo de un semitono diatónico o cromático.

¿Qué es semitono diatónico?

El intervalo que hay entre dos notas inmediatas de distinto nombre. (*Lámina 2.ª—Número 21.*)

¿Cuál es el semitono cromático?

El intervalo que hay entre dos notas del mismo nombre cuando la una es natural y la otra alterada. (*Lámina 2.^a—Número 22.*)

¿Cómo se forman las escalas cromáticas?

Con el auxilio de las alteraciones. (*Lámina 2.^a—Número 23.*)

Nota.—Las dos escalas cromáticas del número 23 sólo difieren en el modo de escribirse, pues sus sonidos, según el sistema de temperamento adoptado, son enteramente iguales, y se llaman sonidos enarmónicos o notas sinónimas.

Sin embargo, en el canto y en los instrumentos de cuerda se enseña a hacer una pequeñísima diferencia entre DO sostenido y RE bemol, etc.; pero no pudiéndose practicar ésta en los instrumentos estables ni en la mayor parte de los de viento, más bien contribuye a introducir desafinación que a mejorar las ejecuciones simultáneas.

¿En cuántos semitonos se divide la octava?

La octava se divide en doce semitonos?

¿Pueden formarse escalas diatónicas mayores y menores sobre cada semitono de la cromática?

Sí, señor.

¿Cómo se forman las escalas diatónicas del modo mayor?

Disponiendo los intervalos de un modo idéntico a la escala de DO mayor, que sirve de modelo a todas las mayores (1). (*Lámina 2.^a—Número 24.*)

Explicaciones importantes relativas a la formación de las escalas diatónicas del modo mayor

Analizando detenidamente la escala diatónica del tono de DO, modo mayor (2), así como todas las demás, se observará que cada una puede dividirse en dos grupos semejantes de cuatro notas cada uno, cuyos grupos constan de los mismos intervalos uno que otro, y se llaman tetracordos. (*Lámina 2.^a—Número 25.*)

(1) Será conveniente que los discípulos se ejerciten en escribir escalas diatónicas del modo mayor sobre cada uno de los semitonos de la cromática, poniendo las alteraciones junto a las notas.

(2) Obsérvese que la palabra *tono* tiene varias aplicaciones en Música, siendo dos las principales: la primera es para expresar el intervalo compuesto de dos semitonos, y la segunda para expresar una tonalidad cualquiera; por ejemplo, una lección compuesta con las notas de la tonalidad en DO, se dice que está en *tono de DO*, mayor o menor, según sea el modo, y si está compuesta con las notas de la tonalidad de SOL o de FA, se dice que está en *tono de SOL* o *de FA*, mayor o menor, según el modo.

Para probar la íntima relación que tienen entre sí las escalas diatónicas del modo mayor, y la razón por qué los sostenidos se presentan de quinta en quinta subiendo, y los bemoles de quinta en quinta bajando, tómense por base de una escala nueva las notas que forman el segundo tetracordo de la escala de DO, que son SOL, LA, SI, DO; complétese la nueva escala con otro tetracordo, que se compondrá de las notas RE, MI, FA, SOL, y se verá que con sólo poner un sostenido a la penúltima nota, FA, ambos tetracordos quedan semejantes, y con ellos formada la escala diatónica del tono de SOL, modo mayor.

Sígase la misma operación de tomar por base de cada escala nueva el segundo tetracordo de la anterior; complétese la nueva con otro tetracordo, poniendo un sostenido a la penúltima nota, y se obtendrán todas las escalas diatónicas del modo mayor que se pueden formar con sostenidos. (*Lámina 2.^a—Número 26.*)

Para formar las escalas diatónicas del modo mayor con bemoles, deben ponerse en progresión descendente. (*Lámina 3.^a—Número 27.*)

Tomando por base de una escala nueva el segundo tetracordo de la escala descendente del tono de DO, el cual se compone de las notas FA, MI, RE, DO, completando la nueva escala descendente con otro tetracordo, que se compondrá de las notas SI, LA, SOL, FA, se verá que con sólo poner un bemol a la primera nota del segundo tetracordo, que es el SI, los intervalos de ambos quedan iguales, y con ellos formada la escala diatónica del tono de FA, modo mayor.

Sígase la misma operación y se obtendrán todas las escalas diatónicas del modo mayor que se pueden formar con bemoles. (*Lámina 3.^a—Número 28.*)

¿Cómo se forman las escalas del modo menor?

Disponiendo los intervalos como lo están en la escala de LA menor, que es el modelo de todas las escalas menores (I). (*Lámina 3.^a—Número 29.*)

¿En qué se diferencian las escalas del modo mayor de las del modo menor?

En que en el modo mayor hay dos tonos desde la tónica a la tercera, y cuatro y medio desde la tónica a la sexta; y que en el modo menor sólo hay un tono y medio desde la tónica a la tercera, y tres tonos y dos semitonos desde la tónica a la sexta.

¿Hay otro modo de escribir las escalas?

Sí, señor; poniendo las alteraciones propias de cada tono al principio, junto a la clave. (*Lámina 3.^a y 4.^a—Números 30 y 31.*)

(1) El discípulo deberá escribir escalas diatónicas del modo menor, sobre todos los semitonos de la cromática.

Reglas para conocer en qué tono está cada lección, por la armadura de la clave

Como no siempre se presentan las lecciones precedidas de su *escala*; y como es muy importante que el discípulo sepa en qué tono está lo que va a cantar, deberá tener presente que, cuando no hay alteraciones en la clave, la lección estará en DO mayor o su relativo LA menor.

Cuando hay uno o más sostenidos en la clave, la tónica del tono mayor será una segunda menor más alta que el último sostenido, y la del tono menor una segunda mayor más baja. (*Vuélvase a ver el número 30.*)

Cuando hay bemoles en la clave, la tónica del tono mayor estará una cuarta menor más baja que el último bemol, y la del tono menor una sexta. Cuando hay más de un bemol, el penúltimo estará en la tónica del modo mayor, y la del modo menor se hallará una tercera menor más baja. (*Vuélvase a ver el número 31.*)

Para distinguir si la música de una lección o de un trozo cualquiera pertenece al *modo mayor* o a su *relativo menor*, no basta ver la armadura de la clave, pues en ambos casos es igual; es preciso examinar los primeros ocho compases, y si las notas contenidas en ellos pertenecen a la escala diatónica del modo mayor indicado por la armadura de la clave, no hay duda de que la lección pertenece al *modo mayor*; pero si se encuentra la quinta de dicho modo mayor con una alteración accidental que suba medio tono su entonación, deja de pertenecer a la escala del *modo mayor* y se convierte en séptima de la escala del *modo menor relativo*, y la lección, por consiguiente, pertenece al *modo menor*.

Esta regla tiene muy raras excepciones; para mayor seguridad se observará la última nota del bajo, el cual concluye siempre en la tónica.

¿Qué tonos se llaman relativos?

Aquellos cuyas tónicas distan un tono y medio una de otra y tienen el mismo número de alteraciones propias en la clave, como se ve en los *Números 30 y 31*.

¿Suelen sufrir alguna modificación las escalas mayores y menores?

