BREVES APUNTES

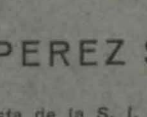
DE LA

TEORIA DEL SOLFEO

POR

D. JOSE PEREZ SANCHEZ

Beneficiado Organista de la S. I. Catedral de Tenerife
y Profesor de Solfeo y Canto Gregoriano del
Seminario Conciliar de La Laguna



1927

IMPRENTA DE SUC. DE M. CURBELO
SAN AGUSTÍN, 47
LAGUNA DE TENERIFE.—CANARIAS

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

BREVES APUNTES

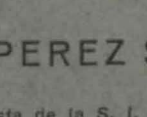
DE LA

TEORIA DEL SOLFEO

POR

D. JOSE PEREZ SANCHEZ

Beneficiado Organista de la S. I. Catedral de Tenerife
y Profesor de Solfeo y Canto Gregoriano del
Seminario Conciliar de La Laguna



1927

IMPRENTA DE SUC. DE M. CURBELO
SAN AGUSTÍN, 47
LAGUNA DE TENERIFE.—CANARIAS

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

781.24 (023) (46851
3.500

BREVES APUNTES
DE LA
TEORIA DEL SOLFEO

POR

D. JOSE PEREZ SANCHEZ

Beneficiado Organista de la S. I. Catedral de Tenerife
y Profesor de Solfeo y Canto Gregoriano del
Seminario Conciliar de La Laguna

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
BIBLIOTECA
ISLAS CANARIAS

BIBLIOTECA PROVINCIAL
Y DEL
INSTITUTO DE CANARIAS
1927

Imprenta de Suc. de M. Curbelo.—La Laguna

6604769353

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

TEORIA DEL SOLFEO

PRIMER CURSO

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA BIBLIOTECA ISLAS CANARIAS

Lección 1.ª

1. Música.—2. Solfeo.—3. Pentagrama: para qué sirve.—4. Líneas y espacios de que consta el pentagrama.—5. Cómo se cuentan las líneas y espacios del mismo.—6. Líneas y espacios adicionales: cómo se cuentan.—7. Signos principales que se emplean para escribir música.

1.—Muchas son las definiciones que del arte que nos ocupa se han dado. Marmontel, Durand, Rousseau, Berlioz, Savard y otros definen la música bajo el solo punto de vista de la producción y combinación de los sonidos de una manera agradable al oído.

Nosotros, considerando que el tiempo es elemento esencial a la música, de tal modo que si esa combinación de sonidos entre si no está formando un todo con él, no hay, no puede haber música, adoptamos la definición que en su gran

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

Método de Solfeo dá D. Hilarión Eslava: *Música es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo.*

Hay que advertir que la música no es solamente un arte; es al mismo tiempo una ciencia que tiene por objeto el estudio de estas combinaciones.

2.—La música tiene varias ramas. Nosotros en estos apuntes solo tratamos de una de ellas: *el Solfeo.*

Solfeo es el arte de bien leer, medir y entonar los signos musicales. Es, pues, necesario para el Solfeo: *a)* conocer todos los signos que se emplean en la escritura musical; *b)* dar a cada nota el valor exacto que le corresponde; *c)* dar la altura de sonido que a cada nota le pertenece, evitando toda desafinación, y entonándolas con claridad y limpieza.

3.—Todos los signos musicales se colocan en el *pentagrama* que, como su nombre indica —*penta*, cinco y *gramos, línea*—es el conjunto de cinco líneas horizontales, paralelas y equidistantes, y cuatro espacios. La distancia comprendida entre dos líneas recibe el nombre de ESPACIO; en un pentagrama no puede haber más de cuatro espacios, que corresponden exactamente a las distancias comprendidas entre las cinco líneas de que se compone.

4.—Consta pues el pentagrama de cinco líneas y cuatro espacios.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

5.—Se ha convenido en contar las líneas y los espacios del pentagrama de abajo hacia arriba; por consiguiente, la línea inferior será la primera, y la superior será la quinta; el espacio comprendido entre la primera y segunda línea, será el primero, y el comprendido entre la cuarta y quinta línea será el cuarto.

6.—Cuando los sonidos por su altura o gravedad excesiva no caben dentro de los reducidos límites del pentagrama, se usan otras líneas pequeñitas que reciben el nombre de *líneas adicionales*; éstas dejan entre si distancias que conocemos por *espacios adicionales*. Los espacios y líneas adicionales se cuentan por su proximidad al pentagrama; por tanto, la primera línea adicional por cima del pentagrama, será la colocada sobre la quinta línea del mismo, y el primer espacio adicional será el formado por la quinta línea del pentagrama y la primera adicional: en la parte inferior del pentagrama, será la primera línea adicional la colocada inmediatamente debajo de la primera línea del mismo, y el primer espacio el comprendido entre la primera línea del pentagrama y la primera adicional.

7.—Para mayor claridad, dividiremos los signos que se emplean en la escritura de la música en dos grupos: signos principales y signos secundarios. Los signos principales, de que ahora vamos a ocuparnos, son: las notas, las claves, los silencios y las alteraciones.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

Lección 2.ª

1. *Notas: qué expresan por su figura, y qué por su posición* en el pentagrama.—2. Cuántas y cuáles son las figuras de las notas.—3. Cuándo se reemplazan por barras los corchetes de las corcheas, semicorcheas, fusas y semifusas.—4 Valor relativo de las figuras de las notas.—5 Nombre de las notas.

1.—*Nota* llamamos al signo que representa la duración y el sonido juntamente. Por la figura que tienen nos dan a conocer su duración, y por el lugar que ocupan nos manifiestan su sonido.

