

Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada

Sección 1.<sup>a</sup>

ARTES Y OFICIOS

MANUAL  
DE MÚSICA

POR

M. BLAZQUEZ DE VILLACAMPA

MADRID

DIRECCION Y ADMINISTRACION

Doctor Fouquet, 7

Tip. de Estrada



0-1  
328

BC-7

26

R. 883

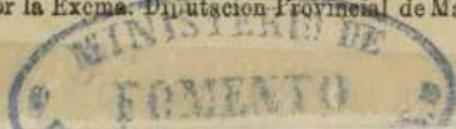
Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada  
Sección 1.<sup>a</sup>—ARTES Y OFICIOS

MANUAL  
DE  
MÚSICA

POR

M. BLAZQUEZ DE VILLACAMPA

Primer premio de composición  
en la Escuela Nacional de Música y Declamación, pensionad  
por la Excm. Diputación Provincial de Madrid



B.P. de Soria



61023971

D-1 2328

MADRID  
DIRECCION Y ADMINISTRACION  
Doctor Fourquet, 7



23971

D-1  
2328

222

10

---

Esta obra es propiedad del Editor de la BIBLIOTECA ENCICLOPÉDICA POPULAR ILUSTRADA, y será perseguido ante los tribunales el que la reimprima sin su permiso.

Queda hecho el depósito que marca la ley.

---

Á LA SOCIEDAD  
ECONÓMICA MATRITENSE

DE AMIGOS DEL PAÍS

legítima representante

de los intereses morales y materiales del país

DEDICA LA

BIBLIOTECA ENCICLOPÉDICA POPULAR ILUSTRADA

El Sócio

GREGORIO ESTRADA



## PREFACIO

Escrito este libro sin pretensiones de ningun género, tiene solamente el propósito de servir, al entendido, como libro de apuntes ó memorias, apto para el objeto; y al curioso, como de recreo, á la vez que pueda serle instructivo.

Despues de un pequeño discurso preliminar, ó sea una breve relacion histórica de lo que ha sido y es el divino Arte de la Música, trataremos de los conocimientos más necesarios para su buena inteligencia, con todo lo concerniente al solfeo; de las leyes ó reglas que se observan en la práctica de la armonía; de las del contrapunto en general, cánon, fuga y melodía; y un *Apéndice* que trate de los principales instrumentos, como asimismo del colorido ó matizado instrumental, y de la versificación aplicada al canto; todo ello ilustrándolo del

modo más conveniente, dadas las cortas dimensiones del presente MANUAL ó Pronuario.

La circunstancia de que cada una de las materias que se tratan por capítulos componen tratados ó métodos de por sí, y que la adquisicion de todos estos métodos es algo difícil por causa de su elevado precio, nos ha movido á redactar este trabajo, superior desde luégo á nuestras bien escasas fuerzas, teniendo la sola idea de que por una corta cantidad puedan todos poseer la esencia, por decirlo así, de lo que aquellos contienen por separado.

Por esta causa el libro que ofrecemos no puede reunir las condiciones que requiere un libro de texto ó de enseñanza práctica, tanto más, cuanto que la música es un arte eminentemente práctico, y las reglas de que es objeto, áun las más interesantes, son á menudo olvidadas ó controvertidas; y sin embargo de esto, el oído, juez supremo en la materia, parece no rechazar la innovacion ó la licencia; por otra parte, se oyen á veces algunos fragmentos, aprobados en teoría, que son verdadera-

mente inejecutables; deduciéndose de aquí el que todo libro de música que no tenga el carácter de método ha de ser por necesidad más ó ménos imperfecto.

Familiarizados más con el arte de Polimnia y Euterpe que con el de Calíope, este libro se resentirá indudablemente en su confeccion y explicacion; bien quisiéramos tener el mayor grado de elocuencia para escribir y explicar lo que sentimos, contribuyendo por nuestra parte y en todo lo que fuera posible, á darle amplitud y buenas formas que le hicieran acreedor y digno del aprecio y consideracion del público; pero siendo esto imposible, sólo nos queda el débil recurso de impetrar benevolencia del amable y discreto lector, confiando que la tendrá, al ménos por aquello que encuentre útil y provechoso.



## DISCURSO PRELIMINAR

La música es el arte ecléctico por excelencia; todos los pueblos, todas las naciones, reconocen su benéfico influjo, y en sus cantos aparece impreso su propio y genuino carácter.

La palabra *música*, según la opinion más generalizada, se deriva de *musa*; sin embargo, algunos creen que viene de la voz griega *Moy*, y otros de la egipcia *Mosar*, no faltando quien asegure que es oriunda del nombre de Moisés.

El origen de la música es antiquísimo; el Génesis nos dice, que Jubal fué el padre de los tañedores de cítara y órgano, lo que hace suponer que en la época de éste era ya conocida y apreciada.

Los egipcios, de quienes se ha dicho que despreciaban la música por creerlo un arte inútil y peligroso, llegaron á poseerle. La version más autorizada en este punto, es, que lo que creían frívolo é inútil, no era la música en general, sino cierto género ó es-

tilo que afeminaba las costumbres. Moisés y Pitágoras aprendieron la música entre los egipcios, lo que unido á sus prácticas y ceremonias religiosas y á la enseñanza que solian dar del arte á los jóvenes, junto con el estudio de las ciencias, prueba palpablemente que la música se atendía con esmero dada su importancia relativa.

Los egipcios empleaban la música en sus fiestas y en sus funerales, usando diversos instrumentos, entre los cuales se encontraban la flauta llamada Photinx, el Sistro, la caja guerrera, etc., etc.

De la música de los antiguos sirios, de la de los fenicios y otros pueblos, no quedan sino muy débiles recuerdos; no obstante, se dice que los primeros usaron el triángulo tal como en la actualidad es conocido, y además otros varios instrumentos, tanto de cuerda como de aire. A los fenicios se atribuye la invención del Nablum, especie de salterio, y de una flauta llamada Gingria.

Los pueblos hebráicos se hicieron notables por el uso que supieron dar á su música, especialmente religiosa. En los tiempos de Jacob, tanto la música vocal como la instrumental, eran objeto de preferencia, y más tarde Moisés, que compuso los primeros cánticos en honor de Jehováh, enseñaba á su pueblo la manera de entonarlos. La

música fué creciendo en importancia durante el período de los Jueces, enseñándose públicamente, y llegando á su desarrollo en tiempo del rey David. Este monarca no sólo inventaba y componía sus himnos, sino que él mismo los cantaba y los hacía cantar á los sacerdotes; y cuando fué llevada el arca santa procesionalmente á Jerusalem, la precedían gran número de cantores y tocadores de sistros, címbalos, liras y otros varios instrumentos, y aún el santo rey iba á su lado cantando alabanzas al Señor. Salomon, hijo y sucesor de David, fué inculcado en los secretos del divino arte, y del mismo modo que su padre dió á la música un lugar preferente, ordenando las fiestas y regocijos públicos y religiosos. Los hebreos usaban de la música tanto en estos como en sus diversiones particulares, y tambien en sus funerales, como casi todos los pueblos antiguos. Cuando el pueblo hebreo empezó á manifestar su decadencia, la música, que parece ligada con el hombre en sus fibras más sensibles y delicadas, sufrió igual suerte, viniendo por último á caer en un profundo y lastimoso olvido.

Pero donde la música, ese arte sublime cuyos acentos traspasan el ánimo, dejando en él indelebles los efectos producidos, llegó á un grado de esplendor admirable, fué en

Grecia. Este gran pueblo no podía ménos de considerarla y de colocarla á la altura que se merecía. El gran filósofo Platon encargaba á los atenienses el mayor cuidado por la conservacion de su música, y añadía: «porque si llega á alterarse, se corromperán vuestras buenas costumbres.» En sus propias divinidades veian los griegos á Júpiter como inventor de la música; á Minerva, Mercurio y Baco, les atribuian la invencion de algunos instrumentos, y al dios Pan el conocido con el nombre de Syrinx, que se compone de várias flautas en sentido vertical, todas desiguales en proporcion y dimensiones; Apolo se titula dios de la música, y en fin, las musas todas, la cultivaban, así como los sátiros, y las sirenas, distinguiéndose notablemente en el arte, Orfeo, Chiron, Amfion, hijo de Júpiter, Lino y otros muchos.

Los griegos organizaron un sistema completo y acabado para la enseñanza de la música; establecieron sus tonos, modos, ritmos y todo cuanto pudiera contribuir á su buena inteligencia. Los juegos pitios, los rítmicos y panateneos formaban parte de sus diversiones, hasta que organizadas las funciones teatrales, formando parte de ellas, llegó á perfeccionarse en un todo, sobresaliendo eminentes autores y filósofos parti-

darios de diversas teorías ó escuelas, pero todas ellas tan admirablemente relacionadas de por sí, que hacíanlos nuevos sistemas. Para manifestar sólo todo cuanto concierne á la música griega sería necesario un volumen entero.

Sin embargo, con el objeto de que se puedan apreciar en parte los grandes conocimientos que del arte tenían los griegos, ponemos á continuacion una nota encontrada en la bien escrita *Historia de la Música española*, del Sr. Soriano Fuertes:

En la música de los griegos, la *rítmica* era una parte del arte, por la cual se aprendían las reglas del movimiento segun las leyes de la *Ripmopeya*. Estas consistían: primero, en saber escoger, entre los tres modos establecidos para el tal fin, el más propio al carácter de lo que se trataba; segundo, en conocer y poseer toda clase de ritmos; tercero, en saber discernir y emplear los más convenientes, como tambien en saber enlazar y entretener de una manera la más agradable y expresiva sin faltar al compas.

La *Ripmopeya* tenía por objeto el movimiento ó aire del compas, ya para excitar las pasiones, calmarlas ó cambiarlas. Contenia asimismo la *ripmopeya*, las leyes de los movimientos mudos, las del silencio y las de la accion. En suma, esta parte de la música era á la *rítmica* lo que la *melopeya* á la melodía.

Debían saber los trágicos y cómicos la simple *melopeya* griega, que fué el manantial de la latina y áun

del canto eclesiástico. Esta parte principalísima de la música antigua constaba de cuatro partes. Primera, *Zipxis*, ó elección que enseñaba no sólo en qué cuerda debía ponerse el diapason, sino en qué sonido de él debía comenzar la melodía con referencia al asunto. Segunda, *Mixis*, ó mezcla por la cual eran elegidos los modos que la melodía podía transitar. Tercera, *Creses* ó *Crexis*, que contenía el *Eutbia* ó *Ductus-Simples*, significante de una serie de sonidos ascendentes; *Ductus-Revertens*, ó sonidos que bajan de grado, y *Ductus-Circumcurrens*, indicativo de una serie de sonidos ascendentes por un tetracordo natural y descendentes por un accidental. Cuarta, *Petteya* ó *Pitia*, que enseñaba la conservación de los intervalos característicos del modo; y entre los que no lo eran cuáles debían elegirse y cuáles omitirse absolutamente.

Tomando la *Petteya* bajo diverso sentido, la *Melopeya* era de tres especies: *Hipatoria*, ó grave, por no apartarse de las cuerdas graves ó hepatorias; era propia al modo trágico: *Mesoide*, ó media, y su melodía, por ser concebida por las *mesoides* ó cuerdas medias, fué apropiada al modo Nómico. *Netoide*, ó aguda, y por resultar su melodía (siendo concebida por las *netoides* ó cuerdas agudas) ligera y punzante fué constitutiva de un modo *Ditirambo* ó *Bacbio*.

A estos tres modos estaban subordinados el *Erótico*, ó amoroso; el *Cómico* y *Encomiaco*, destinado á cantar los elogios.

Dividian asimismo la simple melopeya en tres gé-

neros. Primero, el *Sictálico*, que servía para inspirar las acciones ó pasiones tiernas, afectuosas, tristes y áun capaces de oprimir el corazon. Segundo, el *Dias-táltico*, propio para inspirar la alegría, el valor y la magnanimidad. Tercero, el *Eucharístico*, considerado como eficazísimo para tranquilizar el ánimo.

Estos géneros, ó mejor dicho, *Nomes* (porque eran una especie de canciones cuyos ritmos, aires y manera de ejecutarse fuéron en la música griega lo que son los *Pasacalles* en la España), correspondian, el primero, á las poesías amorosas; el segundo, tanto á las tragedias y cantos marciales quanto á asuntos heróicos; y el tercero, á los himnos, á los elogios y á las instrucciones.

Los *Nomes* entre los antiguos griegos eran de cuatro especies: *rítmicos*, *imitativos*, *circunstanciales* y *mixtos*. Los pertenecientes á la primera especie eran tantos como los ritmos, y los más memorables eran el *Dactílico*, porque ademas de manifestar el ritmo y el aire que se debían dar á los *Dáctilos*, tenía un instrumento de su nombre: el *Harmathias*; el *Orthios*; el *Epítrite*, cuyo aire correspondia al que comunmente se da al tres por cuatro; el *Jámbico*, que manifestaba el tiempo con que se debía cantar y declamar sus dos géneros de ritmos; el *Trocáico*; el *Catbaléptico*, que enseñaba la manera de ejecutar; el *Lemma* ó pausa de sílaba breve cuando ésta faltaba á los piés métricos; y el *Protexis*, que enseñaba la manera de guardar los silencios en la falta de sílabas largas.

Los pertenecientes á la segunda especie, llamados

*imitativos* porque contenian las reglas de ejecutar las melodías, segun el estilo de los pueblos, y aún de los músicos que tenian cierto estilo, eran los siguientes: *Nome lástico ó Jonio, Frigio, Eolio, etc., etc.*; el *Hejeracio, Polimnástico y Sápico*, así llamadas las normas de cantar segun el gusto de *Hejerarcia, Polimnia y Sapho*, tres célebres cantoras griegas. Tambien pueden agregarse á esta misma especie imitativa los *Nomes Comarchios, Tenedio, Apóteto y Schonedion*, todos los cuatro propios para las flautas.

A la tercera especie circunstancial correspondian los *Nomes* llamados *Púbicos, Trágicos, Cómico, etc.*; el *Pean*, que enseñaba la manera de ejecutar los cánticos de victoria. El *Euprome*, la de tocar los albogues en los juegos Atenienses; el *Policéfaolo*, la de ejecutar los himnos de Apolo; el *Prosodiaco*, la de ejecutar los cánticos de Marte; el *Prosodio*, la de entonar las alabanzas ántes de comenzar los sacrificios; el *Spondáulo*, la manera de dar música al sacrificador, á fin de que no se distrajese durante el sacrificio; el *Chorion*, la de la música que se daba á la madre de los Dioses; y el *Nome Elegiaco*, que contenia la regla y manera de ejecutar las elegías, tanto con la voz como con las flautas.

A la cuarta especie corresponden los *Nomes Frímeros*, propios de las flautas; el *Scholio*, por su particular variedad de ritmos, su aire y manera singular de ejecutarse, y el *Frímero*, por razon de modular su melodía por los modos *Frigio, Dórico y Lidio*.

Tanto la simple *melopeya* como los *nomes* ó reglas

de cantar y ejecutar las melodías de diversas maneras, que estaban adornadas con variedad de pasajes melódicos, eran indicados por el *Apoge*, significado de la melodía compuesta *Diastemas* ó intervalos conjuntos ó disjuntos, tanto subiendo como bajando; la del *Anacamptos*, que significa serie de sonidos retrógrados, con los cuales adornaban los griegos los intervalos de *Ditmo*, *Diatesaron*, *Diapente* y áun el *Diapason*, entendido en la melopeya por la voz *Euthia*, y entónces ésta era llamada *Anacamptosa*.

Cuando la *Euthia* ó alguna otra serie de intervalos subiendo era ejecutada con soltura y áun picada, la significaban con la voz.

*Diazcenxis*, indicativa de division ó separacion de sonido, ó *Hipo-Diazcenxis*, cuando se picaban ó se hacian sueltas las notas bajando.

Por último, á la colocacion de cada una de las partes que componen el todo de la *Melopeya* la llamaban *Hermosmenos*, que equivalia á buenas costumbres; *Enmelos* á los sonidos que la componian, y *Emelos* á los de la voz parlante, etc.

Mucho más podríamos añadir á lo expuesto, pero faltaríamos al plan que nos propusimos al trazar estas cortas y mal pergeñadas líneas con el nombre de Discurso, y que no es otro que el hacer una brevísima descripcion de los hechos y noticias más principales de la historia de la Música en general.

Los romanos, luégo que abandonaron sus

bárbaras costumbres, se fuéron civilizando y empezaron á tener idea de la música. Esta la tomaron de los etruscos, áun cuando informe y sin principios. Los arcadios fuéron los primeros que llevaron á Roma sus conocimientos, tanto en las letras como en la música, especialmente la instrumental. En sus fiestas, sacrificios y funerales empleaban algunos instrumentos, como la flauta, el címbalo, la trompeta, el cuerno, etc., y algunos jóvenes cantaban los himnos en loor á sus dioses y divinidades. Una vez establecidos los juegos escénicos, la música figura dignamente en ellos, y más tarde, á imitacion de Grecia, la emplearon en sus dramas y comedias como una parte integrante de ellas. En la época del cónsul Emilio empezó el arte á cultivarse con mayor esmero, introduciéndose en los festines y fiestas particulares, y dando ciertos privilegios á los músicos de otros países que se establecieran en Roma. Cuéntase que en los funerales de César, los músicos arrojaron sus instrumentos á las llamas que consumian los restos de aquél como muestra de un sentimiento profundo. Los emperadores tambien contribuyeron á popularizar y ennoblecer el arte, tenido y considerado dentro de las artes liberales, y el mismo Augusto recompensaba á los que más se dis-

tinguian. Aunque Tiberio desterró á los músicos por causas particulares, Calígula les hizo volver á Roma, y Claudio, y despues Neron, los colmaron de beneficios. Este último emperador fué gran cantor y músico, pues llega á decirse de él que la extension de su voz era superior á la de cuantos músicos y cantores tenía para su servicio; el número de éstos pasaba de cinco mil, á los que pagaba espléndidamente, enseñándoles cuándo y de qué manera habia de ser aplaudido siempre que tomaba parte en alguna funcion de teatro. Al célebre poeta cordobés Lucano le costó la vida su superioridad en el arte poética; y á Vespasiano, que llegó á ser emperador, le costó no poco trabajo obtener el perdon de su muerte, decretada por Neron, sólo por la sospecha que éste tuvo de si se habia ó no dormido aquel miéntras él recitaba y cantaba. En las funciones del circo se menciona, entre otros instrumentos, un órgano hidráulico, que no se sabe á punto fijo cuál sería su forma ni el carácter de sus sonidos.

A la muerte de Neron empezó á descender el arte insensiblemente, llegando á su más completo abandono durante los siglos tenebrosos y de barbarie por que atravesó el mundo; pues si bien se veian algunas llamas de luz viviente en las reformas de can

Ambrosio en el siglo iv, y de san Gregorio hacia el año 600 en la música sagrada, y la profana era cultivada por Boecio, Arezzo, Muris y algun otro, el arte, por regla general, cayó en la más ruinosa decadencia, que hubiera concluido por sepultarle en los abismos de la más profunda oscuridad á no ser por el débil sosten de los bardos, y más tarde de los juglares y trovadores.

Estos cantores ambulantes, y con bien escasas luces, fuéron los únicos encargados de cultivar y propalar la música junto con la poesía que ellos mismos componian y cantaban en público. De éstos, los que trabajaban por las calles y plazas, eran tenidos por infames y deshonorados, y los que cantaban á los señores asuntos de guerra y amor obtenian recompensas y consideraciones.

Durante este largo período, sin embargo, florecieron, como se ha dicho, san Ambrosio, san Gregorio y san Isidoro, arzobispo de Sevilla, que por los años 615 reformó los cantos litúrgicos; Boecio, inventor de un sistema musical; Guido Aretino, que compuso un exacordio sacado del tetracordio griego, y suprimiendo las letras del alfabeto que servían para nombrar las notas de la escala, las sustituyó con las primeras sílabas contenidas en los versos del himno

á san Juan, estableciendo el enojoso órden de las *mutanzas* y publicando un libro que contenía las principales leyes y reglas de la música, titulado *Micrólogo*; Lullio, español; Juan de Muris, á quien se atribuye la reforma del exacordio de Guido, destruyendo las dificultades que ocasionaban las *mutanzas*, suprimiendo éstas al añadir la sílaba *sí* á la sétima nota de la escala natural; Celano y Jacobo de Todi tambien fuéron con otros varios, aunque pocos, músicos eminentes por aquella época.

Las diferentes reformas y modificaciones hechas en la escritura musical, unidas á la invencion constante de múltiples y variados instrumentos, contribuyeron en no pequeña parte al creciente desarrollo del arte; fuéronse practicando los géneros del contrapunto y fuga, aunque con algunas restricciones, y solamente en el género diatónico, pues el cromático y el enarmónico apénas eran conocidos. Con estos medios llegó la época en que empezaron á florecer los conocimientos humanos; llegó el Renacimiento, y las artes todas tomaron rápido vuelo, remontándose poderosa y felizmente en el espacio infinito é imperecedero de sus glorias. La música por su parte, no bien se hubo marcado el paso civilizador, empezó á desarrollarse por grados, y con los nuevos

elementos, debidos á las anteriores modificaciones, fué tomando incremento é importancia, publicándose obras didácticas de bastante mérito, instituyéndose la congregacion del Oratorio, estableciéndose escuelas públicas, y empezándose á oír en los salones particulares las primeras obras de distinguidos y notables aficionados y maestros.

Por los años de 1594 se representaron en Florencia las primeras óperas *Dafne* y *Eurídice*, produciendo su aparicion efecto mágico; desde entónces el género dramático fué objeto de preferente estudio, y multitud de compositores dedicaron á él sus trabajos, luciendo en tan ardorosa tarea la inspiracion de sus nobles sentimientos y de su ingenio. Merced á este incremento y al conocimiento y práctica de nuevos acordes y combinaciones armónicas, pudo apreciarse la division de los géneros con alguna exactitud.

Italia, madre natural de la música moderna, se distingue en el género esencialmente melódico, en su fraseo, en sus períodos y cadencias, y en la forma especial de todas sus composiciones, modelos del arte por muchos años, haciendo al propio tiempo de su lenguaje el idioma universal en todo lo que á aquel se refiere. Por el contrario, Alemania, más grave y más severa, hizo de la armonía una verdadera ciencia, produ-

ciendo obras en el género armónico de inestimable valor.

Palestrina, que dió forma á la fuga; Peri, autor de las primeras óperas ya mencionadas, á quien se atribuye la invencion del recitado; Frezzi, Bonancini, Gasparini y otros autores teóricos, señalaron los buenos procedimientos que habian de distinguir á toda composicion. Italia seguia una marcha progresiva en el nuevo género, si bien no tanto como en el religioso, donde los oratorios llegaron á prodigiosa altura; y en el de cámara, en el que entraban los nocturnos, madrigales y otras obras, composiciones todas que ofrecian ancho campo y ménos escabroso que el de la ópera. Monteverde, que fué el primero que empezó á usar algunos acordes disonantes sin preparacion; Astorga, que brilló lo mismo que el anterior, por sus madrigales; Scarlatti y Vinci, creadores de várias reglas melódicas y armónicas; Pórpora, que se distinguió en el recitado dramático; Logrostinno, hábil compositor del género cómico ó bufo; Durante y Pergolese, autores discretos y concienzudos; Galuppi, Marcello, Jomelli, Sarti, y en fin, otros muchos que con sus continuos trabajos hicieron vislumbrar el brillante porvenir que á la música esperaba, escribiendo los aires, los matices,

las articulaciones, los diversos afectos del ánimo y todo cuanto pudiera facilitar la buena inteligencia y expresar los deseos del compositor, anhelante siempre por su bien y su progreso. Siguiéronse publicando obras de diferentes teorías por Tartini, Mancini y el padre Sabbatini; como asimismo otras más filosóficas por Planelli, Algarotti, Artega y otros varios, manifestando cada cual sus opiniones y sus principios segun su criterio y su buen sentido les dictaba.

Después de Pergolese, Cimarosa y Paësiello, que habían elevado la melodía adornándola con exquisitos primores, y de otros autores de ménos categoría artística, apareció el vasto genio creador de Pésaro. Imitador en sus primeras obras del estilo de Mozart, fué adquiriendo una fisonomía especial, apropiada á su modo de sér y de sentir, y que con su poderosa inventiva, y la fuerza de atracción con que investía á todas sus creaciones, hizo una verdadera revolución en el arte. Su estilo hízose universal, y millares de imitadores siguieron sumisos las huellas por él marcadas. Como para contrarrestar los efectos producidos por las reformas Rossinianas aparecieron Bellini, Donizetti, Pacini y Mercadante, que dieron más importancia á la melodía, como queriendo devolverla su antiguo esplendor, sin consi-

derar que Rossini no sólo no le había quitado nada de éste, sino que, por el contrario, la había considerado y atendido, prefiriendo en algunas ocasiones revestirla de ropajes sencillos y discretos, fuera de todo adorno; pero á cambio de las sublimes melodías que aquellos compusieran, tanto su armonía como la forma de su acompañamiento, no correspondían, del mismo modo que la instrumentación, objeto hoy día de tanta preferencia, pues es considerada con verdad como la paleta de colores del músico. La orquesta, pues, fué descuidada hasta el extremo que un célebre compositor alemán ha dicho que se asemejaba á una gran guitarra. El género italiano siguió dominando algun tiempo, hasta que el público pudo apreciar por sí sólo el mérito del alemán. Una vez conocido y popularizado éste, los italianos se dieron á atender en lo posible la armonía de sus cantos y la instrumentación. Entre los autores modernos ó de actualidad se cuentan á Marchetti, Gomes, Verdi, etc., etc.; este último, que siempre ha tenido un estilo particular pero lleno de fuerza y vigor, ha concluido germanizándole, sin que por esto haya perdido nada de su vida y animación, ganando muchísimo en riqueza armónica y colorido instrumental. A pesar de los diversos estilos, el gé-

nero italiano ha ido progresando, armónicamente considerado, dejándose llevar por las corrientes innovadoras de armonía que vienen del género alemán.

En Alemania, Haëndel y Bach fueron los primeros que dieron forma á la orquesta, si bien no pudieron desterrar la abrumadora especie del bajo continuo numerado; el primero, notabilísimo compositor del género religioso, y el segundo no menos notable en composiciones armónicas, llegaron á comprender el importante papel correspondiente á la instrumentación y trataron de organizarla, pero sin grandes resultados positivos. Solamente á la aparición de Haydn la orquesta tomó más cuerpo, perfeccionándose con el aumento de nuevos instrumentos. Mozart primero, y después Beethoven y Mendelsshon, dieron gran impulso á la instrumentación, entrando en el género de salón ó cámara los tríos, cuartetos y otras varias composiciones ejecutadas con instrumentos de cuerda y viento, y en el sinfónico, las obras puramente instrumentales á gran orquesta, invención que parece debida, según unos, á Mércela, compositor del siglo xvii, y según otros, á Haydn. En este género es donde primero se ve una masa compacta de instrumentos divididos por familias entre sí.

En el género dramático Mozart y Beethoven sobresalieron, especialmente el primero, pues el carácter del segundo era más propio para expresar sus conceptos en la música de cámara y sinfónica que en la ópera, por prestarse aquellas más y mejor al libre é impetuoso desarrollo de sus ideas fascinadoras; además, en sus obras dramáticas suele tratar las voces con absoluto desconocimiento de lo que son éstas, por lo que hace imposible una buena interpretación (1).

Esta dificultad fué vencida por el inolvidable Weber, insigne compositor de genio profundo, robustecido por un constante estudio del arte; de instrumentación vigorosa, de armonía rica y variada, poseyendo tanto el estilo dulce y apasionado como el

---

(1) De todas las sinfonías del autor (dice Berlioz refiriéndose á la novena), ésta es la más difícil de ejecutar: necesita gran paciencia y estudios concienzudos, multiplicados, y sobre todo, bien dirigidos. Exige, además, un número de cantantes tanto más considerable cuanto que el coro debe, sin género de duda, cubrir á la orquesta en muchos pasos, y por otra parte, la manera con que está escrita ó dispuesta, sobre las palabras y la elevación excesiva de ciertas partes del canto, hacen muy difícil la emisión de la voz y disminuyen mucho el volúmen y la energía de los sonidos. . . . .

. . . . .

trágico y patético, Weber, á no haber muerto en lo mejor de su vida, y á no haber sido esta tan azarosa, hubiera legado más que el corto número de obras por él escritas. Aun así, Weber puede ser considerado como la más verdadera y propia representación de la escuela dramática alemana. Compañero y amigo de este maestro fué el inmortal Meyerbeer, que desde sus más tiernos años manifestó decididas tendencias por la música. Mientras vivió en su patria tuvo un estilo, que, si bien no carecía de cierto mérito, no llenaba sus propios deseos y justas aspiraciones, por lo que se vió obligado á pasar á Italia para estudiar la melodía y perfeccionarse en el arte de mover las voces, utilizando sus grandes conocimientos armónicos. Una vez en la patria de Rossini, sintió los efectos producidos por el estilo de este compositor, que á la sazón estaba de moda, y como otros muchos, se dedicó á cultivarle. Sin embargo, bien pronto conoció, á pesar de los lauros obtenidos, que aquel no era el camino que debía seguir, y concibiendo el proyecto de unir la melodía italiana con la armonía germana, pasóse en profundo estudio algunos años, hasta que en el de 1831 se hizo oír por vez primera la ópera *Roberto il Diávolo*. Esta ópera marcó el paso gigantesco del

gran maestro, organizando, por decirlo así, el género melódico-armónico. Posteriormente aparecieron *Gli Ugonotti* é *Il Profeta*, óperas en las que Meyerbeer se muestra más en carácter y dentro de su propio estilo, abandonando las últimas reminiscencias Rossinianas que de vez en cuando se ven en el *Roberto*. Por último, y despues de otras óperas de ménos importancia que las anteriores, y de varios trabajos eminentes del género instrumental, se dió á luz su *Africana*, que él no pudo ver representada por haberle sorprendido la muerte algunos meses ántes. Meyerbeer es el que ha trazado la línea por que marchan otros muchos maestros; á él se deben multitud de rasgos, pasajes, armonías, combinaciones, etc., etc., que son y serán por siempre imitadas y tenidas y consideradas como de los mejores modelos en el arte.

Despues de Meyerbeer, inferiores en categoría, figuran otros muchos distinguidos compositores, no exentos de mérito, como Chopin, Liszt, Schumann, si bien estos últimos parecen más admiradores del genio potente de Ricardo Wagner.

Este coloso, mientras florecieron Rossini y Meyerbeer, fué poco conocido, pues su estilo y el carácter de sus obras no se avenia bien con el gusto de la época, sin embargo

de que en determinados puntos, sobre todo de Alemania, eran recibidas con agrado algunas de ellas. Poco á poco fué creando prosélitos, ocasionando grandes cuestiones entre sus partidarios y detractores; cuestiones también originadas en su principio contra los estilos de Meyerbeer y de Rossini. El gran pensamiento de escribir y representar una tetralogía lo llevó á cabo, no sin grandísimos trabajos, pensamiento al que contribuyeron eficaz y poderosamente príncipes, magnates y personas todas de la más alta categoría, como asimismo gran número de artistas y aficionados decididos partidarios de su género ó estilo. Su música, llamada *del porvenir*, tiene aún no pocos é inteligentes adversarios, lo que unido á lo costoso que es poner en escena dignamente sus composiciones, y al gusto especial de ciertos pueblos, hace que no sea tan conocida como debiera serlo.

Dentro del estilo melódico-armónico sobresalen algunos maestros, que, sin llegar á la inconmensurable altura de los grandes genios, componen obras de verdadero mérito y dignas por todos conceptos de detenido estudio.

La escuela francesa también ha dado nombres gloriosos al arte; Rameau, Rousseau y otros, escribieron algunos tratados y obras

referentes á la música, y varios compositores trataron de formar un estilo nacional diferente del importado en los tiempos del cardenal Mazarino. Lulli, Gretri, Gluck, Piccini, que reformó la orquesta, añadiéndola algunos instrumentos de viento é introduciendo en lo patético el uso del semitono; Mehul, Philidor, Boieldieu y otros muchos, entre los cuales algunos, sin ser franceses, escribieron en el nuevo género, dieron á éste forma y carácter y le prepararon á los brillantes triunfos que posteriormente le ocasionaran Adam, Herold, Berlioz, David, Auber, que elevó el género cómico; Thomas, Bizet, etc., etc. Entre los autores franceses, el que más se distingue es Gounod; este maestro, que estudió una gran parte de su carrera en Roma, admirador constante de las obras de Bach y Palestrina, se ha formado un estilo particular, pero lleno de magestad armónica y de elegancia en el fraseo, señalándose por las formas especiales de todas sus composiciones. Hoy día, merced á la continúa proteccion del gobierno francés, la música tiene honrosos representantes y muchos nombres ilustres en todas sus diversas manifestaciones.

Los flamencos tambien se han distinguido en el arte; en tiempos anteriores, si bien

no llegaron á poseer del todo la melodía, se ejercitaron teniendo por modelo el *canto fermo* y escribieron multitud de contrapuntos, algunos de ellos completamente ininteligibles; pero á medida que los conocimientos se generalizaban fuéronse ilustrando, y tomando por suya la música francesa compusieron obras de algun mérito. Entre los escritores que más han descollado últimamente se cuenta á Fetis, al que se deben obras de mucha importancia é interés; y entre los compositores merece citarse el actual director de la Escuela de música de Bruselas, señor Gevaert, autor al mismo tiempo de varios tratados y obras didácticas.

Los ingleses, los rusos y otros pueblos, pretenden tener un estilo ó género propio, pero realmente este no es otra cosa, y en ello se fundan, que los cantos especiales con que cada país se distingue. Los maestros procedentes de estas naciones, más que el estilo de su patria, cultivan alguno de los géneros perfectamente deslindados, como son el melódico, el armónico y el mixto de melodía ó armonía, que bien pudieran llamarse italiano, alemán y francés.

Los españoles, sin embargo, somos los que podemos vanagloriarnos de poseer un estilo ó género propio y especial, aunque no trabajado ni estudiado dentro del terre-

no elevado y severo, dada nuestra pertinaz indolencia y los pocos recursos con que contamos. Para corroborar nuestro aserto, basta trascribir algunos párrafos que de los estudios sobre las Bellas Artes de España ha hecho el reputado crítico francés Mr. Vjardot. Dicen así:

Mucho tiempo hace que la música es un arte en España, en donde fué cultivada tan pronto como la poesía. Esos trovadores y juglares del siglo XII no las separaron; eran cantores lo mismo que poetas, y han conservado algunos de sus cánticos al mismo tiempo que sus versos. El mismo Alfonso X ha compuesto unos cánticos (*cántigas*), y como si su ritmo pudiese dejar alguna duda sobre este punto, declara expresamente en su testamento que esas cántigas deben ser cantadas. El cabildo de Toledo posee un manuscrito de ellas anotado de la misma mano de Alfonso, que contiene los versos y la música á que se arreglaban el cántico, que no era ya más que el llamado *canto llano*; en ese manuscrito se hallan, además de las notas inventadas un siglo ántes por el religioso Guy de Arezzo, las cinco rayas y la clave cuyo descubrimiento fué muy posterior. Cuando no se ignora en dónde se instruyó Alfonso, al recordar que los primeros instrumentos modernos se llamaron *moriscos* en toda la Europa, parece evidente que los árabes, que cultivaban la música á pesar de la prohibición de Mahoma, y que han escrito científicamente acerca de esta mate-

ria, prestaron á los españoles unos conocimientos perfectos. . . . .

A falta de ópera, la España no tuvo más que dos especies de música, la del pueblo y la de la Iglesia. La primera, desde los *cantares y villancicos* del siglo XIII, ha conservado constantemente su carácter original. Al oír uno de esos estilos antiguos, un tono inmemorial, si se puede decir así, como el de las *jólias de España*, ó bien el último que haya corrido las encrucijadas de Madrid, nadie duda que ambos son hermanos: la dificultad consistirá en designar cuál de ellos es más antiguo. Lo que distingue la música popular de la España, no es solamente el uso frecuente del tono menor (porque ese carácter se halla en todas las músicas populares, lo mismo en el Norte que en el Mediodía, en Moscou que en Sevilla, como si los lamentos y la melancolía fuesen más naturales que el placer y la alegría), sino especialmente el corte, el acento, el ritmo melancólico, quiero decir, el uso que más particularmente se hace de los tiempos fuertes, de las suspensiones, síncopas y cadencias, que no se puede hacer comprender con claridad sin el auxilio de la escritura musical. Con respecto al uso habitual del compas de tres tiempos, se explica con la circunstancia de que todos los tonos sirven igualmente para cantar y bailar, y muchas veces para ambas cosas á un tiempo. Los mismos nombres son comunes á estas dos operaciones; y los *boleros*, las *seguidillas*, el *fandango* y la *cachucha*, lo mismo son bailes que cancio-

nes. En España no es raro volver á hallar todavía ese trabajo múltiplo, ese trabajo comun que en otro tiempo han producido los romances nacionales. En la calle se compone mucha música y muchas canciones populares; uno empieza, otro continúa y un tercero concluye. Así es, por ejemplo, como se ha compuesto la bella canción patriótica del *marqués de la Romana*, y tambien, en mi concepto, el himno de Riego.

La verdadera música española es la sagrada, en cuyo género puede desafiar á todos los demas paises, y los archivos de sus cabildos guardan innumerables y preciosos tesoros. Pero esa ciencia es igual á la del antiguo Egipto, pues no sale del templo. La España no solamente no ha comunicado á la Europa sus riquezas musicales, sino que no hay en ella provincia que comunique las suyas á otra. Cada catedral tiene sus tradiciones, su repertorio, sus maestros y sus discípulos. La de Sevilla nada facilita á la de Valencia, ni la de Santiago á la de Búrgos.

. . . . .

Cuando declinó la literatura, la música tambien se ha extraviado, y del mismo modo que aquella se perdió por excesiva afectacion y acicaladura: tuvo, por último, sus *cultos* y sus *conceptistas*. Se abandonaron las grandes y claras melodías por los cánones, las fugas y por todas las sutilezas del contrapunto.