Las mayores no; pero cuando las menores se ejecutan con rapidez, se hacen con la sexta mayor al subir y la séptima menor al bajar. (*Lámina 4.^a—Número 32.*)

¿Y por qué razón?

Por evitar la dificultad de entonar con la voz el intervalo de tono y medio que hay desde el sexto al séptimo grado, y por ciertas reglas de armonía.

NOTA.—Ya hemos dicho en otro lugar que no siempre se suceden los sonidos por grados conjuntos o inmediatos, y que lo mismo pueden ponerse en forma de escala, que saltar dos, tres, cuatro o más grados.

DE LOS INTERVALOS EN GENERAL

¿De cuántas especies puede ser cada intervalo?

De tres, que son: disminuído, menor y mayor; o menor, mayor y aumentado (1). (*Lámina 4.^a—Número 33.*)

INVERSIÓN DE LOS INTERVALOS —No siempre se presentan los intervalos siendo la primera nota más grave que la segunda, como sucede en los ejemplos anteriores, los cuales se llaman intervalos ascendentes o superiores. También se presentan en sentido inverso, esto es, siendo la primera nota más aguda que la segunda, los cuales se llaman intervalos descendentes o inferiores. (*Lámina 4.^a—Número 34.*)

Todo intervalo inferior puede transformarse en superior subiendo la primera nota a la octava superior o bajando la segunda a la octava inferior. (*Lámina 4.^a—Número 35.*)

Todo intervalo inferior puede transformarse en superior subiendo una octava la segunda nota o bajando la primera. (*Lámina 4.^a—Número 36.*)

La operación demostrada en los números 35 y 36 se llama inversión de los intervalos, cuyas distancias se miden siguiendo la regla dada de contar los grados que median de una a otra nota, comprendiéndolas ambas.

El estudio de los intervalos y sus inversiones puede hacerse analizando cualquier trozo de música, y lo recomendamos como utilísimo para los que aspiren a solfear bien, y muy especialmente para los que después del solfeo quieran dedicarse al estudio de la Armonía.

(1) Hay algunos autores que ponen cada uno de los intervalos en los cuatro grados de disminuído, menor, mayor y aumentado.

SEGUNDA PARTE

DE LA DURACIÓN DE LOS SONIDOS

¿Cómo se fija la duración de los sonidos?

Por medio de las *figuras cantables*, de las *ligaduras*, de los *puntillos* de aumentación, de los *compases*, de los *calderones* y de los *aires* o *movimientos*.

DE LAS FIGURAS CANTABLES

¿Qué es figura cantable?

La diferente forma que se da a las notas para determinar su valor.

¿Qué se entiende por valor de las figuras?

El tiempo de duración que cada una representa.

¿Cuántas son las figuras de la Música moderna?

Siete.

¿Cómo se llaman?

Semibreve o redonda, mínima o blanca, semínima o negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa. (*Lámina 4.^a—Núm. 37.*)

¿Por qué se dan distintas figuras a las notas?

Porque así como por su colocación en el pentágrama y por la clave que rige indican la entonación de los sonidos, es preciso que por su figura determinen la duración de los mismos.

¿Qué valor representan dichas figuras?

La redonda representa la unidad, la blanca su mitad, la negra su cuarto, la corchea su octavo, la semicorchea su diez y seis avo, la fusa su treinta y dos avo, y la semifusa su sesenta y cuatro avo.

¿Son fijos dichos valores?

Dichos valores son relativos al compás y al aire que rigen en cada pieza; pero entre sí guardan la proporción de una a dos, de dos a cuatro, de cuatro a ocho, etc. (*Lámina 5.^a—Núm. 38.*)

DE LAS LIGADURAS Y DE LOS PUNTILLOS DE AUMENTACIÓN

¿Cómo se representa un sonido cuya duración deba ser doble, triple o cuádruple que una redonda?

Escribiendo dos, tres o cuatro redondas seguidas, y uniéndolas con pequeñas líneas curvas, llamadas ligaduras. (*Lámina 5.^a—Número 39.*)

¿Cómo se representa un sonido cuya duración deba ser de seis cuartas partes de una redonda?

Poniendo una redonda seguida de una blanca, y uniéndolas con una ligadura. (*Lámina 5.^a—Número 40.*)

¿Cómo se representa un sonido cuya duración sea de tres cuartas partes de una redonda?

Poniendo una blanca seguida de una negra, y uniendo ambas con una ligadura. (*Lámina 5.^a—Número 41.*)

¿Cómo se ejecutan las ligaduras?

Pronunciando la primera nota y prolongando el sonido durante el valor de todas las que a ella estén ligadas, sin repetir la pronunciación.

¿No hay otro medio de prolongar la duración de las figuras?

Sí, señor; haciendo uso de los puntillos de aumentación.

¿Qué son puntillos de aumentación?

Unos puntitos que, colocados después de una nota, la aumentan la mitad del valor que representa por su figura. (*Lámina 5.^a—Número 42.*)

¿Se suelen poner dos puntillos después de una nota?

Sí, señor; pero el segundo sólo la aumenta una cuarta parte del valor que ella representa por su figura, o sea la mitad de lo que la aumenta el primero. (*Lámina 5.^a—Número 43.*)

DE LAS FIGURAS DE SILENCIO, PAUSAS O ESPERAS

¿Se siguen siempre las figuras cantables sin interrupción?

No, señor; con frecuencia se hallan mezcladas con otras figuras mudas llamadas silencios, pausas o esperas.

¿Cuántas son las figuras mudas o de silencio?

Siete, que aunque de distinta forma y diverso efecto que las cantables, tienen los mismos nombres e igual valor que ellas. (*Lámina 5.^a—Número 44.*)

¿Se usan puntillos para prolongar la duración de las figuras de silencio?

Sí, señor; y hacen en ellas el mismo efecto que en las figuras cantables.

¿Qué diferencia hay entre las figuras cantables y las de silencio?

Que en las primeras sirven para determinar el valor o duración que se ha de dar a los sonidos ejecutados con la voz o con algún instrumento, y en las segundas para medir el tiempo que se ha de estar sin cantar o tocar, cuya exactitud es de la mayor importancia.

NOTA.—Cuando en la Música concertada debe guardar silencio una de las partes durante algunos compases, éstos se indican con guarismos de este modo: 2, 6, 20; pero también suelen encontrarse expresados con signos. (*Lámina 5.^a—Número 45.*)

DE LOS COMPASES

¿Qué es compás?

La división del tiempo en partes iguales.

¿Cómo se representa el compás?

Por un signo que se pone al principio de cada pieza, después de la clave y de las alteraciones propias, cuando las hay, o en el curso de ella cuando se quiere cambiar el establecido anteriormente.

¿Para qué sirve el compás?

Para medir con exactitud el valor o duración que se debe dar a las figuras cantables y a las de silencio.

¿Cuáles son los compases que están más en uso?

El compasillo, compás binario o mayor, dos por cuatro, tres por cuatro, tres por ocho, seis por ocho, nueve por ocho y doce por ocho (1). (*Lámina 5.^a—Número 46.*)

(1) Hay otros muchos compases, que no mencionamos por haber caído en desuso y porque, una vez conocidos éstos, se comprenden fácilmente.