2.—Las figuras de las notas son siete, a saber: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa. Todas, excepto la redonda, llevan una rayita vertical que se llama PLICA. Las corcheas, semicorcheas, fusas y semifusas llevan en la plica otra u otras rayitas inclinadas que reciben el nombre de *corchetes*.

3.—Cuando hay varias corcheas o semicorcheas, fusas o semifusas seguidas, los corchetes pueden ser reemplazados por unas barras que unan sus plicas. En la música vocal es costumbre emplear los corchetes cuando a cada nota corresponde una sílaba, y las barras cuando una sola sílaba afecta a a varias notas.

4.—Estando dispuestas las figuras de las notas en el orden que arriba indicamos, la redonda representa la mayor duración, y cada una de las demás vale la mitad de la que le precede y por consiguiente el doble de la que le sigue: Así pues:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

La redonda	vale	doble	que	la blanca
La blanca	»	»	»	la negra.
La negra	»	»	»	la corchea.
La corchea	»	»	»	la semicorchea
La semicorchea	»	»	»	la fusa
La fusa	»	»	»	la semifusa

5.—No existen más que siete nombres de las notas, a saber: *do, re, mi, fa, sol, la, si.* Pero multiplicándolas en orden ascendente o en orden descendente, podemos obtener una extensión indefinidamente aguda si la multiplicación es ascendente, grave si es descendente.

Lección 3.ª

1. Clave.—2. Cuántas y cuáles son las figuras de las claves; cuántas y cuáles son las claves.—3 Escala general: registros.—4. Movimiento conjunto y disjunto.—5. Silencio: cuántos y cuáles son.—6 Valor relativo de las figuras de silencio.—Alteraciones: cuántas y cuáles son.—8 Alteraciones propias y accidentales.—9 Doble sostenido y doble bemol.

1.—*Clave* es un signo que se coloca al principio del pentagrama y sirve para dar el nombre a las notas. Así como para saber el contenido de una caja nos es absolutamente necesaria la llave de su cerradura, así también para saber cuáles son las notas en el pentagrama escritas nos es absolutamente necesaria la *clave*—del latín *clavis, is,* llave,—pues una nota colocada, por ejemplo, en la segunda línea

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

lo mismo puede ser *do* que *re*, *mi* que *fa*, etcétera; mientras no nos den una señal para conocerlo, no lo sabremos. Esta señal es lo que llamamos *clave*.

2.—Las figuras de las claves son tres: de *sol*, de *fa*, y de *do*. Las claves son ocho, a saber: clave de sol en primera línea, clave de sol en segunda línea, clave de fa en tercera línea, clave fa en cuarta línea, clave de do en primera línea, clave de do en segunda línea, clave de do en tercera línea, y clave de do en cuarta línea. La clave de sol en primera línea hoy apenas se usa. Nótese bien que no es lo mismo *figura de clave* que *clave*, pues la misma figura tienen, por ejemplo, la clave de fa en tercera y la clave de fa en cuarta, y sin embargo son dos claves distintas puesto que cambian por completo el nombre a las notas, cosa que no sucedería si fueran la misma clave; no obstante la figura de ambas es idéntica.

3.—*Escala general* llamamos la reunión de todos los sonidos, ya graves ya agudos, que puedan ser ejecutados por las voces o instrumentos y clara y distintamente percibidos por el oído. Podemos considerar esta escala dividida en tres partes iguales que toman el nombre de *registros*. La primera parte constituye el registro *grave*, la segunda el registro *medio*, y la tercera el registro *agudo*. De aquí se deduce la utilidad de las claves, pues siéndonos impo-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

BIBLIOTECA PROVINCIAL

sible colocar en el pentagrama los diferentes registros valiéndonos de una sola clave, por medio de las diferentes claves, podemos colocarlos sin dificultad alguna.

4.—El movimiento musical puede ser: conjunto o disjunto; ascendente o descendente. Es conjunto cuando las notas se suceden por grados inmediatos, y disjunto cuando las notas se suceden por salto. Es ascendente si las notas proceden de la más grave a la más aguda, y descendente en el caso contrario.

5.—*Los silencios* son unos signos que indican la interrupción del sonido. Hay siete figuras de silencio que expresan la duración más o menos larga de la interrupción del sonido, y que corresponden a las figuras de nota, cuyo nombre reciben. Estas figuras de silencio son: silencio de *redonda*, de *blanca*, de *negra*, de *corchea*, de *semicorchea*, de *fusa*, de *semifusa*. Cada uno de estos silencios dura lo mismo que la figura de nota a que corresponde.

6.—El valor relativo de las figuras de sileneio es igual que el de las figuras de nota, por tanto véase lo que dijimos del valor relativo de éstas.

7.—Otros de los signos principales que se usan en la escritura de la música son las *alteraciones*. De una nota a otra de la escala diatónica natural, como más adelante veremos, hay distancia de un tono, exceptuanpo tan solo de *mi* a *fa* y de *si* a *do* cuya distancia es de

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

un semitono o medio tono. Para hacer que esta distancia de tono sea de semitono, necesitamos unos signos que bajen la nota superior o suban la inferior, y de este modo obtendremos no solo la disminución de distancia sino también todas las entonaciones posibles. Estos signos son las *alteraciones*, que podemos definirlas: unos signos que modifican el sonido de las notas a que afectan. Las alteraciones son tres: el *sostenido* que sube un semitono a la nota que lo lleva; el *bemol* que baja un semitono a la nota por él afectada; y el *becuadro* que destruye el efecto del sostenido y del bemol.