El ejercicio sustituyó al arte y la paciencia al genio. El gusto de esos vanos juegos de discurso, que no tienen otro mérito que el de la dificultad vencida,

puede decirse literalmente que llegó hasta el anágrama. Así, pues, el cántico de San Juan:

*Ut queant laxis*  
*Resonare fibris*  
*Mira gestorum*  
*Famuli tuorum*  
*Solve polluti*  
*Labii reatum*  
*Sancte Joanes, etc., etc.*

cuyas primeras sílabas de los seis versos primeros sirvieron para nombrar las seis notas primitivas, se formó mil veces de ese modo ridículo. Para mayor claridad citaré uno de los ejercicios de moda en los magisterios. Se dictaba á los discípulos esos versos casi vacíos de sentido:

*La fábrica suprema,*  
*Mi reino celestial,*  
*Del infeliz mortal*  
*Hará mofa soltando, etc.*

Las sílabas formando el nombre de una nota, *la, mi, re, fa, sol*, debían descansar siempre sobre la nota que al parecer llamaban; y ese ejercicio era tanto más difícil cuanto que era necesario escribirlo en cuatro ú ocho voces, algunas veces en fuga ó en cánon, para lo que se necesitaban unos esfuerzos increíbles. Pero ¿qué efecto producian? ¿Podian, no diré conmover el alma, sino recrear el oído? El abad Jimeno, hombre muy versado en la materia, escribió á últimos

del siglo anterior una novela burlesca por el estilo de la de fray Gerundio de Campazas, para ridiculizar el mal gusto introducido en los magisterios, lo mismo que hizo el padre Isla con el que reinaba en el púlpito. Hubiera sido una curiosidad para la historia de arte que carece del menor monumento; pero dado que hubiera sido más feliz que su modelo para corregir el vicio entónces de moda. Todavía se compondrán por mucho tiempo *conceptos* en la música, es decir, ridículos sentidos contrarios; y se sofocará el *Cbriste, dona nobis pacem*, bajo la batahola de una aturdidora y confusa fuga. . . . .

Volviendo á nuestra espinosa tarea de englobar la historia de la música, y en particular la nuestra, diremos, que en los tiempos más remotos se distinguían los españoles por sus cantos y sus bailes; en los de Ciceron eran convidados á los festines más principales, donde sus cánticos eran objeto de las mayores alabanzas. Los españoles tomaron el sistema griego, en el cual hicieron verdaderos adelantos. Viendo san Isidoro, arzobispo de Sevilla, las alteraciones que se manifestaban en el cántico litúrgico, á consecuencia del continuo roce con el profano, determinó la resolucion de reformarle, inventando para ello el llamado *canto muzárabe*. En el siglo VIII ya se conocia y cultivaba la *gaya ciencia*, en la que entraban

juntas la música y la poesía. En las fiestas y regocijos públicos era grande el número de canciones y bailes que figuraban, y al par de los pocos autores y escritores que trataban del arte, se veían honrándole los príncipes y señores más poderosos de la corte. A su vuelta de la conquista de Valencia, el Cid, según algunos, importó la conocida *jota*, canción tan popular en toda España. Berenguer V, Pedro II de Aragón y otros muchos caballeros principales rivalizaban con los trovadores, instituyendo la conocida poetisa, hija de los condes de Tolosa, los juegos florales ó de amor, en los que se distribuían premios á los que más se distinguían por sus versos y sus cantares. En Castilla, el santo rey Fernando III fué excelente músico; y Alfonso el Sabio compuso, como ya se ha visto, diversas obras que intituló *cántigas*, siendo éstas hoy día joyas inapreciables de intrínseco valor artístico. Este monarca reformó la Universidad de Salamanca, estableciendo en ella una cátedra de música, y concediendo ciertos derechos á los que se dedicaran á su estudio. Berceo, el arcipreste de Hita, el marqués de Santillana y otros, se ocuparon del divino lenguaje, prodigándole bellos y sentidos versos. En suma, la música española durante la Edad Media correspondía, si no sobrepu-

jaba, á la de los demas países. Por su parte, los árabes españoles no descuidaron la música, ántes bien, como su religion les impedía dedicarse á ciertas artes, sobresalieron en los conocimientos musicales, pudiendo decirse que los cristianos tomaron gran número de instrumentos, canciones, ritmos y cadencias propias de aquellos, las cuales aún en el día se conservan con más ó ménos pureza en nuestras provincias meridionales. El célebre músico árabe Alfarabi, que floreció en el siglo noveno, escribió un extenso tratado, en el que expuso todos los conocimientos de aquella época referentes á la música (1). Los árabes tenían un sistema completo; sus tonos, modos y demas particularidades, todo ello les era perfectamente conocido. En los tiempos de la galantería árabe tomó mayor incremento, enseñándose pública y privadamente, y llegando á un

(1) Para que se pueda apreciar el mérito de este tratado, ponemos á continuacion los siguientes párrafos, sacados de una traduccion moderna:

„Música es tono, canto ó melodía, y todo esto no es otra cosa que union ó compuesto de várias voces sonoras, ó intervalos de cierta medida armónica, indicados por ciertos números. Tambien se entiende por música aquella altura ó declinacion de voz con que se pronuncia, cuando se sigue cierta proporcion ó medida en el esfuerzo de la voz, subiéndola, bajándola ó conteniéndola sostenida en un mismo intervalo,

estado de adelanto y florecimiento admirable.

Durante el reinado de D. Juan II fué cuando la música española comenzó á distinguirse, siguiendo una marcha progresiva que la colocó en primer término. Bartolomé Ramos Pareja, catedrático de música en la Universidad de Salamanca, publicó por los años de 1482 una obra exponiendo su teoría del *temperamento*, que obró una verdadera revolucion artística, y posteriormente Marcos Duran, Podio, Castillo, Puerto, Tovar, Bizcargui, Espinosa, Bermudo ó Bermudez, Fuenllana y otros muchos que escribieron tratados de todas clases; pero el que

---

ó conduciéndola con proporcionados movimientos y compasadas pausas. Aplíquese la voz música á las letras y dicciones indicantes de los intervalos, siempre que se hallen dispuestas segun costumbre. . . . .

Aunque el canto es tan natural al hombre como á las aves, no por eso la música puede carecer de las observaciones del arte que la mortifica; porque muy rara vez se presenta esta perfeccion en la naturaleza, y ninguna en todas sus partes. En efecto, porque el conciento ó armonía simultánea celeste, de que habla Pitágoras, no la perciben nuestros oídos, ni sus discípulos oyeron jamás la música de los globos y de las estrellas: por más que sus movimientos sean concertados, no produce su rotacion y revolucion consonancias que nosotros percibamos. . . . .

más se distinguió entre todos fué el eminente doctor y catedrático de música don Francisco Salinas, ciego de nacimiento, que probó el brillante estado en que la música española se encontraba. En el siglo xv! florecieron también gran número de compositores y artistas, entre los que se cuentan á Juan del Encina, Soto, Urena, Escobedo, Morales, Paredes, Tomas Luis de Victoria, digno émulo de Palestrina, Cervera, etc., etc.

En el reinado de la casa de Austria la música fué objeto de preferentes atenciones. El inmortal Cervantes solia manifestar el modo con que las piezas de música habian de ejecutarse; Espinel, que al propio tiempo fué literato distinguido, añadió una cuerda á la guitarra; Lope de Rueda, al mismo tiempo que componia sus comedias y sainetes, los representaba y cantaba; y las *tonadas* ó *tonadillas* eran ya conocidas, popularizándose más y más. En los intermedios ó entreactos de las funciones teatrales algunos músicos entretenian al auditorio tocando y cantando piezas de música con la guitarra, flauta, clavicordio y algun otro instrumento. Lope de Vega, Calderon de la Barca y todos los demas poetas que les siguieron solian poner piezas de música en sus composiciones; entre éstas merecen ci-

tarse *El jardín de Falerina*, de Calderon, puesta en música por el maestro Risco, y *El laurel de Apolo*, también de Calderon, con música de Losada, así como buen número de obras y funciones líricas que en el tiempo de Felipe IV se dieron en el real sitio del Buen Retiro. Bajo el reinado de su hijo Carlos floreció el eminente compositor sagrado y profano D. Sebastian Duron, maestro de la capilla de este soberano y autor de muchas obras en ambos géneros. Felipe V, sucesor del Hechizado, se mostró decidido partidario de la música italiana, y bien pronto vinieron á la corte algunas compañías de ópera, instalándose en un principio en el sitio denominado los *Caños del Peral*, que hoy ocupa el teatro de la Opera. Desde esta época comenzó la afición por los espectáculos lírico-dramáticos, aunque todos ellos escritos por autores extranjeros, amparados por la marcada protección que les dispensaban los monarcas. Sin embargo de esto, la música española no por eso decaía y á pesar del ningún apoyo que en las esferas oficiales tenía. Concretándose principalmente al género religioso, en éste siguió brillando, distinguiéndose notablemente el maestro D. José de Nebra, así como también Soler, Arteaga, Javier García y otros; y el género popular del mismo

modo fué enriqueciéndose con tonadas y canciones debidas á Pison, Pla, Guerrero, Esteve, etc., etc. A principios del siglo vió la luz una importante obra didáctica, original del sabio maestro fray Pedro de Ulloa, publicándose posteriormente otras obras por Requeno, Prats, Santa María, Castañeda y otros aventajados profesores, que con la conocidísima del abate valenciano D. Antonio Eximeno, dan un número respetable de escritos que demuestran la importancia siempre creciente de la música.

En tiempos del rey Carlos IV se representaron várias funciones líricas con música de reputados maestros, entre los cuales se cuentan á Lopez, Remacha, Lidon, Pareja y La Serna. En esta época empezó la fama del célebre Manuel García, compositor y artista á la vez, y autor de muchas obras del género cómico en particular; en el religioso se distinguian notablemente Valius y Doyagüe, cuyas composiciones se hicieron bien pronto universales. D. Ramon Carnicer y D. José Melchor Gomis fuéron compositores de verdadero mérito, como tambien Cuyás, Nadal, Genovés, Mercé y algunos más que trataron de diferentes materias.

Hácia 1830 empezó á hacerse notable el insigne maestro Eslava, á quien la música

patria debe eterno reconocimiento; y al mismo tiempo sobresalian afamados profesores como Albeniz, Saldoni, Espin, Ledesma, Gimeno, etc., etc., y se instituia el Conservatorio de música bajo la proteccion de S. M. la Reina D.<sup>a</sup> María Cristina, institucion que más tarde habia de dar asombrosos resultados.

En este estado de cosas, y á mediados del siglo actual, despues de muchos y continuados trabajos, algunas veces ineficaces, llegó por fin el ansiado momento en que España vió organizarse un teatro exclusivamente nacional. Al efecto, de las antiguas tonadas y piezas cómico-líricas se entresacó el nuevo género que se denominó *Zarzuela*, sin duda porque esta clase de funciones, en la opinion de algunos, tuvieron lugar y principio en el real sitio de la Zarzuela, en los tiempos de la dinastía austriaca. Muchos poetas y músicos, unidos en fraternales lazos, compusieron obras dignas de mencionarse, llegando en un corto número de años á un estado de florecimiento admirable. Siguióse practicando este nuevo género, y gran número de maestros acrecentaron su fama, valiéndoles á un tiempo mismo honra y provecho. La zarzuela obtuvo los honores de la construccion de un teatro expresamente para dar en él sus fun-

ciones, donde lucieron sus brillantes dotes el discreto compositor D. Joaquin Gaztambide, el profundo maestro D. Emilio Arrieta, y los populares Asenjo Barbieri, Oudrid y Caballero.

Pero en estos últimos años, ya por la falta de buenos libretos, ya por la carencia absoluta de artistas, ó ya por el nuevo género bufo francés que invadió el mundo entero, la zarzuela sintióse desfallecer, y despues de apurar todos los medios imaginables, vino la decadencia más completa; solamente en el género instrumental ó sinfónico que por los años de 1864 tomó vida y cuerpo en España, se compusieron obras dignas y de mérito, sobresaliendo particularmente el estudioso y hábil compositor D. Miguel Marques. En la actualidad, si bien el género bufo se ha desacreditado, la zarzuela, sin embargo, sigue sin dar grandes muestras de vitalidad, siendo inútiles cuantos esfuerzos se hacen para levantarla por parte de las personas más directamente interesadas.

En cuanto á la ópera nacional española, despues de algunas tentativas aisladas é infructuosas hechas por los maestros Eslava y Arrieta, por el reputado y eminente profesor y director D. Jesús de Monasterio, y por los compositores Zubiaurre, Barrera, Parera, Fernández Grajal, Chapí, Breton y

otros, nunca ha podido sostenerse, gracias á los pocos ó ningunos auxilios con que ha contado y á la general apatía con que ha sido y es recibida, cuanto por la animosidad que demuestran algunos de los mismos maestros que debieran recoger y proteger el pensamiento de su creacion definitiva.

Sin embargo, la música española no puede ni debe desmayar, y con los trabajos debidos á su seccion de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, junto con las pensiones creadas por el gobierno de la República en el año de 1873; con los nuevos tratados y obras de todas clases y géneros que diariamente aparecen, contribuyendo poderosamente á la general ilustracion; con las sanas y razonadas críticas; con la honrosa cooperacion del único establecimiento oficial que de música hay en España, y que bien pronto se hará necesario darle más amplitud, aprovechándole hasta para la instruccion primaria; con la patriótica iniciativa de sociedades y corporaciones artísticas, y merced á los estimulantes esfuerzos de nobles cuanto animosos jóvenes compositores, llegará, no cabe duda, un dia en que se muestre potente y activa, haciendo olvidar los continuos azares y reveses sufridos, y formando una escuela especial, pueda igualarse y compararse dignamente con las escuelas

extranjeras que tantas glorias y laureles han dado y dan constantemente al arte.

La música, dividida en varios géneros como el diatónico, el cromático y el enarmónico, que se hallan adheridos á su propio modo de ser; el melódico, el armónico y el mixto de ambos géneros en que se divide en su sentir; el popular, el religioso, el de cámara, el dramático, el cómico, el sinfónico, el de baile y el descriptivo, subdividiéndose en algunos otros de ménos importancia, son géneros que marcan ciertos límites en el modo y carácter de la expresion; y por último, el género ó géneros propios á cada nacionalidad, con la innumerable subdivision de estilos peculiares á cada uno de estos géneros, forman el conjunto de materias que, tratadas con inspiracion y acierto, son causas maravillosas que determinan los mágicos efectos que producen.

La música en el día parece que ha llegado á su apogeo; todas las naciones, todos los pueblos cultos, honran á sus artistas y tienen inmenso y legítimo orgullo en ser patria de esclarecidos genios del divino arte. Italia cuenta á Peri, Piccini, Monteverde, Pergolese, Sacchini, Palestrina, Paësiello, Cimarosa, Rizzi, P. Martini, Cherubini, Rossini, Spontini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini, Verdi y otros muchos ilus-

tres compositores que al hacer á su país cuna de la música, le dieron su cetro por luengos años; Alemania tiene á Bach, Haëndel, Mozart, Haydn, Mendelsshon, Beethoven, al inmortal Meyerbeer y al innovador Wagner; España á Ramos Pareja, Marcos Duran, Tovar, Salinas, Victoria, Espinosa, Cervera, Eximeno, García, Gomis, Doyagüe, Eslava, Gimeno, Arrieta, Soriano; Francia á Rameau, Rousseau, Boieldieu, Berliozt, Adam, David, Auber, Gounod, y otros países tambien se honran con hombres como Gluck, Glinka, Rubistein, Wallace, Onslow, Chopin, Liszt, Schumann, Fetis, Gevaert, etc., etc., pues sería interminable nombrar entera la ilustre pléyade de maestros y artistas que en todas épocas han enriquecido y mejorado el arte con sus estilos y sus obras, hasta llegar al punto en que hoy se encuentra.

Los medios de expresion de la música son inagotables; ya se manifiestan por medio de voces solas, de instrumentos, sólos ó por familias, dando lugar á las sonatas, duos, trios, cuartetos y demas piezas que entran en el género de salon ó música de cámara; ya acompañando éstos á las voces, originándose por este medio lo que se llama música dramática ó lírica, segun su género; ya por orquestas solas, ocasionando las admirables

creaciones sinfónicas de nuestros clásicos; ya por bandas ó músicas militares que popularizan los cantos del pueblo; ya, en fin, por medio de un sencillo instrumento propio de una localidad, ó por medio del órgano en el género religioso, cuyo sonido nos conmueve, haciéndonos ver con sus múltiples combinaciones la incomparable distancia que nos separa del Espíritu Creador y sentir en el alma un placer suave y puro que nos embarga y nos eleva, transportándonos á su divina contemplación. Por esto la música es y será siempre el arte universal, y marcará los pasos civilizadores de los pueblos, manifestando todos en ella sus más caras afecciones y sus más delicados sentimientos.



# MANUAL

DE

# MÚSICA

---

## I.

*Música* es el arte de combinar el *tiempo* con los *sonidos*, bajo tres leyes ó principios fundamentales, que llevan los nombres de *tonal*, *rítmico* y *estético*. Estos principios se explicarán en su lugar, que le tendrán en el capítulo siguiente.

*Solfeo* es el arte de *entonar*, midiendo el *tiempo* por partes, dando á cada *signo* ó *figura* uno de los siete nombres con que se distinguen los sonidos de la escala natural. (1)

---

(1) Es general la creencia de que el *signo* representa al *sonido*; la *figura* al *tiempo*; siendo la *nota*, la unión del *signo* y la *figura*, por lo que el *solfeo* adquiere esta definición: «solfeo es el arte de bien medir y entonar, dando á cada *signo* su propio nombre »

En nuestro concepto, esta definición es falsa, puesto que aún considerando al *signo* como perteneciente al *sonido*, éste, cuando es alterado no se nombra, sino que se dice el nombre del sonido natural, anterior ó posterior al sonido accidentado.

Si se toma la anterior definición en un sentido algo más lato se verá que tampoco es exacta, toda vez que, *signo*, es el silencio y no se le nombra, y no se nos dirá que porque

*Pentágrama* es la reunion de cinco líneas horizontales formando cuatro pequeños *espacios*, empezándose á contar aquellas y éstos de abajo á arriba (fig. 1.<sup>a</sup>)

el silencio pertenece al tiempo, puesto que si bien es verdad esto, tambien lo es el que el silencio tiene cierta relacion con el sonido; y por otra parte, desde el momento en que la referida definicion dice que *solfeo es el arte de bien medir y entonar, dando á cada signo su propio nombre*, supone, que tanto los signos pertenecientes á la entonacion, como los de la medida, han de ser nombrados, lo que no es cierto; y si se dice que los signos que hayau denominarse son los que únicamente pertenezcan al sonido, tampoco es cierto; pues signos son las claves, los accidentales, los reguladores y otras articulaciones, y ninguno de estos signos, pertenecientes todos al *sonido*, son nombrados.

Tambien se dice que los *signos* son siete, y si fueran verdadera representacion de los sonidos serian doce. Considerando á los signos como figuras, los nombres de éstas son: *cuadrada, redonda, etc., etc.*

*Signos* son todas las *figuras*, todos los *dibujos* que se emplean en la música, y lo repetimos, atendiendo á la expresada definicion, todos los signos que entran en el *solfeo*. no sólo deben *nombrarse*, sino tambien *entonarse y medirse*, siendo así que en el *solfeo* hay signos que no se entonan. signos que no se miden y signos que ni se entonan ni se miden.

Pareciendo la palabra *signo*, primero, como indicacion cualquiera de los caracteres con que la música se escribe, y segundo, como significacion del sonido natural (ó propio á nuestro juicio) de un tono, que es como se da á entender la susodicha definicion, debiera añadirse á esta última acepcion un adjetivo que indicara la diversidad existente entre el *signo* carácter general y el *signo* carácter particular, pues éste no es *dibujable*, sino supuesto.

Nuestro parecer es que el *sonido* pertenece al *sonido* mismo, y no las *figuras* ó *signos* encargados de expresarle, pues éstos, por su forma, pertenecen al *tiempo*, y solamente por su colocacion en el pentágrama (pues hasta esto último el signo ó figura no tiene representacion) es como se puede admitir el que pertenezcan al *sonido*. Por último, creemos que en este punto, *signo, figura y nota* son una misma cosa, dejando á la palabra *signo* como nombre genérico de todas las señales y caracteres que se usan en la música.

*Líneas de adición ó adicionales* son las que se colocan debajo ó encima del pentágrama y sirven como de ampliacion á éste por ambas extremidades. El pentágrama, que tambien lleva el nombre de *pauta*, sirve para la notacion ó escritura musical.

Tanto el *sonido* como el *tiempo*, se distinguen por sus particularidades; al *sonido* pertenecen: 1.º Las *claves*, que son tres; á la primera se llama clave de *sol*, y se coloca en la segunda línea; á la segunda, clave de *fa*, y se coloca sobre la tercera ó cuarta línea; y á la tercera, clave de *do*, colocándose sobre las líneas primera, segunda, tercera ó cuarta (fig. 2.<sup>a</sup>). Las claves se colocan al principio del discurso musical y determinan el nombre de cada figura. 2.º Los *accidentales*, como el *sostenido*, que altera medio tono ascendentemente á la figura ó nota que le tiene; el *bemol*, que altera medio tono descendente, y el *becuadro*, que destruye los efectos causados por los accidentales anteriores (fig. 3.<sup>a</sup>). Su número es igual al de las notas que componen la escala, y se colocan despues de la clave en los tonos que los tienen. Los *sostenidos* afectan á las notas de la escala natural del modo siguiente: un solo *sostenido* afecta á la nota llamada *fa*; dos *sostenidos* á las notas *fa* y *do*; tres, á las notas *fa*, *do* y *sol*, etc.,

etcétera; pues cada *sostenido* que haya de más se pone en la quinta nota subiendo ó cuarta bajando, á contar desde la última que esté alterada. Los *bemoles*, si es uno sólo, afecta á la nota *sí*; si son dos, á las notas *sí* y *mí*; si son tres, á las notas *sí*, *mí* y *la*, etc., etc.; pues cada *bemol* más que se escriba se pone á la cuarta nota subiendo ó quinta bajando, á contar desde la última alterada. Algunas veces estos accidentales se doblan, en cuyo caso la alteracion es de un tono. Cuando el *becuadro* solo debe destruir medio tono, se escribe, si es para *doble sostenido*, primero un *becuadro* y despues un *sostenido* ordinario, y si es para *doble bemol*, primero el *becuadro* y despues el *bemol*, aunque tambien suele hacerse escribiendo un *sostenido* ó *bemol* sencillo y suprimiendo el *becuadro*. El doble sostenido se indica con un signo parecido á una cruz; el doble bemol y el doble becuadro se indican con su propio signo duplicado (fig. 4.<sup>a</sup>)

Todos estos signos se colocan ántes, á la izquierda de las notas para quienes sirven; sin embargo, tambien sirven para las notas que, llevando el mismo nombre, sean posteriores á la nota accidentada y se encuentren dentro del mismo compas que ésta, volviendo todas á su primitivo ser desde el compas siguiente. 3.º Los

*matices*, que se usan para dar fuerza ó dulzura al sonido, y las palabras ó signos que facilitan su expresion y ejecucion. Los términos más principales son los siguientes:

Pianissimo..	pppp ppp pp.	} Muy quedo en la expresion.
Piano.....	P.....	
Dolcissimo..	Dol <sup>mo</sup> .....	} Lo más dulce y delicado posible.
Dolce.....	Dol.....	
Sotto voce..	s voce.....	} Sonido apénas perceptible.
Mezza voce..	mz v.....	
Mezzo forte..	m f.....	} A media fuerza.
Crescendo...	Cresc.....	
Decrescendo.	Decres.....	} Disminuyendo la sonoridad.
Rinforzando.	Rinf.....	
Sforzando...	Sfz.....	} Esforzando los sonidos.
Forte.....	F.....	
Fortissimo..	ff fff ffff...	} Muy fuerte, fuertísimo.
Diminuendo.	Dim.....	
Ritardando..	Ritard.....	} Disminuyendo y retardando un poco el tiempo.
Calando.....	Cal.....	
Raffrenando.	Raffdo.....	
Smorzando..	Smorz.....	
Rallentando.	Ralldo.....	
Mancando...	Manc.....	} Disminuyendo la sonoridad hasta que apénas se perciba y retardando un poco el movimiento.
Morendo....	Mor.....	
Perdendosi..	Perd.....	

Ademas hay varios signos que afectan al sonido, que se explicarán oportunamente.

Cuando un pasaje de música no tiene *matiz* alguno, se entiende que ha de ser ejecutado con una fuerza simple, sencilla y natural.

Al *tiempo* pertenecen: 1.º, los *compases*, que por medio de una línea perpendicular que cruza todo el pentágrama, y que se llama *línea divisoria*, se dividen entre sí, sirviendo para medir el valor de los signos ó figuras. Hay compases divididos en dos, tres y cuatro partes, *simples* y *compuestos*, ó perfectos é imperfectos. La figura ó signo que indica el compas se coloca junto á la clave, y en los tonos que están armados con sostenidos ó bemoles, despues de ellos.

Los compases *simples* se miden por mitades iguales, y los *compuestos* por tercios; para estos últimos se hace uso de un signo que se llama *puntillo*, el que, colocado á la derecha de una figura, da á ésta la mitad más de su valor.

Los antiguos consideraban compas *perfecto* al *ternario*, que designaban con un círculo, á veces cruzado por una línea vertical ó con un puntito en el centro, y compas *imperfecto* al *binario*, que designaban con un semicírculo; pero muy luégo se convencieron de la dificultad que encerraba este sistema, y reformándo-

le, hicieron *perfecto* ó *simple* el tiempo dividido en partes iguales, y *compuesto* ó *imperfecto* el dividido en tercios.

Los compases *simples*, divididos en cuatro partes iguales se miden de este modo:  $\frac{4}{4}$  siendo fuertes la primera y tercera y débiles la segunda y cuarta. Ellos son: *compas de cuatro por dos* ( $\frac{4}{2}$ ); entran en este compás cuatro *blancas* en vez de dos que entran en el *compasillo*. La figura que vale un compas entero es la llamada *cuadrada*. Además pueden formarle dos *redondas*, ocho *negras*, diez y seis *corcheas*, treinta y dos *semicorcheas*, sesenta y cuatro *fusas* ó ciento ventiocho *semifusas*.

*Compas de compasillo*: se expresa con un signo parecido á un semicírculo, ó bien á la letra *C* (fig. 5.<sup>a</sup>); es el tipo bajo el cual se comparan todos los demas compases; forman uno solo de estos todo por entero una *redonda*, dos *blancas*, cuatro *negras*, ocho *corcheas*, diez y seis *semicorcheas*, treinta y dos *fusas* ó sesenta y cuatro *semifusas*.

*Compas de cuatro por ocho* ( $\frac{4}{8}$ ): se llama así porque entran cuatro *corcheas* en lugar de ocho en cada compas; las figuras tienen doble valor que en compasillo. Como se ve, estos tres compases disminuyen su valor por mitades, pues

en el compas de cuatro por dos entran cuatro blancas, en el compasillo dos y en el de cuatro por ocho una sola.

*Los compases compuestos* divididos en cuatro partes se miden como los simples, y son: *compas de doce por cuatro* ( $\frac{12}{4}$ ), se llama así porque entran doce *negras* en vez de cuatro que entran en el compas de compasillo. Forma un compas entero una *cuadrada* con *puntillo*, ó dos *redondas* con idem, ó cuatro *blancas* tambien con *puntillo*, etc., etc.; en este compas se da á las figuras la mitad del valor que en el de doce por ocho.

*Compas de doce por ocho* ( $\frac{12}{8}$ ): entran en este compas una *redonda* con *puntillo*, dos *blancas*, cuatro *negras*, todas con *puntillo*, doce *corcheas*, etc., etc.

*Compas de doce por diez y seis* ( $\frac{12}{16}$ ), llamado así porque le forman doce *semicorcheas* en vez de diez y seis que forman un compasillo; entran tambien en este compas una *blanca*, dos *negras*, cuatro *corcheas*, todas con *puntillo*, etc.; las figuras tienen doble valor que el compas de doce por ocho.

*Los compases simples divididos en tres partes*, y medidos de este modo,  $\frac{3}{4}$  — son: *compas de tres por dos* ( $\frac{3}{2}$ ), forma un compas una redon-

da con puntillo, tres blancas (en vez de dos que forman el compasillo), seis negras, etc., dando á las figuras la mitad del valor que tienen en el compas de tres por cuatro.

*Compas de tres por cuatro* ( $\frac{3}{4}$ ) ó (3): entran en este compas una blanca con puntillo, tres negras (en lugar de cuatro que entran en el compasillo), seis corcheas, doce semicorcheas, etc., etc.

*Compas de tres por ocho* ( $\frac{3}{8}$ ): forman un compas una negra con puntillo, tres corcheas (en vez de ocho que entran en compasillo), seis semicorcheas, etc., etc.; las figuras tienen doble valor que en el compas de tres por cuatro.

*Los compases compuestos*, son: *Compas de nueve por cuatro* ( $\frac{9}{4}$ ), que tiene en un compas una redonda y una blanca, ambas con puntillo, tres blancas con idem, nueve negras, etc., etc., dando las figuras la mitad del valor que en el compas de nueve por ocho.

*Compas de nueve por ocho* ( $\frac{9}{8}$ ): forman este compas una blanca y una negra con puntillo, tres negras con idem, nueve corcheas (en vez de ocho que entran en compasillo), etc., etc.

*Compas de nueve por diez y seis* ( $\frac{9}{16}$ ): entran en este compas una negra y una corchea con puntillo, tres corcheas con idem, nueve semicorcheas (en vez de diez y seis, que tiene el

compasillo), etc., etc., dándose á las figuras doble valor que en el compas de nueve por ocho.

Todos estos compases tienen la primera parte fuerte, la segunda fuerte ó débil y la tercera débil.

Los *compases simples divididos en dos partes*, de este modo:  $\frac{2}{1}$  <sup>alzar</sup> <sub>dar</sub> son: compas de dos por uno ( $\frac{2}{1}$ ), ó por otro nombre, *mayor*; entran las mismas figuras que en el compas de cuatro por dos, sólo que todas ellas con la mitad del valor que en éste, así como tambien con la mitad del valor que en el binario.

*Compas binario*: se expresa con el mismo signo que sirve para indicar el *compasillo*, pero cruzado de arriba abajo por una línea enteramente vertical; tambien suele indicarse con el núm. 2. Forman este compas las mismas figuras que entran en el *compasillo*, pero todas ellas con la mitad del valor que en éste.

*Compas de dos por cuatro* ( $\frac{2}{4}$ ): entran las mismas figuras que en el compas de cuatro por ocho, y como en los anteriores, sólo tienen la mitad del valor que en este último; pero le tienen doble con relacion al *compasillo*.

*Compas rápido*, ó de dos por ocho ( $\frac{2}{8}$ ): forman este compas una negra, ó dos corcheas ó cuatro semicorcheas, etc., etc.; las figuras tienen doble valor que en el de dos por cuatro,

y cuádruple con relacion al compas binario.

*Los compases compuestos, divididos en dos partes*, son: compas de seis por dos ( $\frac{6}{2}$ ): forman este compas una cuadrada con puntillo, dos redondas con idem, seis blancas (en vez de dos que forman el compasillo); las figuras tienen la cuarta parte de valor que en el compas de seis por ocho.

*Compas de seis por cuatro* ( $\frac{6}{4}$ ): en el que entran una redonda con puntillo ó dos blancas con idem, ó seis negras (en lugar de cuatro que entran en el compasillo, etc., etc.); las figuras tienen en este compas la mitad del valor que en el de seis por ocho.

*Compas de seis por ocho* ( $\frac{6}{8}$ ): forman este compas una blanca con puntillo, dos negras con idem, seis corcheas (en vez de ocho que forman el compasillo), etc., etc.

*Compas de seis por diez y seis* ( $\frac{6}{16}$ ): en el que entran una negra con puntillo, dos corcheas con idem, seis semicorcheas (en vez de diez y seis que entran en el compasillo), dándose á las figuras doble valor que en el de seis por ocho.

En todos estos compases la primera parte es fuerte y la segunda débil, si bien sufren ciertas modificaciones, segun los aires con que sean medidos.

Ademas de los compases enunciados hay otros varios, que son: *compas de siete por cuatro*, en el que entran siete negras (en vez de cuatro que entran en el compasillo), subdividiéndose este compas en dos: uno de compasillo y otro de tres por cuatro.

*Compas de cinco por cuatro*: en el que entran cinco negras (en vez de cuatro que forman el compasillo). Subdividiéndose en un compas de tres por cuatro y otro de dos por cuatro. Estos dos compases se llaman de amalgama.

Los compases de *diez por ocho ó cinco por ocho*, en los que entran diez, ó cinco corcheas (en lugar de las ocho del compasillo); á estos se les llama *zorricos*, y son muy populares en las Provincias Vascongadas. Se dividen en dos partes.

Débase advertir que el compas llamado *ternario* y designado con un círculo, constaba de tres redondas en vez de dos que entran en el de cuatro por dos, y de una que forma el compasillo, siendo, por consiguiente, una *cuadrada* con *puntillo*, la figura que llenaba por sí sola todo el compas.

Se llaman *compases mayores* á los que con una *cuadrada* forman un compas entero, y *menores* á los que para llenar este objeto basta una *redonda*.

De los compases anteriormente manifestados, no tienen algunos aplicacion ni uso en la música desde que se escriben los *aires* al principio de cada pieza, toda vez que éstos, segun su clase, hacen rápidos á los que por sus figuras deben ser lentos, ó viceversa; por eso se ve en algunas ocasiones que el compas de compasillo se mide á dos partes como el binario; el de dos por cuatro, á cuatro partes como el compasillo, y el compas de tres por cuatro, á una sola parte. 2.º, las *figuras; signos, notas ó figuras*, son las que se colocan en el pentágrama para fijar la duracion del tiempo.

Los signos notas ó figuras usuales, son: *cuadrada, redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa* (fig. 6.ª). La *cuadrada* tiene un valor de dos redondas, cuatro blancas, ocho negras, diez y seis corcheas, treinta y dos semicorcheas, sesenta y cuatro fusas ó ciento veinte y ocho semifusas. La *redonda* vale dos blancas, cuatro negras, ocho corcheas, diez y seis semicorcheas, treinta y dos fusas ó sesenta y cuatro semifusas. La *blanca* tiene el valor de dos negras, cuatro corcheas, ocho semicorcheas, diez y seis fusas ó treinta y dos semifusas. La *negra* vale dos corcheas, cuatro semicorcheas, ocho fusas ó diez y seis semifusas. La *corchea* vale dos semicorcheas, cuatro fusas ú ocho se-

mifusas. La *semicorchea* tiene un valor de dos fusas, ó cuatro semifusas, ó sea la cuarta parte del valor que tiene una *negra*. La *fusa* vale un octavo de *negra*, y la *semifusa* que vale la décima sexta parte de una *negra*. Téngase presente que estos valores son con referencia á los compases simples, pues en los compuestos, como quiera que hay que hacer uso de los puntillos, en algunas figuras es sabido que aumentan la mitad del valor de la nota que los lleve, aumento que se hace extensivo en estos compases á las figuras que no tienen puntillo, pues la misma naturaleza del compas hace que todos los signos que en él entren tengan el referido aumento, si bien en esto último puede llamarse disminucion; pues si, por ejemplo, una *corchea* vale media parte en un compas simple, el valor que la corresponde en uno compuesto es el de un tercio de parte. 3.º, los *silencios*. Todas las figuras tienen otros signos así llamados, con el mismo valor que las figuras que representan. El *silencio* sirve para pasar cierto tiempo sin expresion de sonido, pero no por eso deja de tener cierto sentido artístico, entrando á formar parte del concierto general de las materias que componen, por decirlo así, la fisonomía del arte. El *silencio de cuadrada* se pone entre la tercera y cuarta línea, cubriendo todo el espa-

cio; el de *redonda* se coloca debajo de la cuarta línea, cubriendo la mitad del espacio; el de *blanca* se pone sobre la tercera línea, cubriendo también la mitad del espacio; el de *negra* es de forma parecida á un siete vuelto del revés, y colocado en el centro del pentágrama; el de *corchea* se representa con el mismo signo, pero puesto al derecho, y los de *semicorchea*, *fusa* y *semifusa* la misma figura que para el de *corchea*, solamente que añadiéndose para cada una de aquellas una pequeña línea paralela á la puesta en sentido casi horizontal en el silencio de *corchea* (fig. 7.<sup>a</sup>). Algunos de estos signos suelen ser diferentes en la notación manuscrita.

Antiguamente se usaban ciertas figuras, como la *bislonga*, *longa*, *máxima*, etc.; pero hoy día no tienen uso común en la música. Las figuras llamadas *breve*, *semibreve*, *minima* y *semiminima*, no son otra cosa que las que en la actualidad llevan los nombres de *cuadrada*, *redonda*, *blanca* y *negra*. Del mismo modo los silencios respectivos á las notas primariamente nombradas y algunos otros signos ya fuera de uso, se omiten por no tener aplicación en la música moderna, contándose entre éstos á la nota llamada *garrapatea*, que tenía la mitad del valor de una *semifusa*, y que no se practica, no tanto por su dificultad y por la confusión

que produciría, sino por cuanto es completamente innecesaria. 4.º, los *puntillos*, que como queda explicado, aumentan la mitad del valor á la nota ó silencio para quien sirven. Hay dos clases de *puntillos*; *puntillo* sencillo, que es el ya expresado, y *puntillo* doble, que aumenta el segundo al primero la mitad del valor que éste tenga. 5.º, los *aires*, *calderones* y demas signos ó palabras que facilitan su comprension y ejecucion.

*Aire* es el tiempo que marca los grados de rapidez ó lentitud bajo el cual ha de medirse el compas; se expresa con palabras puestas al principio de la pieza musical ó cuando ésta cambia de movimiento. Los *aires* más principales se clasifican en este orden:

Largo . . . . .	}	Es el más lento entre todos los aires y tiene un carácter grave, elevado y severo.
Lento . . . . .		}
Grave . . . . .	}	
Larghetto . . . . .		}
Adagio . . . . .		