¿Cuál de dichos compases es el fundamental?

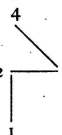
El compasillo, que se divide en cuatro partes iguales.

¿Por qué se llama fundamental?

Porque de él se derivan todos los otros, como se verá más adelante.

¿Cómo se marcan las partes del compasillo?

Con cuatro movimientos de la mano o del pié: el 1.º abajo, el 2.º a la izquierda, el 3.º a la derecha, y el 4.º arriba, de

este modo:  2 — 3, y se llaman tiempos fuertes al 1.º y 3.º,

y débiles al 2.º y 4.º

¿Qué valor o duración tiene una redonda en el compasillo?

La redonda vale las cuatro partes de que consta el compasillo, y por consiguiente el sonido que represente una redonda debe durar todo un compás.

¿Qué valor o duración tiene una blanca en el compasillo?

Una blanca vale la mitad que una redonda, esto es, dos partes, y, por lo tanto, el sonido que represente una blanca debe durar dos partes de las cuatro en que se divide el compasillo.

¿Qué valor o duración tiene una negra en el compasillo?

Una negra vale la mitad que una blanca, esto es, una parte; por lo cual el sonido que represente una negra debe durar una de las cuatro partes en que se divide el compasillo.

¿Qué valor o duración tiene una corchea en el compasillo?

Una corchea vale la mitad que una negra, esto es, media parte, y, por consiguiente, para llenar una parte del compasillo se necesitan dos corcheas, y para llenar todo el compás se necesitan ocho.

¿Qué valor o duración tiene una semicorchea en el compasillo?

Una semicorchea vale la mitad que una corchea, esto es, un cuarto de parte; por lo tanto, para llenar una parte del compasillo se necesitan cuatro semicorcheas, y para llenar un compás se necesitan diez y seis.

¿Qué valor o duración tiene una fusa en el compasillo?

Una fusa vale la mitad que una semicorchea, esto es, un octavo de parte, por lo cual, para llenar una parte del compasillo se necesitan ocho fusas, y para llenar un compás se necesitan treinta y dos.

¿Qué valor o duración tiene una semifusa en el compasillo?

Una semifusa vale la mitad que una fusa, esto es, un diez y seis avo de parte, y, por lo tanto, se necesitan diez y seis semifusas para llenar una parte del compasillo. y sesenta y cuatro para llenar un compás.

¿Qué número de figuras puede entrar en cada compás de compasillo?

Una redonda, o dos blancas, o cuatro negras, u ocho corcheas, o diez y seis semicorcheas, o treinta y dos fusas, o sesenta y cuatro semifusas, o cualquier combinación de dichas figuras, ya sean cantables o de silencio, con tal que llenen sus cuatro partes. (*Lámina 6.^a—Número 47.*)

¿Cómo se llaman las líneas que atraviesan el pentágrama verticalmente?

Se llaman líneas divisorias, y sirven para separar y dar a conocer las figuras que deben ejecutarse en cada compás (1).

¿En cuántas partes se divide el compás binario mayor?

En dos iguales, que se marcan una abajo y otra arriba, de este modo: $\begin{array}{c} 2.^a \\ | \\ 1.^a \end{array}$; la primera se llama tiempo fuerte, y la segunda

tiempo débil.

¿Qué figuras entran en el compás binario?

Las mismas que en el compasillo.

¿Qué diferencia existe entre el compasillo y el compás binario?

Que, dividiéndose el binario en dos partes, las figuras valen

(1) Para adquirir el conocimiento práctico del valor o duración de las figuras en el compasillo, se podrán estudiar los ejercicios de medida que, basados sobre la escala diatónica o natural, se hallan al principio de la parte práctica en el ya citado *Método de Solfeo* por *Romero y Valero*, y en los también mencionados *Ejercicios elementales de medida y entonación* por *Romero*, pudiendo continuar practicando este compás, como todos los demás, según se vayan explicando en las lecciones sucesivas de dichas obras.

la mitad que en el compasillo, y deben entrar doble número de ellas en cada parte. (*Lámina 6.^a—Número 48.*)

¿Qué quiere decir compás de dos por cuatro?

Que en este compás entran dos cuartos de la unidad, o sean dos negras, en lugar de las cuatro que entran en el compasillo.

¿En cuántas partes se divide el compás de dos por cuatro?

En dos iguales, que se marcan como las del compás mayor o binario, una abajo y otra arriba, llamándose tiempo fuerte a la primera, y tiempo débil a la segunda.

¿Qué valor tienen las figuras en el compás de dos por cuatro?

El mismo que en el compasillo.

¿Qué figuras entran en el dos por cuatro?

Una blanca o dos negras, o cuatro corcheas, u ocho semicorcheas, o diez y seis fusas, o treinta y dos semifusas, o cualquier combinación de dichas figuras, ya sean cantables o de silencio, siempre que llenen sus dos partes (*Lámina 6.^a—Número 49.*)

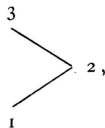
¿Qué quiere decir compás de tres por cuatro?

Que en él entran tres cuartos de la unidad, o sean tres negras, en lugar de las cuatro que entran en el compasillo.

¿En cuántas partes se divide el tres por cuatro?

En tres iguales, que se marcan; la primera abajo, la segunda

a la derecha y la tercera arriba, de este modo:



llamándose parte fuerte la primera, y débiles la segunda y tercera (1).

(1) La segunda parte también puede marcarse a la izquierda así:



Conviene advertir que en los compases de tres partes se dice que la segunda y tercera son débiles; pero en la práctica se comprueba que la segunda es más débil que la tercera. Por eso una nota que empiece en la segunda parte y continúe a la tercera, resulta sincopada. (Véase la explicación de las sincopas, página 27.)

¿Qué valor tienen las figuras en el tres por cuatro?

El mismo que en el compasillo.

¿Qué figuras entran en el tres por cuatro?

Una blanca con puntillo, o tres negras, o seis corcheas, o doce semicorcheas, o veinticuatro fusas, o cuarenta y ocho semifusas, o cualquiera combinación de dichas figuras, ya sean cantables o de silencio, con tal que llenen sus tres partes. (*Lámina 6.^a—Número 50.*)

¿Qué quiere decir compás de tres por ocho?

Que en él entran tres octavos de la unidad, o sean tres corcheas, en lugar de las ocho que entran en el compasillo.

¿En cuántas partes se divide el tres por ocho?

En tres iguales, que se marcan como las del tres por cuatro, pero las figuras valen doble.

¿Qué figuras entran en el tres por ocho?

Una negra con puntillo, o tres corcheas, o seis semicorcheas, o doce fusas, o veinticuatro semifusas, o cualquiera combinación de dichas figuras, sean cantables o de silencio, con tal que llenen sus tres partes. (*Lámina 6.^a—Número 51.*)

¿Qué quiere decir compás de seis por ocho?

Que entran seis octavos de la unidad, o sean seis corcheas, en lugar de las ocho que entran en el compasillo.

¿En cuántas partes se divide el seis por ocho?

En dos iguales, y en los movimientos lentos cada una de ellas se subdivide por tercios (1).