8.—Las alteraciones pueden colocarse *a)* delante de las notas a que han de alterar, y en la misma línea o espacio que dichas notas ocupen. En este caso reciben el nombre de *alteraciones accidentales* y alteran todas las notas del mismo nombre que se hallen dentro del mismo compás aunque estén colocadas en diferentes octavas. *b)* Pueden también colocarse al principio del pentagrama e inmediatamente después de la clave; entonces se llaman *alteraciones propias* y su efecto se extiende a todas las notas del mismo nombre que se hallen en aquel trozo de música.

9.—Existen además: el *doble sostenido* que sube a la nota que lo lleva dos semitonos; y el *doble bemol* que baja a la nota que lo lleva dos semitonos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

Lección 4.ª

1. Signos secundarios que se emplean en la escritura de la música.—2 Puntillo: ¿se puede colocar después de un silencio?—3 *Doble puntillo.*—4. *Tresillo: cómo se escribe.*—5 *¿Es necesario* que el tresillo forme un grupo de tres notas iguales?—6. ¿Puede el silencio formar parte de un tresillo?—7 Diferencia que existe entre seis notas que forman un tresillo y seis notas que forman un seisillo.—Divisiones irregulares de una figura de nota.—9. Qué es ligadura como signo de duración.

1.—Hasta aquí hemos visto que los valores representados por las figuras de las notas pueden dividirse en mitades, cuartos, etc.; pero esas diferentes figuras no nos bastan para obtener todas las combinaciones posibles en la duración de las notas. A fin de poder obtener todas las combinaciones se han inventado otros signos a que podemos llamar *signos secundarios.* Estos signos son tres, a saber: el *puntillo* y el *doble puntillo*, el *tresillo* y la *ligadura.*

2.—Llamamos *puntillo* a un punto que se coloca después de una figura de nota. El puntillo aumenta a la nota que lo lleva la mitad del valor de dicha nota; así, por ejemplo, una blanca con puntillo vale tres negras.

3.—El *doble puntillo* aumenta la mitad del valor del primer puntillo, y así una blanca con doble puntillo vale tres negras y una corchea.

4.—*Tresillo* es la división ternaria de una figura de nota. Hasta ahora hemos visto solamente que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

una figura de nota equivale a dos, pero no sabíamos que pudiera equivaler a tres, y para conseguir esto se ha inventado el tresillo. Con el fin de no aumentar los signos que sirven para escribir la música, lo cual dificultaría grandemente su lectura, se usan para representar el tresillo las figuras que ya conocemos, con la diferencia que tres de estas figuras—o un número de figuras a ellas equivalentes—empleadas en una división ternaria, tienen el mismo valor que dos de ellas empleadas en una división binaria. Para indicar un tresillo basta colocar un 3 encima de las figuras que lo compongan.

5.—Puede el tresillo no formar un grupo de tres notas iguales, pero entonces se requiere que la suma del valor de las notas que lo formen sea equivalente a la de tres notas iguales.

6.—Los silencios pueden también formar parte de un tresillo, y en este caso su valor debe ser igual al de las notas que reemplacen.

7.—Es preciso no confundir el tresillo cuyas notas están divididas por dos, con el seisillo.

Seisillo llamamos la reunión en un solo grupo de dos tresillos inmediatos. Se indica con un 6 puesto sobre dichas notas.

El seisillo es la división *ternaria* de las notas de un grupo *binario*; y el tresillo de que ahora tratamos es la división *binaria* de las notas de un grupo *ternario*. En el primero su acentuación es ternaria; en el segundo, binaria; lo cual debe

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

tenerlo muy en cuenta el ejecutante ya cantor ya instrumentista.

8.—Existen además otras divisiones irregulares del tiempo que suelen constar de 5, 7, 9, 11, etc. notas y que son fáciles de reconocer por llevar su numeración sobre el grupo que forman.

9.—La *ligadura*—como signo de duración; más adelante veremos otra clase de ligadura—es una línea curva que une dos notas del mismo nombre y sonido, y añade a la primera el valor de la segunda, aunque sean de distinta duración. La ligadura es indispensable para obtener las duraciones que no se pueden escribir por medio de los signos que ya conocemos.

Lección 5.ª

1. Compás: líneas divisorias.—2. Cómo se indica el final de un trozo de música.—3. Casos en que se emplea la doble barra. 4. Cómo se dividen los compases por razon de los tiempos o partes que tienen.—5. Compases simples o de combinación doble compases compuestos o de combinación triple.—6. Tiempos fuertes y débiles.—7 Cómo se indican los compases.—8. Dónde se coloca el compás.—9 Qué significan las cifras de los compases.—10. Calderón.

1.—Todas las piezas de música se dividen en varias partes iguales, separadas por una línea vertical que atraviesa todo el pentagrama. Cada una de estas partes se llama *compás*; y las líneas que separan los compases entre sí, reciben el

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

nombre de *líneas divisorias*. Llamamos también *compás* a las cifras que indican la medida del tiempo; y esta es la acepción más usada.

2.—El final de una pieza de música se indica siempre por una doble barra; algunos autores acostumbran también poner sobre esta doble barra la palabra *fin*, pero esto no es necesario a no ser que se trate de una repetición, como más adelante veremos.

3.—Se emplea la doble barra: *a)* para separar dos partes de un trozo de música; *b)* antes de un cambio de armadura de la clave; *c)* antes de de un cambio de compás. En el primer caso hace siempre las veces de línea divisoria; en los otros dos puede hacer o puede no hacer las veces de línea divisoria.

4.—Hay compases de dos, tres y cuatro tiempos o partes. Son de dos tiempos, aquellos cuya cifra superior es 2, o 6; de tres tiempos aquellos cuya cifra superior es 3, o 9; de cuatro tiempos aquellos cuya cifra superior es 4, o 12.