Andantino. And <sup>no</sup> ..	}	Diminutivo de Andante; su movimiento es el término medio entre éste y el Adagio, participando del carácter que distingue á ambos.
Andante... And <sup>te</sup> ..		Aire muy moderado y de un carácter dulce, sencillo y melancólico, aunque puede en ocasiones expresar otros varios afectos.
Moderato.. Mod <sup>to</sup> ..	}	Su movimiento es algo más vivo que el anterior, y su carácter general es brillante y expansivo.
Allegretto.. All <sup>to</sup> ..		Viene á tener el mismo movimiento que el Moderato, pero difiere de éste en que su carácter principal es la gracia, lijereza y donosura.
Allegro. ... All. <sup>o</sup> ...	}	Aire vivo y animado y apto para expresar toda clase de afectos.
Presto.....		}
Vivace.....		
Veloce.....		
Prestissimo.....		
Vivacissimo.....		

Ademas de los aires enunciados hay otros de ménos importancia que no son más que modificaciones, como asimismo otras palabras y significados que se usan para variar más ó ménos el carácter del movimiento. Los *aires* deben ser medidos con precision y exactitud, sin dar

otra celeridad que la que el *tiempo* marque; con este objeto se hace uso de cierto instrumento llamado *metrónomo*, que sirve para marcar las partes del compas con seguridad absoluta y completa. El metrónomo se indica poniendo entre paréntesis, despues del *aire*, el número y la figura que han de regir en el movimiento. Sin embargo, como por medio de los matices y demas palabras y signos que afectan directa ó indirectamente al tiempo . puede éste modificarse, se entiende que la medida marcada por el metrónomo ha de llevarse solamente en los casos ó pasajes donde no haya escrita alguna indicacion que altere ó haya alterado la medida; por esta razon se verá que despues de una palabra que modifica un tanto el aire, cuando éste vuelve á ser el primitivo. se encuentran las palabras á *tempo*, *primo tempo*, *tempo giusto* y otras.

*Calderon ó punto de reposo* es un semicírculo con un puntito en su centro. Se coloca sobre la figura ó silencio á quien se destine, y sirve para retardar momentáneamente el ritmo ó movimiento del compas. (Fig. 8.<sup>a</sup>)

Al *sonido* y al *tiempo* juntos pertenecen los *sonidos*, toda vez que para expresar cualquiera de éstos se hace precisa una duracion determinada de *tiempo*, estando esta duracion sig-

nificada por la forma especial de cada *figura* ó *signo* (1).

Los *sonidos* se dividen en *originales* ó *naturales* y *originarios* ó *artificiales*; los primeros son siete, y sus nombres: *do, re, mi, fa, sol, la, si*; los segundos son los que provienen de los primeros, modificando el sonido de éstos por medio de una alteracion, bien sea el *sostenido* ó bien sea el *bemol*.

Llámase *escala* á la sucesion correlativa ó por grados conjuntos de los sonidos; si éstos son *naturales*, se llama *tonal* ó *diatónica*, y si son tanto *naturales* como *artificiales*, toma el nombre de *cromática*.

La multiplicacion ascendente y descendente que tienen los *sonidos* de una y otra division forman el diapason ó extension general de los mismos, subdividiéndose en tres regiones principales, que son: *grave, media* y *aguda*, y en dos adicionales ó secundarias, que son: *contra-grave* y *sobreaguda*.

Se llama *intérvalo* á la distancia que media entre dos sonidos; hay dos clases de *intervalos*: *conjuntos*, que son los que miden una distancia de medio á un *tono*, y *disjuntos*, que miden una distancia mayor que la de un *tono*.

---

(1) Véase la nota puesta en la pág. 51.

Los intervalos de *tono* pueden dividirse en dos *semitonos* por medio de los accidentales.

Los intervalos de la escala natural ó diatónica, son: de *do* á *re*, un *tono* (ó *punto*); de *re* á *mi*, otro *tono*; de *mi* á *fa*, medio *tono* ó *punto* (un *semitono*); de *fa* á *sol*, un *tono*; de *sol* á *la*, otro *tono*; de *la* á *si* tambien otro *tono*, y de *si* á *do*, un *semitono* (medio *punto*).

La escala natural consta, pues, de cinco tonos y dos semitonos.

Cuando por medio de los accidentales se hace la escala en semitonos, se llama cromática: como se ha dicho, y entónces consta de doce semitonos.

Hay intervalos disminuidos, menores, mayores y aumentados: disminuidos son los que por medio de *accidentales* acortan medio tono la distancia habida en un intervalo menor, y aumentados los que alargan medio tono la distancia habida en un intervalo mayor; por ejemplo: de *do* á *fa* hay una cuarta menor de distancia, esto es, dos tonos y un semitono; alterando el *do* con un sostenido resulta cuarta disminuida; del mismo modo de *do* á *sol* hay una quinta mayor, ó sean tres tonos y un semitono de distancia; alterando el *sol* con un sostenido resulta quinta aumentada; asimismo de *do* á *re* *bemol* hay un intervalo de segunda

menor (medio tono); de *do* á *re natural* un intervalo de segunda mayor (un tono); de *do* á *re sostenido* intervalo de segunda aumentada (tono y medio); de *do* á *mi bemol*, de tercera menor (tono y medio); de *do* á *fa* de *cuarta menor*; de *do* á *fa*, sostenido de cuarta mayor; de *do* á *sol bemol*, de quinta menor; de *do* á *sol natural*, de quinta mayor ó *justa*; de *do* á *sol sostenido*, de quinta aumentada; de *do* á *la bemol*, de sexta menor; de *do* á *la natural*, de sexta mayor; de *do* á *la sostenido*, de sexta aumentada; de *do* á *si bemol*, de sétima menor; de *do* á *si natural*, de sétima mayor; de *do sostenido* á *mi bemol*, de tercera disminuida: de *do sostenido* á *si bemol*, de sétima disminuida, etc., etc. Como se ve, las palabras segunda, tercera, etc., mayores ó menores, afectan á los tonos y semitonos. También debe tenerse presente que un intervalo entre dos notas no siempre es el mismo; pues si dichas notas se invierten resultará otro intervalo distinto; por ejemplo: de *do* á *si natural* hay un intervalo de sétima mayor (cinco tonos y un semitono); mas si el *si* en vez de ser la última nota de la escala ascendente, es la primera de la descendente, resultaría entónces el intervalo de segunda menor (medio tono). Del mismo modo, el intervalo de cuarta se convierte en quinta al

invertirse el de tercera disminuida, en sexta aumentada, etc., etc.

Los *géneros* de música son tres: *diatónico*, *cromático* y *enarmónico*. Al primero pertenecen los sonidos propios de la escala natural de ambos modos; al segundo los sonidos por semitonos, que no son propios de dichas escalas, y al tercero los sonidos que, siendo iguales, sólo varían en su nombre.

Llámase *tono*, además de la distancia ó intervalo que lleva este nombre, á la sucesión de las notas ó sonidos que componen la escala. Esta, que como ya se ha dicho, consta de cinco tonos y dos semitonos, toma el nombre de la primera nota, y es tanto más variable cuantos más ó menos accidentales tenga junto á la clave.

*Modo* es aquel que determina la sucesión de los *sonidos*, ó sea la colocación de los *intervalos* en una escala ó tonalidad. Cada *tono* se divide en dos *modos*; *mayor* si de la primera á la tercera nota hay un intervalo de dos tonos, y *menor* si el intervalo es de tono y medio.

Todo *modo mayor* tiene otro *menor*, que se llama *relativo* por estar armado en la clave con los mismos accidentales que aquel.

La escala del modo menor empieza *tono y medio* (una tercera menor) más baja que su re-

lativa mayor: suponiendo la nota *do* como tónica del tono de *do mayor*, su relativo menor sería el tono de *la natural*. Los intervalos de esta escala son: de *la* á *si* un tono, de *si* á *do* medio, de *do* á *re* uno, de *re* á *mi* otro, de *mi* á *fa sostenido* otro tono, de *fa sostenido* á *sol sostenido* otro, y de *sol sostenido* á *la* medio tono. Como se ve, para que esta escala tenga cinco tonos y dos semitonos, es preciso alterar las notas *fa* y *sol* con un sostenido; esto, sin embargo, no se hace más que á la subida, pues á la bajada todas las notas son naturales, exceptuando alguna que otra vez en que la séptima nota queda alterada y la sexta se hace natural, habiendo por tanto entre estas dos notas el intervalo de segunda aumentada.

Las escalas varían de sonido según los accidentales que tengan. La única escala que no tiene accidentales es la de *do mayor* con su relativa de *la menor*.

En los tonos de sostenidos, el último afecta á la séptima nota ó grado de la escala, que se llama también *sensible*; en los tonos de bemoles afecta á la cuarta nota ó grado, que lleva el nombre de *subdominante*.

Cuando al principio se ponen accidentales, todas las notas que tengan el nombre del punto donde se hallan puestos aquellos se ejecutan

del mismo modo: por ejemplo, un tono armado en su clave con tres sostenidos, afectando el último á la sensible, y siendo ésta la nota *sol*, resulta que la tónica ó nota fundamental de la escala será *la*; pues bien, todas las notas que lleven el nombre de *fa*, *do* y *sol*, que son á las que afectan los sostenidos, se ejecutarán siempre medio punto ó tono más alto que en la escala de *do*, á ménos que excepcionalmente se escriba para destruir este efecto un becuadro, volviendo á quedar alterados, ó mejor dicho, en su punto, inmediatamente.

Asimismo, un tono armado en su clave con cuatro bemoles, afectando el último al cuarto grado ó nota de la escala, la nota fundamental de ésta será *la bemol*.

Hay que advertir, que en las piezas armadas con sostenidos ó bemoles formando un tono, propiamente dicho, no son accidentales, pues con esta palabra se designan las alteraciones habidas en el curso de una composicion, y que son extrañas á las que caracterizan la tonalidad. En el primer caso las alteraciones toman el nombre de *propias*, y en el segundo son realmente *accidentales*; tambien es necesario tener presente que el becuadro no sólo destruye los efectos causados por el sostenido y el bemol cuando éstos son simples accidentales, sino que

del mismo modo destruyen dichos efectos cuando son alteraciones propias de una tonalidad, y se hallan por lo tanto fijos ó armados junto á la clave. El nombre de accidentales se usa lo mismo cuando éstos forman una tonalidad que cuando sirven de simple alteracion.]

*Apoyatura* es una pequeña nota de *adorno* que precede á otra propia de un acorde; por lo general, cuando la nota propia tiene un valor *simple*, la *apoyatura* toma la mitad de él, y cuando este valor es *compuesto*, toma dos terceras partes. Hay, sin embargo, algunas figuras escritas con la notacion ordinaria y que por eso no dejan de ser *apoyaturas*; á veces estas suelen tener el mismo valor que la nota real apoyada, y tambien en ocasiones suelen constar de un valor doble al de la referida nota real ó propia. La *apoyatura* algunas veces se duplica, tomando el nombre de *doble apoyatura*. Ordinariamente, toda clase de *apoyaturas* se miden á *tiempo*, como si fueran notas naturales ó reales. Como su nombre indica, es más acentuada en la expresion que la nota á quien apoya, resultando el canto no falto de cierta elegancia.

*Mordente* es una especie de *apoyatura*, pero de ménos valor que ésta; su efecto es instantáneo. Hay *mordentes* de una nota, de dos, de

tres y de cuatro; á los tres últimos se les llama también *grupos* ó *grupetos*. De éstos, unos son *rectos* y otros *circulares*, con relacion á la nota para quien se escriben, aunque excepcionalmente suelen llevar alguna otra marcha.

Aunque casi siempre el efecto es rápido, en determinados casos suelen seguir el aire de la pieza, segun lo exija el carácter de ésta.

Los mordentes *circulares* de tres y cuatro notas tienen un signo que les indica, de una forma parecida á un ocho sin terminar, y que se coloca ya horizontal ó ya perpendicularmente; puesto del primer modo sirve para los mordentes que empiezan por la nota superior á la nota real, y puesto de la segunda manera sirve para indicar los que empiezan por la nota inferior (fig. 9.<sup>a</sup>). Estos mordentes deben formar entre la nota primera ó superior, y la última ó inferior el intervalo de una tercera menor ó disminuida. Cuando una nota del grupeto está alterada, se encuentra el accidental ó accidentales que producen la alteracion bien debajo ó bien encima del signo, segun la nota que haya de alterarse sea la inferior ó la superior del mordente. Cuando un mordente se encuentra sobre un *puntillo* se ejecuta ántes que él, tomando su valor del de la nota que le antecede é hiendo el puntillo como si fuera una nota: ex-

ceptuando este caso, los grupos toman su valor del de la nota siguiente por regla general. Hoy día suelen escribirse los mordentes con notas ordinarias, quitando de este modo la dificultad que encierran en su buena inteligencia y ejecución.

*Agrupacion* es un número determinado de notas por el estilo de los mordentes, y que ha de ser ejecutada del mismo modo que éstos, pues no tiene valor real ó propio; la *agrupacion* se escribe también con notas más pequeñas que las ordinarias; se distingue de los grupetos en el número de notas que la componen, siendo éstas cinco en su grado mínimo, mientras que en aquellos no entran más que cuatro en su grado máximo, y además, en que en su colocacion no se guardan las formalidades que en los grupos, toda vez que puede darse tanto en los sentidos recto y circular, como de salto y diatónica ó cromáticamente. En los aires lentos llevan cierta medida apropiada al carácter del discurso ó pieza musical.

*Sonidos sincopados* son los que se dan á contratiempo; su objeto no es otro que el de acentuar más la parte débil que la fuerte. Hay que tener presente que las partes fuertes ó débiles las ha dictado el buen sentido ó *sentimiento artístico*, pues tienen cierta analogía

con los acentos de las palabras. Las *síncopas* ó notas sincopadas se escriben de dos modos, ya por medio de una *ligadura* ó ya divididas ó partidas por la línea divisoria del compas.

Cuando se encuentran dos ó más notas del mismo sonido enlazadas con una línea curva, no se pronuncia más que la primera, prolongándose aquel hasta que acaba su valor; á esta línea se la llama *ligadura*.

*Tresillo* es un grupo de tres figuras que tienen el valor de dos en los compas simples, y *seisillo* lo es de seis con el valor de cuatro. Dicho se está que los silencios pueden formar parte de esta clase de combinaciones. Para distinguirlos se escribe un tres ó un seis en cifra.

Cuando se encuentran seguidas dos ó más corcheas, semicorcheas, fusas ó semifusas, se escriben con una ó más líneas, segun su clase, que las unen entre sí por sus respectivas extremidades. Esto, sin embargo, no se hace más que con referencia á los instrumentos ó á la vocalización y al solfeo, pues en el canto con palabras, con el objeto de no destruir la conveniente claridad, se escriben estas notas separadas para que la parte encargada de su ejecución distinga sobre la sílaba que haya de pronunciar la nota que haya de ser entonada. Únicamente en el caso de que con una sola sílaba deba entonar

várias corcheas, semicorcheas, fusas ó semifusas, se unen con las rayas ó líneas mencionadas.

Cuando una pieza se divide en várias partes ó períodos de distinto carácter, se pone junto á la línea divisoria del último compas de cada período otra más gruesa, y si alguno de estos períodos ha de repetirse, se ponen junto á las barras ó líneas dos puntitos uno en el segundo espacio y otro en el tercero (fig. 10).

Cuando al fin de un período ó pieza se ve además de las dos líneas divisorias y los puntos de repetición un compas cubierto con una línea y en su centro dice *1.ª vez*, se repite el período, y al llegar á dicho compas se suprime, pasando al siguiente, que dirá *2.ª vez*.

Cuando al fin de una pieza se ven las palabras *Da capo*, ó sólo *D. C.*, indican que debe empezarse dicha pieza por segunda vez, y si por acaso á la palabras *Da capo* siguen estas otras: *sino al fine*, marcan que debe empezarse la pieza otra vez, concluyendo donde diga *fine*.

Como se ve, los términos generalmente empleados para la música son italianos, debido sin duda á que habiendo sido Italia la propagadora de tan divino arte, todos los demás países han reconocido sus significados, expresándose igualmente con ellos.



Cuando se colocan al principio de un período distinto del anterior las palabras *Lo stesso tempo*, se entiende que debe ser medida con el aire en que lo fué el precedente, pues traducidas á nuestro idioma significan el *mismo tiempo ó movimiento*. Del mismo modo cuando se marca un aire al principio de una pieza y más tarde se modifica con otro ú otros movimientos, si por acaso se encuentra en un período posterior á ellos la indicacion *1.º tempo*, se mide desde dicho punto con el aire en que se principió la pieza.

Para indicar los silencios de muchos compases seguidos se escribe uno sólo, y en su centro una línea oblícua, poniendo sobre ella el número en cifras de los compases que hayan de pasarse en silencio ó espera.

Cuando una pieza de música da principio en alguna parte de compas que no es la primera, se escriben las partes que contengan, pero sin las anteriores, empezando desde luégo, viéndose de este modo el compas cortado; por ejemplo, un compas de tres por cuatro, empezando en su segunda parte, puede escribirse sin enumerar el silencio correspondiente á la primera; asimismo un compas de compasillo que principie en la tercera parte puede empezarse desde ésta sin medir la pausa referente á los dos



primeros tiempos. Algunos maestros, sin embargo, suelen medir mentalmente los silencios que no están anotados, para el mejor orden de la ejecucion.

Se llama *valor irregular* cuando en una parte del compas entran más ó ménos figuras del mismo valor que las que deben entrar regular y ordinariamente. Cuando esto sucede, se pone el número que sumen las notas sobre ellas, para que al leerse ó medirse se pueda ver de un modo claro la irregularidad de dicha parte. Fácil será comprender que el tresillo, el doble tresillo y el seisillo forman tambien parte de los *valores irregulares*; esto se entiende en los compases simples, pues en los compuestos son valores propios. Respecto del doble tresillo no debe ser confundido con el seisillo, pues ha de tenerse presente que en el primero se acentúan las notas primera y cuarta, miéntras que en el segundo las notas acentuadas son la primera, tercera y quinta; esta observacion es muy importante.

Llámase *trasporte* á la variacion de tono y clave; por ejemplo: un pasaje en tono de *do* y clave de *sol*, si se quiere trasportar medio punto bajo, resultará el tono de *si* natural y clave de *do* en cuarta línea; si, por el contrario, se transporta un tono ó punto alto, vendrá á resultar

el tono de *re* mayor con la clave de *do* en tercera línea. En las piezas trasportadas los sostenidos suelen hacer algunas veces de becuadros, los becuadros de sostenidos, los bemoles de becuadros, etc., etc.

*Ficción de clave* es un transporte que se hace al tono de *do* mayor y *la* menor, de todos los tonos que recorra una pieza de música, sin que por esto pierda en nada la entonación de los intervalos, por lo que hay que observar en los tonos de sostenidos que el último de ellos se considere como *si* natural, y en los de bemoles que el último sea considerado como *fa*, también natural, buscando al efecto la clave que con la suposición les pertenezca. En este caso, los becuadros pueden hacer de sostenidos cuando destruyen bemoles, y de bemoles cuando destruyen sostenidos.

Se llama *fermata* á una sucesión de notas fuera de medida y escritas con figuras más pequeñas que las ordinarias; generalmente acompañan á las *fermatas* las palabras *ad libitum* ó *á piacer*, para indicar que pueden hacerse á gusto del ejecutante, pero llevando cierta relación con la forma especial de cada figura.

Cuando sobre una *redonda* se encuentran cuatro puntos denotan éstos que debe subdividirse aquella en cuatro negras; del mismo

modo, cuando sobre una *redonda* se ve una pequeña línea, significa que debe ejecutarse como si fueran ocho corcheas; esta línea es asequible á la *blanca* y á la *negra*. Cuando se escriben dos líneas en una *blanca*, se ejecutan ocho semicorcheas, y si son tres líneas, se hacen diez y seis fusas; si en vez de ser *blanca* fuera *negra*, serian ocho fusas solamente, así como serian diez y seis semifusas, si sobre esta *negra*, ó mejor dicho, cruzando la línea ó eje de la figura, se escribieran cuatro rayas. Cuando se marca un ritmo, por ejemplo, en arpeggios, y se ven los primeros acordes arpegiados, pero los siguientes escritos nota sobre nota, ó sea la percusion de las notas del acorde á un mismo tiempo, y junto á ellas la palabra *símile*, manifiesta que á pesar de la manera con que están anotados, los acordes todos, hasta que el ritmo cambie de nuevo, han de seguir la misma marcha que los primeros, es decir, que han de ser arpegiados al ejecutarse. Cuando en un compas se ve una línea (y á veces dos) en sentido oblicuo, y en cada uno de sus lados un punto, sirve para que sea repetido el compas anterior, y si esta señal ó signo se encuentra (suponiendo el compas de *compasillo*) en la segunda parte del compas, esta parte ha de corresponder ó ser igual que la primera; cuando

un diseño ocupa la mitad del compas, y luego se halla el referido signo, la otra mitad ha de ser idéntica que la primera; por último, cuando está puesto partiendo una línea divisoria y ocupando dos compases, designa que han de repetirse los dos anteriores á éstos. (Fig. 11.)

Los *sonidos unísonos* en las claves suponiendo la nota *do*, son: primera línea adicional inferior en clave de *sol*; primera línea del pentágrama en clave de *do* en primera; segunda línea con la clave de *do* en segunda; tercera línea con la clave de *do* en tercera; cuarta línea en la clave de *do* en cuarta; quinta línea en clave de *fa* en tercera, y primera línea adicional superior al pentágrama con la clave de *fa* en cuarta.

El *trino* se ejecuta batiendo de un modo alternativo, pero con suma rapidez, la nota en donde se halla colocada con la inmediata superior; se designa en abreviatura de esta manera: tr.

Hay trinos cortos y largos; éstos, por lo general, tienen cierto sentido con el aire de la pieza, empezando despacio y acelerando el movimiento por grados; también suelen dar principio *piano*, ir creciendo, mediar *fuerte* y disminuir en su conclusión. Esta, llamada *remate*, tiene lugar con un mordente de dos notas. En

cuanto á los cortos, propiamente dicho son mordentes, y se anotan sobre la figura con una pequeña línea horizontal serpenteada. El intervalo del trino es de segunda, pero puede ser mayor ó menor, segun el tono y modo ó segun la intencion del autor de la composicion.

Cuando sobre un compas ó un fragmento de frase se ve la palabra *bis*, se entiende que dicho compas ó fragmento ha de repetirse, del mismo modo que cuando se encuentra entre los puntos de repeticion colocados ántes y despues del pasaje.

Las palabras italianas *alla breve*, colocadas al principio de un tiempo, denotan que éste ha de medirse de prisa, ó *Allegro vivo*. Más adelante se darán á conocer algunos términos que, como el anterior, son indispensables para todos los que deseen tener amplios conocimientos en el arte.

Llámase *suspiro* ó *aspiracion* al tiempo que los pulmones tardan en recoger el aire que les es necesario, tanto para la respiracion del individuo como para que la voz pueda emitir un sonido perfecto. De aquí resulta que la *aspiracion* es un acto que no carece de importancia, por la necesidad que hay al tomar los *alientos*, de cuidar el que éstos no destruyan algun efecto del canto ó la melodía, resultando una

expresion desagradable y grosera. La *aspiracion* debe hacerse sobre todo en los pasos de alguna dificultad de manera que no produzca ruido, y ademas debe tambien llevar cierta gradacion con el fin de que el aliento salga por igual en todos casos.

La palabra *cadenza*, que quiere decir *cadencia* en español, puesta en una *fermata*, equivale á los términos *á piacere, senza tempo, ad libitum* y otros, que en conclusion, significan que el movimiento de la pieza ha de suspenderse para dar lugar á la ejecucion de la referida *fermata*, que ha de ser enteramente á voluntad de la parte ejecutante, exceptuándose los casos en que la voz es acompañada por algun instrumento, en que tanto éste como aquella, sin llevar el aire á *tiempo*, ó primitivo que rija la composicion, dan cierta medida á la cadencia originada por las dificultades é inexactitudes que resultarian midiendo cada parte el tiempo, segun su gusto particular.

Cuando en un compas ó período, repeticion de otro anterior, se ve escrita la palabra *eco*, se ejecuta muy quedo ó *piano*, como correspondiendo ó contestando de léjos al diseño que motiva la contestacion.

Cuando se ven dos signos de forma oval atravesados por dos líneas oblicuas, se indica

que la parte musical que se halla entre ellos es susceptible de suprimirse; y cuando se encuentra en una pieza un signo compuesto de dos líneas curvas y enlazadas entre sí con un puntito en cada uno de los cuatro huecos, y más tarde el mismo signo con las palabras *al segno*, indica este último que se ha de volver hasta donde esté el primero, repitiéndose el trozo habido entre ambos. (Fig. 12.)

*Articulaciones* son los diferentes modos de expresar y ejecutar una pieza de música; son: *ligado*, que es una línea curva que cubre todas las notas que han de ligarse, y cuya ejecución ha de ser suave y delicada; *picado*, que es un punto puesto sobre la nota que ha de picarse, ejecutándose cortamente y acentuándose más ó ménos, según la forma puntiaguda ó redonda que tenga el mencionado punto; *picado ligado*, que es la unión de las anteriores, y cuya ejecución ha de ser suave, pero ligeramente acentuada. (Fig. 13.)

Cuando un pasaje entero lleva una misma articulación se ponen las palabras *Legato*, si es ligado, *Staccato*, si es picado, y cuando dentro de una *ligadura* que abraza varias notas se ven algunas de ellas ligadas también por otra ligadura inferior á la primera, se ejecuta todo el pasaje dulcemente, dando cierto acento á las

notas ligadas ó unidas con la ligadura especial. El *ligado* y el *picado* forman una multitud de variadas combinaciones que enriquecen poderosamente los efectos del lenguaje musical.

Respecto del *ligado* ha de tenerse presente que no debe confundirse la ligadura de *accion* con la de *expresion*; á veces sucede que una nota accidentada ó alterada y puesta en la última parte de un compas, se halla ligada con otra del mismo nombre, pero de diferente sonido, ó sea natural (ó bien viceversa), puesta en la primera parte del compas siguiente; como quiera que el accidental sólo sirve para las notas que se encuentren dentro de un mismo compas y sean posteriores á la nota accidentada, y la segunda nota se halla en otro compas, puede ó no la ligadura alargar el sonido alterado sin tener el mismo accidental la segunda nota, y á pesar de estar colocada en compas distinto, por lo que resultaria alguna incorreccion. Para obviar esta doble dificultad, algunos compositores, cuando quieren que el sonido de la segunda nota corresponda con el de la primera, ponen en aquella el mismo accidental que sirvió para alterar á ésta, siendo la ligadura de este modo de *accion*, y cuando desean que el sonido de la segunda nota sea diferente del de la primera, ponen en aquella el accidental

que destruya el efecto causado en ésta, en cuyo caso la ligadura es de *expresion*. Del mismo modo, cuando dos notas del mismo nombre, alterada la primera, y colocadas en la última parte de un compas y primera del que sigue, respectivamente, áun cuando la segunda, por el mero hecho de estar en compas distinto, no necesita el accidental que inutilice el efecto originado en la primera, suele llevarle, por el mismo motivo que se ha dicho anteriormente, si bien en este caso aunque no tuviese ningun accidental, no daria lugar á tantas equivocaciones como si dichas dos notas estuviesen ligadas. Estas son las maneras más fáciles y correctas que se usan, venciendo dudas y dificultades, y dando medios á la parte ejecutante para comprender el verdadero sentido ó intencion del maestro compositor.

Se llama *regulador* á un signo compuesto de dos líneas que, partiendo de un mismo punto, se abren ensanchándose en forma de ángulo, y que sirve, si se coloca el punto de union de dichas líneas á la izquierda, para indicar que la expresion ha de aumentar en fuerza y color; si se coloca al revers significa que la expresion ha de disminuir gradualmente, y si se escriben ambos signos, uno al derecho y otro al revers, marcan que la sonoridad ha de ir aumentando

hasta la parte más ancha, disminuyendo también por grados hasta quedar en el mismo estado de ántes (fig. 14). Los reguladores son más ó ménos grandes, segun el número de notas que abracen; sin embargo, cuando el matizado ha de corresponder á una frase ó período, se usan con más frecuencia las palabras indicadoras, como *crescendo*, *diminuendo*, etc., que los reguladores, por ser éstos más aptos en los pasajes cortos que en los largos.

Un signo de la misma forma que el regulador, pero muy pequeño, y colocado vertical ú horizontalmente, teniendo el punto de union de las líneas del ángulo á la derecha, cuando se pone sobre una nota, sirve para que ésta se ejecute con más fuerza que las restantes (figura 15).

En general todo pasaje ascendente crece y todo descendente disminuye en fuerza de expresion, exceptuándose los casos en que el compositor desea obtener un efecto particular, y matiza segun su criterio y buen sentido le dictan; pero adviértase que, de no haber algun signo ó palabra que indique lo contrario, la ejecucion debe hacerse como queda ya indicado.

Las palabras que más usc tienen en el matizado y colorido musical, son las siguientes:

A capriccio.....	A capricho, á voluntad.
Acentuando.....	Acentuando la expresion.
Accelerando. <b>Accel<sup>do</sup></b> .	} Acelerando el tiempo ó movimiento.
Ad libitum.....	
Affettuoso.....	Afectuoso, dulce.
Airoso.....	Airoso, suelto, con gracia.
Alla breve.....	} Aire muy vivo, medido en dos tiempos ó partes.
Alla Palestrina.....	
Alla Polacca.....	} Movimiento que se lleva en esta clase de composicion.
Alla Zoppa.....	
Anima (con).....	} Tiempo medio sincopado que produce una marcha desigual.
Amabile.....	
Amoroso.....	Con alma, con brio y empuje.
Animato.....	Amable, cariñoso y delicado.
A piacere.....	Idem.
Assai.....	Animado, con animacion.
A tempo.....	} A placer, á voluntad y gusto del ejecutante.
A bocca chiusa.....	
Appassionato.....	Mucho, bastante.
Agitato.....	} A tiempo, bien medido el aire marcado en la pieza.
Allegro Moderato.	
<b>All.<sup>o</sup> Mod<sup>to</sup></b> .....	Lo mismo que Moderato.
Allo molto mod <sup>to</sup> ...	Allegro muy moderado.
Allo con spíritu.....	Allegro fogoso.
Allo con moto.....	} Allegro con más movimiento que el ordinario.
Adagio con moto...	
Affrettando.....	Adagio con ménos movimiento que el ordinario.
And <sup>te</sup> sostenuto.....	Apresaurando el tiempo.
Allargando.....	Andantesostenido; moderado.
Alquanto.....	Alargando el sonido.
	Un tanto.

Accentate.....	Acentuad, acentuando.
Allegramente.....	Alegremente, con alegría.
A scelta.....	O esto.
A parte.....	Aparte; para sí.
A piena voce.....	A toda voz.
A solo.....	Solo; sola la parte ejecutante.
Anmentando.....	Aumentando la sonoridad.
Brillante.....	Brillante, con brillantéz.
Brioso.....	Brioso, con brio.
Brio (con).....	Idem.
Ben sostenuto.....	Muy sostenido.
Benebolente.....	Con benevolencia.
Ben marcato.....	Muy marcada la expresion.
Cadenza.....	} Lo mismo que Fermata; ejecucion sin medir el tiempo.
Calare.....	
Cantábile.....	} Cantable; modifica un tanto el movimiento dándole un carácter muy expresivo.
Con espresione.....	
Cómodo.....	} Moderado, fácil, con comodidad.
Con moto.....	
Con spiritu.....	} Con más movimiento que el indicado por el <i>Aire</i> en los tiempos vivos y con ménos en los lentos.
Con dolcezza.....	
Con impetu.....	Con espíritu, con fuego.
Con forza.....	Con dulzura.
Con slancio.....	Con impetu, con fuerza.
Con fuoco.....	Con fuerza.
Con delicatezza.....	Con arrojo.
Con ironia.....	Con fuego y animacion.
Con entusiasmo.....	Con delicadeza.
Con sodisfazione.....	Con ironía, irónico.
Con gioja.....	Con entusiasmo.
Con orgoglio.....	Con burla.
Con affetazione.....	Con alegría.
Con eguaglianza.....	Con orgullo.
Con coraggio.....	Con afectacion.
	Con igualdad.
	Con coraje, con ánimo.

Con portamento. . . . .	}	Arrastrando los sonidos en-
		contrándose unos con otros.
Con abandono. . . . .	}	Abandonándose en la expre-
		sion.
Con angoscia. . . . .		Con angustia, angustioso.
Da Capo. . . . .		A la cabeza, al principio.
Divisi. Div. . . . .		Divididos.
Dolcemente. . . . .		Dulcemente, con dulzura.
Dolce assai. . . . .		Muy dulce, muy suave.
Da se. . . . .		Para sí, aparte.
Deciso. . . . .		Decidido, con decision.
Eco. . . . .		Eco.
Expresivo. . . . .		Expresivo, con expresion.
Estasi (in ó con). . . . .		Con éxtasis,
Filare. . . . .		Filar ó regular los sonidos.
Fine. . . . .		Fin.
Flébile. . . . .		Lloroso, triste.
Furore (con). . . . .		Con furor, furioso.
Furioso. . . . .		Idem.
Fermata. . . . .		Cadencia á voluntad.
Feroce. . . . .		Feroz, muy brusco y fiero.
Fermando. . . . .		Deteniendo, parando.
Giocososo. . . . .		Jocososo, burlesco.
Grazioso. . . . .		Gracioso, con gracia.
Giusto. . . . .		Justo, con igualdad.
Gusto (con). . . . .		Con gusto, con delicadeza.
Indisparte. . . . .	}	Lo mismo que <i>aparte</i> ó <i>para</i>
		<i>sí</i> .
Il piú forte possibile. . . . .		Lo más fuerte posible.
Il piú piano possibile. . . . .		Lo más piano posible.
Insensibilmente. . . . .		Insensiblemente.
Inocente. . . . .		Inocente, sencillo.
Ingénuamente. . . . .	}	Ingénuamente, con ingenui-
		dad.
Lacrimoso. . . . .		Lastimero, lloroso.
Lamentábile. . . . .	}	Lamentándose, con lamenta-
		cion.
Lamentávole. . . . .		Idem.
Languendo. . . . .	}	Disminuir sencillamente el so-
Languente. . . . .		nido.
Legato. . . . .		Ligado.

Legatissimo.....	Muy ligado.
Legando.....	Ligando.
Leggero.....	Aeriano, espirituoso, ligero.
Leggermente.....	Idem.
Lunga.....	Larga.
Lungamente.....	Largamente.
Largamente.....	Idem.
Lo Stesso movimento	} Lo mismo que stesso tempo; el mismo tiempo ó aire.
Loco.....	
Lúgubre.....	Lúgubre, muy triste.
Lusinghando.....	} Lisonjeándose, expresion li- sonjera.
Ma.....	
Maestoso.....	Majestuoso, con majestad.
Marziale.....	Marcial, decidido.
Melodioso.....	} Melodioso; distinguiéndose en la expresion del canto.
Marcato.....	
Maggiore.....	Mayor.
Meno.....	Ménos.
Meno mosso.....	Ménos movido.
Minore.....	Menor.
Mezzo.....	Medio.
Mosso.....	Movido.
Molto.....	Mucho.
Moto.....	Idem.
Molto dolce.....	Muy dulce.
Mesto.....	Triste.
Naturale.....	Natural.
Non tanto.....	} No tanto, no mucho, ménos movido.
Non troppo.....	
Ogni.....	Cada ó toda.
Oppure.....	O esto.
Parlate.....	Hablado.
Passione (con).....	Con pasion, apasionado.
Piacévole.....	Placentero.
Piangendo.....	Lloroso, lastimero.
Piangente.....	Lo mismo que lo anterior.
Piú.....	Más.

Piú mosso.....	Más movido.
piú presto.....	Idem.
piú tosto.....	Idem.
piú stretto.....	Idem.
piú lento.....	Más lento, más despacio.
piú forte.....	Más fuerte.
piú cresc.....	Creciendo más y más.
Poco.....	Poco.
poco piú.....	Un poco más.
poco andte.....	Andante moderado.
poco meno.....	Poco ménos.
poco rall.....	Rallentando un poco.
Poco sfz.....	} Esforzando ó reforzando un poco.
Portare la voce.....	
Pesante.....	Pesado, perezoso.
Quasi.....	Casi.
Quieto.....	Quieto.
Rápido.....	Rápido.
Ripresa.....	Repeticion.
Religioso.....	Religioso.
Ritenuo.....	Reteniendo, retenido.
Recitativo. Recit...	Recitado.
Risoluto.....	Resuelto, con decision.
Ridendo.....	Riendo.
Ronzamente.....	Rozando.
Scherzo.....	Juguete.
Scherzoao.....	Jugueton.
Scherzando.....	Jugando, jugueteando.
Segno (al).....	Al signo, á la señal.
Spiritoso.....	Lijero, con espíritu.
Sforzato.....	Esforzado.
Slargando.....	} Alargando, <i>rallentando</i> , ensanchando.
Stringendo. String..	
Soave.....	Suave.
Sonoro.....	Sonoro, con sonoridad.
Sopra.....	Sobre.

Sostenuto.....	}	Sostenido; dando á cada nota todo su valor.
Spicatto.....		Lo mismo que <i>staccato</i> , esto es, picado.
Staccando.....		Picando, acentuando.
Sempre.....		Siempre.
Sempre legato.....		Siempre ligado.
Sempre cresc.....		Creciendo siempre.
Sempre dim.....		Disminuyendo siempre.
Sémplice.....		Simple.
Simile.....		Igual.
Stinto.....		Apagado.
Secco.....		Seco.
Stentato. Sten.....		Retardando fatigosamente.
Stesso.....		Mismo.
Sensibile.....		Con sentimiento.
Strepitoso.....		Con estrépito, enérgico.
Sciolto.....	}	Suelto, marcándose todas las notas.
Sino.....		Hasta.
Tace.....		Calla.
Tacciono.....		Callan.
Tacendo.....		Acallando.
Tempo.....		Tiempo.
Tempo di marcia...		Aire marcial.
Tempo diminuetto..		Aire de minué.
Tempo giusto.....	}	A tiempo, tiempo justo é igual.
Tenuto. Ten.....		Tenido el sonido.
Troppo.....		Mucho, demasiado.
Tutta forza.....		A toda fuerza.
Tutti.....		Todos.
Un poco cresc.....		Creciendo un poco.
Un pochettino.....		Un poquito.
Unisono. Unis.....		Unísono, el mismo sonido.
Volti súbito. VS....		Vuélvase la página.
Vivacità (con).....		Con vivacidad.
Vivo.....		Vivo, ligero.
Vivamente.....		Vivamente, vivo.
Vivísimo.....		Muy vivo, vivísimo.
Vivace assai.....		Idem.