¿Qué figuras entran en el seis por ocho?

Una blanca con puntillo, o dos negras con puntillo, o seis corcheas, o doce semicorcheas, o veinticuatro fusas, o cuarenta y ocho semifusas, o cualquiera combinación de dichas figuras que llene todo el compás. (*Lámina 6.^a—Número 52.*)

¿Qué quiere decir compás de nueve por ocho?

Que entran nueve octavos de la unidad, o sean nueve corcheas, en lugar de las ocho que entran en el compasillo.

(1) Este compás suele también subdividirse en cuatro partes desiguales, entrando en la primera dos corcheas o su equivalencia, en la segunda una, en la tercera dos y en la cuarta una.

¿En cuántas partes se divide el nueve por ocho?

En tres iguales, y cada una de ellas suele subdividirse por tercios.

¿Qué figuras entran en el nueve por ocho?

Una blanca y una negra, ambas con puntillo, o tres negras con puntillo, o nueve corcheas, o diez y ocho semicorcheas, o treinta y seis fusas, o setenta y dos semifusas, o cualquiera combinación de dichas figuras que llene todo el compás. (*Lámina 6.^a—Número 53.*)

¿Qué quiere decir compás de doce por ocho?

Que entran doce octavos de la unidad, o sean doce corcheas, en lugar de las ocho que entran en el compásillo.

¿En cuántas partes se divide el doce por ocho?

En cuatro iguales, y cada una de ellas puede subdividirse por tercios.

¿Qué figuras entran en el doce por ocho?

Una redonda con puntillo, o dos blancas con puntillo, o cuatro negras con puntillo, o doce corcheas, o veinticuatro semicorcheas, o cuarenta y ocho fusas, o noventa y seis semifusas, o cualquiera combinación de dichas figuras que llene todo el compás. (*Lámina 6.^a—Número 54.*)

¿Es preciso que todas las figuras que entran en cada compás sean del mismo valor?

No, señor; se ha puesto así para que se comprendan más claramente; pero los compositores pueden llenar cada compás con diversas combinaciones de figuras, sean cantables o de silencio, pero que deben siempre corresponder con las indicadas.

Observaciones importantes acerca de los compases

Los compases se dividen en simples y compuestos. Los simples son aquellos en que las figuras que entran en cada parte pueden subdividirse por mitades, como el compásillo, compás binario, dos por cuatro, tres por cuatro y tres por ocho. Los compuestos son aquellos en que las figuras que entran en cada parte no pueden subdividirse por mitades, y sí por tercios, como el doce por ocho, nueve por ocho y el seis por ocho, lo cual produce variedad de ritmos.

Comparando el compás de seis por ocho con el de dos por cuatro, se observará que ambos se dividen en dos partes, con la diferencia de que en cada parte del seis por ocho entra un tercio más de figuras que en el dos por cuatro. (*Lámina 6.^a—Números 52 y 49.*)

Comparando el compás de nueve por ocho con el tres por cuatro, se obser-

vará igualmente que ambos se dividen en tres partes, con la diferencia que en cada parte del nueve por ocho entra un tercio más de figuras que en el tres por cuatro. (*Lámina 6.^a—Números 53 y 50.*)

Igual diferencia resulta de la comparación del compás de doce por ocho con el compasillo, los cuales se dividen en cuatro partes, pero en cada parte del doce por ocho entra un tercio más de figuras que en el compasillo. (*Lámina 6.^a—Números 54 y 47.*)

Entre el compás binario y el dos por cuatro no hay más diferencia que en el modo de escribirse, pues ambos producen igual efecto. (*Lámina 6.^a—Números 48 y 49.*)

Tampoco hay diferencia en el efecto de los compases de tres por cuatro y tres por ocho, por lo que se pueden emplear indistintamente para escribir una misma melodía. (*Lámina 6.^a—Números 50 y 51.*)

Con frecuencia se encuentran en los compases simples grupos de tres y de seis notas que deben ejecutarse en el mismo tiempo que dos o cuatro de su misma especie: estos grupos pertenecen en realidad a los compases compuestos; pero se admiten en los simples para dar más variedad a las melodías, y a fin de evitar confusión se marcan los primeros con un tres encima o debajo del grupo, y se llaman tresillos, y los segundos con un seis, y se llaman seisillos (1).

Además de las combinaciones regulares de figuras que se han explicado, suelen hallarse algunos grupos de 5, 7, 9, 10 u 11 notas, que deben ejecutarse en el mismo tiempo que corresponde a 4, 6, 8 y 12 de su misma especie: dichos grupos, que se usan como por licencia, principalmente en la música instrumental, se llaman valores irregulares.

DE LAS SÍNCOPAS

¿Qué son síncopas?

Unas notas que empiezan en la parte débil del compás y se prolongan hasta la parte fuerte inmediata, o que empiezan en la segunda mitad de una parte y se prolongan hasta la primera mitad de la siguiente. (*Lámina 6.^a—Número 55.*) (2).

¿Qué efecto producen las síncopas?

El de cortar la marcha regular del ritmo, formando otra marcha a contratiempo.

¿Qué es ritmo?

La sensación que produce la duración relativa de varios gru-

(1) Se podrá ver y practicar en el referido *Método de Solfeo*, de Valero y Romero.

(2) Esta definición de síncopas se refiere solamente a las de los compases binarios y a los de combinación doble. En los compases ternarios y en los de combinación triple, se entiende por síncopas toda nota que, empezando en la segunda o tercera parte, continúe a la siguiente, que es o menos débil o más fuerte; o que empezando en el segundo o tercer tercio de una parte, continúe al siguiente, que siempre resulta en la misma forma o menos débil o más fuerte. (*Ejemplo 68.*)

pos de sonidos, producidos unas veces simétricamente, otras veces de una manera irregular. El ritmo puede existir por sí solo, sin el auxilio de sonidos musicales. (*Ejemplo 69.*)

DE LOS CALDERONES

¿Qué es calderón?

Un semicírculo con un punto en el centro, que se coloca encima o debajo de una nota o de un silencio. (*Lámina 6.ª—Número 56.*)

¿Para qué sirve el calderón?

Para suspender el movimiento del compás, prolongando la duración de la nota o silencio a que afecta, en cuya suspensión, suelen introducirse a veces algunas notas de adorno, llamadas *fermatas*.

DE LOS AIRES O MOVIMIENTOS

¿Qué son aires o movimientos?

Los grados de lentitud o de velocidad que deben darse al movimiento del compás, los cuales se indican con varias palabras italianas, que se ponen a la cabeza de cada trozo de música o en el sitio en que se quiere cambiar el movimiento ya establecido.

¿Cuáles son estas palabras y su significado en español?

Largo (*muy despacio*).

Larghetto (*despacio*).

Adagio (*poco menos despacio*).

Andantino (*un poco más movido*).

Andante (*algo más decidido*).

Allegretto (*más animado*).

Allegro (*aprisa*).

Vivace (*muy aprisa*).

Presto (*veloz*).

Prestísimo (*muy veloz*).

Y otras muchas que modifican el movimiento indicado por éstas, como son las siguientes:

Accelerando (*apresurando*).