5.—Los compases cuya sifra superior es 2, 3, o 4 se llaman *simples* o de *combinación doble*; aquellos cuya cifra superior es 6, 9, o 12 son *compuestos* o de *combinación triple*. Se llaman los primeros de *combinación doble* porque sus partes se dividen en mitades; y los segundos, de *combinación triple*, porque sus partes se dividen en tercios.

6.—No todos los tiempos del compás tienen

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

igual importaucia desde el punto de vista de la acentuación; a unos se les da instintivamente mayor fuerza que a otros. Los primeros se llaman *tiempos fuertes*; los segundos *tiempos débiles*.

En los compases de dos y de cuatro tiempos van alternando los tiempos fuertes con los débiles de tal modo que a uno fuerte sigue siempre uno débil, y a uno débil sigue siempre uno fuerte. En los compases de tres tiempos, el primero es fuerte, el segundo y tercero débiles.

Cada uno de estos tiempos se puede dividir en dos partes si es de combinación doble, y en tres partes si es de combinación triple. La acentuación de estas partes es, en los compases de combinación doble, una fuerte y otra débil; en los compases de combinación triple, una fuerte y dos débiles.

7.—Los compases se indican por dos cifras dispuestas en forma de quebrado, pero sin poner la rayita horizontal que separa las cifras de un quebrado. Hay dos compases que se pueden indicar de otra manera, y son: el compás de $\frac{4}{4}$ que se puede escribir con un signo parecido a la C. o también con un 4 solo; el compás de $\frac{2}{2}$ que se puede escribir con una C atravesada por una rayita vertical, o también un 2 solo. El primero de estos compases se llama *compás de compasillo* y el segundo *compás binario*.

8.—Las cifras indicatorias de un compás se colocan siempre inmediatamente después de la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

armadura de la clave. Si en el transcurso de una pieza ocurre un cambio de compás, se pone doble barra, y las cifras del nuevo compás se colocan después de ella.

9.—Hemos dicho que todos los compases se escriben por medio de dos cifras en forma de quebrado. Vamos a ver que significan estas dos cifras. La cifra superior nos indica el número de figuras que entran en el compás y los tiempos que tiene. La inferior la clase de figuras que entran en el compás. Estas figuras se toman con relación al *compás* de *compasillo* que constituye por decirlo así *el tipo* de los *compases*.

De donde resulta que las cifras inferiores de los compases, solo pueden ser 1, 2, 4, 8, 16, 32 y 64 que constituyen respectivamente el número de figuras que entran en el compás de compasillo. Las cifras superiores son 2, 3, 4, 6, 9, 12, y algunas especiales de los compases de amalgama, como veremos en el segundo curso.

Con un ejemplo lo veremos más claro. Supongamos el compás $\frac{3}{8}$ La cifra inferior nos indica 8 figuras que, siendo iguales, llenan entre todas un compás de compasillo, y la clase de estas figuras: corcheas. La cifra superior nos dice que de estas figuras solo tres llenan el compás, y que el compás tiene tres partes o tiempos, puesto que, como antes vimos, son compases de tres tiempos aquellos cuya cifra superior es 3 o 9; por tanto una corchea valdrá un tiempo. Más

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

brevemente: *el compás de 3 por 8* quiere decir: que en vez de 8 corcheas que entran en el *compás de compasillo* entran en este tres.

10.—Llamamos *calderón* a un semicirculo con un punto en el centro que se coloca encima o debajo de una nota o silencio, y sirve para indicar la suspensión momentánea del compás.

Lección 6.ª

1.—Escala diatónica.—2. Notas de que se compone.—3. Tono y semitono.—4. Semitono cromático y semitono diatónico.—5. Enharmonía, homonimo y unísono.—6. Intervalos: ascendentes y descendentes; simples y compuestos.

1—Se llama escala diatónica una sucesión de sonidos dispuestos por movimiento conjunto y según las leyes de la tonalidad.

2.—Ya sabemos que las notas se suceden de esta manera: *do, re, mi, fa, sol, la si*; añadiendo a estas notas un octavo sonido tendremos formada la escala diatónica. Este octavo sonido no es más que la repetición del primero en la octava superior, y que puede servir de base para formar otra nueva escala.

Es la escala igual que una semana que, aunque no hay más de siete dias, necesita para ser completa la repetición del domingo, que a su vez sirve de punto de partida para la formación de otra nueva semana:

domingo, lunes, martes, miércoles, jueves,
do, re, mi, fa, sol,
viernes, sábado, domingo;
la, si, do.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

Las notas de la escala toman el nombre de *grados*, siendo la primera nota el primero, la segunda el segundo, y así sucesivamente.

3.—No es igual la distancia de altura que hay entre estos grados; entre unos es mayor que entre otros. La distancia mayor se llama *tono*, la menor *semitono*.

El semitono, en la escala diatónica se halla entre las notas *mi* y *fa*, tercero y cuarto respectivamente; y entre las notas *si* y *do*, septimo y octavo grado. Entre las demás notas la distancia es de tono. Consta pues la escala de *cinco tonos* y dos *semitonos*.

4.—Unos semitonos están formados por notas del mismo nombre, por ejemplo, *do* y *do sostenido*; otros por notas de distinto nombre, por ejemplo *mi* y *fa*. Los primeros se llaman *semitonos cromáticos*; los segundos *semitonos diatónicos*.

Todo *tono* se compone de dos semitonos uno *cromático* y otro *diatónico*.

5.—Decimos que hay *enharmonía* entre dos notas de distinto nombre, pero del mismo sonido, como *do sostenido* y *re bemol*.