Vivato.....	Con vibracion.
Vehemente.....	Con vehemencia.
F, P.....	Fuerte, despues piano.
P, F.....	Piano, despues fuerte.
SF, P.....	} Esforzando un poco y luégo piano.
M, F.....	
MF, SF, P.....	} Medio fuerte, luégo esforzando y por último piano.
Etc., etc., etc.	

Se hace preciso advertir, con objeto de que la pronunciacion de las palabras anteriores sea la que les pertenezca, que en italiano la letra *c* se pronuncia como en castellano la *ch*; la *g* tiene una pronunciacion parecida á la de la *ch* suave, ó á la *ll* fuerte; la *ch* se pronuncia como en español la *q*; la *j* suena como *ll*; la *ll* se pronuncia como *l*; la *z*, como una *s* muy suave; las letras *sc* unidas, suenan como una *s* silbante; del mismo modo las letras *gn* y *gl* suenan como *ñ* las primeras, y como *l* las segundas; las sílabas *gue*, *gui*, *que*, *qui*, se pronuncian como si en español tuvieran diéresis en la *u*; las letras dobles se pronuncian como si fuera una sola, pero algo más acentuada; las letras *gh* suenan como *g* suave en castellano, etc., etc.

Ademas de los términos ó significados expuestos y explicados, hay algunos otros de ménos importancia y ménos usados, como asimismo varias indicaciones que son propias de los

instrumentos ó de otras materias que la trata-  
da en el presente capítulo, y que se darán á  
conocer más adelante.

Aun cuando por regla general las voces que  
se usan en la música son italianas, suele verse  
alguna que otra indicacion en otro idioma, se-  
gun la nacion á que pertenezca el autor de la  
composicion ó el punto donde la edicion de la  
obra haya tenido lugar.

En Alemania siguen el uso antiguo respecto  
á los nombres de los sonidos, denominándolos  
con las primeras letras del alfabeto: *A*, (la); *B*,  
(sí bemol); *C*, (do); *D*, (re); *E*, (mí); *F*, (fa); *G*, (sol);  
*H*, (sí natural). Al *re* bemol le llaman *des*; al  
*mí* bemol, *es*; al *la* bemol, *as*, etc., etc. La pala-  
bra *moll* significa *blando* ó *dulce*, y es aplica-  
ble á las alteraciones descendentes, y la palabra  
*dur*, significa fuerte, siendo aplicable á las al-  
teraciones ascendentes ó á los becuadros, por  
ejemplo: *b moll*, significa *sí bemol*; *b dur*, signi-  
fica *sí natural*, lo mismo tambien que *b cua-*  
*dro*. Con la letra *H* designan tambien la nota  
*sí bemol*, escribiendo *h moll*; del mismo modo  
que *b dur*, lo entienden por *sí bemol*, deducién-  
dose de aquí, que tanto una letra como otra,  
son indicativas de la sétima nota de la esca-  
la. Sin embargo, muchos compositores ale-  
manes han adoptado últimamente el sistema

italiano, y que indudablemente es el mejor por ser más fácil y de más clara inteligencia.

Para que un solfista pueda entonar bien es preciso: primero, que guarde una postura conveniente, de modo que los pulmones queden en completa libertad de accion: segundo, observar estrictamente, tanto las leyes de la emision y conduccion de la voz, quanto las de la aspiracion; y tercero, cumplir las reglas del *matizado*, dando á cada figura y signo, al compas y á las frases, todo lo que les sea relativo en *tiempo, sonido y colorido*, articulando y expresando con perfeccion y exactitud el sentido de la composicion ó pieza musical.

## II.

*Armonía* es una sucesion de *acordes* convenientemente dispuestos, ya sea en consonancia ó ya en disonancia.

*Acorde* es la reunion ó percusion simultánea de algunas notas tanto naturales como artificiales; los acordes, pues, se dividen en naturales ó perfectos, consonantes ó natural disonante y en disonantes artificiales; los primeros son perfectos, el segundo es el perfecto puesto en disonancia, y los terceros se llaman así porque provienen de alguna nota artificial ó de ador-

no, ó por supresion del verdadero bajo fundamental. Los acordes tambien se dividen en *tonales* y *vagos*: los primeros caracterizan la tonalidad, y los segundos pueden lo mismo pertenecer al tono que al relativo inmediato.

La causa de la division en *consonantes* y *dissonantes* que tienen los acordes, es que en aquellos el efecto que producen es natural é igual, miéntras que en éstos dicho efecto es de cierta ansiedad que no termina hasta su resolucion en alguna consonancia.

Las notas de la escala natural llevan tambien el nombre de *grados*: el primer *grado* se llama *tónica*; el segundo, *supertónica* ó *submediante*; el tercero, *mediante*; el cuarto, *subdominante*; el quinto, *dominante*; el sexto, *superdominante*; el sétimo, *sensible*, y el octavo suele llamarse *homónimo* ú *homófono*, esto es, el mismo nombre ó sonido. Tambien se designan los grados por número en cifra, diciéndose: 1.º, 2.º, 3.º, etc., etcétera. La denominacion más comunmente empleada es como sigue: *tónica*, *segunda*, *tercera*, *subdominante*, *dominante*, *sexta*, *sensible* y *octava*. De estos grados son *tonales*: el primero ó *tónico*, el cuarto ó *subdominante* y el quinto ó *dominante*: los demas son *vagos*.

*Principio tonal* es y sirve para que cualquiera combinacion de acordes ó armonía con-

serve siempre la idea del tono establecido, ó que al fijar otro nuevo destruya, por decirlo así, la idea del anterior. Las faltas contra dicho principio son siempre graves.

*Ritmo* es una subdivision simétrica de un todo en varias *partes*, ó sea division del *tiempo*. Las *partes* se dividen en *períodos*, éstos en *frases* y las *frases* en *miembros* y *fragmentos*.

El *principio rítmico* consiste principalmente en la construccion de las *frases*, *miembros*, y *fragmentos* y *cadencias*. Las reglas de las combinaciones y movimientos de las partes de la armonía se hallan bajo este principio.

*Frás*e es una idea que termina en cadencia. *Cadencia* es un reposo del discurso musical. Las *cadencias* se dividen en *perfecta*, *plagal*, *imperfecta*, *semicadencia*, *pequeña cadencia* y *cadencia interrumpida*.

*Cadencia perfecta* es la conclusion de una frase sobre la tónica, partiendo ó viniendo de la dominante, siendo los dos acordes *perfectos* fundamentales, y este último mayor, ó disonante natural.

*Cadencia plagal* es el reposo sobre la tónica viniendo del cuarto grado ó subdominante: estos dos acordes, aunque perfectos, pueden ser mayores ó menores.

*Cadencia imperfecta* es el reposo sobre la

tónica, viniendo de una inversion del acorde dominante.

*Semicadencia* es el reposo sobre la dominante partiendo de la tónica, aún cuando el acorde de ésta se halle invertido. Algunas veces tambien se emplea un acorde intermediario entre ésta y aquella.

A veces suele venir la semicadencia del cuarto grado ó una inversion de éste.

*Pequeña cadencia* es el reposo al fin de algun fragmento sobre el cuarto grado, siéndolo tambien todos los que se hacen sobre la tónica, y dominante, siempre que no tengan las condiciones necesarias de alguna cadencia ya explicada.

*Cadencia rota ó interrumpida* es el presentimiento de la cadencia natural ó perfecta, sustituyendo á la tónica otro acorde cualquiera, ya consonante, ó bien acorde artificial ó disonante.

El *principio estético* trata sobre la belleza, uniendo la variedad con la unidad, sin que puedan destruirse ninguna.

Los acordes *naturales* se dividen en *consonante* y *disonante*; el *consonante* se llama *perfecto* mayor ó menor.

Son *fundamentales* cuando el *bajo* toma la nota fundamental, y cuando toma otra nota del acorde son *invertidos*.

Generalmente se indican en armonía los acordes, por medio de números colocados sobre la nota que rige el acorde en el bajo.

El *acorde perfecto mayor* consta de tercera y quinta mayores, se le numera con un 3., un 5, ó un 8, ó bien no se le pone ningun número.

Tiene el acorde perfecto dos inversiones, la primera se denomina acorde de sexta, y consta de tercera y sexta menores, numerándose con un 6; la segunda se llama acorde de cuarta y sexta, y consta de cuarta menor y sexta mayor numerándose con 6.

El acorde perfecto mayor se coloca además de sobre la tónica sobre la subdominante y sobre la dominante.

El *acorde perfecto menor* consta de tercera menor y quinta mayor, su numeración es igual á la del acorde perfecto mayor, y tiene igualmente dos inversiones; la primera se compone de tercera y sexta mayores, numerándose con un 6, y la segunda, que consta de cuarta y sexta menores, con 6.

También el acorde perfecto menor como acorde natural puede colocarse sobre la subdominante, pero no sobre la dominante.

El acorde *disonante natural* se llama de *sétima dominante*; consta de tercera y quinta mayores y sétima menor; la sétima es disonan-

te, por cuyo motivo baja siempre en su resolución de grado. Se coloca sobre el quinto grado y se numera 7. Tiene tres inversiones; la primera es conocida con el nombre de *quinta y sexta*; consta de tercera, quinta y sexta menores; la nota disonante en este acorde es la quinta; se numera 5. Esta rayita que cruza el 5, denota siempre la disonante, así como una + denota la sensible. (Algunas veces para indicar la tercera de un acorde perfecto sólo se pone un accidental cualquiera.)

La segunda inversion se llama de *sexta sensible*, se compone de tercera y cuarta menores y sexta mayor. En este acorde la tercera es la disonante; se numera con + 6. La tercera inversion se llama de *cuarta tritono*; se compone de segunda, cuarta y sexta mayores, en este acorde la disonante está en el bajo; se numera con + 4.

Lo mismo que se ha dicho respecto á la disonante en su resolución, hay que tener presente con la sensible, sólo que ésta sube de grado y siempre de medio tono, mientras que aquella puede bajar ó descender medio ó un tono.

Con el objeto de enriquecer las partes de la armonía, suele doblarse alguna nota del acorde, pero de ningun modo ésta ha de ser sensible ni disonante.

El acorde de sétima dominante es suscepti-

ble de la supresion de la quinta, poniendo en su lugar la octava: esto es muy comun.

Se llaman *movimientos naturales* á los que saltan de cuarta ó quinta; los demas se llaman *artificiales*.

La resolucion natural del acorde disonante es á la tónica; sin embargo, pueden enlazarse bien los acordes dominante y subdominante. El de sétima dominante y el cuarto grado es tenido por malo, pero no así el enlace del cuarto grado con la sétima dominante.

*Acordes artificiales* son los que provienen de alguna nota de adorno. Los pertenecientes á la llamada apoyatura son cuatro, á saber: 1.º el acorde de *sétima sensible*; se llama así porque se coloca sobre el sétimo grado ó sensible, en el modo mayor. Se compone de tercera, quinta y sétima menores. En este acorde son disonantes la sétima como disonancia principal y la quinta como secundaria; se numera con  $\frac{7}{3}$ . Sólo tiene dos inversiones practicables: la 1.ª consta de tercera menor y quinta y sexta mayores; la sensible debe colocarse á distancia de 7.ª de la disonante principal, que en este acorde es la quinta; se numera + $\frac{5}{6}$ . La segunda inversion se compone de tercera, cuarta y sexta mayores; la cuarta, que es la sensible, ha de colocarse debajo de la tercera que es la disonante principal:

se numera con  $+4^{\frac{3}{4}}$ . 2.º El acorde de *sétima disminuida* se coloca sobre la sensible de la escala del modo menor, aunque á veces resuelve en mayor; consta de tercera y quinta menores y sétima disminuida; la sétima y la quinta son disonantes, y se numera con 7. Este acorde tiene tres inversiones; la primera consta de tercera y quinta menores y sexta mayor, siendo disonantes la quinta y tercera, numerándose con  $+6^{\frac{2}{3}}$ . La segunda consta de tercera menor, cuarta y sexta mayores, numerándose con  $+4^{\frac{1}{5}}$ ; en este acorde la disonancia secundaria está en el bajo, y la principal es la tercera. La tercera inversion consta de segunda aumentada, cuarta y sexta mayores; la disonancia principal está en el bajo, y se enumera con  $+2$ . 3.º El acorde de *novena mayor dominante* se coloca sobre el quinto grado del modo mayor; son disonantes la novena y la sétima; la tercera es sensible, se numera  $+7^{\frac{9}{7}}$  ó  $+7^{\frac{9}{7}}$ . Tiene sólo tres inversiones, pues la cuarta es mala y no se usa tanto en este acorde como en el siguiente. Su colocacion debe ser poniendo la novena á distancia de sétima de la sensible y de novena de la fundamental, tanto en su acorde como en sus inversiones. El acorde de novena mayor consta de tercera y quinta mayores, sé-

tima menor y novena mayor. Su primera inversion tiene tercera, quinta, sexta y séptima, todas menores, y se numera  $\frac{7}{6}$ . La segunda inversion tiene tercera y cuarta menores y quinta y sexta mayores, su numeracion  $\frac{5}{4}$ . La tercera inversion consta de segunda, tercera, cuarta y sexta, todas mayores, se numera con  $\frac{5}{2}$ . 4.º El acorde de *novena menor dominante* su colocacion se distingue del anterior como el de séptima disminuida con el de séptima de sensible en que la sensible puede colocarse sobre la disonante. Tiene, como ya se ha dicho, solamente tres inversiones practicables: la primera consta de tercera menor, quinta menor, sexta menor y séptima disminuida, siendo ésta la disonancia principal y la quinta la secundaria: la sensible la toma el bajo, numerándose con  $\frac{7}{6}$ . La segunda se compone de tercera y cuarta menores, quinta tambien menor, pues es la disonancia principal, sexta mayor que es la sensible; se numera de este modo:  $\frac{5}{4}$ . La tercera inversion consta de segunda mayor, tercera menor y cuarta y sexta mayores; numerándose con  $\frac{5}{2}$ . El acorde en su

percusion fundamental se numera como el de novena mayor, y se compone de tercera y quinta mayores y sétima y novena menores.

Como estos acordes proceden de la sétima dominante, no hay dificultad en su enlace con los demas naturales ó vagos. La sétima sensible y la novena mayor pueden ser anteceditas por acordes tonales ó vagos del modo mayor, resolviendo á la tónica naturalmente. Lo mismo sucede con los acordes de sétima disminuida y novena menor, para quienes rigen las reglas anteriores en el modo menor.

Los acordes que provienen de retardo son tres, á saber: el acorde de *sétima de segunda del modo mayor*; se coloca sobre el segundo grado de su escala. Consta de tercera menor, quinta mayor y sétima menor; la sétima es disonante y ha de estar preparada anteriormente bajando en su resolucion á la sensible. Se numera con 7. Este acorde tiene tres inversiones: la primera consta de tercera, quinta y sexta mayores, su disonante es la quinta; se numera con  $\frac{6}{5}$ . La segunda inversion consta de tercera, cuarta y sexta menores, siendo disonante la tercera, y se numera con  $\frac{4}{3}$ . La tercera consta de segunda mayor, cuarta menor y sexta mayor. La nota del bajo es la disonante; se numera con 2.

El acorde de *sétima de segunda del modo menor* se coloca sobre la segunda del modo menor, consta de tercera, quinta y sétima menores; es disonante la sétima, para quien rige la misma regla que en el acorde anterior; se numera con 7 ó con  $\frac{7}{3}$ . Tiene este acorde tres inversiones; la primera consta de tercera menor, quinta y sexta mayores, siendo disonante la quinta y se numera con  $\frac{6}{3}$ . La segunda inversion tiene tercera, cuarta y sexta mayores; es disonante la tercera, y se numera  $\frac{4}{3}$ . La tercera inversion consta de segunda mayor, cuarta y sexta menores, siendo disonante la nota del bajo, y numerándose con 2.

Este acorde, aunque de iguales intervalos que el de sétima sensible, es bien diferente, pues se coloca sobre el segundo grado, mientras que el de sétima sensible se coloca sobre el sétimo grado ó sensible del modo mayor. Los acordes de sétima de segunda deben colocarse en partes fuertes.

El acorde de *sétima mayor* se coloca sobre el sexto grado del modo menor y aún sobre la tónica y cuarto grado del modo mayor; consta de tercera, quinta y sétima mayores; se numera con 7, y ésta es disonante y ha de estar preparada. Tiene tres inversiones: la primera consta de tercera menor, quinta mayor y sexta menor,

siendo disonante la quinta, y numerándose con  $\frac{6}{3}$ . La segunda inversion lleva tercera mayor, cuarta menor y sexta mayor; es disonante la tercera, y se numera con  $\frac{4}{3}$ . La tercera inversion consta de segunda, cuarta y sexta menores, siendo disonante la nota del bajo; se numera con 2.

Estos tres acordes ya explicados necesitan estar preparados de modo que la disonante se encuentre consonante en el acorde anterior. Su resolucion fundamental debe hacerse por movimiento de cuarta ó quinta en el bajo, y bajando por supuesto la disonante.

A los acordes de sétima de segunda pueden preceder los de la tónica, cuarto grado é inversiones, pero su resolucion natural ha de ser sobre la dominante.

El acorde de sétima mayor puede ser precedido por los acordes tónico y dominante, resolviendo el acorde sobre el segundo grado, ya sea vago ó sétima de segunda, y ésta, como es natural, á la dominante, para que á su vez la dominante resuelva en la tónica.

Los acordes alterados provienen de las notas de paso: son cinco, á saber:

1.º Acorde de quinta aumentada; este acorde es el perfecto mayor con su quinta alterada ascendente. Se coloca sobre el quinto grado del

modo mayor y tambien sobre la tónica. Consta de tercera mayor y quinta aumentada, es disonante la quinta, pero como es ascendente, en su resolucion sube de grado: se numera  5. Tiene dos inversiones, que son: la primera, acorde de sexta, con tercera mayor y sexta menor, se numera con  <sup>6</sup><sub>3</sub>. La segunda, acorde de cuarta y sexta, consta de cuarta disminuida y sexta menor, numerándose con <sup>6</sup><sub>4</sub>.

2.º Acorde de sétima dominante con quinta aumentada: este acorde se compone de tercera mayor, quinta aumentada y sétima menor: se coloca sobre la dominante del modo mayor: son disonantes la sétima y la quinta, aunque ésta, como queda explicado, sube de grado en su resolucion: se numera con  <sup>5</sup><sub>7</sub>. La quinta debe

colocarse más alta, á distancia de sexta aumentada de la sétima. Tiene tres inversiones: la primera consta de tercera mayor, quinta y sexta

menores; se numera con  <sup>3</sup><sub>6</sub>. La segunda no

se usa por el intervalo de tercera disminuida que resulta entre el bajo y su tercera; sin embargo, á veces puede practicarse cuando le precede el acorde inalterado. La tercera inversion

tiene segunda y cuarta mayores y sexta aumentada: se numera con  $\begin{matrix} 6 \\ 2 \end{matrix}$ .

3.º Acorde de sétima sensible con tercera mayor: se compone de tercera mayor y quinta y sétima menores, siendo disonantes las tres notas, aunque la tercera es ascendente y sube de grado al resolver; se coloca sobre el sétimo

grado ó sensible del modo mayor: se numera  $\begin{matrix} 7 \\ 3 \\ 5 \end{matrix}$ .

Del mismo modo que el acorde anterior debe colocarse la quinta más baja que la tercera. Tiene este acorde tres inversiones, pero sólo se usa la segunda. También hay que observar en su colocación las reglas que en su acorde inalterado, el de sétima de sensible, teniendo cuidado de poner ésta por bajo de la disonante, aunque no es de tanto cuidado su observancia, á causa de la alteración ascendente, que cautiva la atención primero que la disonancia natural del acorde. La segunda inversión consta de tercera y cuarta mayores y sexta aumentada; numerándose

con  $\begin{matrix} 3 \\ 6 \\ 4 \end{matrix}$ .

4.º Acorde de sétima dominante con quinta menor: se compone de tercera mayor, quinta

menor y sétima menor. Se coloca sobre el quinto grado de ambos modos y sobre el segundo grado: son disonantes la sétima y la quinta, y

se numera  $\begin{matrix} +3 \\ 7. \\ 5 \end{matrix}$ . También en este acorde se debe

poner la quinta debajo de la tercera. Tiene tres inversiones, pero la primera no se usa. La segunda consta de tercera y cuarta mayores y sexta aumentada, siendo disonante la nota del

bajo y su tercera, numerándose con  $\begin{matrix} +6 \\ 4. \\ 3 \end{matrix}$ . La ter-

cera consta de segunda y cuarta mayores y sexta menor, siendo disonante la nota del bajo y

la sexta, y se numera  $\begin{matrix} +4 \\ \flat 6. \\ 2 \end{matrix}$ .

5.º Acorde de sétima disminuida con tercera también disminuida. Se compone de tercera disminuida, quinta menor y sétima disminuida.

Se coloca sobre el séptimo grado ó sensible de la escala de ambos modos, y á veces sobre el

cuarto grado alterado: se numera  $\begin{matrix} 7 \\ 5 \\ \flat 3 \end{matrix}$ . Todas las

tres notas son disonantes. Consta de tres inversiones: la primera tiene tercera y quinta mayores y sexta aumentada, siendo disonantes la

nota del bajo, la tercera y la quinta; se numera  $\overset{+6}{\underset{5}{\blacksquare}}$ . La segunda se compone de tercera menor, cuarta mayor y sexta menor, numerándose  $\overset{+4}{\blacksquare}$  se  $\blacksquare 6$ , siendo disonante la nota del bajo, la tercera y la sexta. La tercera inversion consta de segunda aumentada, cuarta menor y sexta mayor; numerándose con  $\overset{6}{+2}$ , siendo disonantes la  $\blacksquare 4$  nota del bajo, la cuarta y la sexta.

En este acorde hay que observar tambien la misma regla respecto á la colocacion de las voces, de modo que no resulte intervalo de tercera disminuida, y sí el de sexta aumentada.

El acorde de sexta aumentada es susceptible de la supresion de la cuarta y quinta acompañándole con dos terceras.

Los tres primeros acordes se enlazan bien con los consonantes, ya sean tonales ó vagos, es decir, que del mismo modo que sus acordes inalterados de quien proceden, pueden enlazarse con los tonales, tónica, subdominante y dominante, y con los demas vagos, sean mayores ó menores, no [hay dificultad en que éstos puedan hacer lo mismo.

Hay tambien alguno que otro acorde, como el de *quinta menor*, que se coloca sobre la sensible; el *vago menor* puesto sobre el segundo grado, y el de quinta aumentada por la disminucion ó descenso de la nota fundamental en vez de ser por el ascenso de la quinta, y que suele colocarse sobre el sexto grado, siendo éste por lo tanto alterado con alteracion descendente. El primero tiende en su resolucion á la tónica; el segundo puede enlazarse con la dominante, con la segunda inversion del tónico y con otros acordes vagos ó modulantes; el tercero es propio para hacer cadencia bajando el bajo de grado ó saltando á algun acorde tonal ó que se halle dentro del tono, pudiendo modular excepcionalmente. Ademas hay el acorde perfecto mayor, colocado sobre el segundo grado alterado descendente, pero generalmente no se usa más que la primera inversion; puede servir para ambos modos, mayor y menor.

Los acordes suelen presentarse incompletos en las voces, ya sin quinta y con octava, ya con dos terceras, etc., etc. Entre ellos, la sétima dominante, sétima de segunda de ambos modos y sétima mayor, que se suprime la quinta y se dobla la octava; los de sétima sensible y de sétima disminuida que suelen no llevar tercera; y en fin, otros llevan dos terce-

ras y hasta la octava dos veces doblada, según obliga la posición de las voces ó la colocación de ciertos acordes en las partes de la armonía.

También pueden ponerse algunos acordes sobre grados alterados y aún sobre el segundo grado, y grados vagos usándolos pasajera-mente como grados tonales ó acordes mayores, para luego resolver en el tono.

*Modulación* es el paso de un tono á otro; las *modulaciones* son tres: por *relación*, por *transformación* y por *enarmonía*.

La *modulación por relación* es el paso de un tono á otro tono que sea *relativo*. Cada tono tiene cinco tonos *relativos*; que son su *relativo inmediato*, que se halla armado en la clave del mismo modo, y los tonos que tengan un accidental más y otro menos, tanto los mayores como los menores.

Hay que tener presente que los *relativos* al tono de *do* son, á más de su inmediato menor, los que tienen un sostenido y un bemol en su clave.

La *modulación por transformación* es el paso de un tono á otro lejano, por medio de un acorde que, sin cambiar de lugar, pasa á ser grado diverso de diversa escala; para esto hay que observar que el último acorde del tono primitivo se enlace bien con el primero del tono

nuevo, siempre que este acorde no sea modulante y pueda suponerse que ambos pertenecen á un mismo tono, ó que el último pertenece ó pueda pertenecer al relativo inmediato.

La *modulacion por enarmonía* es el paso ó cambio de un tono á otro sin cambiar de sonido, pero sí de nombre.

Resolucion es el descanso que hace un acorde disonante sobre otro consonante.

Los acordes disonantes tambien pueden resolver excepcionalmente, cuando en vez de ir la nota fundamental á su resolucion natural va á otra nota cualquiera; es decir, si la sensible no sube de grado ni la disonante ó disonantes no bajan (excepto cuando la disonante es ascendente, pues en este caso sube), aunque el bajo haga los movimientos naturales, resuelve tambien por excepcion.

Todos los acordes en sus resoluciones excepcionales, ó bien no modulan ó lo hacen por relacion, por trasformacion ó por enarmonía.

La cadencia más usada en esta clase de resoluciones es la llamada *felicita*, resolviendo el acorde del segundo grado ú otro, en cuarta y sexta sobre la dominante en vez de ser perfecto.

Hay varios modos de hacer esta cadencia, ya por acordes en su fundamental ó ya en sus in-



versiones, pudiendo ser, según y conforme, más ó menos alargada.

Hay también cierta clase de modulaciones que sin auxilio de ningún acorde ni cadencia se pueden hacer sin dificultad alguna, y del mismo modo pueden modular de repente marcando un nuevo tono por las tres clases de modulación que se conocen.

Llámanse *voces* ó *partes* á las que forman una marcha armónica. Cuando la armonía es correcta, sin faltas ni licencias de ningún género, las *partes* toman el nombre de *reales*.

Las *voces* en los trabajos armónicos son cuatro, que son: *tiple* con clave de *do* en primera; *contralto* con clave de *do* en tercera; *tenor* con clave de *do* en cuarta, y *bajo* con clave de *fa* en cuarta. En estos trabajos el bajo es la parte principal, siguiendo el tiple y después las otras dos voces intermedias.

La extensión de las voces no debe pasar del primer espacio adicional inferior y del segundo superior.

Los *movimientos* de las voces son *directos*, *contrarios*, *oblicuos* y *paralelos*.

Son *directos* cuando dos ó más voces llevan la misma marcha; son *contrarios* cuando marchan de un modo opuesto; son *oblicuos* cuando una voz está quieta, subiendo ó bajando las

demás, y son *paralelos* cuando estando una voz quieta, se mueve otra voz sin bajar ni subir.

Las *posiciones* de las voces son: *contragrave*, *grave*, *media*, *aguda* y *sobreaguda*, y *posicion unida* y *separada*. *Contragrave*, cuando están en la parte más baja de su extension; *grave*, en su inmediata superior; *media*, cuando están en el centro; *aguda*, en su inmediata superior, y *sobreaguda*, cuando llegan al límite superior de la extension. Hay además la *posicion unida*, en la que se encuentran las tres voces acompañantes dentro de una escala, como la *posicion media*; y *posicion separada*, cuando se encuentran á más distancia.

Las voces deben moverse con entonaciones propias del tono, pero teniendo presente junto á la unidad la variedad.

El movimiento de las voces debe hacerse sin que resulte entre ellas intervalos de *quintas* ni *octavas*, tanto de *grado* como de *salto*; sin embargo, se pueden dar *quintas* siendo la primera mayor y la segunda menor, pero de ningun modo al contrario. También pueden darse *octavas* y *quintas*, tanto *reales* como *ocultas*, entre el fin de una frase y el principio de otra, habiendo entre ambas algun espacio.

Algunas veces se dan *quintas* por movi-

*miento contrario*, y *quintas* mayores en la semicadencia de un tono, viniendo del sexto grado alterado descendentemente con el acorde de sexta aumentada.

Téngase presente que las *quintas* que se permiten, siendo la primera mayor y la segunda menor, han de ponerse entre las voces intermedias, ó al ménos entre una voz intermedia y otra exterior, pero de ningun modo entre éstas, es decir, entre el tiple y el bajo.

Hay *quintas ocultas* cuando las voces van por movimiento directo haciendo un salto cualquiera; lo mismo sucede con las octavas.

Se llaman *quintas* y *octavas ocultas*, distinguiéndose de las *reales*, en que pasando grado por grado mentalmente, se encuentran dichas *quintas* y *octavas*.

Esta regla tiene una excepcion, cuando el bajo moviéndose de cuarta ó quinta en acordes tonales, las demas voces al resolver hacen entre sí y con el bajo *quintas* y *octavas ocultas*.

Tambien se permiten *quintas* y *octavas ocultas* entre el último acorde de una frase y el primero de otra, en la repeticion de un diseño ó progresion y en el cambio de puesto de un mismo acorde.

Hay *quintas* y *octavas ocultas* cuando en un aire rápido ó en figuras cortas se ven en

el primero y tercero de tres acordes, que resultarían *reales* si se suprimiera el segundo. Esto, sin embargo, no es falta tratándose de un aire lento ó moderado, ó de figuras de cierta duracion, pues las del segundo acorde destruyen el efecto desagradable que pudiera resultar ó producir al oido la impresion ocasionada por los acordes extremos.

Hay *falsa relacion* cuando la *nota comun* á dos acordes está alterada en alguno de éstos y no la hace la misma voz; sin embargo, se permite entre el último acorde de una frase y el primero de la siguiente.

Lo mismo que se ha dicho de la sensible y disonante, debe observarse con toda clase de notas *accidentales* ó *alteradas*, es decir, que no deben doblarse.

Cuando la tercera de un acorde perfecto mayor, que resuelve de cuarta ó quinta en salto se dobla, resulta falta, pues siendo su resolucion natural á la octava de la nota fundamental del siguiente acorde, resultarían octavas reales ó una voz haría mal canto; sin embargo, la tercera de un acorde perfecto menor es más susceptible de la duplicacion; pues no teniendo cierto carácter de sensible, como tiene aquella, puede bajar ó resolver de otro modo conveniente.

De aquí resulta, que las notas que se doblan más comunmente son las del bajo, siempre que no sea sensible, disonante ó alterada, y la comun, que como se ha dicho, es la que cabe en dos ó más acordes seguidos.

Las voces pueden tambien efectuar giros ó saltos naturales ó alterados, pero siempre con reserva, pues hay ciertos giros, como la segunda aumentada, que no debe hacerse, á no venir precisada ó exigirlo la voz que la efectúe. Sin embargo, los saltos de tercera disminuida, quinta menor, quinta mayor y áun sexta aumentada, sétima disminuida, menor y de octava, pueden tener cabida, siempre que las voces se muevan de un modo natural y correcto.

Los *puestos* en las voces son cinco: *quieto inmediato inferior*, *inmediato superior*, *saltado y cambiado*. *Puesto quieto*, es la nota comun de dos acordes cuando la hace una misma voz: *inmediato inferior* es el de una voz que resuelve á la nota más cercana del siguiente acorde, bajando; *inmediato superior* es el de una voz que sube á la nota más cercana del acorde siguiente: *puesto saltado* cuando una voz baja ó sube á otra nota del acorde siguiente saltando, esto es, dejando entre las dos notas algun espacio, y *puesto cambiado* es aquel en

que dos voces cambian sus notas entre sí, pasando á veces de posicion unida á separada y vice versa.

La posicion de las voces al principio de una frase es libre, pudiendo ser como más convenga á la colocacion de los acordes siguientes.

Las voces pueden cambiar de posicion y puesto en un mismo acorde y en un acorde y en una inversion de éste.

Las voces acompañantes deben moverse sin incorreccion y todo lo ménos posible.

En los saltos de cuarta ó quinta del bajo, entre un acorde tonal y otro vago, hay que evitar las quintas y octavas ocultas, y aún cuando exista nota comun ó puesto quieto, si es preciso, pueden subir ó bajar las voces moviéndose todas.

Entre dos acordes seguidos puede alguna vez doblarse el puesto quieto.

Cuando se hallan las voces en posiciones extremas, y es necesario pasarlas á otra posicion, se emplea la nota donde caben dos partes del mismo acorde.

Una línea de esta forma — cuando se encuentra sobre dos ó más notas significa que debe seguir el acorde con que estaba numerada la nota anterior á dicha línea.

En las resoluciones naturales de la sétima

dominante debe este acorde doblar su octava y quitar su quinta, pero en sus resoluciones excepcionales debe estar completo.

Por ningun modo se deben hacer octavas ocultas entre la voz que resuelve la disonancia y las demas voces.

A veces suelen aparecer algunos acordes incompletos en sus inversiones, como la segunda inversion del acorde de sétima dominante, al que suele suprimir la cuarta, apareciendo con dos terceras. Para esto es preciso que una de estas resuelva subiendo de grado, mientras la otra como disonancia baja tambien de grado. Hay que advertir que este acorde no explicado anteriormente se numera con 6.

Hay ciertas falsas relaciones que se permiten siempre que el acorde que la haga sea disonante.

La tercera inversion del acorde de sétima sensible generalmente no se usa sino como retardo. En cambio la tercera inversion de sétima disminuida puede resolver totalmente, á pesar de las cuartas, que hacen las voces, siempre que éstas se muevan de grado ó al ménos el bajo y la voz que dé las cuartas.

El acorde de novena en las voces deja su quinta con el objeto que las otras notas de que se compone, y que son más principales, tengan

cabida en ellas; por esto la segunda inversion no se practica; ni la cuarta, porque estando la disonancia principal en el bajo, resulta un acorde antitonal.

El acorde de sétima dominante debe tener bien tercera y octava, bien tercera y quinta, poniendo al siguiente con tercera y octava incompleto.

Tambien debe tenerse presente que cuando al acorde de sétima de segunda antecede el perfecto tonal, no debe aquel tener quinta, sustituyéndola con octava ó duplicando la tercera.

Es preciso saber que este acorde, como todos los de retardo, necesita una preparacion de igual valor, por lo ménos, para estar ligado; si bien de tener la preparacion ménos valor no se debe poner ligadura.

Las quintas y octavas ocultas que se cometen en sucesiones de sétimas son permitidas.

En el acorde de sétima de segunda del modo menor precedido del tónico se pueden dar dos quintas por ser la segunda menor, pero no debe ser entre las voces extremas.

Las resoluciones excepcionales de los acordes disonantes artificiales son más difíciles y de mayor cuidado, tales como la sétima dominante en otra igual, y la sétima de segunda en otra de la misma clase. Cuando se encuentran las

tres sétimas, mayor, de segunda y dominante, es forzoso acompañar á unas con quinta y á otras con octava, segun la resolucion sea natural ó excepcional.

Cuando á la primera antecede el quinto grado es preciso evitar las quintas mayores que resultan, doblando dos veces la octava ó de otro modo conveniente.

El acorde de quinta aumentada tambien se coloca sobre la tónica; en sus inversiones conviene doblar la nota comun, y cuando va de la tónica á la dominante alterada no se debe poner en aquella la quinta, para evitar una falsa relacion.

En los acordes alterados hay que pasar á veces, de pronto, de posicion unida á separada y vice versa, pero no se tenga reparo, siempre que las voces marchen y canten bien.

El acorde de sexta aumentada con quinta, en su resolucion á la dominante, hace quintas mayores, pero dándose con alguna voz intermedia no es falta.

Las quintas y octavas ocultas pueden permitirse siempre que se den con algun acorde disonante.

Siempre que una voz haga, despues de una nota natural, la misma nota alterada, no hay dificultad en que otra voz duplique la primera pues no hay falsa relacion.

*Progresion* es la repetición más ó ménos continuada de un *modelo*, pudiendo ser tonal ó modulante: es tonal cuando ni el *modelo* ni sus *repeticiones* salen del tono, y modulante cuando pasa á otro tono ó modo.

Las repeticiones deben ser en un todo iguales al modelo, no considerándose faltas las quintas y octavas que resulten entre el último compas del modelo y el primero de la repetición, siguiendo lo mismo entre las demás repeticiones.

Como consecuencia, resulta á veces que en las progresiones tonales se encuentran acordes al parecer impropios, pues segun sea el modelo han de ser las repeticiones.

Dentro de las progresiones se usa también lo que se llama serie de sextas y serie de séptimas. Las series de sextas, para salir bien armonizadas, han de llevar una voz duplicada, bien al unísono ó bien á la octava. También es preciso cuidar que no resulten quintas en vez de cuartas y sextas entre las voces y el bajo y entre las mismas voces. Hay que advertir, que no moviéndose el bajo de grado ó cromáticamente, y no siendo tres por lo ménos el número de acordes cifrados con 6, no hay tal progresión.

En las series de séptimas es preciso acompa-

fiar á una con quinta y á otra con octava. Si no es modulante la serie, se encontrarán séptimas en diferentes grados á que pertenezcan.

En toda clase de progresiones es necesario mirar la posicion más conveniente para empezar, de modo, que á ser posible, no acaben en los extremos de la extension.

Algunas veces en ciertas progresiones en que el diseño empieza y acaba en la tónica, es preciso, para evitar las quintas y octavas que resultarían, que el primer acorde de la repetición sea diverso del modelo, siendo aquel numerado con 6.