Meno-mosso (*menos movido*).

• Piú mosso (*más movido*).

Rallentando (*retrasando poco a poco*).

Stringendo o afrettando (*apresurando*), etc., etc. (1).

(1) No siendo suficientes todas las palabras indicadas y algunas más que se usan, para fijar de un modo seguro el movimiento que se debe dar a cada aire, y pudiendo éstos sufrir grandes modificaciones con perjuicio del buen efecto, por depender en gran parte de la manera de sentir, o sea del temperamento de cada ejecutante o de sus directores, se ha inventado una maquinilla en forma de pirámide, llamada *Metróno*, provista de una tabla o escala de números fija y péndola, cuyo extremo superior se coloca a voluntad, frente a los números de la escala, los cuales indican las oscilaciones que la péndola, puesta en movimiento, hace cada minuto.

Con este utilísimo invento pueden estar seguros los compositores de que sus obras se ejecutarán en todas partes al mismo aire que ellos concibieron, indicando el número y figura musical que se ha de ejecutar en cada movimiento de la péndola.

TERCERA PARTE

DE LA INTENSIDAD DE LOS SONIDOS

¿Qué es intensidad?

El grado de fuerza o de suavidad que se da a los sonidos, de cuya aplicación bien combinada resultan variedad de efectos sumamente agradables, a lo que se llama *bien matizar*.

¿Cómo se indican los diferentes grados de intensidad?

Con varias palabras italianas y algunos signos que se colocan debajo o encima de las notas.

¿Cuáles son las palabras y su significado en español?

Palabras italianas	Abreviaciones	Significado en español
Pianissimo	pp.	Muy suave.
Piano	p.	Suave con dulzura.
Mezza voce	m. z. v.	A media voz.
Mezzo forte	mf.	Medio fuerte.
Crescendo	cres.	Aumentando la fuerza gradualmente.
Rinforzando	rinf.	Reforzando.
Sforzando	sfz.	Esforzando.
Forte	f.	Fuerte.
Fortísimo	ff.	Muy fuerte.
Decrescendo	decres.	} Disminuyendo la fuerza gradualmente, o apagando el sonido poco a poco.
Diminuendo	dim.	
Calando	cal	
Mancando	manc.	
Morendo	mor.	
Perdendosi	perd	
Smorzando	smorz	

¿Qué indican las letras *fp* cuando están unidas?

Que la primera nota se haga fuerte y las siguientes piano.

¿Qué indican cuando están así, *pf*?

Que la primera nota se haga piano y las siguientes fuertes.

¿Cuáles son los signos correspondientes a la intensidad?

Los llamados reguladores, que son dos líneas en forma de

ángulo, cuya separación o aproximación indica el aumento o disminución de fuerza que se ha de dar a uno o varios sonidos. (*Lámina 6.^a—Número 57.*)

DE LAS ARTICULACIONES O ACENTOS

¿Cuántas son las articulaciones?

Cuatro, que son: el stacato o suelto, el picado, el ligado y el picado-ligado o marcado.

¿Cuál es el stacato?

El que se indica con unas rayitas sobre las notas y se ejecuta haciéndolas muy secas, quitándolas la mitad de su valor y pasando la otra mitad en silencio. (*Lámina 7.^a—Número 58.*)

¿Cuál es el picado?

El que se indica con puntitos sobre las notas y se ejecuta emitiendo o atacando cada una por un golpe de garganta en el canto, por un golpe de lengua en los instrumentos de viento y por un golpe de arco en los de cuerda, sin quitar a las notas nada de su valor. (*Lámina 7.^a—Número 59.*)

¿Cuál es el ligado?

El ligado se indica con una línea curva que pasa por encima o por debajo de dos, tres, cuatro o más notas, y se ejecuta apoyando algo la primera y pasando suavemente a las demás, sin repetir el golpe de garganta, de lengua o de arco. (*Lámina 7.^a—Número 60.*)

¿Cuál es el picado-ligado o marcado?

El que se indica con puntitos sobre las notas y un ligado por encima de ellos y se ejecuta haciendo una ligera inflexión al pasar por cada nota, pero sin desunirlas.

NOTA.—Las articulaciones y los diferentes grados de intensidad son los medios materiales de acentuación, y cuando están oportunamente indicados por el compositor y ejecutados con arte, son un poderoso auxilio para la expresión.

DE LAS NOTAS DE ADORNO

¿Cuántas clases hay de notas de adorno?

Cuatro, que se designan con las palabras italianas siguientes: *apoyaturas, mordentes, grupetos y trinos.*

¿Qué son apoyaturas?

Unas notitas que se encuentran entre las notas ordinarias.

¿Cómo se ejecutan las apoyaturas?

Apoyando en ellas el sonido y pasando con suavidad a la nota ordinaria siguiente, con la cual deben ligarse.

¿Tienen valor propio las apoyaturas?

A las apoyaturas se las da el valor que representa su figura, pero éste se toma de la nota ordinaria que sigue a cada una.

(Lámina 7.^a—Número 61.)

¿Qué son mordentes?

Unos grupos compuestos de una, dos o tres notitas, y que se hallan entre las notas ordinarias.

¿Cómo se ejecutan los mordentes?

Con rapidez y cierta energía.

¿De dónde se toma el tiempo para ejecutar los mordentes?

Para los de una notita y para los de dos se toma de la nota ordinaria que les sigue, y para los de tres se toma de la que les antecede. (Lámina 7.^a—Número 62.) (1).



¿Qué son grupetos?

Unos grupos compuestos de cuatro notitas, que unas veces empiezan por la inferior inmediata a la nota ordinaria que les precede, y otras empiezan por la superior.

¿Cómo se ejecutan los grupetos?

Con una velocidad proporcionada al aire y al carácter de la melodía en que se hallen, tomando el tiempo de la nota ordinaria que antecede a cada uno.

¿Se usa algún signo para indicar los grupetos?

Cuando el grupeto debe empezar por la nota superior a la que a él precede, se usa éste , añadiendo un sostenido o un becuadro si se quiere alterar la penúltima nota; y cuando el grupeto debe empezar por la nota inferior, se usa ésta , añadiendo un sostenido o becuadro si se quiere alterar la primera nota. (Lámina 7.^a—Número 63.)

(1) Esta materia de las *notas de adorno* ha dado lugar a muchas dudas y errores en la ejecución. Para su estudio completo aconsejamos la lectura de las breves, pero magistrales páginas, que el eminente pianista Sr. Tragó ha dedicado a su interpretación en su edición de *Invenções y Fugas*, de J. S. BACH.

¿Qué es trino?

Un adorno que se indica con estas dos letras *tr*, y se ejecuta batiendo alternativa y rápidamente la nota sobre que se halla con la superior inmediata durante todo su valor. (*Lámina 7.^a—Número 64.*)

NOTA.—Todas las reglas que puedan darse sobre la ejecución de las notas de adorno están sujetas a excepciones, por depender en gran parte del gusto y de los varios casos en que pueden presentarse.

DE LOS SIGNOS DE REPETICIÓN Y ABREVIACIÓN

¿Cuáles son los signos de repetición?