Homonimo se llama la distancia que hay entre dos notas del mismo nombre y de distinto sonido, como *do* y *do sostenido*.

Unísono es la igualdad que hay entre dos notas del mismo nombre y sonido.

6.—La distancia de altura que hay entre dos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

notas de distinto nombre y sonido se llama *intervalo.*

Los intervalos pueden ser *ascendentes*, si proceden de la nota más grave a la más aguda, y *descendentes* si de la más aguda a la más grave. Pueden ser *conjuntos* si están entre grados inmediatos de la escala, y *disjuntos* si están entre grados no inmediatos de la escala.

Llamamos intervalos *simples* a los que no exceden la extensión de una octava; y *compuesto* a los que traspasan los límites de la octava.

Lección 7.ª

1. Nombres de los intervalos.—2. Intervalos mayores, menores, aumentados y disminuídos.—3. Reglas concernientes a los intervalos.—4. Medio de conocer el intervalo que existe entre dos notas.—5. Inversión de intervalos.

1.—Los intervalos se nombran por el número de grados que comprende, incluyendo los dos extremos. Así el intervalo que tiene dos grados se llama de *segunda*, el que tiene tres se llama de *tercera*, etcétera. No puede haber intervalos de *primera* por la definición que dimos de intervalos; ya hemos visto el nombre que se le da a la distancia que hay entre dos notas de un mismo nombre y distinto sonido.

2.—Aunque los intervalos contengan el mismo número de grados, no son sin embargo, siempre

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2005

iguales entre sí. Así por ejemplo, de *do* a *mi* hay una tercera, como igualmente de *do sostenido* a *mi* o de *do natural* a *mi bemol*, o de *do natural* a *mi sostenido*, puesto que todos contienen tres grados. Sin embargo estos intervalos no son iguales, pues de *do* a *mi* hay dos tonos, de *do sostenido* a *mi* hay un tono y un semitono diatónico, de *do sostenido* a *mi bemol*, hay dos semitonos diatónicos, y de *do natural a mi sostenido*, hay dos tonos y un semitono cromático.

Para distinguir estas diferentes especies de intervalos, existen las calificaciones de *mayor*, *menor*, *aumentado*, y *disminuído*.

He aquí los tonos y semitonos que cada intervalo contiene:

SEGUNDA

Mayor . . . un tono.
Menor . . . un semitono.
Aumentada . un tono y un semitono.
Disminuida . no hay; produce una enharmonía

TERCERA

Mayor . . . dos tonos
Menor . . . un tono y un semitono
Aumentada. . dos tonos y un semitono.
Disminuida . dos semitonos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

CUARTA

Mayor . . .	tres tonos
Menor . . .	dos tonos y un semitono.
Aumentada. .	tres tonos y un semitono.
Disminuida .	un tono y dos semitonos.

QUINTA

Mayor . . .	tres tonos y un semitono.
Menor . . .	dos tonos y dos semitonos.
Aumentada. .	tres tonos y dos semitonos.
Disminuida .	un tono y tres semitonos

SEXTA

Mayor . . .	cuatro tonos y un semitono
Menor . . .	tres tonos y dos semitonos
Aumentada. .	cuatro tonos y dos semitonos
Dismiuuida .	dos tonos y tres semitonos.

SEPTIMA

Mayor . . .	cinco tonos y un semitono
Menor . . .	cuatro tonos y dos semitonos.
Aumentada. .	cinco tonos y dos semitonos.
Disminuida .	tres tonos y tres semitonos.

Notas.—a) Prescindimos en la tabla precedente de si los semitonos son cromáticos o diatónicos porque suponemos que los alumnos podrán ya con facilidad distinguirlos.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

b) Algunos autores y centros de enseñanza de gran autoridad, como el Conservatorio Nacional de Música de París, aplican a la *cuarta* y a la *quinta* la calificación de *justa*, quitándoles las calificaciones de *mayor* y *menor*. Las razones sobre que se fundan, y que nosotros omitimos por no pertenecer al fin que nos hemos propuesto, son de bastante peso; no obstante, nosotros nos acomodamos al uso establecido por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

Desde el punto de vista práctico no tiene importancia alguna esta cuestión. A nuestra *cuarta menor* la llaman *justa*, y a nuestra *cuarta mayor* la llaman *aumentada*. A nuestra *quinta mayor* la llaman *justa*, y a nuestra *quinta menor* la llaman *disminuida*.

3.—*Reglas concernientes a los intervalos.*—

a) Los tonos y semitonos contenidos en los intervalos mayores, menores y disminuidos, sumados todos juntos, deben dar un total que sea inferior en una unidad a la cifra que representa el intervalo. Así, si se trata de una *quinta*, el número total de tonos y semitonos ha de ser 4.

b) En los intervalos aumentados, el número total de tonos y semitonos ha de ser igual a la cifra que representa el intervalo de que se trate.

c) Los intervalos de segunda, tercera y cuarta *mayores* no contienen ningún semitono; los de quinta, sexta y séptima *mayores* tienen un semitono.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

d) Los intervalos de segunda, tercera y cuarta *menores* tienen un semitono; los de quinta, sexta y séptima *menores* tienen dos semitonos.

e) Los intervalos *aumentados* tienen un semitono más que los *mayores*; los intervalos *disminuidos* tienen un semitono menos que los *menores*.

4.—*Medio para conocer la calificación de un intervalo que se halla entre dos notas.*—Para conocer la calificación de un intervalo que se halla entre dos notas, distinguiremos dos casos:

PRIMER CASO: *Que ninguna de las notas que formen el intervalo esté alterada:*--Basta recordar que en la escala solo existen dos semitonos: de *mi* a *fa* uno, tercero y cuarto grado; de de *si* a *do* otro, séptimo y octavo grado. Por tanto, será fácil conocer si dichos semitonos o ninguno de ellos, o uno sólamente se hallan entre las dos notas que forman el intervalo cuya calificación buscamos.