Hay que advertir también, que el último acorde de una progresión puede á veces no ser armonizado en las voces del mismo modo que en el modelo, siempre que á la marcha de aquellas pueda ser útil, como asimismo, para que la progresión tenga lugar, las repeticiones no han de pasar el intervalo de tercera mayor como máximo, la primera repetición con referencia al modelo, y las siguientes con relación á la repetición anterior, no considerándose verdadera progresión á los giros ó repeticiones hechos á mayores distancias.

Cuando la armonía de una progresión es acompañante á un paso melódico, aún cuando éste, manifestado un modelo, en alguna repe-

cion no fuera exacto, no por eso la marcha armónica debe interrumpir la progresion, sino que debe seguir como si el giro melódico correspondiera á su modelo.

Las voces no deben cambiarse de modo que las superiores queden más bajas que las inferiores. Suponiendo que el bajo da la nota *la*, colocada en la quinta línea y poniendo la nota *fa*, al tenor, colocada en la segunda línea, está mal, porque el tenor, cruzándose con el bajo, se encuentra una tercera más baja que éste, y hace, por consiguiente, de verdadero bajo. Únicamente puede tolerarse esto entre las voces intermedias y como de paso.

Otra advertencia es precisa sobre el acorde de cuarta y sexta. En este acorde la cuarta ha de estar preparada, aunque no con los cuidados que requieren las notas disonantes de los acordes que provienen de retardo; conviene que la preparacion, si no es nota comun, venga á dar la cuarta de grado.

Esto no obstante, á pesar que los acordes que provienen de retardo necesitan estar preparados en su disonancia, algunas veces puede ésta darse de paso, viniendo anteriormente de grado.

Para evitar quintas y octavas reales, no es suficiente que medie una nota de poco valor,

porque el efecto para el oído es como si no existiera.

Para armonizar un trabajo cualquiera, es absolutamente indispensable saber y conocer sus giros modulantes, sus frases y sus cadencias; una vez conocidos, es preciso ver sobre qué nota se puede colocar el acorde modulante y cuál de estos conviene mejor.

El modo de numerar las notas de la escala en los *bajetes*, es como sigue: *Primer grado*.—El número principal de este grado es el 3, es decir, acorde perfecto. Cuando salta de cuarta ó quinta al cuarto grado puede ponersele sétima dominante; quinta aumentada; sétima dominante con quinta aumentada ó menor y novena mayor dominante colocado sobre la tónica.

Cuando pasajeramente desciende al sétimo grado ó sensible se puede numerar con +4, cuarta tritono; segunda inversion del acorde de sétima sensible y de sétima disminuida, colocada sobre el cuarto grado alterado.

Cuando consta de dos partes y baja á la sensible para volver á la tónica, puede numerarse con 3 la primera parte y con 2 la segunda. Este último acorde es la tercera inversion del acorde de sétima de segunda.

En este grado caben la segunda inversion del acorde de sétima mayor colocado sobre el cuar-

to grado y la primera del acorde de sétima mayor colocado sobre el sexto grado, alterado.

Tambien puede colocarse la sétima mayor siguiendo á ésta la tercera inversion de sétima de segunda.

Cuando consta de tres partes, se numera ó puede numerarse con 3 la primera, con  $\frac{6}{2}$  ó +2 la segunda y con 3 la tercera.

En forma de pedal puede numerarse de varios modos por medio de progresiones.

Alterado ascendentemente, cuando va al segundo grado se le numera con sétima disminuida y con sexta sensible si el segundo grado está numerado con 3, y si lo está con 6 caben los acordes pertenecientes al segundo grado.

Cuando baja á la sensible y ésta se hace pasajeramente dominante, se le numera con tercera, sexta ó sexta aumentada con dos terceras, con cuarta ó con quinta.

En ciertos pasajes modulantes cabe el acorde de sexta, como primera inversion del acorde vago del sexto grado.

Tambien cabe, sobre todo en una variedad de la cadencia plagal, el acorde de  $\frac{6}{2}$ .

Algunas veces conviene poner cuando se halla alterado, la primera inversion de sétima dominante sin sexta y con dos terceras.

Cuando va al segundo grado alterado descen-

dente, puede ser considerado como sétimo grado, ó sensible.

*Segundo grado.*—Al segundo grado, cuando salta, se le numera con 3.

Cuando va de grado se le numera + 6, sexta sensible; con 6 sexta sensible con dos terceras; con  $\frac{5}{+6}$ , primera inversion de sétima sensible; con  $\frac{+6}{5}$  primera inversion de sétima disminuida, y algunas veces con 3, y con  $\frac{6}{5}$  segunda inversion del quinto grado.

Cuando salta á la dominante cabe como de paso la sétima dominante.

Caben tambien el acorde perfecto, y la sétima de segunda de ambos modos, si la dominante resuelve tonalmente.

Cabe el acorde vago menor con quinta menor,  $b5$ .

Cuando va al tercer grado alterado pasajeramente, caben la sétima sensible, +6 sensible, y sexta con bemol, como primera inversion del acorde perfecto colocado sobre la sensible alterada.

Cuando va al tercer grado, y éste se convierte en dominante, puede numerarse con 3, con 6 ó  $b6$ .

Alterado ascendentemente, si no modula, cabe la segunda inversion de quinta aumenta-

da, segunda inversion de sétima dominante con quinta aumentada, usándola como de paso, la sétima disminuida, y la primera inversion de sétima sensible con tercera mayor; y si modula, la sétima sensible, + 6, sexta menor,  $\begin{matrix} 5 & +6 \\ +6 & 5 \end{matrix}$ .

Alterado descendentemente caben la  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ ; la segunda inversion de sétima dominante con quinta menor; y la primera inversion del acorde de sétima disminuida con tercera tambien disminuida.

Alguna vez suele ponerse sobre el segundo grado alterado descendente el acorde perfecto mayor.

*Tercer grado.*—El tercer grado, cuando es acorde vago, se numera con 3; pero generalmente se le numera con 6, primera inversion del acorde perfecto. Sin embargo, cuando salta de cuarta ó quinta puede, en determinados casos, ser numerado con 3 ó con  $\begin{matrix} 7 \\ + \end{matrix}$ .

Cuando va al cuarto grado ó subdominante, puede numerarse á más de con 6, con la primera inversion del acorde de quinta aumentada colocado sobre la tónica; con el de sétima de sensible, ó disminuida, y con el acorde vago con quinta menor; y por último, con la primera inversion de sétima dominante, natural, ó con quinta aumentada.



Caben tambien ciertos acordes alterados, y en general todos los pertenecientes á la sensible, pues siendo el movimiento de medio tono (en el modo mayor, se entiende) puede llevarlos muy bien.

Cuando se halla alterado descendentemente, si va al segundo grado y éste se convierte en dominante, tambien caben los acordes de sexta aumentada. Si por el contrario, se convierte en tercer grado de la sensible alterada, puede ponerse la cuarta tritono, y demas acordes pertenecientes al cuarto grado.

Cuando salta de cuarta ó quinta, ó va al cuarto grado, cabe pasajeramente la sétima dominante, resolviendo naturalmente si salta, ó excepcionalmente si va de grado, y el perfecto mayor.

Cuando modula pasajeramente y va de grado á la subdominante, numerada ésta con 6, caben los acordes pertenecientes al segundo grado.

Alterado descendentemente, cabe la segunda inversion del acorde de sétima mayor, colocado sobre el sexto grado alterado, y sin alterar puede colocarse la tercera inversion de sétima mayor sobre el cuarto grado, y la primera inversion de sétima mayor colocada sobre la tónica.

Puede algunas veces ponerse, como de paso,

el acorde de  $\sharp^{\circ}$ , segunda inversion del acorde vago del sexto grado.

En el modo menor, á más del acorde de sexta, cabe alguna vez el acorde perfecto mayor.

*Cuarto grado.*—Al cuarto grado se le numera con 3: tambien se le numera con 6, primera inversion del acorde vago del segundo grado.

Sobre este grado puede colocarse la sétima mayor, cuando despues va sobre el mismo la primera inversion de sétima de segunda y el de cuarta tritono.

Como se ve, tambien pueden colocarse estos dos últimos acordes, el primero cuando va á la dominante, y el segundo, cuando baja al tercer grado, numerándose á éste con 6.

Cuando baja al tercer grado, tambien puede numerarse con  $+\frac{3}{4}$  y con  $+\frac{1}{3}$  y ademas la tercera inversion del acorde de novena mayor ó menor dominante, tercera inversion del acorde de sétima dominante con quinta aumentada y con quinta menor, segunda inversion de sétima sensible con tercera mayor y de sétima disminuida con tercera tambien disminuida.

Cuando salta á la sensible alterada, puede ponerse sétima dominante.

Cuando se halla alterado y sube al quinto

grado, se le numera con  $7$  ó  $\frac{7}{3}$  ó  $\frac{6}{5}$ , ó sean los acordes de sétima disminuida, de sensible y de quinta y sexta; y tambien con el acorde de sexta, primera inversion del acorde mayor colocado en el segundo grado.

Tambien se puede numerar con  $\frac{+6}{5}$  cuando resuelve excepcionalmente sobre el quinto grado, numerándose á éste primero con  $\frac{6}{4}$  y despues con  $3$  ó  $\frac{7}{+}$ .

Cabe asimismo el acorde de sétima disminuida, con tercera tambien disminuida y el de sexta, primera inversion del acorde perfecto mayor, colocado sobre el segundo grado.

Cuando se halla alterado, modulando pasajeramente el tercer grado, caben los acordes pertenecientes al segundo grado.

Algunas veces caben la segunda inversion del acorde perfecto, puesto sobre la sensible alterada, y la segunda inversion del acorde vago sobre la sensible.

*Quinto grado.* Su número principal es el 3.

Cuando va á la tónica, tambien caben la sétima dominante y sétimas alteradas en su quinta y los acordes de novena dominante. Cabe asimismo el acorde perfecto con quinta aumentada.

Si va al sexto grado, á más del 3, puede llevar por excepcion la sétima dominante.

Cuando baja al cuarto grado alterado, siendo éste numerado con 6, puede considerarse como cuarto grado, ó bien como tónica, en cuyo caso pueden ponerse los acordes pertenecientes á ambos grados.

Cuando baja al cuarto grado alterado, y éste se convierte en dominante, puede ser considerado como sexto grado, pudiendo numerarse con 6 ó con algun acorde de sexta aumentada.

Cuando se halla alterado ascendentemente, se numera con 7 ó con  $\frac{6}{5}$ , considerándole sensible; pero si el sexto grado, en vez de estar numerado con 3 estuviese con 6, entónces habria de ser considerado como grado segundo, siempre que la tercera y sexta del sexto grado fueran mayores. Cabe la segunda inversion del acorde de quinta aumentada, colocado sobre la tónica y tambien como de paso la 7.<sup>a</sup> disminuida, con tercera disminuida, y la primera inversion de sétima sensible con tercera mayor, colocado sobre el tercer grado.

Cuando baja al cuarto grado, caben la cuarta tritono y demas acordes pertenecientes á la subdominante.

Cuando le precede el segundo grado, nume-

rándose pasajeramente con +7, cabe, sin embargo, la séptima dominante por excepcion.

Caben la tercera inversion de 7.<sup>a</sup> disminuida, colocada sobre el sexto grado alterado ascendente, y la tercera inversion del acorde de séptima mayor, colocado sobre el sexto alterado descendente, y la segunda inversion del acorde de séptima mayor colocado sobre la tónica.

Algunas veces suele modular pasajeramente al cuarto grado, haciendo á éste tónica, pudiéndose numerar con los acordes propios del segundo grado, del mismo modo que cuando va al sexto grado, numerado éste con 6.

*Sexto grado.* Los números generales de este grado son el 3 y el 6, aquel como acorde vago y éste como primera inversion del acorde tonal subdominante; sin embargo, se coloca tambien el acorde de quinta menor.

Asimismo cabe la segunda inversion del acorde de séptima de segunda, el de sexta mayor y el de cuarta y sexta, segunda inversion del acorde perfecto del segundo grado.

Cuando modula pasajeramente al quinto grado haciéndole tónico, caben la séptima de segunda y la sexta sensible, ó los acordes del segundo grado.

Cuando salta al segundo grado puede hacerse mayor y áun dominante.

Cuando baja al quinto grado numerado con 6, caben la cuarta tritono y demas acordes del cuarto grado.

Cuando va á la sensible alterada, cabe la  $\overset{6}{5}$ ,  $\overset{7}{3}$ , 7 y demas acordes de la sensible.

Puede llevar asimismo la primera inversion del acorde de sétima mayor, colocado sobre el cuarto grado.

Cuando se halla alterado ascendentemente y resuelve en la sensible, lleva 7 ó  $\overset{6}{5}$ .

Cuando la sensible está numerada con 6, caben la segunda inversion del acorde perfecto con quinta aumentada, colocado sobre el segundo grado, la  $\overset{6.ª}{4.ª}$  y demas acordes de la dominante invertidos y alterados.

Cuando se halla alterado descendentemente y baja al quinto grado numerado con 6, primera inversion del perfecto colocado sobre el tercer grado alterado, se le puede considerar como cuarto grado.

Cuando el quinto grado está numerado con 3 ó perfecto caben á más de 3 y 6 los acordes de sexta aumentada y la segunda inversion del acorde de quinta menor, colocado sobre el segundo grado.

Cuando baja al segundo grado y éste va á la dominante, cabe la sétima mayor llevando el

segundo grado, 3 ó 7.<sup>a</sup> de segunda, y el quinto 3 ó 7.<sup>a</sup> dominante.

Cuando va pasajeramente al segundo grado alterado descendente, puede ser numerado con 3 ó con +7.

Puede tambien este grado numerarse con +2, tercera inversion del acorde de sétima disminuida, cuando se halla alterado y con la tercera inversion de sétima disminuida con tercera idem.

Siendo á modo de retardo, puede darse la tercera inversion del acorde de sétima de sensible.

Tambien cabe el perfecto mayor sobre el sexto grado alterado descendente, y á veces con quinta aumentada.

*Sétimo grado.* Se numera generalmente con 6, pero caben tambien el acorde de quinta menor, el de sétima de sensible, el de sétima disminuida y la primera inversion de los acordes de novena. Caben asimismo la primera inversion del acorde de quinta aumentada, colocado sobre la dominante, la primera inversion de los acordes de sétima dominante con su quinta alterada, el de sétima de sensible con tercera mayor, y el de sétima disminuida con tercera disminuida tambien. Cabe igualmente la primera inversion de la sétima dominante.

Cuando salta de cuarta ó quinta, á veces suele ponerse perfecto mayor.

Cuando baja al sexto grado y éste lleva 3, puede ser considerado como segundo grado, del mismo modo que si sube á la tónica, y ésta lleve el número 6, como primera inversion del acorde vago del sexto grado.

Tambien cabe la tercera inversion del acorde de sétima mayor colocado sobre la tónica.

Alterado descendientemente cuando baja al sexto grado, y éste está numerado con perfecto mayor pasajeramente, se le puede considerar como sexto grado alterado; y si el sexto grado está numerado con 6, puede ser considerado como cuarto grado.

Cuando de alterado sube á su verdadero estado, puede numerarse con 3, con 6, con  $\frac{6}{5}$  ó con  $+7^a$  dominante que se convierte en  $7^a$  disminuida.

Como es casi imposible fijar las diferentes marchas de un bajo y el modo de numerarlas por causa de su infinita variedad, se omiten algunas inversiones de acordes colocados en otros grados que en los que les corresponden, dejando al estudio práctico el mayor conocimiento de ellos.

Es necesario tener muchísimo cuidado en el conocimiento ó clasificacion de los grados, en

un trabajo cualquiera, para no caer en graves errores.

Tambien suele suceder que sin modular, un grado, hace una insinuacion de modulacion, siendo muy importante saber qué grado sería en el nuevo tono, caso de que la modulacion se hubiera llevado á efecto. Algunas veces esta insinuacion es una modulacion pasajera, para lo que es preciso considerar cuántos y qué grados corresponderian á esa modulacion y en cuáles se efectuaría el cambio al primitivo tono, valiéndose, por supuesto, de acordes comunes á los dos tonos, ó segun la marcha del bajo con los acordes más convenientes para el principio tonal.

En ciertas sucesiones de acordes ó progresiones, como se numeran del mismo modo que el modelo, hay grados como el tercero y sétimo, que generalmente se numeran con 6, que son numerados de otro modo, y otros que tambien se ven precisados á llevar distintos acordes que aquellos que les son propios.

En las sucesiones cromáticas, considerándose como grados alterados, el número que mejor conviene es el 7, ó sea el acorde de sétima disminuida, advirtiéndose, que no hay peligro alguno en dar las quintas menores que puedan resultar.

Entiéndese por salto de cuarta ó quinta, cuando la cuarta es subiendo y la quinta bajando.

Se debe advertir que casi todos los acordes del modo menor pueden resolver, si se quiere, en mayor.

Cuando el bajo hace la tercera inversion del acorde de sétima disminuida, y descende pasando por la dominante á tomar la inversion segunda, la voz que da la sexta en aquella, pasa por la dominante ú octava del bajo, y toma la tercera de la segunda inversion. Tambien la voz en lugar de hacer este cambio, puede quedarse en la dominante, viniendo entonces á ser el acorde en su última parte, el de cuarta tritono.

*Notas de adorno* son aquellas que en un canto dado no se armonizan; son várias, entre las que se hallan las de *floreo*, de *paso*, de *apoyatura*, de *retardo*, de *pedal*, de *anticipacion*, de *elision* y de *síncopa*.

*Notas de floreo* son las que están precedidas y seguidas de una nota real ó propia del acorde, es decir, las que se encuentran entre una misma nota, pudiendo ser la superior ó la inferior de dicha nota propia. Se pueden combinar tambien las dos notas de floreo, inferior y superior, entre la nota real, pero ha de tenerse

presente que la distancia ó intervalo que medie entre ellas, ha de ser lo más de tercera menor, pudiendo ser de tercera disminuida.

Esta combinación puede practicarse algunas veces suprimiendo la primera nota real ó nota antecedente.

*Notas de paso* son las que se encuentran entre notas reales, siendo su marcha ó movimiento de grado.

*Notas de apoyatura* son las que se encuentran un tono ó medio ascendente y medio tono descendente de la nota real; las primeras bajan y la segunda sube de grado.

Pueden tener alguna duración, y aún á veces ser armonizadas. Hay ocasiones en que la apoyatura se da por salto, pudiendo ser precedida de nota propia ó extraña al acorde.

*Notas de retardo* son las que, siendo notas reales de un acorde, prolongan su sonido al inmediato, siendo en éste extrañas.

El retardo cae generalmente en parte fuerte del compas. Llámase parte fuerte á la primera y tercera parte en compas de compasillo, y aire por lo ménos moderato, y débil á la segunda y cuarta, siendo mayor ó menor el número de partes fuertes ó débiles, segun sea el compas y el aire.

Los *retardos* pueden ser de tono, ó medio,

descendente y de medio tono ascendente, bajando aquellos y subiendo éste en sus resoluciones. Pueden retardarse dos ó más notas á un mismo tiempo en algunas ocasiones.

El retardo debe tener preparacion y resolucion, siendo de igual valor, por lo ménos, que la percusion.

El retardo no altera la marcha de las voces, de modo, que si se quiere ver si la armonía está correcta, no hay más que suprimirle.

Los retardos principales son los de la tercera por la cuarta y la octava por la novena. Tambien se usa, sobre todo en rasgos melódicos, el de la quinta por la sexta, á modo de apoyatura.

Cuando se hace el retardo, la nota retardada no puede doblarse en otra voz que esté más alta, pero puede hacerse con otra inferior á la octava ó más baja; sin embargo, si la nota retardada es disonante, sensible ó alterada, no puede doblarse.

Cuando la preparacion tiene ménos valor que el retardo, no debe ligarse éste á lo que algunos llaman nota mixta de retardo y apoyatura.

Algunas veces son los retardos causa de que las voces se crucen entre sí, cuando por efecto de una progresion bajan demasiado, siendo pre-

ciso para volverlas á la posicion natural este cruce, haciendo saltar de octava generalmente, y en acordes tonales ó en notas que no estén alteradas, siendo tambien preciso que la nota que salte tenga por lo ménos una [parte de valor.

Hay ciertas formas de retardo, que resuelven pasando por alguna ó algunas notas ya reales ó ya extrañas al acorde.

El retardo de la tercera por la cuarta se numera con  $\frac{5}{4}$ ; el de la octava por la novena

con  $\frac{9}{5}$ ; el de la tercera por la cuarta, y octava  $\frac{9}{3}$

por la novena, con  $\frac{9}{4}$ , y  $\frac{8}{3}$  su resolucion natural.

Algunas veces se retarda el acorde de sétima dominante, en cuyo caso se numera con  $\frac{7}{5}$ .

La primera inversion del retardo de la tercera por la cuarta, se numera con  $\frac{5}{2}$ ; la se-

gunda inversion es numerada con  $\frac{7}{4}$ . Cuando es sétima dominante el acorde, su primera in-

version se numera con  $\frac{5}{4}$ ; su segunda con  $\frac{7}{4}$ , y  $\frac{7}{3}$

su tercera con  $\frac{6}{5}$ . La primera inversion del re-

tardo de la octava por la novena, se numeran con  $\frac{7}{3}$ ; la segunda, con  $\frac{6}{5}$ . Este retardo, colocado en el acorde de sétima dominante, es de novena en su fundamental, y de sétima de sensible en sus inversiones, por lo que deja de ser verdadero retardo para formar parte del acorde.

Algunos numeran los retardos, poniendo sobre ellos (cuando están en el bajo, se entiende), la numeracion correspondiente á la nota retardada, poniendo entre ésta y los números, una barrita ó guion que indica que dicha numeracion no es la perteneciente al retardo, sino que es propia de la nota retardada.

En el acorde de sétima dominante, cuando se retarda la tercera por la cuarta, conviene acompañar durante el retardo con quinta y octava, pasando la quinta á la disonante, cuando resuelve el retardo en la tercera del acorde.

Retardando la octava por la novena por medio de la cadencia perfecta, la sensible resuelve en ciertos casos, á la tercera ó á la quinta.

Es preciso tener presente que en dos ó más notas retardadas, no resulte otro acorde, porque de ser así, no habria retardo alguno.

El retardo en los aires *All<sup>o</sup>*, *All<sup>to</sup>*, *Mod<sup>to</sup>*, tiene generalmente una parte de valor cuando ménos, y en *And<sup>te</sup>*, *Andt<sup>no</sup>*, *Adagio*, *Lento* y

Largo, puede tener cuando ménos media parte.

La resolucion del retardo puede ser tambien en otro acorde, y áun puede haber movimiento en las voces por medio de notas propias ó extrañas, pero teniendo cuidado en ambas cosas que no resulten incorrecciones en la armonía.

El retardo, en su percusion, puede tener ménos valor que en su preparacion y en su resolucion.

*Notas de pedal* son aquellas que, prolongando su sonido, se encuentran en el bajo. Pueden presentarse sin ligadura y sin prolongacion constante, siendo adornadas con notas extrañas ó movimientos especiales.

Las notas de pedal pueden tener, sin embargo, corta duracion, pues su principal objeto es dar una serie de acordes, entre ellos algunos extraños á dicha nota, distinguiéndose de la llamada nota comun, en que en ésta, todos los acordes han de serle propios.

La nota pedal se coloca comunmente sobre la tónica ó sobre la dominante.

En las notas pedales caben los acordes consonantes y disonantes que son propios del tono que la pedal rige, sea tónica ó dominante, las progresiones, las series de sétimas y sextas y las sucesiones de sétimas disminuidas. Todo

esto puede ser ascendente ó descendente, diatónica ó cromáticamente.

Puede escribirse la pedal haciendo un bajo sobre ella, numerándole y armonizándole, pero teniendo presente, que en el momento que las voces modulan, la pedal deja su carácter de tónica ó dominante, pasando á ser otro grado cualquiera, en cuyo caso, es tenida por mala.

Como se ve, en las buenas pedales, puede pasar la tónica á dominante y vice-versa, tanto en el modo mayor como en el menor.

Esto no obstante, el bajo que se escribe sobre la pedal, puede tener notas extrañas á ésta, teniendo presente que los acordes han de ser propios del tono.

Existe una especie de pedal superior, colocado en la parte más aguda, pero generalmente no es otra cosa que una nota *tenida* ó *comun*, aunque tambien puede presentarse sin ligadura mediando algun silencio ú otro adorno.

*Notas de anticipacion* son las que, siendo extrañas al acorde percudido, pertenecen ó son propias del acorde siguiente.

*Notas de elision* son aquellas que, extrañas al acorde, saltan suprimiendo su inmediata inferior, siendo tambien extrañas al acorde siguiente.

Es indispensable saber distinguir esta nota de la anterior.

*Notas de síncope* son las notas á contratiempo, que son extrañas al acorde en su segunda mitad.

Hay que tener mucho cuidado en no duplicar, en la armonizacion de la melodía, los puestos de la parte sincopada, ó de hacerlo así, haga tambien el movimiento de síncope.

Siendo el aire algo vivo ó en notas de corta duracion, esto no constituye falta.

Es preciso advertir que todas las notas extrañas ó de adorno, se presentan tambien en forma de síncope, por lo que hay que tener algun cuidado en saber distinguir las síncopas verdaderas de las otras notas de adorno simplemente sincopadas.

Para escribir correctamente la armonía, siempre que se presenten notas de adorno, es necesario armonizar las notas reales, como si aquellas no existieran.

Las notas de adorno no quitan faltas, pero las ponen; por esto debe tenerse sumo cuidado, que entre ellas y las demas voces no resulten incorrecciones.

Para mayor variedad se puede alguna vez poner una ó várias notas de adorno en la resolucion de un acorde disonante.

Cuando sobre la primera mitad de una parte hay nota extraña, se numera poniendo el número que deba llevar la nota real, sobre aquella, con una línea que indique dicha nota real, del mismo modo que se ha dicho para el retardo, si bien que éste tiene numeración propia.

Cuando el bajo da en forma de arpeggio un acorde, no hay inconveniente que las voces doblen la sensible ó disonante, siempre que en la resolución marchen bien todas las voces, para lo cual no puede hacerse dicha fórmula en la última nota del arpeggio.

*El bajete con tiple melódico-armónico* tiene que ser armonizado á cuatro voces, pero moviéndose el tiple con algunos giros melódicos.

También caben en él las notas de adorno, y aún de vez en cuando, con el objeto de enriquecer el conjunto, puede ponerse alguna de dichas notas en las partes intermedias.

El tiple puede hacer alguna vez notas de ménos valor que el acorde, pero han de ser siempre en la segunda mitad de éste.

Para armonizar un bajete de esta clase conviene escribir primero el triple y después las voces intermedias, pudiendo variar algo de aquel, si conviniese mejor á la marcha de éstas.

*El tiple melódico* puede armonizarse del mismo modo que el anterior, si bien escribiendo el

bajo ántes que las partes intermedias, y haciendo que con él y el tiple, pueda comprenderse la armonía. Caben en el bajo, del mismo modo, notas de adorno, pero han de ser usadas con alguna reserva.

Si el tiple acaba en cadencia perfecta, el bajo puede tambien hacerla por contrario movimiento.

El mejor bajo para una nota disonante, es la sensible y viceversa, pero á veces es necesario otro cualquiera para el mejor órden de las partes.

Lo mismo que se ha dicho sobre el tiple melódico respecto al bajo que ha de ponerse, rige en la *melodía*.

En la *melodía* puede tolerarse alguna incorreccion que resulte con las partes de la armonía.

El mejor modo de armonizar una *melodía*, es escribiendo el acompañamiento á cuatro voces ó partes reales, y despues dar en su forma alguna variedad, como notas repetidas, tresillos, arpeggios, etc., etc., pudiendo hacer en estas formas, retardos y alguna nota extraña, pero observando estrictamente todas las reglas de la armonía.

Como la armonía ha de estar completa, pueden resultar octavas reales en algunas de sus

voces ó partes con la melodía, pero esto no constituye falta, siendo como es únicamente una duplicacion armónica del canto ó *giro melódico*. Entre las partes de armonía, sin embargo, no se permite hacer falta de ninguna clase, porque ha de ser siempre correcta.

En los cambios de posicion de un acorde disonante, conviene que la sensible suba y la disonante baje, aunque moviéndose lo ménos posible.

En las progresiones melódicas, no todas las veces la melodía hace una exacta repeticion del modelo, pero esto no obstante, no es suficiente para destruir la progresion, guardándola en todas sus partes, la marcha armónica.

### III.

*Contrapunto* es el arte de escribir uno ó varios cantos ó melodías, acompañando armónica y melódicamente á otro canto, que viene á servir como de *pié forzado*, y que toma el nombre de *canto llano* ó *canto de órgano*, segun el estilo severo y pausado ó más movido á que pertenezca el referido canto. Divídese el contrapunto en los géneros *antiguo*, *moderno*, *simple*, *trocado*, *libre* é *imitado*.

*Antiguo* es el que se trabaja con los conoci-

mientos de los siglos anteriores, dando los intervalos disonantes como notas de paso, floreó ó retardo; admitiendo la modulacion por relacion; no haciendo uso de los géneros cromático y enarmónico; no empleando otras figuras que las cuadradas, redondas, blancas, negras y corcheas, sin poder usar éstas más de dos seguidas y en parte débil; considerando el intervalo de cuarta menor como disonante, etc.

Género *moderno* es el que se trabaja con los conocimientos del día, pero con algunas restricciones; no debiéndose usar, lo mismo que en el anterior, los acordes de novena mayor y menor, sétima sensible, los acordes alterados, las apoyaturas de cierta duracion, las elisiones, las anticipaciones y sínco-pas de disonancia sin carácter de retardo.

Género *simple* se practica tal como se escribe; siendo sus *especies* de nota contra nota, de dos contra una, de cuatro contra una; de sínco-pas contra una nota y el llamado *florido*, que es el conjunto de todas las especies: usándose además dos figuras de valor de media parte en su segunda mitad. Estas especies se pueden combinar entre sí; su uso es sobre *canto llano antiguo*; sin embargo de que el *florido* puede practicarse sobre *canto de órgano*. Pueden usarse también figuras de ménos valor que las ge-

nerales, dándose en partes débiles, ya de compas, ya de las mismas partes.

Los contrapuntos simples se pueden trabajar con dos ó más voces.

Género *trocado* es el que se escribe bajo la suposición de que las voces puedan cambiarse entre sí sin incorrección de armonía.

El *trocado* puede practicarse á dos, tres ó cuatro voces, no pudiendo pasar de la octava ni dar intervalos de cuarta y quinta, sino en partes débiles y con algunas restricciones, pues de no hacerlo así resultarían en el *trastrueque* faltas á las reglas del contrapunto.

Género *libre* es aquel en que las voces no se imitan, pudiendo cada cual cantar de distinto modo; é *imitado*, es el en que las voces se imitan, tanto consigo mismas, como con el cantado, sea *llano* ó de *órgano*.

En la primera especie del género simple antiguo, ó sea el contrapunto de nota contra nota á dos voces, no se usan más que los intervalos de tercera mayores y menores, quinta mayor, sextas mayores y menores y octavas. Las quintas y octavas son *perfectas* y las terceras y sextas *imperfectas*.

No son permitidas, como en armonía, las quintas y octavas reales ú ocultas, debiéndose usar poco los sonidos homónimos, ó sean las octavas

y los unísonos. El intervalo de cuarta menor no debe practicarse, como asimismo una sucesion larga de terceras ó sextas, aunque puede hacerse siempre que no marchen de grado.

Los giros melódicos son escasos y reducidos, considerándose como falsa relacion el sentimiento de la disonante con el de la sensible.

No se puede modular más que por relacion, y sin otro género que el diatónico.

El contrapunto debe dar principio con la quinta ó la octava, concluyendo con ésta ó al unísono.

No se permite una sucesion de notas en forma de arpeggio, ni las progresiones largas, pero pueden las voces cruzarse de vez en cuando.

El *canto llano* ó *canto dado* puede colocarse indistintamente sobre las dos voces.

No se deben dar tres ó más notas del mismo sonido, y debe cuidarse de no emplear demasiado el movimiento directo; por último, las voces deben moverse con naturalidad formando un canto agradable.

Cuando se trata esta especie á tres voces, la armonía ha de hallarse lo más completa posible, pudiéndose doblar alguna que otra voz.

Se puede empezar con tercera y quinta ó con tercera y octava; tambien se pueden dar dos sextas con terceras, siempre que en las voces

resulten los intervalos de cuarta y no de quinta.

Las quintas y octavas ocultas se observan entre las voces exteriores, permitiéndose alguna vez con la interior y otra exterior, pero siempre en acordes tonales. En esta especie pueden darse algunas terceras y sextas seguidas, conviniendo que las voces no estén muy distantes, y permitiéndose algunos giros melódicos defectuosos, siempre que no haya medio de evitarlos.

Tratada á cuatro voces esta primera especie, debe la armonía estar siempre completa, permitiéndose muy pocas veces infringir esta regla. Débense evitar los unísonos; se permiten algunas quintas y octavas ocultas, pero no en las voces extremas, permitiéndose dar dos quintas por movimiento contrario, cuidando tambien que no se hallen en las voces exteriores, y siendo suficiente una parte de compas para destruir el efecto de las quintas y octavas.

En la cadencia final puede haber nota comun ó puesto quieto, siempre que éste no le tenga el tiple. El último acorde puede estar incompleto, sin quinta y con dos terceras ó tres octavas ó sonidos homónimos.

En el contrapunto de segunda especie, ó sea de dos notas contra nota sola, segun la escuela antigua, á dos voces, se permiten los intervalos

de segunda, cuarta y sétima, en partes débiles como notas de paso, y á veces tambien como notas de floreo, siempre que no haya quintas ni octavas ocultas.

Se deben evitar los intervalos de segunda menor, sin embargo de que el de sétima mayor y tambien el de novena pueden tener cabida.

Se puede principiar en parte débil, aunque despues no es permitido ningun silencio.

Las quintas y octavas no se salvan con una nota entre medias; esto no es practicable más que á tres y cuatro voces.

En el penúltimo y último compas se puede escribir una sola nota en vez de las dos reglamentarias.

Cuando se trata á tres voces esta especie, una voz acompaña en contrapunto de nota contra nota y la otra en segunda especie.

Tambien la voz que contrapunta con dos notas puede hacer una sola en los dos últimos compases, observándose ademas todas las reglas anteriores.

Considerada á cuatro voces, dos acompañan en contrapunto de primera especie y la restante en segunda, pudiendo estar el acorde incompleto en su primera mitad siempre que se complete en su segunda. Por lo demas, bastan las reglas explicadas para su perfecto conocimiento.

En el contrapunto de tercera especie, ó sea de cuatro notas contra una, á dos voces, segun la escuela antigua, la primera y tercera nota han de ser consonantes y la segunda y cuarta pueden ser disonantes, ó bien, la primera y cuarta consonantes y la segunda y tercera disonantes ó de paso.

No se permiten los saltos de sexta menor en figuras de media parte (en compas binario) ni las segundas menores, consideradas como notas de floreo, no pudiéndose repetir una misma de estas notas en un compas, y no habiendo inconveniente en que el principio sea con un silencio de media parte.

Tratada esta especie á tres y cuatro voces, en lo primero una voz acompaña en contrapunto de nota contra otra, y la otra con cuatro notas contra una, pudiendo haber en los dos últimos compases una nota sola, ó dos en vez de cuatro en el penúltimo; en lo segundo, dos voces hacen contrapunto de primera especie y la otra de tercera, observándose tambien los preceptos enunciados en lo restante.

En el contrapunto de cuarta especie, ó sea de sínipas, á dos voces, segun la escuela antigua, la que acompaña al canto llano puede empezar tanto en la primera como en la segunda parte del compas.

La primera mitad de cada síncopa ha de ser consonante, pudiendo ser la segunda consonante ó disonante. Si es esto último, ha de descender precisamente de grado, por considerarse como retardo de la nota consonante á que precede.

Alguna que otra vez puede prescindirse de la síncopa en la primera parte, pero ha de ser siempre que convenga así al mejor orden ó marcha de la armonía.

En las síncopas superiores pueden usarse la cuarta, sétima y novena como retardos, pero en la voz grave no caben más retardos que los de segunda y novena.

Las síncopas disonantes no salvan las quintas y octavas, pero sí las salvan cuando son consonantes.

No debe retardarse la octava por la novena, cuando el bajo lleva la sensible, la disonante, ó alguna nota alterada.

Pueden darse más terceras y sextas que en las especies anteriores, observándose en lo demás las reglas precedentes que sean aplicables á la actual.

Tratada á tres voces, una hace contrapunto de primera especie y otra de cuarta. En el retardo de la tercera por la cuarta se debe acompañar aquel con quinta siempre que sea posible. En el acorde de sexta, puede tener cabida

el retardo de la tercera por la cuarta, formando el acorde de cuarta y sexta, pero siempre que la cuarta sea menor, pues de ser mayor, el tono ó modo ha de ser entónces menor.

Colocada una síncopa en la voz aguda, no puede dar segundas con la inferior, y puesta en la voz grave ó intermedia, no puede dar sétimas con la superior.

Cuando las síncopas disonantes en el bajo son retardo de la armonía en el acorde de sexta, se acompañan aquellas con segunda y quinta, pudiéndose doblar también la segunda del retardo ó sea la tercera de la nota retardada.

Una síncopa disonante, puesta en el bajo, puede acompañarse con segunda y cuarta si es retardo de la fundamental, viniendo á tomar la cuarta de grado y por movimiento ascendente.

Aunque los retardos no evitan las quintas ni octavas, en determinados casos suelen practicarse, pero siempre con reserva. Sin embargo, si en vez de retardo ó nota disonante, la síncopa es consonante, estas quintas y octavas pueden hacerse.

Esta cuarta especie, cuando se trata á cuatro voces, dos de ellas acompañan en contrapunto de primera especie y la otra en síncopas. Las reglas que hay que observar son las explicadas anteriormente.

En el contrapunto de quinta especie, ó por otro nombre *florido*, á dos voces, segun la escuela antigua, la voz acompañante puede emplear todos los elementos contenidos en las especies anteriores, pudiendo tambien usar alguna vez una blanca con puntillo y dos corcheas seguidas, puestas en la segunda mitad del compas la primera, y en la segunda de cada parte las segundas.