Varios; pero los más usados son las dos barras con puntos a los costados y los párrafos, los cuales indican que la música contenida entre ellos debe decirse dos veces (*Lámina 7.^a—Número 65*), y otros que se ponen en forma de llamadas cuando se quiere repetir un trozo lejano de los ya ejecutados. (*Lámina 7.^a—Número 66.*)

También se usan estas dos letras *D C*, que indican que se vuelva al principio hasta la palabra *Fin*, en que debe concluirse, o hasta cualquier signo que esté indicado.

¿Cuáles son los signos de abreviación?

Se emplean muchos, principalmente en la música instrumental; pero los más en uso son los que se indican en la *Lámina 7.^a—Número 67.*

CUARTA PARTE

DEL TRANSPORTE O TRANSPOSICIÓN

¿Qué es transportar?

Ejecutar la música escrita en un *tono* en otro distinto.

¿Qué objeto tiene el transporte?

El de poner en un *tono favorable* una pieza escrita demasiado *alta* o *baja* para la voz o el instrumento que la ha de ejecutar.

¿Cómo se verifica la transposición?

Suponiendo mentalmente una nueva *clave* de manera que la *tónica* del *nuevo tono* se coloque en el mismo lugar que la *tónica* del *tono primitivo*. También hay que suponer los *accidentales* que corresponden en la *armadura* de la *clave* al *tono nuevo*. Hecha esta operación mental, se procede a su ejecución conforme al *tono* y a la *clave supuestos*. (Ejemplo 70.) El modo de un tono no cambia nunca al hacer la transposición.

¿Hay que observar algunos otros detalles?

Sí, señor; especialmente en lo que se refiere a los *accidentales pasajeros* que se colocan en las *notas* aparte de la *armadura* de la *clave*.

¿Qué reglas pueden servir para estos casos?

Dos; una para cuando se trata en la transposición de *aumentar sostenidos* o *suprimir bemoles*, y otra para cuando se *aumentan bemoles* o se *suprimen sostenidos*.

¿Hay alguna diferencia entre *aumentar sostenidos* y *suprimir bemoles*, o entre *aumentar bemoles* y *suprimir sostenidos*?

No, señor; es exactamente igual una cosa que otra; de tal manera, que la *supresión* de *bemoles* y la *adición* de *sostenidos* se hace siempre en el mismo orden en que los últimos se colocan en la *clave*: *fa, do, sol, re, la, mi, si*; la *supresión* de *sostenidos* y la *adición* de *bemoles* en el mismo orden que estos últimos: *si, mi, la, re, sol, do, fa*. Así, en la transposición resulta

que, si se añade *un sostenido* o se suprime *un bemol*, la nota fa es a quien afecta siempre la alteración; si se añaden *dos sostenidos* o se suprimen *dos bemoles*, las notas afectadas de la alteración serán invariablemente *fa* y *do*; si tres, las notas *fa*, *do*, *sol*; etc. En el orden inverso, si se añade *un bemol* o se suprime *un sostenido*, la nota alterada será *si*; si dos, serán *si* y *mi*; si tres, *si*, *mi*, *la*; etc. De todo esto se pueden deducir las dos reglas siguientes:

1.^a Cuando la transposición obliga a *añadir* en la clave *uno* o *varios sostenidos*, o a *suprimir uno* o *varios bemoles*, o, al mismo tiempo, a *suprimir uno* o *varios bemoles* para *añadir uno* o *varios sostenidos*, deben contarse, en el orden de los sostenidos (*fa*, *do*, *sol*, *re*, *la*, *mi*, *si*), tantas notas como bemoles se han *suprimido* o *sostenidos* se han *añadido*, y se *sube un semitono cromático* cada uno de los accidentales que se encuentren delante de aquellas notas, reemplazando el *b* por el *b̄*, el *b̄* por el *♯*, el *♯* por el *×*, el *bb* por el *b̄* (Ejemplo 71.)

2.^a Cuando la transposición obliga a *añadir* en la clave *uno* o *varios bemoles*, o a *suprimir uno* o *varios sostenidos*, o, al mismo tiempo, a *suprimir uno* o *varios sostenidos* para *añadir uno* o *varios bemoles*, deben contarse, en el orden de los bemoles (*si*, *mi*, *la*, *re*, *sol*, *do*, *fa*), tantas notas como *sostenidos* se han *suprimido* o *bemoles* *aumentado*, y se *baja un semitono cromático* cada uno de los accidentales que haya delante de aquellas notas, reemplazando el *♯* por el *b̄*, el *b̄* por el *b*, el *b* por el *bb*, el *×* por el *♯*. (Ejemplo 72.)

Los accidentales que se encuentren en las demás notas se hacen tal cual se hallen escritas. (Ejemplo 73.)

¿Hay alguna otra clase de transporte?

Sí, señor; el que se hace a un semitono cromático inferior o superior: pero este transporte no presenta ninguna dificultad, porque las notas conservan el mismo nombre en un tono como en otro y no hay necesidad de cambiar la clave. En cuanto a los accidentales pasajeros, todos ellos sufren la modificación descendente o ascendente según que el transporte sea inferior o superior. (Ejemplo 74.)

En resumen, para *transportar* conviene proceder de la manera siguiente:

- 1.º Reconocer el TONO, en que está escrita la pieza de música.
 - 2.º Encontrar la TÓNICA y ver qué *posición* ocupa en el pentágono.
 - 3.º Buscar la CLAVE que en el lugar de esta *tónica primitiva* debe producir la *tónica del nuevo tono* adonde se quiere hacer el transporte.
 - 4.º Suponer en la clave la ARMADURA que conviene al *tono nuevo*.
 - 5.º Fijar de antemano en la memoria las *notas* delante de las cuales deben *cambiarse* los ACCIDENTALES y en qué *sentido* deben hacerlo.
-

Nº 1. Pentagrama.

Nº 2. Pentagrama con notas

Nº 4. Lineas adicionales.

Nº 5. Clave de Sol. Clave de Do. Clave de Fa.

Nº 3.

Nombre y colocacion de las notas en la Clave de Sol.

Nº 6.

Nombre y colocacion de las notas en la Clave de DO en 1ª linea.

Nombre y colocacion de las notas en la Clave de DO en 2ª linea.

Nº 7. Nombre y colocacion de las notas en la Clave de DO en 3ª linea.

Nombre y colocacion de las notas en la Clave de DO en 4ª linea.

Nombre y colocacion de las notas en la Clave de FA en 3ª linea.

Nº 8. Nombre y colocacion de las notas en la Clave de FA en 4ª linea.

CUADRO comparativo de la estension regular de las seis clases de voces.

Nº 9.

TIPLE.

MEDIO TIPLE.

CONTRALTO.

TENOR.

BARITONO.

BAJO.

Escala ascendente. Escala descendente.

Nº 10.

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

Nº 11.

Semitono. Semitono.

Nº 11 bis.

Sonidos unisonos.

Nº 12.

Lamina 2

Nº 13. 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª 9ª 10ª 11ª 12ª 13ª 14ª 15ª Nº 14. Bemol. Doble bemol.
Sostenido. Dobles sostenidos. Becuadro.