Sabiendo, pues, el número de semitonos que hay en el intervalo, y recordando la precedente tabla, sabremos la naturaleza del intervalo de que se trata.

SEGUNDO CASO: *Que las dos notas que forman el intervalo, o una de ellas esté alterada.* Se suprimen mentalmente las alteraciones, y se busca la naturaleza del intervalo como en el primer caso. Después, al reponer mentalmente estas alteraciones, se ha de tener en cuenta

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

el efecto que estas producen sobre el intervalo inalterado ya conocido. Así:

a) El intervalo inalterado se ampliará *un semitono* siendo sostenida su nota aguda, o siendo bemol su nota grave, Si al mismo tiempo es sostenida su nota aguda y bemol su nota grave, se aumenta el intervalo en *dos semitonos.*

b) El intervalo inalterado se reducirá *un semitono* si su nota aguda es bemol, o su nota grave es sostenida. Si la nota aguda es bemol a la vez que la grave es sostenida, el intervalo se disminuye en *dos semitonos.*

c) Si las dos notas que forman el intervalo tienen igual alteración, es decir, si las dos notas son sostenidas, o si las dos notas son bemoles, el intervalo tiene la misma calificación que si fuera inalterado.

5.—*Invertir un intervalo* es cambiar la posición respectiva de los dos sostenidos que lo forman, de tal suerte que su sonido grave pase a ser agudo y su sonido agudo pase a ser grave.

Se practica la inversión de los intervalos: *a)* poniendo el sonido grave una octava más alto; *b)* poniendo el sonido agudo una octava más bajo.

Solo pueden ser invertidos los intervalos *simples.* Los *compuestos* no pueden serlo. porque la nota grave del intervalo que se habría de invertir, puesta una octava más alta, quedaría siendo nota grave de la inversión; lo mismo pasaría con la nota aguda que, puesta una octava más baja, quedaría siempre siendo nota aguda.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

Los intervalos se invierten en la forma siguiente:

La	segunda	se	invierte	en	séptima.
La	tercera	»	»	»	sexta.
La	cuarta	»	»	»	quinta.
La	quinta	»	»	»	cuarta.
La	sexta	»	»	»	tercera.
La	séptima	»	»	»	segunda.

El unísono, a pesar de no ser intervalo, pasa a ser *octava*; y la *octava* pasa a ser *unísono*.

Los intervalos	mayores		se invierten	en menores
»	»	menores	»	mayores
»	»	aumentados	»	disminuidos.
»	»	disminuidos	»	aumentados.

Para hallar fácilmente la inversión de los intervalos hay que tener en cuenta que sumada la cifra que representa el intervalo que se ha de invertir con la cifra que representa el intervalo en que se invierte, debe dar por resultado total el número 9. Así:

	unísono		
Intervalos:	1,	2, 3, 4, 5, 6, 7,	8
			unísono
Inversiones:	8,	7, 6, 5. 4, 3, 2,	1
Total:	9,	9, 9, 9, 9, 9, 9,	9

Fin del Primer Curso.

BIBLIOTECA PROVINCIAL Y DEL INSTITUTO DE CANARIAS

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
BIBLIOTECA
ISLAS CANARIAS

SEGUNDO CURSO

Lección 1.ª

1. Música.—2. Sonido.—3. Cualidades del sonido musical.—4. Nombre antiguo de las notas.—¿De dónde toman las notas su nombre actual?—6. Pentagrama general; origen de las claves.

1.—En el primer curso hemos visto que «Música es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo».

Pero no todos los autores, principalmente los franceses, la definen así; ordinariamente prescinden de la buena combinación de los sonidos con el tiempo, y atienden únicamente a la producción de los sonidos, su combinación entre si, y la impresión agradable que causan al oído. Por supuesto, estas definiciones llevan envuelta la buena combinación de los sonidos con el tiempo pues de lo contrario es absolutamente imposible que sea agradable al oído. A nosotros nos ha parecido que el modo mejor de dar a entender una cosa es decirla; y por esto adoptamos la siguiente definición: «*Música es el arte de bien*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

combinar los sonidos entre si y con el tiempo». Pueden verse otras definiciones en la obra «Nociones Escolares de Música» por D. Alberto Lavignac.

2.—*Sonido* es la sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos sonoros.

El sonido puede ser *musical* y *no musical* o *ruido*. La altura del sonido musical puede ser exactamente medida; el ruido es confuso, impidiendo la medida exacta de su altura.

3.—El sonido musical posee tres cualidades especiales: la *altura*, la *intensidad* y el *timbre*.

La altura depende del mayor o menor número de vibraciones que tenga; cuanto más vibraciones tenga un sonido, tanto es más agudo.

La intensidad depende de la mayor o menor extensión de esas vibraciones.

El timbre es esa cualidad particular del sonido que hace que dos voces o instrumentos diferentes sean inconfundibles, aunque ambos emitan un sonido de la misma altura e intensidad. La causa del timbre aún no está bien determinada, o al menos yo ni la conozco ni la he visto exactamente explicada en ningún tratadista.

4.—Antiguamente se designaban las notas por medio de caracteres alfabéticos:

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

Todavía hoy los ingleses y alemanes designan

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

las notas por medio de las letras. Existe sin embargo, una diferencia entre el sistema inglés y el sistema alemán. Los ingleses siguen el orden riguroso del abecedario, mientras que los alemanes designan el *si* por la *H*. La *B* en el sistema alemán indica el *si bemol*.