Cuando se practican síncopas, si éstas son disonantes, pueden mediar otras notas entre el retardo y la nota en que éste haya de resolver.

No se debe poner una blanca (en compas binario, se entiende), despues de dos negras ó dos corcheas, si aquella cae en parte débil y no está ligada ó tiene puntillo.

La preparacion de cada síncopa puede tener el mismo valor que ésta ó más, pero no ménos.

Tratada esta especie á tres y cuatro voces, en lo primero, una voz hace el contrapunto de nota contra nota, dejando á la otra el florido; y en lo segundo, son dos las voces que acompañan en contrapunto de primera especie, miéntras que otra practica el de quinta. En lo restante se observan las reglas preceptuadas, aunque con alguna mayor libertad, si bien ésta no es mucha.

Todas estas especies pueden combinarse en-

te sí, tratadas á tres y cuatro voces, en cuyo caso, algunas de las reglas dadas no tienen aplicacion, pues por medio de estas combinaciones desaparecen los inconvenientes que pudieran remediar.

Sin embargo, esta clase de trabajos está sujeta á ciertas reglas especiales, como son: 1.<sup>a</sup>, al retardar una disonancia cuando toda la armonía se mueve, es preciso hacer de modo que no resulten quintas ni octavas ocultas; 2.<sup>a</sup>, en las sétimas disonantes cabe el intervalo de quinta, siempre que ésta sea mayor y se mueva á la resolucion de la sétima; 3.<sup>a</sup>, toda la armonía ha de estar completa y correcta, moviéndose las voces con naturalidad y buen canto, etc., etc.

En los contrapuntos á más voces que cuatro, se concede mayor libertad, no obligando ciertas reglas más que en las voces extremas. Generalmente no se practican más que segun la escuela antigua.

El *canto de órgano ó figurado*, es en la escuela moderna lo que el canto llano en la antigua, y como éste último, sirve como de pié forzado, bajo el cual se trabajan los contrapuntos.

En el contrapunto, sobre canto de órgano, segun la escuela moderna, rigen los siguientes

preceptos que son generales: no se permite el género enarmónico, y el cromático se permite cuando no resultan entonaciones difíciles y desagradables; ni las sucesiones largas de semitonos, siendo la duración mínima de éstos, de media parte; deben usarse lo ménos posible los acordes de novena, el de sétima sensible y los alterados, á no ser que se consideren como notas de adorno; las únicas modulaciones permitidas son las de relación y transformación; la cuarta menor con el bajo ha de tener puesto quieto; las resoluciones excepcionales de los acordes disonantes deben usarse poco, y descendiendo siempre de grado, como es consiguiente, la disonante; las anticipaciones, las elisiones y las apoyaturas sin carácter de retardo, apenas se usan, y solamente con muy pequeña duración; las semicorcheas son las notas de ménos valor que entran á formar parte en estos contrapuntos, y por lo general, en los compases de dos y tres por cuatro y compasillo, pues en los demas no tienen uso sino cuando el movimiento es pausado; en todo lo que concierne á la armonía, hay que observar las prescripciones correspondientes.

En el contrapunto, sobre canto de órgano á dos voces, la voz contrapuntante superior puede dar principio en tercera, quinta ú octa-

va, ó con un silencio de media ó una parte, y concluir en unísono ó en octava por medio de la sensible, de la segunda ó de la dominante. La voz contrapuntante ha de formar buen canto, no pudiendo dar quintas ni octavas más que por movimiento oblicuo ó contrario, y cantando de manera que entre las dos voces determinen bien el acorde y la marcha armónica. Las partes de compas han de ser heridas ó percudidas por alguna voz, con excepcion de las cadencias de períodos y finales.

En el contrapunto, sobre canto de órgano á tres voces, la voz superior puede concluir en tercera ó en octava, y la intermedia siempre que la superior acabe en tercera, puede finalizar en quinta; dicho se está que el bajo ha de concluir necesariamente en la tónica.

Las quintas y octavas ocultas que provengan de movimientos cadenciales, se permiten. Tambien hay que observar el que los contrapuntos se formen con las notas que determinen los acordes.

En el contrapunto, sobre canto de órgano á cuatro voces, conviene que el tiple acabe en octava ó tercera y no en quinta. A veces la marcha armónica obliga á concluir sin quinta y sí con dos terceras ó tres octavas.

El canto de órgano, así como el canto llano,

pueden decirlo todas las voces, de lo que resulta, que cuando la voz que le canta no es el bajo, éste debe empezar en la tónica, y alguna que otra vez en la tercera, despues de un silencio, pero no debe hacerlo con la quinta; y finalizar siempre en la tónica.

Cuando alguna voz ha de dar una disonancia, ésta no debe decirlo otra voz cualquiera; tambien ha de tenerse presente que, cuando dos ó más voces hacen pasos de notas seguidas, deben hacerse en terceras, sextas ó por contrario movimiento, y procurando evitar intervalos seguidos de segundas, cuartas, sétimas y novenas, y que los silencios breves no son causa suficiente para destruir las faltas armónicas.

Es conveniente en ciertos casos ir á dar las notas disonantes, yendo á ellas de paso, ó á lo más, por salto de tercera. Tampoco se debe abusar de los intervalos y acordes disonantes, exceptuándose en parte de esta regla el disonante natural que por su naturaleza proviene del perfecto mayor, y tambien el acorde de quinta menor <sup>(1)</sup> usado en la segunda del modo menor como acorde vago *anómalo*, puesto que

---

(1) En la página 115, línea 2.ª, dice: el de *quinta menor*, que se coloca sobre la sensible; el *vago menor* puesto sobre el segundo grado, etc. Debe decir, y entiéndase: el de *quinta menor*, que se coloca sobre la sensible, ó *vago menor* puesto sobre el segundo grado del modo menor, etc., etc.

en este modo da cierta sensacion de consonancia á pesar de la quinta menor de que consta.

Es muy útil y pertinente el que en la repetición de una nota, la segunda, ó sea la nota repetida, sea principio de algun paso interesante.

Todas las partes del compas han de ser percudidas por alguna voz, con el fin de no destruir el principio rítmico.

Para que el contrapunto sea perfecto, se debe armonizar mentalmente cada frase, haciendo despues las oportunas variaciones, segun las exigencias de la marcha vocal más que armónica. La manera de contrapuntar bien, es viendo la marcha del canto dado y examinando sus frases, cadencias y fragmentos; si el canto lo lleva el bajo, se escribe con preferencia el tiple, y si éste es el que dice el canto, se escribe primero el bajo y despues las voces intermedias, retocando aquel y aún éstas, segun convenga mejor.

En el contrapunto *trocado*, segun la escuela antigua, no se puede dar el intervalo de quinta mayor, sino en partes débiles, y considerándose como nota de paso, de floreo ó de retardo. La causa de esto es, que como quiera que al invertirse ó trocarse se convierte en cuarta menor, no puede efectuarse más que en los casos

ya explicados. El acorde perfecto no debe tener quinta en su parte fuerte, por la misma razon anterior; el acorde de sexta no puede acompañarse con tercera, porque las cuartas que resultan en las voces, se convierten en quintas al invertirse; la sensible, ó disonante, y las notas alteradas no deben doblarse nunca. Tampoco deben las voces cruzarse, observándose el que éstas no pasen los límites de una octava.

Cuando en una inversion ó trastrueque dice el bajo un contrapunto que acaba en la tercera, se escriben dos ó tres compases más, que sirven como de coda ó complemento para dar lugar á que el bajo finalice en la tónica. Estos compases se hacen en contrapunto libre, pero la nota del canto ha de permanecer quieta hasta el fin como nota comun.

En el contrapunto trocado, segun la escuela moderna, el acorde perfecto no debe llevar quinta ni el de sexta tercera, siempre que no guarden las reglas establecidas; ademas, en este género moderno, la cuarta menor necesita tener puesto quieto ó nota comun con el acorde anterior, y tambien cuando una voz da la cuarta, ni ésta ni el bajo deben saltar con el acorde siguiente, á no ser que haya una nota que pueda ser fundamental de los dos, por lo que hay que observar lo mismo respecto á la quinta.

En la duplicacion de las voces, la tercera y la nota del bajo en el acorde perfecto, y en el de sexta, ésta y la nota del bajo son las mejores, con excepcion de que cuando la cuarta ó la quinta se practique debidamente, esto es, considerándose como nota de adorno, ó bien teniendo puesto quieto, no hay inconveniente, no en doblarlas, pero sí en practicarlas sin cuidado.

Las voces no deben cruzarse tampoco en ningun caso, cuidando que al trocarse no excedan de lo marcado á su extension. Por lo demas, son suficientes los preceptos manifestados para que en la práctica se comprenda bien esta clase de contrapuntos.

*Imitacion* es la repeticion de un diseño melódico con mayor ó menor exactitud. Hay imitaciones por ritmo, por movimiento, por intervalos, sean ó no tonales, por movimiento opuesto, por aumentacion y por disminucion.

En los trabajos del *contrapunto imitado antiguo*, pueden hacer las voces tanto el canto dado como las partes contrapuntantes. Una vez manifestado el *paso ó pasaje* que haya de servir de modelo por una voz cualquiera, las otras dos (pues estos estudios se hacen siempre á cuatro voces), guardan silencio hasta que les corresponda entrar, y como es consiguiente,

imitando el *paso* dicho por la primera voz. Tanto ésta como las demas voces, han de imitar el pasaje en todo el trascurso de la composicion. A veces, cuando el modelo es algo largo y puede dividirse, es suficiente una division para servir de imitacion, dando así alguna más variedad. Siempre que las voces no imiten el paso, hacen contrapunto libre.

En el género moderno, el contrapunto imitado se escribe generalmente sobre *bajetes*, sirviendo la primera frase de éstos de *tema ó modelo*. Este tema puede dividirse en fragmentos y decirlo las voces por separado, cuando la repeticion del tema entero parezca pesada é inoportuna. Para trabajar bien este género, se deben escribir primero en las voces las imitaciones, y despues llenar los huecos que resulten, haciendo las variaciones más convenientes para el mejor orden de la marcha armónica.

El contrapunto sirve para dar soltura é interes á cada una de las voces, formando un conjunto de melodías armónicas, siendo al propio tiempo la base fundamental sobre la que descansa la *fuga*, pues en ésta es en donde más y mejor debe tratarse, contribuyendo poderosamente en su estructura á darla desarrollo, valor y mérito.

*Cánon* se llama á cierta clase de composi-

cion que consta de *antecedente* y *consecuente*, este último, imitacion más ó ménos exacta del primero, en ritmo é intervalos. El *antecedente*, como indica su nombre, es el que sirve de *tema*, entrando las demas voces sucesivamente una despues de otra, imitando á aquel.

El *cánon* se divide hoy dia en *regular*, *irregular*, *libre* y *perpétuo*. *Regular*, es la imitacion del consecuente, cuando es exacta en ritmo, intervalos, tonos y semitonos, al antecedente. Se practica de dos maneras: la primera, cuando la imitacion del consecuente es igual en la cuarta ó quinta inferior ó superior al antecedente; la segunda, cuando dicha imitacion es al unisono ó á la octava.

*Cánon irregular* es cuando no tiene alguna de las reglas establecidas, faltando á la imitacion de tonos ó semitonos como *cánon* cuyo consecuente esté á la segunda ó tercera, ó faltando á la imitacion de algun intervalo como el *cánon fugado*.

*Libre* es el que se ve en algunas obras modernas, y consiste en que una voz dice el motivo y las demas entran sucesivamente acompañando, una vez concluido, con contrapunto imitado.

*Perpétuo* es el compuesto de manera que las voces puedan volver desde el último compas al

primero, repitiéndose indefinidamente; estos cánones pueden ser regulares, irregulares ó libres.

Antiguamente se practicaban algunos trabajos de esta especie, entre los cuales se cuentan los siguientes: *cánon por aumentacion ó disminucion* era y es el que en su consecuente se aumenta ó disminuye el valor de las figuras del antecedente. *Cánon enigmático* es una especie de logogrifo: una vez propuesto el tema, éste ó bien no tiene indicaciones, ni clave, ó bien tiene esta sola con algunas palabras en latin, con cuyo extraño antecedente ha de ser resuelto al unísono ó á la octava, aunque es asequible á todos los intervalos. *Cánon polimorfo*, es el que puede resolverse de varios modos, obligando á encontrar todas las imitaciones posibles. *Cánon circular* es el que resuelve á la cuarta ó quinta exacta, recorriendo todos los tonos del sistema musical, mayores ó menores segun el *modo* del antecedente. *Cánon retrógrado ó cangrizante* es el que se puede practicar de izquierda á derecha y viceversa, andando al reves; y *cánon in verso* es el que puede ser ejecutado de manera que puestas dos personas una en frente de otra, tengan ambas, sin variar la posicion del papel, la clave á su izquierda y las notas en su posicion respectiva, no pudiéndose usar más que intervalos y acordes consonantes por regla general.

*Fuga* es una obra ó trabajo musical, que se practica sobre un *tema* ó *motivo*, del que se sacan los diversos elementos que la componen. Se divide en *fuga tonal*, *fuga real*, *fuga mixta*, *fuga imitada*, *fuga de escuela*, *fuga libre*, *fuga antigua*, y *fuga moderna*. Segun sea el número de motivos es *simple*, *doble* ó *triple*.

*Fuga tonal* es la que, empezando su motivo en la tónica ó su tercera, acaba en la dominante ó en la tercera de ésta, ó vice versa, contestándose la tónica con la dominante y la tercera de aquella con la tercera de ésta, siendo la contestacion de las demas notas, á la cuarta ó quinta. Para esto es preciso que haya en la contestacion una *mutacion* de intervalo, es decir, que en el cumplimiento de la regla anterior ha de haber forzosamente en el motivo algun giro que obligue á un cambio por el cual, si la *contestacion* empieza á la cuarta, desde la mutacion siga y finalice en quinta ó vice versa.

*Fuga real* es la que, empezando su motivo en la tónica ó en su tercera, acaba asimismo en alguna de éstas, siendo su contestacion imitacion exacta á la quinta superior ó á la cuarta inferior; como la contestacion no es posible que empiece al mismo tiempo que acaba el motivo, son necesarios uno ó más compases que sirvan de conduccion á la dominante á manera de *coda*,

pero en la contestacion de ésta ha de haber nota de mutacion ó cambio, sirviendo en ella las reglas dadas para la contestacion de la fuga tonal.

*Fuga mixta* es la que su motivo empieza y acaba como el de la fuga real, con algun giro de tónica á dominante, de dominante á tónica, ó cosa análoga, siendo su contestacion como la de la fuga tonal, pero advirtiendo que esta contestacion debe tener dos mutaciones por lo ménos.

*Fuga imitada* es la que en su motivo no se guardan algunas de las reglas, que sirven para las tres anteriores.

*Fuga de escuela* es un trabajo en el que se observan perfectamente todas las reglas dadas para su composicion, como son el que haya siete ú ocho entradas seguidas de un *episodio* sacado del *motivo* ó *contramotivo*; que haya dos ó tres *estrechos* en el tono principal ó primitivo; que despues del último *episodio* haya un *cánon* y una *pedal*, acabando ocho ó diez compases despues de ésta, dándola en su fin el mayor grado de desarrollo é interes posible.

*Fuga libre* es la que se escribe á voluntad, sin guardar estrictamente los anteriores preceptos.

*Fuga antigua*, la que se compone con los procedimientos del contrapunto antiguo; y *mo-*

*derna*, la compuesta con los procedimientos del moderno, observándose las restricciones ya dichas para el referido contrapunto.

*Motivo* es un pequeño canto dicho por la primera voz, siendo imitado por las restantes; el motivo debe ser corto, con poca entonacion, sin llegar á la octava, y escrito de modo que pueda servir de melodía y bajo; ha de prestarse á una buena contestacion y cantar bien.

*Contramotivo* es el canto que hace la primera voz al acabar el motivo, haciendo contrapunto á dos con la segunda que dice la contestacion de éste. *Motivo y contramotivo* han de cantar siempre unidos, formando un contrapunto trocado muy correcto; el último tiene mutacion en su contestacion igualmente que el motivo, conviniendo que ambos tengan distinto carácter. Esto es de rigurosa ley en las fugas á dos ó más motivos.

*Contestacion* es la hecha por la segunda voz al concluir la primera el motivo. Para hacer una buena contestacion es preciso que la primera y última nota del motivo (en una fuga tonal) se correspondan, si es tónica con dominante, y si dominante con tónica; si es tercera de la tónica, con la tercera de la dominante y vice versa; las demas notas se contestan en intervalos canónicos de cuarta ó quinta. Como

quiera que desde la mutacion habida en el curso del motivo y la contestacion, si ésta empieza á la cuarta desde la mutacion, contesta á la quinta, á veces se imita ó contesta el intervalo de segunda con el unísono y vice versa, como asimismo el de segunda tambien puede ser contestado con el de tercera; éste, con el de cuarta, etc., etc.

Los saltos de tónica á dominante y vice versa y los demas giros análogos se contestan segun se ha explicado, aunque algunas veces, cuando el motivo tiene varios saltos parecidos, conviene, para quitar la monotonía, no hacer la imitacion exacta de alguno de ellos, pero siempre que no destruya alguna regla fundamental. En la contestacion no es muy conveniente el modular al tono de la subdominante. Debe cuidarse en la contestacion de un motivo del modo menor, de modo que los semitonos de éste entre el segundo y el tercer grado, como los del quinto al sexto, tengan el mismo lugar, con excepcion del en que se efectúa la mutacion.

En cuanto á la contestacion de *pasos* cromáticos, lo mejor es suprimir mentalmente los sonidos alterados y contestando á los naturales; despues de conseguida la verdadera contestacion, es bien fácil responder á todos los intervalos.

Los saltos como los de cuarta disminuida, quinta menor, etc., siempre que la voz que los dé cante bien, pueden practicarse, sobre todo cuando el motivo obliga á hacer el salto á la contestacion.

*Entrada* es el canto del motivo hecho por las voces una despues de otra; á cada entrada sigue un episodio, las entradas deben darse en diferentes tonos y modos, sin embargo de que en las entradas por estrecho se dan en el primitivo. Pueden practicarse por imitacion, estrecho, contrario movimiento, aumentacion y disminucion.

*Episodio* es el que se encuentra al fin de cada entrada; se compone con fragmentos del motivo, motivos ó contramotivo, permitiéndose alguna vez utilizar algun giro, con que se ha contrapuntado el fin de la entrada anterior; dicho fragmento han de cantarle todas las voces consecutivamente; el episodio puede ser tonal, modulante, canónico ó de progresion.

*Estrecho* es la entrada de una voz diciendo el motivo y empezando otra su contestacion, ántes de haber terminado la primera; si la fuga tiene dos motivos, el estrecho se efectúa entre ellos. Los estrechos son *regulares*, *irregulares*, *cortados* ó *completos*. *Regulares* son los que se practican con las leyes de la fuga, en cuanto á

la contestacion; *irregulares* los que tienen la contestacion al unísono ó á la octava; *cortados*, los que se escriben cortando el motivo al principiar la contestacion ó segundo motivo; y *completos*, los que despues de entrar la segunda voz, sigue la primera hasta concluir ó poco ménos.

El *cánon* se emplea despues de la última entrada, generalmente ántes de la *pedal*; ésta sirve como complemento en la fuga. Las voces durante la pedal, deben hacer algun diseño del motivo ó motivos; si la pedal es sobre la tónica, puede finalizar el trabajo en ella, pero si es sobre la dominante, es preciso escribir algunos compases más para hacer la cadencia definitiva. Tambien caben ambas pedales, siendo la última sobre la tónica y de corta duracion.

Para completar esta materia, débese considerar el que ninguna voz haya de cruzarse con la que lleve el motivo, contramotivo ó contestacion; sin embargo, pueden cruzarse despues de haberse repetido éstos algunas veces, y hayan dado lugar á que el oido los conozca y perciba. Los silencios en las voces son hasta necesarios para dar descanso á éstas y para contribuir á la mayor variedad, cuidando, como ya se ha dicho, que cuando son de corta duracion, esté la armonía correcta, pues no quitan

faltas. En las entradas deben las voces tener silencio hasta el momento de entrar con su parte respectiva, y tambien en los estrerhos, y en cierta clase de episodios se debe observar esta misma regla.

Aunque en la fuga, segun la escuela antigua, no se modula más que por relacion, cuando un motivo de fuga tonal modula, forzosamente ha de modular su contestacion y á un tono que no es relativo del primero; esta modulacion pasajera es permitida, como tambien el intervalo de quinta menor, y algun otro cuando son resultado de cambio de modo.

La segunda entrada, que se llama *trastrueque*, debe empezar por la contestacion y concluir con el motivo; la tercera debe hacerse si la fuga está en modo mayor, en su relativo menor inmediato, y si está en menor, entónces en el mayor. A pesar de esto, es susceptible de hacerse en otros tonos que no sean relativos inmediatos, pero siempre ha de observarse que el modo sea contrario al primitivo ó fundamental de la fuga. Por lo demas, el órden general de las entradas está sujeto al buen gusto del fuguista.

Cuando una fuga tiene dos ó más motivos, el segundo (cuando es á dos) se diferencia en parte del contramotivo, pues aunque los dos

están combinados en contrapunto trocado con el motivo principal, el segundo motivo empieza ántes de haber terminado el período, mientras que el contramotivo no da principio hasta que el motivo ha concluido, y por lo tanto va unido á la contestacion de éste. Tambien se distingue el segundo motivo en que puede servir de tema para alguna entrada por sí sólo, y en que su carácter ha de ser opuesto al del primero.

En algunas ocasiones el segundo motivo de una fuga tonal puede ser contestado como motivo de fuga real.

Los motivos de fugas se componen casi siempre con estrecho premeditado, pues aunque de este modo encierran alguna dificultad, es útil y conveniente la práctica del estrecho forzoso.

Las fugas triples ó de tres motivos vienen á tener la misma forma que las de dos; las fugas á más voces que cuatro, son generalmente más cortas y exigen mayores cuidados, y ciertos procedimientos prácticos por los cuales pueden vencerse las dificultades de su estructura.

#### IV.

*Melodia ó canto* es una reunion sucesiva de sonidos formando una idea; se divide en *vocal* é *instrumental*, escribiéndose la primera con

arreglo á las facultades de la voz humana, y la segunda con arreglo á las facultades de los diferentes instrumentos. La melodía se llama con toda propiedad *discurso musical* cuando se acompaña con la *armonía* formando un conjunto.

La *melodía*, segun su magnitud, se divide en *partes, períodos, frases, miembros y fragmentos*. *Parte* es una reunion de varios períodos, *período* es un conjunto de frases, que termina en cadencia determinada; *frase* es un pensamiento dividido en cuatro, seis ú ocho compases; *miembro* es la mitad de una frase, y *fragmento* la mitad de un miembro,

Las *frases* son la division comun de una melodía; su composicion es generalmente de cuatro en cuatro, ó de ocho en ocho compases; pero como si todas fuesen iguales en su medida, resultaria monotonía y pesadez, faltando por consiguiente á uno de los principios, al estético, el arte ha formado ciertos procedimientos especiales para remediar dicha falta. Así es, que la melodía, al dividirse en frase, puede estar variada, sin perjuicio de alterar el orden establecido. Por tanto, ademas de la division natural, puede dividirse en seis compases, formando dos fragmentos de tres; habiendo ademas diferentes modos en la composicion de una frase, tales

como los compases, que sirven de preparacion rítmico-armónica; compases de *eco*, compases *dobles*, que son último de una frase y primero de la que sigue; compases de *conduccion* de una frase á otra; *postizos*, que al suprimirse queda la frase perfecta; de *repeticion*, de *aumentacion*, *disminucion*, etc., etc.

Respecto á las frases, debe observarse en cuanto al ritmo, que éste corresponda de modo, que manifestado un movimiento cualquiera por una frase, la siguiente conteste en iguales circunstancias. A veces sucede que el ritmo de una frase ó período es ó parece ser desigual, y lo sería en efecto si no se viera en la frase siguiente el mismo ritmo concordado con el de la anterior. Sin embargo, al fin de la contestacion rítmica puede alguna vez variarse el movimiento, y tambien en los casos en que la música expresa una pasion fuerte del ánimo, siendo hasta conveniente que el ritmo no esté colocado con la simetría ordinaria.

*Acto* se llama á cada una de las divisiones de una composicion de importancia. La causa de estas divisiones es el descanso necesario para que el oido no se fatigue, habiendo entre acto y acto un pequeño intervalo de tiempo.

*Aria* es una pieza de canto á sólo, que consta por lo general de recitado, un tiempo poco mo-

vido y otro más acelerado. Puede ser acompañada por coros.

*Aire* es un período musical repetido, pero con letra distinta de la de la primera vez.

*Arietta* llaman los italianos á una pieza de canto á sólo, y que consta de un sólo movimiento.

*Arioso* es un trozo *cantabile*, intercalado en grandes recitados ó escenas; se distingue por su elegancia en el fraseo y por su sencillez armónica y rítmica.

*Andamento* es un canto de cierta duración melódico y expresivo; también se llama así al motivo de una fuga cuando tiene alguna extensión.

*Bailable* es una pieza instrumental, aunque algunas veces suele tomar parte el coro, intercalada entre dos escenas, suspendiendo por momentos el asunto principal, dejando descansar al mismo tiempo á los personajes que en él intervienen: son cortos ó largos, según las circunstancias especiales del argumento, y durante su ejecución les da interés en escena la composición más ó menos acertada y feliz de los movimientos del cuerpo coreográfico.

*Balada* es una pieza muy sentida, de cierto aire misterioso; su principal encanto es la sencillez de su forma.

*Barcarola* es una pieza de cortas dimensiones, que lo mismo puede ser instrumental que vocal, pero que su carácter ha de estar muy determinado, pues pertenece por sus procedimientos al género descriptivo. Su fisonomía es por regla general alegre y festiva.

*Cancion* es una pieza que consta de dos ó tres frases distintas, finalizando con un pequeño ritornello ó coda. Algunas veces se repite toda ella, siendo algun trozo del principio ú otro diseño cualquiera la frase de union éntre ambas partes.

*Canzonetta* es una pequeña cancion de modulaciones sencillas y claras y de corta extension; su carácter es festivo y alegre.

*Cantata* es una pieza musical cantada por una ó más voces. con mezcla de recitados ó partes á sólo, cuyo principal objeto es la alabanza de alguna persona ó accion heróica ó digna de especial memoria.

*Cántiga* es una pieza de música de estilo sencillo, que trata generalmente de asuntos religiosos.

*Capricho* es una pieza compuesta sin sujecion á plan determinado, siguiendo la inspiracion más ó ménos acertada del compositor.

*Coda* es una corta composicion que alarga el fin de una pieza tomando algun motivo de

ésta; tambien suele escribirse despues de alguna parte ó período principal.

*Concerto ó concierto* es una pieza de gran extension y dificultad, escrita para uno ó más instrumentos, pero llevando uno de ellos la parte más importante.

*Cabaletta* es un tiempo acelerado con el que terminan las árias y otras piezas de cierta importancia.

*Cavatina* es una pieza de corta dimension y de un sólo tiempo generalmente pausado dicho por una voz; tambien se entiende con esta palabra el primer tiempo de un ária, como asi mismo la primera ária que canta un personaje al salir á escena.

*Coral* es la reunion de voces de distintas cuerdas formando un todo ó conjunto.

*Coro* es una pieza escrita para dos, tres, cuatro ó más voces de distinta cuerda y sexo. Tambien puede entrar á formar parte de un coro una sola cuerda. Los coros pueden ser compuestos en partes reales ó libres; los hay melódicos, armónicos y mixtos de melodía y armonía, en los que al mismo tiempo que llevan una parte principal se acompañan armónicamente. Esta forma es indudablemente la de mayor interes y la más completa.

*Concertante* es una composicion en la que

entran voces principales y la masa coral; ordinariamente tiene un sólo aire, pero puede tener dos de distinto movimiento, intercalando recitados, parlantes ó escenas. El *concertante* es la pieza capital de una obra, por lo que es preciso poner el mayor cuidado en su estructura. Las voces principales deben llevar el motivo de más interes, dejando al coro los huecos armónicos, completando de este modo la armonía; sin embargo de que éste pueda hacer ó decir alguna vez, un canto melódico, ó un giro imitado de algun fragmento del motivo, etc.

*Quartetto* es una composicion escrita á cuatro partes ó voces. Los elementos que le constituyen pueden ser diferentes, como voces, instrumentos ó familias enteras de éstos, ó bien de carácter y timbre opuestos, etc.

*Diálogo* se llama al que forman dos ó más voces ó instrumentos que se responden en la ejecucion de un diseño cualquiera.

*Divertimiento* es un pequeño trozo de música, á veces bailable, y que sirve para dar más variedad á un espectáculo.

*Drama lírico* se llama en España á lo que los italianos llaman *ópera*, esto es, un drama puesto en música.

*Diseño* es un *paso* melódico que generalmente se escribe poniéndolo de relieve y dándole

importancia y carácter dentro del trozo musical en que se encuentre. También se dice de un paso cualquiera cuando es corto.

*Duo* es una pieza de cierta extensión, á dos partes; comúnmente tiene dos tiempos, uno moderado y otro más vivo, y puede ser precedida de recitado ó parlante; si abraza una escena completa suele llamarse *gran duo*, y si, por el contrario, tiene un aire ó movimiento y no es de carácter determinado, se llama *duetto*; cuando es de poca extensión é importancia entónces toma el nombre de *duettino*.

*Entreacto* ó *intermezzo* es la introducción ó prelude de cada acto en particular, y también se llama así á una pieza musical puesta cuando hay gran movimiento de maquinaria, y no es posible dejar de cortar aunque sea brevemente la hilación general de la obra.

*Estrofas* son dos períodos de música iguales en su composición; su estilo debe ser claro, franco y natural.

*Escena* ó *scena*, es una composición mezcla de recitado obligado y parlante, en la cual los personajes que intervienen se hallan, con algunas excepciones, bajo una fuerte impresión dramática.

*Fantasia* se llama á una pieza que reúne varios motivos y fragmentos de alguna composición; aunque también pueden ser originales.

*Final* se llama al último número de música de una obra, ó de las divisiones que contengan.

*Forma ó corte* es la que todas las composiciones han de manifestar de una manera determinada. Tambien se llama *estructura*.

*Fragmento*, ademas de ser una division de la frase, es un giro melódico de corta extension.

*Glosa* es la variacion que se hace de un motivo ó marcha armónica, sin que por ello pierda nada la idea principal.

*Himno* es una palabra griega que en castellano significa alabanza. El estilo del himno ha de ser elevado y severo. Hay himnos del género popular, del religioso, del dramático y de puramente instrumental. Estos últimos son los que más se prestan á la inspiracion del compositor, por reunir todos los elementos necesarios para poder expresar mejor su idea.

*Introduccion (introduzione)*, es una pieza instrumental que precede, sirviendo como de exordio á una composicion de música; la introduccion generalmente no tiene más que un tiempo casi siempre moderado, pero es susceptible de interes y desarrollo. Algunas veces suele añadirse á la orquesta el coro.

*Jaculatoria* se llama á una pieza de corta

extension y del género religioso, dedicada á alabar algun asunto místico.

*Madrigal* es una pieza escrita ordinariamente en género fugado para órgano ó voces solas, cuyo carácter principal es la sencillez unida á la severidad.

*Marcha* es una pieza instrumental de conjunto y de proporciones. Su estilo debe ser brillante y franco, y su aire siempre moderado, exceptuándose la marcha paso-doble, que tiene un movimiento más vivo. Las marchas, sin embargo, pueden expresar distintos afectos, tanto un sentimiento delicado como una explosion del ánimo.

*Motete* es en la música religiosa el canto escrito con letra latina, tales como los himnos, salmos, etc.

*Nocturno* es una pieza musical de carácter apacible, dulce y tierno.

*Opera* es un espectáculo musical que consiste en que toda la obra es cantada. Se divide en: *séria*, cuando acaba dramáticamente el argumento; *semi-séria*, cuando su final no es dramático, pero que en el asunto hay algunas escenas de carácter serio; y *cómica*, ó *bufo*, cuando su objeto no es otro que el de entretener agradablemente al auditorio. En la ópera toman parte toda clase de voces é instrumentos, así

como todos los elementos que el compositor crea necesarios y pueda utilizarse de ellos.

*Oratorio* es una composicion del género religioso de alguna proporcion é importancia. Su carácter es severo pero elegante, debiendo expresar con verdadero sentimiento la letra del asunto. Las voces solas ó acompañadas con órgano ú orquesta, las arias, duos, tercetos, etc., caben perfectamente en la narracion del oratorio.

*Overtura* es una introduccion de importancia que consta, cuando ménos, de dos tiempos, uno moderado y otro acelerado, habiendo gran variedad en su corte ó forma, segun la intencion del compositor. Las overturas preceden siempre á obras largas y de dimensiones grandes, tomando los principales motivos para su composicion.

*Parlante ó declamacion mesurada* es una composicion mezcla de recitado y canto, llevando aquel las voces y éste el acompañamiento; los parlantes se prestan á expresar diversos caracteres ó afectos, son siempre medidos y se pueden escribir para una ó más voces, formando, si es esto último, un diálogo entre sí.

*Particion ó partitura* es la reunion de todas las partes y elementos de que se compone una obra, puesta debidamente y con la claridad ne-

cesaria, para que á un mismo tiempo pueda la vista abarcar su contenido. Tambien se suele llamar *spartito*.

*Particella* es la parte de una voz sacada de la partitura con el objeto de facilitar el estudio al artista.

*Paso ó pasaje* es, ó viene á ser, lo mismo que diseño.

*Pasticcio* es una composicion que consta de piezas de diferentes autores; tambien se llama pop-pourri, pastel ú olla podrida.

*Plegaria* es una pieza corta, del género religioso, que se puede escribir para una ó más voces, solas ó con acompañamiento. Las plegarias en las óperas sérias suelen tener, aunque dominando el estilo severo, cierto color dramático.

*Preludio* es una composicion instrumental, que sirve de introduccion ó exordio á otra de más importancia, con la cual se halla unida. Cuando el preludio se escribe al principio de cada acto ó en forma de introduccion de la obra en general, entónces tiene mayores proporciones, y más interes armónico y melódico. Dicho se está que en la composicion del preludio deben entrar los motivos más principales de la obra ó pieza, aunque tambien basta una sola idea musical para formar todo un preludio, segun sea la magnitud de éste.



*Prólogo* suele llamarse al primer acto de un drama lírico cuando es corto y no desarrolla la acción dramática, dejando esto para los actos sucesivos.

*Pezzo concertato* es una pieza de conjunto de cortas dimensiones; también significa concertante.

*Quintetto* es el conjunto de cinco partes ó voces.

*Recitado ó recitativo* se llama á la declamación lírica. Recitado *simple* es la declamación entonada sin sujeción á compas ni ritmo. El recitado *obligado* se forma con parte del simple, intercalando algunas frases ó fragmentos á *tiempo*, según lo exijan las circunstancias. El primero tiene lugar cuando los personajes no se hallan movidos por grandes pasiones, dándose al acompañamiento una forma condicional, y el segundo se escribe cuando los personajes, por el contrario, se hallan en situaciones críticas y de mucho interés; entónces el acompañamiento toma parte principal, encargándose de decir ó expresar la idea bajo la que se encuentre la acción dramática.

*Racconto* es toda relación que se hace, pudiendo tener varias formas y diversos procedimientos, según el carácter del asunto que relate.

*Reminiscencia* es un pensamiento que, repu-



tándose por original, se ha oído en otra composición.

*Ripieno* es un canto dicho en diferentes regiones, formando un todo ó conjunto, estando la armonía lo más completa posible.

*Ripresa* es lo mismo que *repetición*. Se dice de una parte ó período que se repite con mayor número de elementos que la primera vez.

*Ritornello* es un pequeño trozo de música puesto ántes de una pieza, y que sirve como para anunciar el ritmo y también el carácter de la melodía que haya de sucederle; algunas veces se pone al fin, á modo de coda, cerrando la composición, y otras se escribe en el centro, entre dos períodos iguales, pudiéndose hacer oír tanto al principio, que es lo más usual, como en el medio y al fin en una sola y misma pieza.

*Romanza* es una pieza de canto á sólo que puede escribirse de dos maneras diferentes: la primera se compone de dos partes, con dos períodos cada una iguales, sólo que al repetirse, se hacen ciertas variaciones en el canto, que, sin perder el sentimiento primitivo, den á éste algo más de interés, reforzando al mismo tiempo, en aquello que sea conveniente, los elementos que compongan su fuerza armónica. La segunda manera, que es la más moderna, se escribe con



una sola parte, pudiendo tener ésta, si se quiere, tres períodos y una frase de *da capo* ó repetición del primer motivo. Esta forma de la romanza se diferencia de la *cavatina* antigua, en que tiene más desarrollo y más interés, pres-tándose mejor, por lo tanto, al desenvolvimiento de una idea. Para ambas formas no se escribe más que un sólo aire y siempre moderado.

*Rondó* es una pieza de canto á sólo, de movimiento vivo y acelerado, pudiendo antecederle otro tiempo algo más lento. Algunos designan con este nombre la última ária que un personaje canta en escena.

*Scherzo* es una composición de aire algo vivo. Su carácter es jovial y gracioso, prestándose en la orquesta á un sinnúmero de combinaciones. El *scherzo* lo introdujo Beethoven en reemplazo del *Minuetto* que ántes de él se usaba, y que era una pieza de compas ternario, con un movimiento moderado.

*Sestetto* es una pieza ú obra escrita á seis voces ó partes.

*Septetto*, *septimetto* ó *septimino* lo es para siete partes; á partir de siete ú ocho voces forma el nombre de concertante.

*Serenata* es una composición de dos ó tres períodos, y de carácter dulce, apacible y gracioso.

*Siciliana* es una pieza escrita con el carácter y estilo peculiar de Sicilia. Siempre este carácter es vivo y alegre.

*Sonata* es una pieza instrumental que consta de tres ó cuatro tiempos, por el estilo de las sinfonías de concierto.