Nº 15. Tono. Tono. Semitono. Tono. Tono. Tono. Semitono. Semitono. Semitono.
Cada tono dividido en dos semitonos por medio del sostenido.
iguales. iguales.

Nº 16. Semitono. Tono. Tono. Tono. Semitono. Tono. Tono. Semitono. Semitono.
Cada tono dividido en dos semitonos por medio del bemol.
iguales. iguales.

Nº 17. Tono. Tono. Tono. Tono. Tono.
Los intervalos de un tono reducidos a iguales con el doble sostenido en la nota inferior.
iguales. iguales. iguales. iguales. iguales.

Nº 18. Tono. Tono. Tono. Tono. Tono.
Los intervalos de un tono reducidos a iguales con el doble bemol en la nota superior.
iguales. iguales. iguales. iguales. iguales.

Nº 19. Nº 21. Semitonos diatonicos

Nº 20. Nº 22. Semitonos cromáticos

Nº 25. Escala Cromática con sostenidos.
Escala Cromática con hemoles.

Nº 24. Escala del tono de DO mayor.
1º grado 2º 3º 4º 5º 6º 7º 8º
Tono Tono Semitono Tono Tono Tono Semitono

Esta escala se llama tambien natural por que en ella no entra alteracion alguna.

Nº 25. 1º Tetracordo. 2º Tetracordo.
Tono Tono Semitono Tono Tono Semitono

Nº 26.

Escala del tono de DO, modo mayor.

Escala del tono de SOL, modo mayor.

Escala del tono de RE, modo mayor.

Escala del tono de LA, modo mayor.

Escala del tono de MI, modo mayor.

Escala del tono de SI, modo mayor.

Escala del tono de FA #, modo mayor.

Escala del tono de DO #, modo mayor.

Nº 28.

Escala de tono de DO, modo mayor.

Escala del tono de FA, modo mayor.

Escala del tono de SI b, modo mayor.

Escala del tono de MI b, modo mayor.

Escala del tono de LA b, modo mayor.

Escala del tono de RE b, modo mayor.

Escala del tono de SOL b, modo mayor.

Escala del tono de DO b, modo mayor.

Nº 29.

Escala del tono de LA modo menor, modelo de todas las menores.

1º grado. 2º 3º 4º 5º 6º 7º 8º

Tono. Semitono. Tono. Tono. Semitono. Tono y medio. Semitono.

V. R. 127.

Nº 27.

1º tetracordo. 2º tetracordo.

Semitono. Tono. Tono. Semitono. Tono. Tono.

DO mayor. LA menor.

SOL mayor. MI menor.

RE mayor. SI menor.

LA mayor. FA sostenido menor.

MI mayor. DO sostenido menor.

SI mayor. SOL sostenido menor.

FA sostenido mayor. RE sostenido menor.

DO sostenido mayor. LA sostenido menor.

Semitono. Tono y medio. Semitono. Tono. Tono. Semitono. Tono.

Lamina 4.

TONOS RELATIVOS.

FA mayor.

Re menor.



SI bemol mayor.

SOL menor.



MI bemol mayor.

DO menor.



LA bemol mayor.

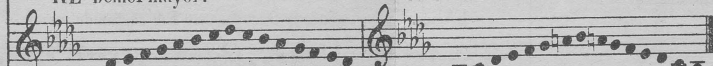
FA menor.



Nº 31.

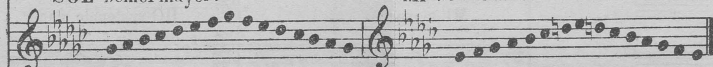
RE bemol mayor.

SI bemol menor.



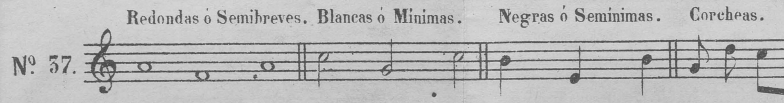
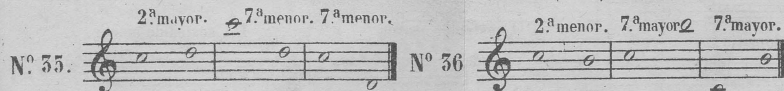
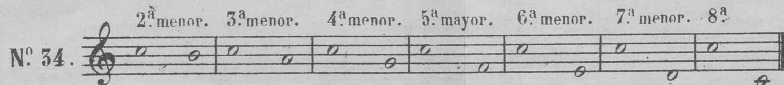
SOL bemol mayor.

MI bemol menor.



DO bemol mayor.

LA bemol menor.

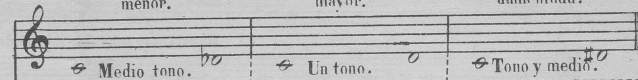


Modelo de Escalas diatónicas del modo menor con la 6ª mayor al subir y la 7ª menor al bajar.

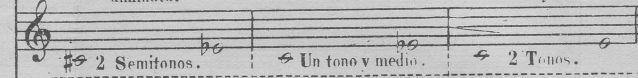
Nº 52.



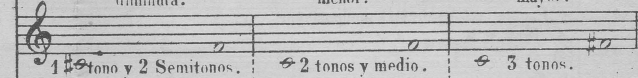
menor. 9ª mayor. aumentada.



diminuta. 5ª menor. mayor.

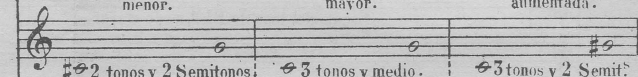


diminuta. 4ª menor. mayor.

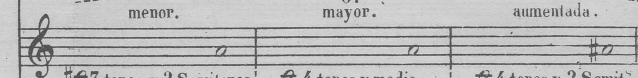


Nº 53.

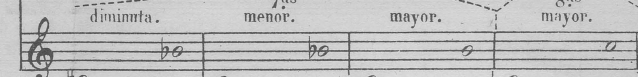
menor. 5ª mayor. aumentada.



menor. 6ª mayor. aumentada.



diminuta. 7ª menor. mayor. 8ª mayor.



Nº 38.
Una Redonda vale

- 2 Blancas
- ó 4 negras
- ó 8 Corcheas
- ó 16 Semicorcheas
- ó 32 Fusas
- ó 64 Semifusas

Una redonda con puntillo. Una blanca con puntillo. Una negra con puntillo. Una corchea con puntillo. Una semicorchea con puntillo. Una fusa con puntillo.

vale tres blancas. vale tres negras. vale tres corcheas. vale tres semicorcheas. vale tres fusas. vale tres semifusas.

Nº 43. Dos compases de silencio ó espera. Cuatro idem. Ocho idem. Once idem.

Nº 45.

Nº 46.

Compasillo.	Compas binario ó mayor.	Dos por cuatro.	Tres por cuatro.
Tres por ocho.	Seis por ocho.	Nueve por ocho.	Doce por ocho.

Lamina 5ª

Nº 39.

Nº 40.


Nº 41.


Figuras de no. Figuras de
tas cantables. Silencio.


	Valor de cada una Unidad.
	Mitad.
	Cuarto.
Nº 44.	Octavo.
	Diez y seis avo.
	Treinta y dos avo.
	Sesenta y cuatro avo.