Sistema inglés:

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

Sistema alemán:

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

5.—En el siglo XI, Guido, natural de Arezzo de Toscana y monje de la Abadía de Pomposa, imaginó como mnemónica la designación silábica tomada de la primera estrofa del himno de Vísperas del Oficio de S. Juan Bautista. Se tomó la primera sílaba de cada inciso, porque la melodía de todos ellos, excepto del último, empieza por la nota que lleva el nombre de su primera sílaba. He aquí la estrofa del himno:

Ut queant laxis *R*esonare fibris
*Mi*ra gestorum *Fa*muli tuorum
*Sol*ve polluti *La*bii reatum
*S*ancte *I*oanñes.

Quedó por consiguiente el nombre de las notas: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

Hace poco más de dos siglos se adoptó en España, Francia e Italia la sílaba *do* en vez de *ut*, principalmente para el estudio del Solfeo por

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

ser más fácil de pronunciar. Este uso se ha ido poco a poco extendiendo, llegando a ser casi universal.

6.—*Del pentagrama.*— Durante gran parte de la Edad Media los sonidos musicales se representaban por medio de signos llamados *neumas*.

Los neumas indicaban agrupaciones de sonidos; se colocaban en blanco, sin ninguna línea, y su forma y posición relativa determinaban convencionalmente el ritmo y la entonación.

Como este sistema era muy incompleto, se adoptó más tarde una línea horizontal que representaba un sonido fijo, colocándose los neumas encima o debajo de ella, a mayor o menor distancia según los intervalos. Dada la relativa facilidad que esto ofrecía, se le fueron añadiendo con el transcurso del tiempo las líneas restantes.

El pentagrama de cinco líneas, único que se usa en la música moderna, no es más que un fragmento del pentagrama general de once líneas —pentagrama ficticio—donde podrían colocarse todos los sonidos que la voz humana puede emitir con desahogo.

NOTA.—Pentagrama propiamente es la reunión de cinco —penta—líneas, pero por extensión y para no andar multiplicando los términos se aplica este nombre a la reunión de once líneas que llamamos *pentagrama general*.

La lectura de este pentagrama sería, si no imposible, al menos muy difícil; y además, siendo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

más limitada la extensión de cada una de las voces, resultaría inútil una parte de el. Por esta razón se atribuyó a cada voz el fragmento del pentagrama en que su extensión estaba comprendida, y este fragmento fué formado de cinco líneas inmediatas.

Pero entonces se hizo necesario un medio para conocer estos fragmentos, y para esto se colocó al principio del pentagrama y sobre la sexta línea que es la del centro y sobre la que está la nota *do*, la letra *C* que representa dicha nota, señalando el registro medio de la voz humana. El registro grave se señaló colocando sobre la cuarta línea la letra *F* que representa la nota *fa* allí colocada. Y el registro agudo se señaló con la letra *G* colocada sobre la octava línea donde se halla el *sol*, que es la nota representada por dicha letra.

Tomando diversos fragmentos del pentagrama general, nos resultarán colocadas estas letras en ocho lugares distintos dando así origen a las ocho claves, nombre que se dió a estas letras para indicar el oficio que desempeñaban; modificadas poco a poco por los copistas sus figuras, han llegado a nosotros tal cual hoy las conocemos.

La clave de sol en primera línea necesita para formar el fragmento del pentagrama general que le corresponde, una gran línea adicional, y esta es la causa por que dicha clave ha caído en desuso.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

Los dos pentagramas que se usan para escribir la música de piano y órgano, no son sino el pentagrama general menos la línea del medio, que ha sido suprimida para mayor claridad. Los sonidos agudos, que ejecuta la mano dorecha, están escritos sobre las cinco líneas superiores —clave de sol en segunda línea—. Los sonidos graves, ejecutados por la mano izquierda, están escritos sobre las cinco inferiores - clave de fa en cuarta línea.

La línea del centro del pentagrama general, que ha sido suprimida, corresponde a la primera línea adicional que se coloca debajo del pentagrama superior y encima del pentagrama inferior. El *do* colocado en esta línea es unísono y lo dá una sola tecla.

Lección 2.ª

1. Compás.—2. Compases simples o de combinación doble. 3. Compases compuestos o de combinación triple.—4. Que indican las cifras de los compases de combinación triple.—5. Relación de los compases de combinación doble con los compases de combinación triple.—6. Dosillo.—7. Compases de amalgama.—8. Compás de zorzico.

1.—Vimos en el primer curso que se llama *compás* a la parte comprendida entre dos líneas divisorias, y por extensión se dá también este nombre a las cifras que se colocan después de la clave y sirven para medir el tiempo.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

2.—Dijimos que había compases de combinación doble o simples, y compases de combinación triple o compuestos. Véase en el Primer Curso lo que dijimos de los compases de combinación doble. Ahora incúmbenos decir algo de los compases de combinación triple, y de los compases especiales llamados de amalgama.

3.—*Compases de combinación triple* son aquellos cuyos tiempos estan divididos en tercios. Unicamente estan divididos en tercios los compases cuya cifra superior es 6, 9 o 12. Las cifras inferiores son las mismas que las de los compases de combinación doble.

4.—En cuanto a lo que indican las cifras inferiores de los compases, hay una pequeña diferencia entre estos compases y los de combinación doble, y es: Que en los compases de combinación doble la figura de nota indicada por esta cifra vale un tiempo, mientras que en estos vale tan solo un tercio de tiempo.

5.—*Relación de los compases de combinación doble con los compases de combinación triple.*—Todo compás de combinación doble corresponde a otro de combinación triple y viceversa. Los dos compases que se corresponden tienen siempre el mismo número de *tiempos*.