*Sinfonía* es una composicion de gran interes armónico y melódico. Se puede dividir en dos, tres ó cuatro partes ó tiempos. Cuando éstos son dos y es introduccion á una obra importante, se llama *overtura*, como ya ha quedado explicado; pero cuando constan de tres ó cuatro tiempos, éstos se dividen formando otras tantas piezas, dándose á cada una su correspondiente forma y desarrollo. Esta última manera de considerar la sinfonía ha dado origen al género *sinfónico* ó *instrumental*. Sin embargo, algunos compositores han hecho uso de la masa vocal en las grandes sinfonías de concierto.

*Sonatina* es una pieza de menores proporciones que la sonata, pero del carácter de ésta.

*Stretta* se llama al tiempo final de una pieza de ciertas dimensiones; su aire ó movimiento es vivo y su efecto brillante.

*Tarantela* es una pieza de música popular en Nápoles, de carácter alegre y bullicioso, melódica y bien rimada, escrita en compas de seis por ocho y tiempo ligero y vivo.

*Terzetto* es una composicion escrita para tres voces ó instrumentos. Tambien se llama *trio*, sobre todo cuando la obra está hecha para instrumentos.

*Tiempo* se llama á toda parte ó período que no es medido más que con un sólo aire ó movimiento.

*Tocata* es un nombre vulgar que designa una pieza instrumental cualquiera de música.

*Zarzuela* es un espectáculo lírico-declamado. La zarzuela no se distingue de la ópera sino en que en ésta todas las escenas se cantan y tienen música, miéntras que en aquella sólo se ponen en música las escenas más culminantes del argumento, declamándose las restantes. Por lo general, el asunto de la zarzuela es semi-serio ó cómico, y raramente dramático.

No pareciendo oportuna la explicacion de otras más palabras, se omiten, por ser suficientes las que han sido enunciadas para que se comprenda bien la division y demas particularidades de las piezas de la música, tanto vocal como instrumental. Hay, ademas, diferentes nombres que se dan en algunas obras por circunstancias particulares, y que son propios del argumento de cada una. Los nombres de los cantos y bailes populares tambien se omiten por ser demasiado conocidos.

Los géneros en la música, son: *religioso, popular, dramático, lírico, ó cómico, de salon, sinfónico, de baile y descriptivo*. *Religioso* es el destinado al culto divino; debe distinguirse del profano en su movimiento grave y lento por lo general, en la verdad de la expresión y en la severidad del estilo: no debe tener rasgos ni reminiscencias de los demás géneros, siendo su armonía más rica y profunda, y dándole mayor interés con el contrapunto, cánon y fuga, elementos de vitalidad esencial del género. *Popular* es el género propio del pueblo, que manifiesta en sus cantos sus pesares y sus alegrías. Las canciones populares son cortas, de dos ó tres frases, no se usan en ellas más que los acordes tonales y el de sétima dominante, las modulaciones todas por relación, los saltos melódicos claros y sin dificultades de entonación, acompañándose en terceras ó sextas los pasos escritos á dos voces. Estas canciones se acompañan con los instrumentos adoptados por las diferentes localidades, siendo varios y de distintas formas, y también con ciertos instrumentos de percusión que dan vida é interés al conjunto. *Dramático* es el género empleado en los dramas ó tragedias musicales. El estilo es siempre noble, ancho, majestuoso, arreglado constantemente á la expresión de la palabra, y dando á conocer en su

lenguaje los diversos acontecimientos de la obra, retratando fielmente á los personajes que en ella tomen parte. Su division, ya explicada, es conforme á la sucesion de escenas y situaciones más ó ménos interesantes, dejando al compositor en absoluta libertad de accion. *Género lírico ó cómico* es el empleado en obras no dramáticas, no siendo necesario que tenga tanto interes y desarrollo como el dramático; si bien expresando como éste con exactitud el pensamiento de la letra. El estilo general debe ser alegre, vivo, dulce y elegante. Su division en piezas ó partes, viene á ser igual que el anterior, aunque se pueden hacer sin la magnitud ni pretensiones que requieren las del género dramático. *Género de salon ó música de cámara* es el empleado con tanto acierto por los clásicos antiguos, y que se ejecutaba, como su nombre indica, en los salones particulares. El carácter principal de este género es la elegancia del fraseo, la claridad armónica y la division por partes de cada obra. Las *sonatas* para piano, piano y violin ú otro instrumento, conciertos, duos, trios, cuartetos, etc., etc., son las obras pertenecientes al género de salon. Los instrumentos que se emplean en él, ademas del piano, son los de cuerda, y los de viento-madera, entrando algunas veces á formar parte la trompa. *Sinfónico* es el género

escrito con la mayor variedad de timbres ó instrumentos. Divididos éstos en familias, ya solas, ya mezcladas por medio de infinitas combinaciones, forman el conjunto que se llama *orquesta*. En el género sinfónico ó instrumental entran las obras escritas exclusivamente para orquesta, tales como las grandes sinfonías en cuatro tiempos, las overturas, preludios y otras piezas de algun desarrollo é importancia. El género de baile es considerado de dos modos: primero, cuando se dedica un asunto para su composicion; en este caso adquiere cierta importancia, dándole forma dramática ó cómica, segun el argumento; dividiéndole en partes distintas, que admiten desarrollo é interes, y áun en su estructura aires más ó ménos lentos que los que comunmente se usan en las várias piezas que componen el género. Esta primera division tiene una grave dificultad que vencer, pues siendo la *mímica* la única expresion que del asunto pueden hacer los coreógrafos, la música ha de pintar, con verdad y exactitud, las imágenes que aquellos demuestran con sus movimientos. Para tomar parte en estos grandes bailes es preciso ser artista de profesion, saber mímica, y tener algun conocimiento intuitivo de música. El segundo modo es cuando se considera pura y aisladamente en las piezas

escritas para *baile*: éstas se dividen en varias clases, pues en cada pueblo hay su danza particular. Todas ellas se bailan por grupos ó parejas de ambos sexos, ya enlazadas entre sí, ó separadas, distinguiéndose en la gracia y soltura de sus movimientos. *Género descriptivo* es aquel que, para expresar una idea, se acerca á ella imitándola del modo mejor y más adecuado. Este género, donde tiene mejor lugar, es dentro del género instrumental.

Las composiciones de música deben ser originales, expresar bien el sentido que el autor haya querido dar á su idea, y estar escritas con gusto y correccion, tanto de armonía, sin falta. á las reglas establecidas sino en casos muy excepcionales, como de propiedad y estructura, de modo que resulten claras y perfectas, con relacion á los elementos que hayan de emplearse.

Para hacer un juicio exacto y severo de toda composicion, es preciso: primero, ver qué intencion se ha llevado el compositor y cuáles han sido sus propósitos; segundo, ver si ha conseguido su objeto y de qué medios se ha valido para ello; y tercero, ver, si tanto la idea ó intencion, como los medios empleados para conseguirla, son dignos del arte y corresponden al fin que se propuso el autor.

# APÉNDICE

## I.

La division que se da á la *orquesta*, ó mejor dicho, la manera de disponer los instrumentos en *partitura*, es como sigue:

Viento.—Madera.	{	(Flautin.) Flautas. Oboes. (Corno inglés Clarinetes. (Clarinete bajo.) Fagotes.
Metal. . . . .	{	Trompas. Clarines. Cornetines. Trombones y figle. (Tuba contrabajo.)
Percusion. . . . .	{	Timbales. (Triángulo.) (Pandereta.) (Pequeño tambor ó redoblante.) Bombo y platillos.
Cuerda sola. . . .	{	Arpas.
Cuerda y arco. . .	{	Violines primeros. Violines segundos. Violas. Violones. Contrabajos.

Las trompas se escriben separadas de los grupos primero y segundo, porque pueden unirse perfecta-

mente con cualquiera de ellos. El fígle se escribe en el mismo pentágrama que los trombones, así como también van siempre unidos y haciendo por lo general el mismo contrapunto, los plañillos con el bombo.

Las arpas pertenecen á la familia de los instrumentos de cuerda sin arco. Tanto este instrumento como los que van entre paréntesis, son accesorios en la orquesta.

Los timbales, áun cuando están señalados como instrumentos de percusion, dan sonidos reales que se aprovechan dentro de los acordes á que pertenezcan.

Esta disposicion es la más usual, por ser la mejor y más conveniente para el estudio, y por estar todas las familias unidas en grupos. Sin embargo, en algunos países practican de otros modos la colocacion de los instrumentos, habiendo algunos compositores que siguen el uso de su nacion; pero esto no es lo general, por cuyo motivo se omiten en obsequio á la brevedad.

Cuando las voces toman parte, se escriben sin excepcion, entre las violas y los violones y contrabajos; estos dos últimos instrumentos suelen verse escritos á menudo en una misma pauta.

La *flauta* se escribe en clave de *sol* y en la tonalidad real de la pieza; tiene por extension desde *re*, primer espacio inferior del pentágrama, hasta *do* octava del colocado sobre la segunda línea adicional superior. Hoy dia baja al *do* natural inferior, no haciéndose uso de los dos últimos semitonos. Tiene tres registros, *grave*, desde el *do* inferior á *re* en cuarta línea; *medium*, desde este último á *re* con dos líneas adicionales superiores; y *agudo* desde éste á *do* sobreagudo. Sus mejores tonos son los que contienen pocos accidentales.

El *oboe* se escribe en clave de *sol*, y en el tono efectivo de la pieza. Tiene por extension desde *si* con una línea inferior hasta *sol* octava del colocado sobre el primer espacio adicional superior del pentágrama;

pero generalmente no se usan los tres semitonos superiores. El oboe tiene tres registros: *grave*, desde *si* inferior hasta *sol* segunda línea; *medium*, desde éste á *sol* sobre la quinta línea; y *agudo* desde éste á *mi*, que debe ser la última nota que ha de escribirse.

El clarinete se escribe en clave de *sol* invariablemente, pero sin embargo, es un instrumento de los llamados de transporte. Este nombre se da á los que para entonar un canto se escriben en diferente tono del efectivo de la pieza. Los tonos en que se escribe el clarinete de orquesta son tres: 1.º *do*, en este tono canta en la tonalidad real y se usa para los tonos de *do* y *sol* mayores, y *la* y *mi* menores; 2.º *si* bemol, cantando un punto bajo de la nota escrita y fingiendo clave de *do* en cuarta línea, se escribe para todos los tonos de bemoles; y 3.º *la*, que canta punto y medio bajo de la nota escrita, fingiendo clave de *do* en primera; sirve para los tonos de sostenidos. La extension en el pentágrama es desde *mi*, con tres líneas adicionales inferiores hasta *si* bemol, octava del colocado con una línea adicional superior; tiene cuatro registros, *grave* desde *mi* grave á *mi* en la primera línea; *medium*, desde éste á *do* en el tercer espacio; *agudo*, desde éste hasta *do*, octava alta; y *sobreagudo*, desde aquí hasta e fin de su extension.

El fagot se escribe en las claves de *fa* y *do* en cuarta línea y en el tono real de la pieza. Su extension regular es desde *si* bemol, con dos líneas adicionales debajo del pentágrama en clave de *fa* hasta *si* bemol con dos líneas adicionales encima del pentágrama en clave de *do* en cuarta. Tiene tres registros: *grave*, que ocupa la primera escala; *medium* la segunda; y *agudo* la tercera, siendo los tonos en que mejor canta los que tienen ménos accidentales.

La trompa se escribe en las claves de *fa* en cuarta y *sol*, y en el tono de *do* invariablemente. Su extension es desde *do*, con dos líneas adicionales debajo del pen-

tágrama en clave de *fa* en cuarta, hasta *do*, con dos líneas adicionales en clave de *sol*, y sus registros son: grave; *do* con dos líneas adicionales inferiores en clave de *fa* en cuarta (*do* en el segundo espacio de la misma clave), *sol* con dos líneas adicionales debajo del pentágrama en clave de *sol*, y *do* con una sola línea debajo del pentágrama, en la misma clave de *sol*; en este registro le faltan algunos puntos; medium, desde este *do* hasta *mi* en el cuarto espacio, y *agudo* desde aquí hasta el fin de su extension. Los tonos se dan por medio de tubos, puestos en la boquilla del instrumento, que se llaman *tubos ó roscas de cambio*; estos tubos dan los tonos de *do* agudo, *si* bemol, agudo tambien, *la* natural, *la* bemol, *sol* natural, *fa* natural, *mi* natural, *mi* bemol, *re* natural, *do* grave, y *si* bemol grave ó bajo; los demas tonos se dan por medio de una *lengüeta* que hace descender medio punto el tono de la rosca ó tubo. De todos los tonos, el único que canta en el diapason de su escritura es el de *do* alto ó agudo, pero tanto éste como el siguiente no se usan, significando siempre que se escribe una *trompa* en tono de *do*, que éste es el bajo, el cual canta una octava baja de la nota escrita. Los tonos mejores son los de *mi* bemol, *mi* natural y *fa* natural, por ser los que se encuentran en el medium, pues aunque en todos ellos tienen la misma extension, las notas graves en los tonos bajos y las agudas en los altos son de difícil emision. Hay dos clases de *trompa*: de *mano ó armonía*, y de *piston*; de *mano* es la que tiene un corto número de notas abiertas ó naturales, siendo necesario para entonar la escala usar de la mano derecha, introduciéndola más ó ménos en el cañon del instrumento, obteniendo por este medio los sonidos que la faltan; á estos se llaman sonidos tapados ó cerrados. Las notas abiertas son *do* grave, *sol* grave, *do* en clave de *sol*, *mi*, *sol*, *si* bemol, *do* (tercer espacio) *re*, *mi*, *fa*, *sol* y (*la*, *si*, bemol, *si* natural, y *do* agudo, de difícil emision); los demas semitonos

son tapados. La trompa tiene tambien ciertos sonidos que se llaman artificiales, y que se obtienen modificando la presion destinada á la nota abierta inmediata. Esta ha de preceder ó seguir al sonido artificial. De *piston*, es el mismo instrumento, pero entonando toda la escala cromática por medio de los cilindros ó pistones, por lo cual puede ejecutar algun paso de cierta dificultad; sin embargo, las notas abiertas ó naturales, son las mejores. La trompa de piston no usa más que tres tonos, que son los de *fa* natural, *mi* natural, y *mi* bemol, por ser los mejores como ya se ha dicho. Aunque ordinariamente se le escribe en el tono de *do* natural, algunos autores suelen escribir accidentales á este instrumento. Las notas graves que se escriben en la clave de *fa*, á la trompa, son una octava baja del sonido que representan.

El *clarin* se escribe en clave de *sol* y tono de *do*, siendo su escala igual, pero octava alta á la de la trompa; de aquí resulta que si se escribe al clarin en tono de *mi* bemol, producirá el sonido una tercera menor alta de la nota escrita, y el mismo tono puesto á la trompa, le producirá una sexta mayor baja. El clarin tiene todas las particularidades de la trompa, y como ésta tambien puede ser de piston; el clarin ordinario ó de armonía, no cuenta sin embargo más notas que las abiertas ó naturales. Aun cuando su extension es más grande, no debe traspasar de la nota *sol*, primer espacio adicional superior en los tonos bajos, y en los agudos de la nota *mi* en el cuarto espacio.

El *cornetin* se escribe en clave de *sol*, siendo instrumento de transporte. Su extension viene á ser la del clarin, pero con las roscas de cambio en tonos más graves. El cornetin adoptado generalmente es de pistones, y de sus tubos ó piezas de cambio, sólo se usan dos que son: *si* bemol, que suena un punto bajo y *la* natural, que suena punto y medio grave de la nota escrita; aquel para los tonos de bemoles y éste para los

de sostenidos, usándose indistintamente para los dos tonos naturales ó sean *do* mayor y *la* menor.

El *trombon* se escribe en clave de *fa* en cuarta y á veces en la de *do* en cuarta línea. Hay tres clases de trombones: *alto*, *tenor* y *bajo*; la primera y la última ha caído en desuso, escribiendo las tres partes de trombon en la segunda clase. El trombon tenor tiene por extension, desde *mi* con una línea adicional, inferior al pentágrama en clave de *fa* hasta *si* bemol con dos líneas adicionales superiores en clave de *do* en cuarta. Consta de tres registros: *grave* desde *mi*, idem á *si* bemol, en la segunda línea (clave de *fa*) *medium*, desde éste á *si* bemol, octava alta, y *agudo* desde dicha nota hasta el fin de su extension, que es otra octava. El trombon bajo suena una quinta baja del tenor y el alto una cuarta superior, de modo que entre la primera y tercera clase media la distancia de una octava.

El *figle* en *do* se escribe en clave de *fa* en cuarta, y en la tonalidad de la pieza, lo mismo que el trombon: su extension es desde *si* natural, con dos líneas adicionales debajo del pentágrama hasta *do*, octava alta del colocado con una línea adicional superior; sin embargo, los cinco últimos semitonos no se usan. El *figle* viene á servir de bajo á los trombones, escribiéndose aquel y éstos en un mismo pentágrama.

*Timbales* son dos medias esferas de cobre cubierta con una piel, la que se percute con unas varillas especiales. Unos tornillos que circundan cada instrumento sirven para dar más ó ménos tension á la piel, haciéndola variar de sonido. Los timbales se escriben siempre en la clave de *fa* en cuarta línea, siendo una de estas dos cajas mayor que la otra y los sonidos que produce más graves. La extension cromática que tiene la más grande, es desde *fa*, primer espacio adicional inferior, hasta *do* en el segundo espacio; y la más pequeña desde *si* bemol, en la segunda línea, hasta *fa* en la cuarta, siendo la extension total de ambas cajas una octava

gusta. Los timbales son instrumentos de armonía, siendo conveniente que las notas que den formen parte de un acorde. Ordinariamente se les escribe la tónica y dominante del tono, pero esto no indica que sirvan de verdadero *bajo* de armonía.

Hoy día su uso está muy generalizado, siendo indispensable en una orquesta, y si como parece se ha inventado el modo de variar la tensión de las pieles por pedales en vez de los tornillos, facultando por este medio la sucesión de sonidos instantáneamente, sería un adelanto importante y una mejora utilísima. En su escritura no se ponen accidentales, escribiéndose al principio de cada pieza, ó cuando varían de sonidos, los nombres de estos; conviniendo también que en el caso de variar de sonidos, tengan ántes algunos compases de espera, según el aire de la pieza, para que el ejecutante pueda afinarlos cómodamente.

*Bombo* es un instrumento de la forma de un tambor, pero de mayor tamaño, que produce un sonido ronco y grande. Sobre él se colocan los *platillos*, que son dos láminas de metal, que chocando una con otra, producen un sonido fuerte y estridente; escríbense uno y otros en la clave de *fa* en cuarta línea y sin tonalidad efectiva.

El *violin* es el principal instrumento de la orquesta; se escribe en clave de *sol*, y sus cuatro cuerdas afinadas en quintas dan las siguientes notas: la prima *mi*; la segunda *la*; la tercera *re*, y el bordon *sol*. Su extensión es desde *sol*, con dos líneas adicionales debajo del pentágono, hasta *do* octava del colocado con dos líneas superiores al pentágono. El violin tiene siete posiciones fijas, siendo la primera aquella en que la mano izquierda se encuentra inmediata á la *cejilla*. Para producir otros sonidos que los que dan las cuerdas al aire, se modifica la extensión de estas cuerdas por medio de los dedos, que oprimiéndolas, llegan á entonar la escala. Subiendo la mano por grados, cada uno de

estos constituyen una posicion. El violin tiene tres registros: *grave* de *sol* grave, á *sol* de la segunda línea; *medium* de éste al colocado en el primer espacio adicional, y *agudo* desde aquí al límite de su extension. Ordinariamente se escriben dos partes de violin, dando á la primera más importancia que á la segunda.

La *viola* se escribe en clave de *do* en tercera, y sus cuerdas afinadas en quintas dan los sonidos siguientes: la prima *la*, la segunda *re*, la tercera (primer oordon) *sol*, y la cuarta (segundo bordon) *do*. Su extension es desde *do* con una línea adicional inferior en la referida clave, hasta *re* con dos líneas adicionales encima del pentágrama en clave de *sol*, que es la que se emplea para las notas más altas del registro *agudo*. Tiene tres registros: *grave* su primera octava, *medium* la segunda y *agudo* la tercera.

El *violon* (en italiano *violoncello*) se escribe en clave de *fa* en cuarta línea, y está templado á la octava baja de la *viola*; su digitacion viene á ser igual á la de la *viola* y violin; sin embargo, conviene no escribir pasajes muy rápidos que cambien con frecuencia de posicion. Tiene por extension desde *do* con dos líneas adicionales debajo del pentágrama, hasta *mi* en el cuarto espacio, en clave de *sol*, que es la que se emplea en el registro *agudo*, así como tambien la clave de *do* en cuarta. Sus registros son: *grave* la primera octava, *medium* la segunda y *agudo* el resto de su extension.

El *contrabajo de tres cuerdas* se afina de dos modos: 1.º en quintas, la primera dando la nota *la*, la segunda *re* y la tercera *sol*; y 2.º en cuartas dando la prima *sol*, la segunda *re* y la tercera *la*. El *contrabajo de cuatro cuerdas*, que es el principal, se templa dando á la primera la nota *sol*, á la segunda *re*, á la tercera *la* y á la cuarta *mi*. Las dos clases de *contrabajo* se escriben en clave de *fa* en cuarta línea y su sonido corresponde á la octava baja de la nota escrita. La digitacion varía en los *contrabajos* de tres y cuatro cuerdas, á causa

de la mayor distancia que hay entre las cuerdas de cada instrumento. El empleo del contrabajo se reduce á formar el verdadero bajo de instrumentos de arco y á hacer resaltar algun giro melódico-armónico. Ordinariamente se escribe con el violon, formando, por decirlo así, el *pedestal*, no sólo de los instrumentos de cuerda, sino tambien de la orquesta entera. La extension del contrabajo de cuatro cuerdas es desde *mi*, con una línea adicional inferior hasta *sol*, con tres líneas encima del pentágrama y sus registros son: grave, desde *mi* grave, á *re*, en la tercera línea; medium desde éste á *la* en quinta, y agudo desde ésta al fin de su extension.

Toda esta familia tiene efectos particulares ademas de los naturales, obtenidos por medio del arco, tales son el *pizzicato*, que se consigue hiriendo las cuerdas con los dedos de la mano derecha; la *sordina*, que es una pieza de madera, que colocada sobre el puente, apaga los sonidos; el tocar con el arco junto al mástil, sacando un sonido parecido al del clarinete, ó junto al puente, obteniendo un sonido silbante; el tocar con la madera del arco, inclinando éste para que las cerdas no hieran las cuerdas; y el sonido armónico que se produce hiriendo dulcemente las cuerdas con los dedos de la mano izquierda.

Los instrumentos de esta familia pueden hacer igualmente toda clase de giros melódicos y formas de acompañamiento, tales como *dobles cuerdas*, *triples*, *notas repetidas*, *tresillos*, *seisillos*, *arpeggios*, *trinos*, *trémolos*, etc., etc., siendo esta ejecucion más fácil al violin y la viola que al violon y al contrabajo, pues aquellos son esencialmente melódicos y éstos armónicos, con alguna excepcion del primero de éstos dos últimos, que suele llevar parte cantante.

Los instrumentos accesorios son: el *arpa*; se divide de dos modos, de simple y de doble movimiento.— La primera está templada en *mi* bemol, y sus pedale,

no ascienden más que medio punto á las notas de la escala. La segunda, que es la generalmente adoptada, se afina en *do* bemol, y sus pedales pueden subir uno

dos semitonos á cada una de las notas de su extension y del mismo nombre. Su extension es, de *do* bemol, octava baja del colocado con dos líneas adicionales debajo del pentágrama en clave de *fa* en cuarta, que es la usada para la mano izquierda, hasta *fa* bemol octava alta del colocado con tres líneas superiores en clave de *sol*, que es la empleada por la mano derecha. Sus registros son: *grave*, desde *do* en el segundo espacio de la clave de *fa*, es decir, dos octavas; *medium*, las dos octavas siguientes, y *agudo* el resto de la extension.

El arpa no puede ejecutar á un mismo tiempo una misma nota, natural en una mano y alterada en la otra, ni tampoco decir una sucesion cromática en aire algo vivo; asimismo, para modular de un tono á otro lejano, es preciso que lo haga llevando cierta graduacion, pues de lo contrario sería imposible.

Los mejores pasos para el arpa son los arpeggios, cuyo sólo nombre indica la relacion que tiene del instrumento, evitando que las dos manos canten en una misma octava. Tampoco se pueden hacer ciertas sucesiones ó progresiones en una mano. Los trinos y acordes en notas repetidas son tambien de difícil ejecucion en tiempos de algun movimiento. Por lo demas el arpa se escribe y considera del mismo modo que el piano.

El *cornu inglés* pertenece á la familia *obor*: se escribe en clave de *sol*, pero suena una quinta baja de la nota escrita, correspondiendo á la clave de *do* en segunda línea. Algunos escriben el corno en clave de *fa* en cuarta y una octava baja de su diapason ó sonido efectivo. Su extension es la misma que la del *oboe*, aunque las últimas notas del registro agudo no se emplean. Como instrumento traspositor no se escribe en el tono

real de la pieza, sino en el de la dominante, que es el que debe ser para que ésta con el trasporte se convierta en tónica.

El corno no debe emplear pasajes rápidos ó difíciles.

El *clarinete bajo* se escribe en clave de *sol*, está afinado en *si* bemol y suena una octava baja del clarinete ordinario del mismo tono, y una novena de la nota escrita.

No debe ejecutar pasos de cierta dificultad en aires vivos, pues lo veda su propia naturaleza. Los registros grave y medium son los que más se prestan á satisfacer las miras particulares del compositor.

El *flautin*, ó por otro nombre *octavin*, se escribe en clave de *sol* y en el tono real de la pieza; su extension es la misma que la de la flauta, pero su sonido corresponde á la octava alta de la nota escrita. El registro grave no se usa por su debilidad en la emision del sonido.

El *tuba contrabajo* es un instrumento de metal que se escribe en la tonalidad real y efectiva de la composicion ó pieza musical, y en la clave de *fa* en cuarta línea. Su extension es desde *fa*, octava baja del colocado en el primer espacio adicional inferior al pentagrama hasta *fa*, puesto con dos líneas adicionales encima de la pauta. El uso que hoy dia se da en la orquesta al tuba, es el de reforzar al unísono ó á la octava al figle, sirviendo los dos de bajo para el metal. Sin embargo de esto, algunos autores suelen escribir parte diferente al primero de los dos instrumentos ya nombrados.

El *triángulo* es un instrumento de acero, de la forma que su nombre indica, percutiéndose con una varilla del mismo metal que se llama *plectro*. Su sonido es penetrante, empleándose en las piezas de carácter alegre y jovial, y en las de conjunto. Se escribe en clave de *sol*, y siempre en la nota *do* del tercer espacio.

Ademas de estos, hay otros varios instrumentos

accesorios, pero de mucha ménos importancia, tales como la *viola de amor*; *mandolina*, *corno di bassetto*, *trompa de caza*, *corneta*, *tambor*, *redoblante*, *castañuelas*, *pandereta*, *juego chinesco*, *campanas*, *tam-tam*, etc., etc.

De estos últimos, las *campanas* son los más en uso; susceptibles de afinacion, dan el sonido real que se escribe. El *tam-tam* se usa tambien, sobre todo en ciertos momentos solemnes; este instrumento no es otra cosa que una gran caja de metal, que al percutirse produce un sonido aterrador.

La disposicion de los instrumentos en la música militar tratada en *banda* es como sigue:

		Requinto en <i>mi</i> bemol.	
		Flauta (en <i>do</i> , ó <i>mi</i> bemol).	
		Flautin en <i>re</i> bemol ( <i>mi</i> bemol).	
Clarinetes en	( <i>si</i> bemol. .	Principal.	}
		Primeros.	
		Segundos.	
Saxofones en	( <i>mi</i> bemol. .	Primero.	} Ambos en un pentá-
		Segundo.	
Saxofones en	( <i>si</i> bemol. .	Primero.	} Idem.
		Segundo.	
Fliscornos en	( <i>si</i> bemol. .	Primero.	} Idem.
		Segundo.	
		Un fliscorno en <i>do</i> bajo.	
		Un sarrusofon en <i>mi</i> bemol (ó <i>dos</i> ).	
		Un sarrusofon en <i>si</i> bemol bajo.	
		Trombas en <i>mi</i> bemol ó <i>fa</i> natural.	
		Trompas de piston en <i>mi</i> bemol ó <i>fa</i> natural.	
		Trombones (tres de la segunda especie).	
		Barítonos.	
		Bombardinos.	
		Bajos: Tubas, <i>ba:stuba</i> , etc.	
		Batería: Bombo, platillos, etc.	

El *requinto* es un clarinete más pequeño que los otros.

dinarios, y que se halla afinado en el tono de *mi* bemol, sonando por esta causa una tercera menor más alta de la nota escrita. Tiene la misma extension que el clarinete de orquesta en el pentágono, y su timbre es brillante pero algo vulgar, adaptándose mejor á la ejecucion de pasos rápidos que á cantos y melodías de expresion y sentimiento.

La *flauta tercerola* es un instrumento que está afinado á la tercera menor alta de la nota escrita, del mismo modo que el requinto, pero en las bandas es puramente accesorio, por cuya razon no se le debe escribir parte ninguna obligada ó á sólo.

El *flautin en re* bemol ó *mi* bemol (pues es el mismo, atendiendo á que ántes era en la flauta el punto de partida el *re*, y hoy dia es el *do*, un punto más bajo que el primero) que tambien se llama *octavin*, pertenece á la familia flauta, y suena medio tono ó punto más alto que el flautin de orquesta, y por consiguiente, á la novena menor más alta de la nota escrita. Su extension es igual á la de la flauta comun ú ordinaria y su timbre idéntico al del flautin de orquesta.

El *clarinete en si* bemol es el mismo que el de orquesta; la única diferencia es que en la banda juega un papel más importante.

El *saxsofon* es un instrumento de metal, de llaves y con la embocadura como el clarinete. Su extension es la del oboe, esto es, desde *si* debajo de la primera línea adicional inferior en clave de *sol*, que es la que usa invariablemente, hasta *mi*, ó *fa*, con tres líneas adicionales sobre el pentágono. El saxsofon en *mi* bemol suena una sexta mayor baja de la nota escrita.

El saxsofon en *si* bemol bajo, y el de *si* bemol soprano, son instrumentos accesorios, y que no todas las bandas poseen.

El *fiscorno*, que tambien es llamado *bugle* y *saxhorn*, es un instrumento algo parecido al cornetin; como éste, su extension viene á ser desde *fa* sostenido con

tres líneas adicionales debajo del pentágrama, hasta *do* con dos líneas superiores en la clave de *sol*, que es la que usa en todos los casos. El fliscorno en la banda canta siempre afinado en *si* bemol, correspondiendo á la segunda mayor grave de la nota real ó escrita en su parte.

El *fliscorno bajo* tiene por extension desde *fa* sostenido en el primer espacio adicional inferior, hasta *si* bemol con cuatro líneas adicionales superiores al pentágrama en la clave de *fa* en cuarta línea. Este instrumento; como los dos que le siguen, es accesorio, y no se debe por lo tanto escribir parte alguna obligada ó á sólo.

El *sarrusofon* en *mi* bemol *contralto* (algunos le llaman *tenor*) es como todos los instrumentos de su familia, de metal, con llaves, y de embocadura igual á la del oboe, corno inglés y fagot. Su extension en el pentágrama es desde *si* bemol con una línea adicional debajo, hasta *fa* con tres líneas adicionales encima del pentágrama y en la clave de *sol* invariablemente. Este instrumento canta á la sexta mayor grave de la nota escrita.

El *sarrusofon* en *si* bemol bajo tiene la misma extension escrita que el anterior con un punto más al agudo, pero su diapason efectivo es desde *la* bemol con tres líneas adicionales debajo, hasta *fa* con dos líneas encima del pentágrama en la clave de *fa* en cuarta línea que es la que corresponde á pesar de escribirse en clave de *sol* como todos los de su especie.

La *tromba* que se usa en banda está afinada en *mi* bemol ó *fa* natural, y suena una tercera menor ó cuarta tambien menor alta sobre la nota escrita. Algunos compositores suelen escribir la parte de la tromba una octava alta, resultando entónces su sonido, á la quinta ó sexta mayor baja de la parte anotada. Su extension escrita es desde *do* con cuatro líneas adicionales debajo del pentágrama, hasta *sol* ó *la*, en la se-

gunda línea ó el segundo espacio en la clave de *sol*, pues los últimos sonidos no se usan. Este instrumento es de piston.

La *trompa* de piston es igual que la de orquesta con todas sus particularidades, si bien en la banda su parte es más modesta, limitándose solamente á ejecutar partes de armonía y acompañamiento.

El *trombon* tenor con pistones es tambien el mismo que se usa en la orquesta, viniendo á tener la misma importancia y jugando el mismo papel que en aquella.

El *barítono* tiene tres pistones, y por consiguiente es de ménos extension al grave que el bombardino de cuatro; se escribe ordinariamente en clave de *fa* en cuarta línea y en el tono de la pieza, siendo muy apto para rasgos y pasajes melódicos.

El *bombardino* de cuatro cilindros ó pistones (vulgarmente *rodela*s) es el instrumento de su especie más generalizado por ser el más completo. Su extension es desde *la*, en clave de *fa* en cuarta línea, con tres de éstas debajo del pentágrama, hasta *do*, con dos líneas encima de la pauta en la clave de *do* en cuarta línea, que es la que suele usarse en el registro agudo. El bombardino canta en el tono real y efectivo de la composicion, del mismo modo que los instrumentos que entran bajo la denominacion de *bajos*, pues aún cuando algunos de estos hayan de trasportar por obligárselo sus condiciones especiales y de forma, hoy día se enseña en las bandas á los ejecutantes á hacer el referido trasporte.

Por último, lo que se llama *batería* es la reunion en un sólo pentágrama de los varios instrumentos de percusion que toman parte en esta division de la música militar.

Cuando ésta se trata en forma de *charanga*, entónces algunos instrumentos adquieren nuevo carácter. Los instrumentos de viento-madera quedan eliminados por regla general, acortando considerablemente la region

aguda, que queda encomendada á los fliscornos y cornetines; por lo demas, con alguna pequeña modificacion, la charanga no es otra cosa que la banda incompleta solamente por la falta de instrumentos de madera.

Los instrumentos suplementarios ó accesorios de la música militar, y en particular de la banda, son muy numerosos, entre los cuales conviene conocer los siguientes: la flauta tercerola, el empleo de terceros y cuartos clarinetes, y tercera y cuarta trompa; el cuarto trombon; el figle alto en *si* bemol; el saxhorn en *mi* bemol; el de *si* bemol barítono; y el bajo, tambien en *si* bemol; la tromba en *si* bemol bajo; el saxofon bajo en *si* bemol; el sarrusofon soprano en *si* bemol, y el contrabajo en *mi* bemol; el helicon, el onoven, el trombino, etc., etc., pues sería demasiado prolija una relacion completa de los instrumentos que pueden tomar parte en la banda.

La mision habitual del requinto es doblar al primer clarinete, aunque puede muy bien destacarse haciendo oír un canto aparte. El requinto puede tomar en ocasiones parte obligada ó á *sólo*, sobre todo en aires vivos y de carácter brillante.

El flautin en cambio, es el encargado de doblar al requinto á la octava, pues rara vez se le encomiendan pasajes en los que tenga lugar como parte aislada.

Los clarinetes se dividen en uno principal, uno ó dos primeros y dos segundos, subdividiéndose á veces en tres y cuatro partes. El clarinete es en la banda lo que el violin en la orquesta; es la parte más principal y la que sostiene el equilibrio y el interes en toda la masa de instrumentos.

El saxofon en *si* bemol bajo puede tocar el papel de barítono; el de *mi* bemol puede cantar con el clarinete requinto y tambien con las trompas; el de *si* bemol soprano dobla el canto por lo regular á los clarinetes ordinarios.

El bugle ó fliscorno en *si* bemol tenor puede hacer

el canto el primero, y los segundos armonías, aunque en determinados casos suelen doblar al primero. El fiscorno bajo puede llevar la voz cantante de barítono, ó bien el acompañamiento con los barítonos y el bombardino.

Los cornetines van, por regla general, con los fiscornos, bien cantando, ó bien llenando los huecos que en las partes de armonía dejen los otros instrumentos.

El sarrusofon tiple ó contralto en *si* bemol puede ejecutar la parte del oboe en la orquesta, del mismo modo que el bajo en *si* bemol también reemplaza con ventaja al fagot ordinario.

El sarrusofon contralto en *mi* bemol canta la parte principal en algunos casos, y en otros puede decir partes secundarias ó de armonía. El saxofon y el sarrusofon en *mi* bemol vienen á tener la misma extensión, tanto escrita como efectiva, y al propio tiempo su carácter y empleo en la banda viene á ser también el mismo.

Las trombas se pueden escribir en *mi* bemol ó *fa* natural, cantando la primera con el cornetin ó el bugle, y las segundas ejecutando la parte de las trompas en igual tono.

Las trompas, por regla general, no hacen otra cosa que armonías; sin embargo, en ciertas piezas puede llevar la parte principal y aún cantar á sólo.

Los trombones son, en la banda como en la orquesta, instrumentos rítmico-armónicos.

El bombardino puede llevar la voz cantante del barítono, y en determinadas composiciones es la parte encargada de ejecutar los arpeggios, bien sólo ó bien al unísono con los segundos clarinetes.

Los bajos son los que cantan las partes fundamentales de la armonía; por lo regular todos marchan al unísono, pero en ciertos pasos conviene escribirlos á la octava, sobre todo cuando el efecto rítmico adquiere cierta importancia, en cuyo caso todos los ins-

trumentos más graves, incluso los trombones, hacen el mismo contrapunto.

Los instrumentos de percusion forman el grupo rítmico, por decirlo así, y no toman parte sino en los casos en que el ritmo ha de destacarse con un objeto determinado. Solamente el tambor ó redoblante es el que sustituye á los timbales, pudiendo tomar parte en pasajes de poca fuerza y sonoridad.

El cuarteto de instrumentos de arco se reemplaza con los clarinetes y el bombardino ó sarrusofon.

Un obligado de oboe puede transcribirse al requinto ó al sarrusofon soprano en *si* bemol; del mismo modo un *sólo* de flauta puede ejecutarlo el flautin. La parte de los violones (violoncellos) es ejecutada á menudo por el sarrusofon bajo en *si* bemol y duplicada algunas veces por el primer bombardino.