TABLA GENERAL DE LOS COMPASES.


12 5 4 12 5 4 1 2 3 4 1 2 5 4 4 2 5 4 1 2 5 4

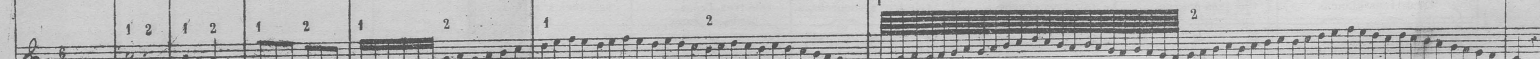
Nº 47. 

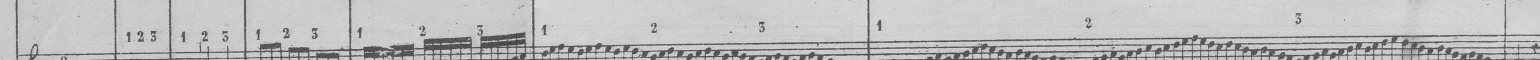
Nº 48. 


Nº 49. 

Nº 50. 

Nº 51. 

Nº 52. 

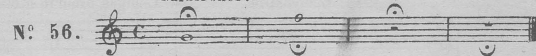
Nº 53. 

Nº 54. 


Sincopas.

Nº 55. 

Calderones.

Nº 56. 

Reguladores para aumentar la fuerza. id. para disminuirla. id. de acentuacion fuerte.

Nº 57. 

Stacato.
Nº 58.
Ejecucion.

Picado.
Nº 59.

Ligado.
Nº 60.

Apoyaturas.
Nº 61.
Ejecucion.

Mordentes.
Nº 62.
Ejecucion.

de una notita. de dos. de tres.

Nº 65.
Grupetos.

Signos
con que suelen indicarse.

Nº 64.

Nº 65.

Ejecucion.

Nº 66: & Q

Abreviaturas.

Nº 67.

Ejecucion.

Nº 68. *Sine.* *Sine.* *Sine.* *Sine.* *Sine.*

Nº 69.

Nº 70. *Tono primitivo.* *Tono transportado.* *Tono primitivo.* *Tono transportado.*

De MI BEMOL mayor a RE mayor. De RE mayor a SI BEMOL mayor.

Nº 71.

Trasporte a RE mayor. (Tres bemoles de menos y dos # de mas; Cinco notas (FA DO SOL RE LA) cuyos ACCIDENTALES hay que su bir un SEMITONO CROMATICO.

Mi bemol (tono primitivo)

Re. Do. La. Fa. Sol. Fa. Sol.

Nº 72.

Trasporte a SI bemol mayor. (Dos sostenidos de menos y dos bemoles de mas.) Cuatro notas(SI MI LA RE) cuyos ACCIDENTALES hay que bajar un SEMITONO CROMATICO.

Re mayor. (tono primitivo.)

MI. Si. La. Re. Re.

RE mayor.

Nº 73.

MI b mayor.

RE b mayor.

MI mayor.

Nº 74.

RE mayor.

MI b mayor.

OBRAS DE ENSEÑANZA PARA VARIOS INSTRUMENTOS

	N. P. Pesetas		N. P. Pesetas
Acordeón. — <i>Baquero</i> . Método.	3	Harmoni-flauta. — <i>Campano</i> . Mé-	
— <i>López Almagro</i> . Método	6	todo elemental a dos manos.	5
Arpa. — <i>Bernis</i> . Gran Método.	15	— <i>Campano</i> . Método elemental a	
Bajo de metal. — <i>Beltrán</i> . Método	10	una mano sola	4
Bandurria (por música).— <i>Damas</i> .		Harmónium. — <i>López Almagro</i> .	
Método.	4	Método	20
— <i>López</i> . Método	3,75	— <i>López Almagro</i> . Harmónium de	
Bandurria (por cifra).— <i>Damas</i> .		doble expresión, complemento	
Método.	4	al método.	15
Bombardino. — <i>Funoll</i> . Método.	15	Mandolina. — <i>Andrés</i> . Método.	5
— <i>Milpagher</i> . Método elemental	4,40	— <i>Pera Nevot</i> . Método.	10
Clarinete. — <i>Romero</i> . Método.	31,25	Óboe. — <i>Marzo</i> . Método	15
Contrabajo. — <i>Castro</i> . Método ele-		Onoven. — <i>Ferrocchi</i> . Método.	4
mental de tres y cuatro cuer-		Organo. — <i>Hernández</i> . Método:	
das.	10	Primera parte.	10
Cornetin y Fliscorno. — <i>Beltrán</i> .		Segunda parte.	12
Método.	20	Tercera parte.	12
— <i>Bellido</i> . Método elemental.	6	Completo	31,25
— <i>Milpagher</i> . Método elemental	5	— <i>Intguez</i> . Método, dividido en cua-	
Fagot. — <i>Romero</i> . Método	18,75	tro partes, cada una.	9,40
Flauta. — <i>Beltrán</i> . Método	15	Método completo	31,25
— <i>Calvíst</i> . Método elemental.	8	— <i>Fimeno</i> . Gran Método	31,25
— <i>González</i> . Método elemental.	6	— — Método elemental.	18,75
— <i>Kastner</i> . Método elemental.	7,50	Saxofón. — <i>Beltrán</i> . Método.	15
Guitarra. — <i>Cano</i> . Método, prime-		Tromba. — <i>Ferrocchi</i> . Método ele-	
ra parte	7,50	mental	5
— <i>Cano</i> . Método, segunda parte		Trombino. — <i>Ferrocchi</i> . Método ele-	
(tratado de armonía).	5	mental	5
— — Método completo.	11,25	Trombón. — <i>Funoll</i> . Método.	15
— — Nuevo método abreviado	12,50	— <i>Milpagher</i> . Método elemental	4,40
— <i>Cimadevilla</i> . Método, primera		Trompa. — <i>Romero</i> . Método	9,40
parte	3,15	Viola. — <i>Lestán</i> . Método elemental	7,50
— — Método, segunda		Violín. — <i>Alard</i> . Gran Método:	
parte	3,15	1.º año	3
— — Método completo	5,65	2.º —	3
— <i>Damas</i> . Método completo y pro-		3.º —	3
gresivo	10	4.º —	3
— — Método abreviado	4	5.º —	3
— — elemental.	4	6.º —	3
— <i>Giuliani</i> . Método	7,50	7.º —	3
— <i>Ruet</i> . Método completo, seguido		8.º —	3
de de una escogida colección		Método completo	15
de tocatas.	7,50	— <i>Marqués</i> . Método elemental.	6
Guitarra (por cifra).— <i>Cimadevi-</i>		— <i>Sphor</i> . Pequeño método.	4
lla. Método	3,75	— <i>Ventura</i> . Método	5
— <i>Damas</i> . Método	5	Violoncello. — <i>Benito</i> . Método e	
— — Método abreviado.	3	mental y progresivo.	

UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA
(Antes Casa Dotéslo) EDITORES

Bilbao-Madrid-Barcelona-Valencia-Santander-Alicante-Albacete