Finalmente, débese tratar en el trasporte de una pieza desde la orquesta á la banda, que los instrumentos de ésta correspondan en un todo, ó al ménos se acerquen lo posible, á los que en la orquesta jueguen la misma parte, con el fin de que no sea muy ostensible la diversidad de timbres.

Entre los instrumentos de teclado, el *piano* es el más general y el más universal por sus grandes condiciones para la ejecucion de una obra completa, y porque da al propio tiempo una idea aproximada de lo que la obra sea en sus dos partes esenciales que se llaman *melodía* y *armonía*.

El piano es el instrumento que ha sustituido al clavicordio, al virginal, al espineta etc., que los antiguos conocian y apreciaban. La forma varía, como el número de cuerdas metálicas, y la extension, segun la clase ó el precio á que se sujeta al instrumento. El carácter del piano participa de todos los afectos, segun la parte ejecutante sepa ó no interpretarlos debidamente. Como es un instrumento universalmente conocido, sería inoportuna toda relacion, por lo cual

se cede á la práctica el conocimiento exacto de lo que es el referido instrumento.

El *órgano* de iglesia ó religioso es un instrumento de viento y teclado, compuesto de varios tubos de diferentes tamaños y dimensiones, los cuales, unos se componen de madera y otros de estaño, teniendo diferente modo de salir el aire segun su forma.

El *órgano* es un instrumento esencialmente religioso. Sus sonidos pueden asemejarse á casi todos los instrumentos de la orquesta, y del mismo modo puede tener una nota ó acorde todo el tiempo que sea necesario, sin que por esto pierda ninguna fuerza el sonido como acontece en el piano.!

Como el mecanismo del *órgano* es bastante complicado, no nos detenemos en su explicacion.

El instrumento que en la música religioso-dramática suple al *órgano*, es el llamado *armonium* y tambien *órgano expresivo*. Este se diferencia de aquel en el menor número de registros y teclados, pues generalmente no consta más que de uno sólo, y en que el aire se obtiene por medio de unos pedales que el mismo ejecutante mueve acompasadamente. Se escribe casi como el piano, aunque no se le ponen pasajes muy rápidos, por serle impropios; sus dos manos se escriben tambien del mismo modo que el piano, esto es, á la derecha en clave de *sol*, y á la izquierda en clave de *fa* en cuarta línea. Su extension habitual es de cinco octavas.

Ademas de estos ya nombrados, hay otros varios instrumentos de teclado, pero cuyo uso es poco comun y conocido, bastando para llenar cualquier objeto los tres anteriores. Tambien se omiten, en obsequio á la brevedad y claridad, los nombres y la explicacion de innumerables instrumentos cuyo conocimiento no es necesario ó por lo ménos esencial para nuestro asunto.

Volviendo á la orquesta, objeto preferente de este capítulo, la trataremos bajo el punto de vista del co-

lorido instrumental. Este es infinito; las múltiples y variadísimas fórmulas y combinaciones son verdaderamente inagotables; sin embargo, puede apreciarse en particular el carácter de cada instrumento, su timbre y su aplicacion en la orquesta.

El *violín* es el que posee más recursos y bellezas. El carácter de la prima es sonoro y brillante; el de la segunda, dulce é impregnado de cierta melancolía; el de la tercera, expresivo en alto grado, puede decir un canto velado y lleno de sentimiento; y el del bordon es noble y magestuoso.

La *viola* tiene un carácter grave, pero sencillo al mismo tiempo. En la primera es dulce, en la segunda velado, en la tercera suave y opaco, y en la cuarta la magestad se confunde con la dulzura.

El *violon*, despues del violín, es el instrumento más melódico de la familia. El carácter de la prima es apasionado, el de la segunda, aunque ménos, participa del de la primera, y dándole cierta suavidad, el de la tercera noble y severo, y el de la cuarta magestuoso y de gran poder.

El *contrabajo* es la base de la familia. Su carácter, aunque no tan pronunciado, es sin embargo expresivo en el registro agudo y lleno en el grave. En el *forte*, en la prima es enérgico, y en el *piano*, en las dos últimas cuerdas parece imitar una pedal de órgano. El pizzicato en el grave se confunde con el timbal.

La *flauta* es de carácter esencialmente dulce y velado. El registro grave, apénas empleado, es tierno y pastoso; el medium, de una suavidad incomparable, y el agudo, y más usado, es brillante sin perder su carácter general.

El *oboe* es agreste y penetrante; dice perfectamente una frase melódica, rústica, lo mismo que tierna y expresiva: sirve tambien para expresar un canto lleno de tristeza y de amargura; y su fuerza en el agudo es tal, que sobresale aún siendo acompañado por casi toda la orquesta.

El *clarinete* se presta á la ejecucion de toda clase de caractéres: el registro grave es sombrío, el medium lleno y claro y el agudo brillante; el sobreagudo se emplea pocas veces en la orquesta por ser fuerte y penetrante y carecer de exacta afinacion. El clarinete viene á ocupar el medium de la orquesta.

El *fagot* forma en el grave el lugar que el clarinete ocupa en el medium. El registro grave es ámplio, el medium sencillo y sonoro, y el agudo tierno y de poco volúmen. Su empleo en la orquesta es reforzar el bajo y llenar las partes de armonía, pudiendo con todo, decir algun canto melódico.

La *trompa*, cuyos sonidos bellos y claros cautivan desde el primer momento la atencion, sirve especialmente para llenar las partes de la armonía. Unida en canto á otro instrumento superior, da á la melodía una nobleza incomparable, ensanchándola, por decirlo así. Los sonidos cerrados ó tapados se aprovechan en ciertos casos para la interpretacion de alguna frase de color sombrío.

El *clarin* es el instrumento marcial y guerrero por excelencia. Se emplea en frases solemnes, brillantes, y en todos aquellos casos en que es necesaria su cooperacion para producir un efecto extraordinario. Sin embargo, es preciso tener presente, que siendo un instrumento melódico armónico, no puede practicar más que giros naturales.

El *cornetin* es más apto para interpretar una melodía tierna y expresiva que para un canto guerrero. Conviene no abusar de él en aires de cierta gracia y vivacidad, como asimismo el cantar en tercetas mucho tiempo con otro cornetin.

El *trombon* es de un sonido lleno y brillante: su mision principal es llenar los huecos armónicos, pero puede cantar sin embargo alguna pieza melódica siempre que no sea muy larga. Ordinariamente se escriben tres partes de trombon, haciendo casi siempre el mis-

mo movimiento ó contrapunto respecto al valor de las notas. En el piano toman los trombones cierto carácter religioso, y en el fuerte, brillante, sobre todo si en el agudo cantan los clarines y cornetines.

El *figle* es de un timbre dulce y pastoso en el piano, y severo en el fuerte: sirve por lo general de bajo á los trombones, pero no tiene gran consistencia para formar, propiamente dicho, un verdadero bajo de armonía: á menudo canta al unísono con el tercer trombon, y en los *tutti* de la orquesta es el refuerzo natural de los instrumentos graves de arco ó cuerda.

El *arpa*, cuyo carácter melodioso é impregnado de poesía ofrece buenos resultados cuando se emplea con acierto, tiene en su registro grave un sonido opaco y misterioso, en el medium elegante y claro y en el agudo argentino y delicado.

El *flautin* es de un carácter vivaz y alegre; en el piano dulce y en el forte penetrante. Por lo comun sólo sirve para hacer resaltar el canto dicho por la flauta. Aunque por lo general no se le hace jugar más que en los grandes acontecimientos y en los *tutti* de orquesta, tambien suele cantar á sólo en ciertos pasos de estilo jovial, pastoril y campestre.

El *corno* es de un sonido dulce y melancólico; su ternura en un pasaje triste ó religioso no tiene igual, lo mismo que el oboe, es susceptible de cantar toda clase de rasgos melodiosos y producir efectos característicos, sobre todo en aires de cierta lentitud.

El *clarinete bajo en si bemol* es de un timbre misterioso, lleno y solemne, generalmente se emplea á sólo; su registro agudo no se usa, siendo reemplazado con ventaja por el clarinete ordinario. Se hace oír en los momentos de más interes dramático.

Los *timbales* sirven perfectamente para caracterizar toda clase de géneros; instrumento rítmico y de armonía á la vez, se presta á multitud de combinaciones, ocupando hoy dia un lugar importante en la orquesta.

El *timbal* tiene también su sordina, consistente en un tul ó velo que cubre toda la piel, produciendo de este modo un sonido misterioso y triste. Aunque las notas dadas por ambos timbales deben formar parte del acorde en la percusion, suele suceder á veces que siendo necesario su timbre en ciertas ocasiones, y no pudiéndose variar los tornillos por falta de tiempo, puede ser empleado sin pertenecer la nota al acorde, pero esta excepcion sólo tiene lugar en determinados casos, usándose con tino y con reserva.

El timbre de cada instrumento puede ser variado de distintos modos, pues unido á otro ú otros de diverso carácter, forman un nuevo timbre y color. Por este medio es tanto más variab'e, cuantos más nuevos timbres aparecen.

Los instrumentos se combinan por familias ó por afinidad en la emision del sonido; de aquí resulta que como cada instrumento puede combinarse con casi todos ó todos los demas, siendo estos tantos y añadiendo al mismo tiempo las combinaciones por registros y diapasones, á los efectos por las sucesiones de tonos, modos, disposiciones generales, particulares ó especiales, solamente se darán á conocer los principales medios que han de valer ó contribuir á formar dichas combinaciones, advirtiéndolo que esto se hace en un sentido general.

*Familia de arco.*—Puede dividirse en tres partes principales, que son: 1.<sup>a</sup> al agudo, primeros violines, al grave, segundos violines, violas, violones y contrabajos; 2.<sup>a</sup> al agudo, primeros y segundos violines, al grave violas, violones y contrabajos; 3.<sup>a</sup> al agudo, primeros y segundos violines y violas; al grave violones y contrabajos.

Ademas de las combinaciones enunciadas hay otras varias, como por ejemplo: 1.<sup>a</sup> primeros violines y violas al agudo haciendo la melodía, segundos violines y bajos al grave haciendo el acompañamiento;

2.<sup>a</sup> primeros violines y violones ejecutando el canto, segundos violines, violas y contrabajos llenando las partes de armonía; 3.<sup>a</sup> violas con los contrabajos; esta combinacion era muy usada antiguamente; 4.<sup>a</sup> primeros ó segundos violines con los contrabajos; 5.<sup>a</sup> violines segundos y violas al unísono ó á la octava; 6.<sup>a</sup> primeros y segundos violines solos ó con las violas, al *unis* ó á la octava, en contraposicion con las violas, violones y contrabajos, ejecutando diverso canto tambien al unísono ó en octavas, etc., etc.

Como esta familia necesita, para que el sonido adquiriera fuerza, cierto número de ejecutantes, puede escribirse doble canto ó acompañamiento dividiéndolos entre sí; para indicar esto, se pone la palabra italiana *divisi*.

La combinacion principal, cuando simultáneamente se hace oír el canto con el acompañamiento, es la siguiente: primeros violines al agudo, diciendo la melodía; segundos violines y violas en el medium, ejecutando el acompañamiento; violones y contrabajos al grave haciendo el bajo de armonía.

El mejor modo de obtener una buena sonoridad es no poniendo gran distancia entre los instrumentos agudos y los graves, y á falta de esto, pues puede suceder que los violines primeros y los contrabajos se hallen, por exigirlo así la conveniencia, algo distantes, debe escribirse la armonía completa y unida en el centro ó medium, con objeto de que no se pierda el equilibrio necesario.

Atacando la nota por el mango del arco se obtiene más fuerza que cuando se ataca por la punta; por esta razon en los pasajes fuertes es necesario que el ejecutante toque dentro del primer tercio del arco; en los de media fuerza en su centro, y en los pianos en el último tercio, junto á la punta. El signo usado para indicar que debe empezarse por el mango es un cuadrado en la línea horizontal superior, y el que sirve para

indicar que debe atacarse por la punta es un ángulo, cuyo punto de union se halla encima y más distante de la nota (fig. 16).

En los pasajes de fuerza en un aire moderado, no conviene escribir notas de larga duracion, porque sería imposible sostener la misma graduacion de sonido en todo el golpe del arco. Para esto se hace uso del *tremolo*, de notas repetidas, tresillos, etc.

Hay ciertas combinaciones especiales, como por ejemplo: primeros violines con arco; segundos, violas y bajos, ejecutando en *pizzicato*; violines con sordina, y violas y bajos sin ella; violines unos con arco y sordina y otros *pizzicato* sin ella, etc., etc., pues sería prolijo enumerar todas las combinaciones á que se presta esta rica y fecunda familia.

Las palabras más usuales para la familia de arco son las siguientes:

Al segno.....	Al signo.
Arco.....	Indica que se ha de tocar con el arco.
Armónico.....	Para obtener los sonidos armónicos.
A solo.....	Un instrumento sólo.
1.º solo.....	Idem.
Col palo.....	Tocar con la vara del arco.
Col canto.....	Con el canto.
Colla parte.....	Idem.
Cantabile.....	Cantando, melodioso.
Divisi.....	Divididos.
Dopo la parola.....	Después de la palabra.
Imitando la voce....	Imitando la voz.
Loco.....	En su sitio, en su lugar.
Legato.....	Ligado, unido.
Legatissimo.....	Muy ligado.
Martellato.....	Picado, staccato.
Marcato.....	Marcado.

Marcate queste note.	Marcad estas notas.
Mezza voce.....	A media voz.
Pizzicato, pizz.....	Tocando con los dedos, sin arco.
Posizione ordinaria...	Posicion ordinaria.
Portamento (con)....	Arrastrando los sonidos.
Punta d'arco.....	Con la punta del arco.
Rozzamente.....	Rozando las cuerdas.
Sul ponticello.....	Sobre el puente.
Sempre pizz.....	Siempre pizzicato.
Secco.....	Seco; fuerte y cortado.
Sordina (con).....	Con sordina.
Sordina (senza).....	Sin sordina.
Staccato.....	Picado.
Stacc ogni nota.....	Picando cada nota.
Sopra.....	Sobre.
Sulla 4. <sup>a</sup> corda.....	Sobre la cuarta cuerda.
Sul mastil.....	Sobre el mástil.
Sotto voce.....	Sonido apénas perceptible.
Tutti.....	Todos.
Trémolo.....	Con temblor, rapidísimo.
Tremolando.....	Idem.
Unis.....	Unísono; todos lo mismo.
V. S.....	Vuelta (volved la página).
8. <sup>a</sup> .....	Octava alta de lo escrito.
8. <sup>a</sup> bassa.....	Octava baja de la nota escrita.
Etc., etc., etc.	

Toda esta familia, así como las voces, tiene un nuevo intervalo llamado *cuarto de punto*, que aún cuando no se hace uso de él, es perceptible y apreciable. Cada semitono consta de dos cuartos de tono ó punto, dividiéndose, como es consiguiente, en cuatro partes ó cuartos el intervalo de tono.

*Instrumentos de viento-madera.*—Componen este grupo la flauta, el flautin, el oboe, corno inglés, el clarinete, clarinete bajo, y fagot; la trómpa, aunque de

metal, se hermana también con los instrumentos de viento-madera, que se une á este grupo. Según el modo de emitir el sonido se les especifica, *de soplo* (flauta y flautín), *de caña* (oboe, corno y fagot), y de *media caña* (la familia clarinete).

Los instrumentos de madera no tienen la fuerza y energía que tienen los de arco, pero su sonido es más suave y claro y de una igualdad perfecta. A excepción de los pasajes de carácter brillante en que todo el grupo toma parte, y ser necesaria la cooperación de toda la orquesta, los instrumentos de viento-madera tienen por objeto hacer resaltar algún diseño melódico, acentuándolo y dando cierto color al cuadro musical.

Este grupo puede combinarse entre sí de veinte y seis maneras diferentes, siendo las principales las que siguen: clarinetes y fagotes; fagotes y trompas; clarinetes fagotes y trompas, y la reunión total del grupo.

En la extensión general, se hallan colocados: al agudo las flautas, en el medium los oboes y clarinetes, y al grave las trompas y fagotes.

A la escala del fagot sigue la del clarinete, y á la de éste la de la flauta; teniendo esto en cuenta, es preciso tener gran cuidado en la elección de instrumentos que han de cantar, así como los registros en que ha de escribirse la melodía, para no incurrir en graves errores.

El sonido débil de la flauta se palia con el penetrante del oboe; las flautas y clarinetes forman un timbre que no debe prodigarse mucho por la dulzura que predomina en él y que llegaría fácilmente á ser monótono y cansado. Las trompas y flautas unidas adquieren un timbre débil y peligroso, como también éstas y los fagotes; pero las trompas con los oboes, dan alce á la melodía ennobleciéndola. Las flautas y clarinetes forman un cuarteto al agudo, así como los clarinetes y fagotes en el medium, siendo esta combinación mejor por cierta analogía que tiene con el cuarteto



de cuerda; de aquí resulta la conveniencia en ciertos rasgos melódicos de doblar el canto del fagot con el clarinete y el de éste con la flauta, con el fin de que la melodía aparezca llena y nutrida. El conjunto general del grupo es de un efecto dulce y pastoso, que sin ser homogéneo, se une perfectamente formando un todo bello y agradable y no sin cierta elegancia.

Cuando los grupos de cuerda y viento-madera se unen, añadiendo alguna vez los clarines y timbales, forman lo que se llama pequeña orquesta: entónces se puede considerar el colorido de varios modos: 1.º Cuando el cuarteto lleva el canto, acompañándole la masa de viento. 2.º Cuando el grupo de viento lleva la melodía y el cuarteto la armonía. 3.º Cuando el cuarteto lleva el canto, siendo reforzado por los instrumentos de viento-madera. 4.º Cuando éstos dicen la melodía siendo acentuada por la cuerda. 5.º Cuando el cuarteto llevando el canto, es reforzado y acompañado por el grupo de viento ó vice versa. 6.º Cuando el cuarteto dividido canta la melodía y lleva el acompañamiento, siendo doblado aquella y éste por los instrumentos de madera, etc., etc.

El flautin pertenece á la region aguda; el corno inglés á la region media y el clarinete bajo á la region grave.

*Los instrumentos de metal* tienen su afinidad con los de madera por la emision del sonido, así como estos últimos la tienen con los de arco, por la materia de que se forman. Con el aumento del metal tiene la orquesta un gran refuerzo, ganando en poder y en consistencia. Su efecto es decisivo, sobre todo en los pasajes rítmicos.

Este grupo presenta al agudo á los clarines y cornetines, al medium las trompas (que áun consideradas como parte del grupo segundo, sirven de enlace entre éste y el tercero ó sea el de metal), y al grave los trombones y el fígle. El bastuba, ó tuba contrabajo, tambien pertenece al grave y al contragrave.

Pueden combinarse estos instrumentos con los de madera y aún con los de cuerda, aunque se prestan menos, por la poca analogía que tienen entre sí ambos grupos.

En las trompas como en los clarines se permite que las resoluciones de notas disonantes puedan hacerse con cierta libertad.

Los trombones se hacen oír algunas veces solos, en ciertos pasajes solemnes. También los clarines en los rasgos puramente guerreros deben cantar sin otra resonancia de metal, dejándoles en completa libertad de acción.

Las trompas solas forman un cuarteto de muy bello efecto, pudiendo ejecutar frases melódico-armónicas.

El fígle es el bajo de todo el grupo; su timbre suave se presta sin embargo á ciertos giros melódicos, dándoles nobleza y magestad.

Los instrumentos de percusión forman el cuarto grupo de la orquesta. Su misión principal es el dar á una frase la importancia rítmica que requiera sin quitar interés á la melodía ni cubrir la sonoridad armónica.

Dicho se está que la fusión de dos grupos por entero se efectuará mejor que la fusión de uno ó varios instrumentos de cada grupo.

Cuando se quiere hacer resaltar un timbre, conviene que los instrumentos de su familia y aún de su grupo tomen la menor parte posible, acompañándole con otros timbres que no tengan analogía con él; asimismo cuando se quiere que un instrumento produzca cierto efecto, es indispensable que ántes de su aparición lleve algún tiempo en silencio.

Hay ciertas licencias armónicas que se permiten fácilmente con sólo la diferencia de timbres.

Los colores naturales de los modos son: *claro* en los mayores y *sombrio* en los menores; á medida que van aumentándose los accidentales, estos colores se



acentúan más y más. Cada tono tiene una expresión distinta; de aquí resulta la dificultad en la elección de tono y la conveniencia de marcar en las modulaciones los tonos que más se adapten al significado y desarrollo de la idea.

El colorido instrumental puede formarse del siguiente modo: *claro*; flautin, oboes, prima del violín, clarín y cornetín al agudo: *claro-oscuro*; flauta, clarinete, corno inglés, segunda y tercera cuerda del violín, viola, violon, trompa, trombon (al agudo en los pasajes *piano*); *oscuro*, clarinete bajo, fagot, región grave del violon, contrabajo, trombon y fígle. El arpa es susceptible de obtener sucesivamente estos colores.

Combinando dos instrumentos de un color distinto se obtiene un timbre nuevo, abandonando ambos su carácter particular; así como también se obtiene otro timbre ó color, combinando los diferentes registros de estos mismos instrumentos. Es, pues, como se ve, incalculable el número de efectos distintos de que el compositor dispone para la mejor expresión de su pensamiento.

Cuando se combinan instrumentos de un mismo color, en un sólo registro se obtiene una sonoridad fuerte y especial, dando carácter y poniendo en relieve la idea musical.

Dos instrumentos, uno de color claro y otro de color oscuro, al combinarse pierden su propia fisonomía, dulcificándose y viniendo á quedar ambos dentro del claro-oscuro.

Los intervalos que caracterizan la región grave son la octava y la quinta; los demás intervalos son más propios de las regiones media y aguda. Según sea el carácter que haya de darse al acorde ha de ser su colocación ó posición. Si se desea obtener una sonoridad de cierta energía, suprimiendo la quinta del acorde se cumple este deseo; y si se quiere una sonoridad amplia, suprimiendo la octava, y colocando la tercera

en la parte superior, llega á obtenerse. Cuando se desea que el efecto sea lleno, entónces el acorde aparece completo, pero segun sea su posicion producirá más ó ménos efecto, conforme á la voluntad del compositor; de aquí resulta, que el efecto de un acorde natural ó disonante puede modificarse ó realizarse segun esté distribuido ó colocado.

La estructura de una frase armónica debe ser siempre clara en todas sus partes, á no ser que la conveniencia obligue á faltar á los buenos principios, por exigirlo así el asunto.

El efecto producido por toda la orquesta ocupando todas las regiones es brillante y grandioso, pero no debe emplearse sino en aquellos puntos en que sea verdaderamente necesario.

Considerada la orquesta como acompañamiento de la voz humana, desciende en importancia, porque la voz cautiva desde el primer momento la atencion; sin embargo, no por esto deja de ser importante su cometido, sobre todo en ciertas ocasiones, como en los parlantes, recitados-obligados, etc., en que la voz es tratada como elemento secundario y la orquesta como elemento principal.

La sonoridad del acompañamiento ha de estar en relacion con el número de voces que tomen parte; hay que tener presente que cuando el interes de la accion se halla en la palabra, no conviene recargar el acompañamiento, dejando á la voz en completa libertad.

Una de las cualidades principales del acompañamiento es su forma rítmica; ésta ha de expresar con perfeccion el sentimiento de la idea musical.

Cuando los instrumentos cantan con la voz, es conveniente que la eleccion recaiga en los que tengan alguna analogía con ella, porque el timbre de un instrumento influye en cierto modo en el carácter de la voz. La voz de mujer canta una octava alta de la del hombre, siendo la del bajo la más grave. Cuando éste

canta á sólo, se considera por encima de los instrumentos; pero cuando se le agrega otra voz de distinta cuerda, entónces queda en su primitivo lugar.

La voz de tiple es considerada dentro de la region aguda, la del tenor en la media y la del bajo en la region grave.

La division de las voces en la música dramática es como sigue: *soprano*, *mezzo soprano*, *contralto*, *tenor*, *barítono*, *bajo cantante* y *bajo profundo*.

La extension de las voces puede ser tratada con alguna más libertad que en el género religioso, pero sin embargo debe contenerse dentro de un prudente límite; la tiple aguda ó *soprano* no debe pasar de *re* en el primer espacio de la clave de *do* en primera línea, ni de *re* con tres líneas adicionales encima del pentágrama; la tiple *mezzo soprano* debe tener por extension regular desde *si bemol* junto á la primera línea hasta *si*, ó *do* natural superior al pentágrama; la *contralto* puede dar desde *la bemol* debajo del pentágrama hasta *la* natural encima de la pauta, y en la misma clave de *do en primera*, que es la que usa en el género dramático; el *tenor* no debe pasar de *re* en la primera línea en clave de *do en cuarta* ni de *do* con dos líneas adicionales encima del pentágrama; el *barítono* debe tener una extension desde *la* en el primer espacio en clave de *fa* en cuarta línea, hasta *sol* con tres líneas adicionales sobre el pentágrama; el *bajo cantante* tiene la *tessitura* del barítono, pero un punto más baja; y el *bajo profundo* puede cantar desde *mi* con una línea adicional debajo de la pauta en la misma clave de *fa* en cuarta línea, hasta *mi bemol* con dos líneas adicionales puestas sobre el pentágrama.

Los movimientos de las voces han de ser claros y susceptibles de buena entonacion, debiendo pronunciar la palabra con facilidad de modo que pueda ser bien entendida.

La voz de mujer no puede silabear en el registro

agudo sino con gran dificultad, por lo cual se debe tener especial cuidado en la colocacion de las sílabas siempre que la parte musical se halle alta; por el contrario, la voz del tenor es muy á propósito para pronunciar en su region aguda, dando al sentido de la palabra toda la fuerza y poder que éste requiera y sea necesaria. A veces acontece que un artista vocaliza (1) mejor otra vocal que la escrita (sobre todo en pasajes cadenciales ó fermatas), y hace una pequeña variacion en la letra, con el fin de dar cabida á la vocal que le sea más favorable, en cuyo caso puede tener el trozo musical mejor interpretacion. Esta clase de innovaciones ha venido á ser un verdadero abuso por parte de algunos artistas, que por lucirse en un paso dado, cortan y suprimen lo escrito para poner otro paso de su invencion, que las más de las veces se halla fuera de lugar, y sin otra razon de ser que el capricho del ejecutante.

En algunas obras antiguas, los compositores solian poner un calderon al fin del período donde querian que hubiese fermata, y con esta sola señal se indicaba al artista, que la expresaba de su invencion. Otras veces, en los recitados, solian significar las apoyaturas repitiendo la nota real del acorde, encargándose el actor de hacer á la primera de dichas notas iguales, apoyatura de la segunda, y segun su forma darle más ó ménos valor. En el día, tanto las apoyaturas y los modentes como las fermatas, las escribe el autor casi siempre, estas últimas obligando al cantante á ejecutarlas, y aquellas, por lo general, en notas reales ú ordinarias con el objeto de facilitar su inteligencia.

Siendo las materias que se tratan en este capítulo superiores en su explicacion al espacio de que disponemos, le damos por concluido.

---

(1) *Vocalizacion* es el arte que trata de la entonacion y de la medida del mismo modo que el solfeo, pero emitiendo los sonidos por medio de una vocal sin nombrar aquellos.

## II.

Poesía en literatura es la expresion de un bello ideal, mediante un idioma.

Verso ó pié es un número determinado de sílabas con sujecion á ritmo; el número de sílabas que componen el primer verso ha de corresponder á los versos sucesivos.

Sílaba es la que expresa en un sonido una ó varias letras.

Ritmo es la sonoridad cadenciosa del verso; acento, que es lo que determina el ritmo, sirve para retardar momentáneamente una sílaba; el acento es el elemento principal del verso. Para comprender si un verso está bien acentuado y medido, es necesario ver si contiene las sílabas que deben corresponderle y examinar si los acentos marcan debidamente el ritmo.

Las sílabas se cuentan por el número de vocales, teniendo presente el diptongo y el triptongo, que son considerados como una sílaba, y además la sinalefa, la diéresis y la sinéresis. Diptongo es la union de dos vocales en un sonido; triptongo lo es de tres vocales; sinalefa es la union de la última vocal de una palabra con la primera de la siguiente; diéresis es la pronunciacion del diptongo, haciendo de cada vocal una sílaba distinta, y sinéresis es la formacion del diptongo con dos vocales que ordinariamente son distintas sílabas.

Si un verso acaba con una palabra llana entran en él todas las sílabas; si termina en palabra esdrújula, entra una sílaba de más, y si concluye en voz aguda entra una sílaba ménos. Los versos de sílabas pares están acentuadas en las nones y vice versa; aunque no siempre se observa esta regla, en los versos escritos para canto, es de absoluta necesidad el guardarla.

Se llama *cesura* á una línea que divide en dos partes el verso, y *hemistiquio* á cada una de estas partes.

Rima es la concordancia que tienen en su terminacion dos ó más versos; se divide en perfecta ó consonante é imperfecta ó asonante. Consonancia es cuando desde la última vocal acentuada son iguales todas las demas letras; y asonancia, cuando siendo las vocales idénticas, las consonantes son distintas. Hay en el verso esdrújulo una excepcion respecto al asonante, y es que se pueden rimar dos palabras que tengan iguales la antepenúltima y última vocal, aun cuando la penúltima sea diferente; tampoco pierde la asonancia por la concurrencia de otra vocal dentro de la sílaba, siempre que no sea esta vocal la acentuada.

La rima, desconocida en la antigüedad, es hoy indispensable sobre todo en ciertos ritmos, pues sin ella no se podria distinguir la regularidad del metro por el número de sus sílabas.

La asonancia es exclusiva de la poesía española.

Los versos que más se adaptan al canto son los de cuatro, cinco, seis, siete y ocho sílabas; los de diez, doce y catorce sirven cuando se hallan divididos por la cesura, siempre que todos los hemistiquios cuenten igual número de sílabas en su division que los del primer verso.

Los conceptos no han de ser largos, debiendo formar algun sentido cada verso ó cada dos ó tres á lo más; asimismo las interrogaciones y admiraciones no deben ponerse al fin de un período, sino en determinados casos, y los acentos han de estar colocados en todos los versos en el mismo órden de sílabas que el primero, salvo alguna pequeña excepcion.

La música, como ya se ha dicho, debe expresar con verdad el sentido de las palabras; las repeticiones de éstas han de hacerse de un modo claro y preciso, observándose siempre la colocacion de los acentos que han de caer en parte fuerte, con especialidad el pre-

dominante de la última palabra. Esta regla tiene una excepcion, que es cuando la sílaba acentuada dura dos partes, fuerte y débil; de este modo puede caer en la parte fuerte inmediata la sílaba inacentuada.

Hay otra clase de versos que se dividen en distinto número de sílabas, pero concordando su metro y ritmo con los versos sucesivos y que se llaman versos de *pié quebrado*. Esta clase de poesías tambien se adapta al canto, siempre que estén perfectamente pareados todos los versos, ó que en las diferentes estancias ó estrofas se observe la misma forma.

El metro empleado en los recitados, y que es el mejor, es el endecasílabo combinado con versos eptasílabos, como en la poesía que lleva el nombre de *Silva*. En este caso conviene que los acentos no se hallen uniformes, pues siendo el recitado una composicion enteramente libre, sin estar sujeto más que á la conveniencia del significado de la palabra, la diversa distribucion de los acentos contribuye á dar la necesaria variedad que requiere su estructura.

Para que se vea el color que las palabras pueden dar á un pensamiento obligando á la música á interpretarle fielmente, se ponen á continuacion los siguientes versos del eminente poeta D. José Zorrilla, haciendo notar la fluidez del lenguaje y el sonido musical, por decirlo así, que dichos versos tienen. Véanse:

Mi voz fuera más dulce que el ruido de las hojas  
 Mecidas por las auras del oloroso abril;  
 Más gratas que del Fenix las últimas congojas  
 Y mas que los gorjeos del ruiseñor gentil.  
 Más grave y magestuosa que el eco del torrente  
 Que cruza del desierto la inmensa soledad;  
 Más grave y más solemne que sobre el mar hirviente  
 El ruido con que suena la ronca tempestad.

Aun cuando hemos dicho que no todos los metros se adaptan al canto, sin embargo, en determinadas ocasiones se ven ritmos al parecer que no reunen las

condiciones necesarias para ser puestos en música, y que el compositor, debido á su genio, ha conseguido obtener un buen resultado.

La prosa, aunque no con las facilidades de la poesía, también puede inspirar una buena concepción, sobre todo si el asunto es propicio á la inspiración del maestro. Donde la prosa adquiere un lugar preferente es en el género religioso, pues sobre no tener que luchar con las dificultades rítmicas, es más apta que el verso para la repetición de palabras y conceptos, lo que hace que sea más atendida, y particularmente en las composiciones de estilo elevado y serio, en las que el autor se deja llevar por sus propios sentimientos, dando desde luego más importancia á la música que á la colocación de la letra.

Todas estas explicaciones, así como las demás que en este libro se encierran, necesitan para su buena inteligencia un análisis concienzudo, análisis que por pertenecer á la práctica, encomendamos á nuestros inteligentes lectores, pues sin él, cuantas reglas se dieran serían insuficientes y nunca se obtendría con ellas sino una muy débil manifestación preceptiva de los procedimientos que se usan para llegar al fin deseado por todo autor, cual es, *deleitar enseñando*.

FIN.





fig.<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>



fig.<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

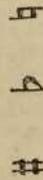


fig.<sup>a</sup> 3<sup>a</sup>



fig.<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>



fig.<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>

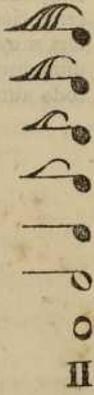


fig.<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

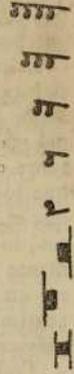


fig.<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>

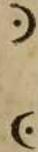


fig.<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>



fig.<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>



fig.<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>

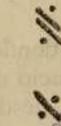


fig.<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>



fig.<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>

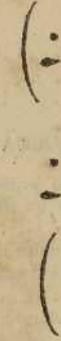


fig.<sup>a</sup> 13<sup>a</sup>

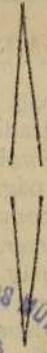


fig.<sup>a</sup> 14<sup>a</sup>



fig.<sup>a</sup> 15<sup>a</sup>



fig.<sup>a</sup> 16<sup>a</sup>

SOLEDAD DE SOCORROS MUTUOS DE OBREROS DE SORIA BIBLIOTECA

# INDICE

	Págs.
DEDICATORIA. . . . .	3
PREFACIO. . . . .	5
DISCURSO PRELIMINAR. . . . .	9

## MANUAL DE MUSICA.

I. Este capítulo trata del solfeo y de los conocimientos generales que desde un principio son necesarios adquirir.. . . .	51
II. Trata de la armonía en todas sus partes. . . . .	99
III. Comprende el contrapunto y la fuga en sus diversas manifestaciones . . . . .	153
IV. Trata de la melodía ó discurso musical y de sus más importantes divisiones, con la clasificación de los géneros.. . . .	180

## APÉNDICE.

I. Comprende la instrumentacion de orquesta y banda, y el colorido instrumental. . . . .	201
II. Trata de la poesía aplicada al canto.. . . .	234

---

## ADVERTENCIAS

En la pág. 92, línea 24, donde dice: *con slancio*, y su traduccion *con arrojó*, debe decir tambien *con anchura*.

En la pág. 172, línea 22, téngase por un guion la coma final de la línea, y que divide la palabra *inverso*.

En la pág. 210, línea 12, donde dice: *grave*, desde *do* en el segundo espacio de la clave de *fa*, etc., debe decir: *grave*, desde el *do* grave hasta el *do* en el segundo espacio de la clave de *fa*, etc., etc.



## OBRAS CONCLUIDAS.

Manual de Metalúrgia, tomo I, con grabados, por D. Luis Burinaga, Ingeniero de Minas.

Manual de Industrias químicas inorgánicas, dos tomos con grabados, por D. Francisco Balaguer y Primo, Ingeniero Industrial, Químico y Mecánico.

Manual del Albañil, con grabados, por D. Ricardo Marcos y Bausá, Arquitecto.

Manual del Fundidor de metales, con grabados, por D. Ernesto de Bergue, Ingeniero.

Manual del Conductor de máquinas tipográficas, dos tomos, con grabados, por M. A. Luciano Monet, encargado de la impresion de la *Ilustracion Española y Americana*.

Manual de Aguas y Riegos, con grabados, por D. Rafael Laguna.

Manual de Agronomía, con grabados, por D. Luis Alvarez Alvistur, Director de Granja-modelo.

Manual de Cultivos Agrícolas, por D. Eugenio Plá y Rave, Ingeniero de Montes, Licenciado en Ciencias exactas, etc.

Manual de Física popular, con grabados, por D. Gumer-sindo Vicuña Ingeniero Industrial y Catedrático de la Universidad.

Manual de Mecánica popular, con grabados, por D. Tomás Ariño, Catedrático de Mecánica de la Facultad de Ciencias.

Manual de Química Orgánica, con grabados, por D. Gabriel de la Puerta, Catedrático de la Universidad Central.

Manual práctico de Extradiciones, por D. Rafael García y Santistéban, Secretario de Legacion de primera clase, Jefe del Negociado de Asuntos judiciales del Ministerio de Estado.

Manual de Música, por M. Blazquez de Villacampa, primer premio de composicion en la Escuela Nacional de Música y Declamacion, pensionado por la Excm. Diputacion Provincial de Madrid.

Guadalete y Covadonga, del año 600 al 900 (*Páginas de la historia patria*), por D. Eusebio Martinez de Velasco.

Año Cristiano, novísima version castellana de la obra del P. Juan Croisset, refundida y adicionada con el *Santoral Español*. Meses de Enero, Febrero y Marzo, por D. Antonio Bravo y Tudela, Abogado del Ilustre Colegio de Madrid. (Con licencia de la Autoridad Eclesiástica).

Novísimo Romancero español (inédito), tres tomos.

Frasas célebres, estudio sobre la frase en Religion, Ciencias, Literatura, Historia y Política, por D. Felipe Picatoste.

STC

QUANT

11

1001

D-1  
2328