En el compás de combinación doble entra en cada tiempo una figura de nota simple; en el compás de combinación triple correspondiente a él, entra en cada tiempo la misma figura de notacon puntilol.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

Por tanto, para transformar un compás de *combinación doble en compás de combinación* triple, se ha de añadir un puntillo a la figura de nota que llene un tiempo de él. Y para convertir un compás de combinación triple en compás de combinación doble, se ha de invertir la operación, esto es, se ha de suprimir el puntillo que sigue a cada figura de nota que forma un tiempo de dicho compás de combinación triple.

Para hallar las cifras indicadoras de un compás de combinación triple correspondiente a uno de combinación doble, se multiplicará por 3 la cifra superior del compás de combinación doble, y por 2 la cifra inferior.

EJEMPLO

CIFRAS INDICADORAS de un compás de combinación doble			CIFRAS INDICADORAS de un compás de combinación triple (correspondiente resultante)
4	multiplicado	por 3,	dá 12
8	»	» 2,	dá 16

Para hallar las cifras indicadoras de un compás de combinación doble correspondiente a uno de combinación triple, se dividirá por 3 la cifra superior del compás de combinación triple, y por dos la cifra inferior.

6.—Igual que en un compás de combinación doble hay partes de combinación triple formadas por el *tresillo*, hay en los compases de combina-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

ción triple partes de combinación doble formadas por el *dosillo.*

7.—*Compases de amalgama.*—Hay algunos compases cuya cifra superior es 5 o 7, y que llamamos *compases de amalgama.* Son unos compases artificiales que resultan de la combinación de un compás de tres tiempos con otros de dos, si la cifra superior del compás es 5; o de la combinación de un compás de cuatro tiempos con otro de tres, si la cifra superior es 7. Se marcan como los compases de que estén compuestos.

8.—Hay entre estos compases uno muy usado en la música popular española, y que llamamos *compás de zorzico*, Se numera $\frac{5}{8}$ o también $\frac{10}{8}$ Se mide a dos partes, y cuando está númerado $\frac{5}{8}$ la primera parte es de combinación triple, y la segunda de combinación doble. Cuando está numerado $\frac{10}{8}$ en cada tiempo entran cinco *corcheas*, subdividiéndose los tiempos en dos partes que son una de combinación triple y otra de combinación doble.

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA BIBLIOTECA ISLAS CANARIAS

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

Lección 3.ª

1. Ritmo dinático y cuantitativo.—2. Síncopa: regular e irregular.—3. Contratiempo: regular e irregular.—4. Movimiento o aire: cítense algunos de los principales.—5. Metrónomo de Maelzel.—6. Particularidades existentes en la escritura de la música moderna y que conciernen al compás.

1.—*Ritmo* es el orden que existe en el movimiento. Muchas son las causas que originan el ritmo, pero de todas ellas las principales son *el acento* y la *duración*.

El acento produce el ritmo por la combinación uniforme y regular en que estén colocadas las partes fuertes y débiles de los compases. El ritmo producido de este modo se llama *Ritmo dinámico*.

La duración produce el ritmo por la combinación de figuras de nota de distinto valor, por ejemplo la combinación de blancas y negras. El ritmo producido por la duración recibe el nombre de *ritmo cuantitativo*.

De ordinario van unidas estas dos formas de ritmo, porque si no, resultaría una monotonía irresistible; es más, el ritmo cuantitativo no puede prescindir del ritmo dinámico, porque en todo trozo de música naturalmente se atacan con más fuerza unas notas que otras.

El ritmo que a nosotros principalmente nos atañe es el dinámico; y como la síncopa y el contratiempo, aunque son dos formas rítmicas muy importantes, producen cierto cambio en la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

acentuación ordinaria de los tiempos, las consideramos al estudiarlas como irregularidades del ritmo

2.—*Síncopa* es el sonido articulado sobre un tiempo débil del compás o sobre la parte débil de un tiempo, y prolongado al tiempo o parte de tiempo fuerte. El efecto que produce es quitar el acento a la parte fuerte y dárselo al débil.

La síncopa es regular cuando las dos partes que la componen son del mismo valor, por ejemplo dos negras; es irregular si estas dos partes son de distinto valor, por ejemplo una negra y una blanca.

3.—*Contratiempo* es un sonido articulado sobre un tiempo o parte de tiempo débil pero que no se prolonga al tiempo o parte de tiempo fuerte. Este tiempo fuerte está entonces ocupado por un silencio.

Cuando hay un tiempo fuerte contra uno débil el contratiempo es *regular*; y cuando hay dos tiempos débiles contra uno fuerte el contratiempo es *irregular*.

En general, la síncopa y el contratiempo si están formados por tiempos enteros de un compás, son *regulares* en los compases de *dos* y *cuatro* tiempos, e *irregulares* en los compases de *tres* tiempos.

Si están formados por partes de tiempo, son *regulares* en los compases de combinación doble, e *irregulares* en los compases de combinación triple.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

4.—*Movimiento* o *aire* es el grado de lentitud o presteza con que se ha de ejecutar un trozo de música.

El movimiento se indica por medio de vocablos italianos que se colocan en la parte superior pel pentagrama. He aquí los principales:

TERMINOS	SIGNIFICADO
Largo	Largo, muy lento
Larghetto. . .	Un poco menos lento que *largo*
Lento	Lento
Adagio. . . .	Despacio
Andante . . .	Un poco más aprisa que *adagio*
Andantino. . .	Un poco más aprisa que *andante*
Moderato . . .	Moderado, con calma
Allegretto. . .	Un poco más despacio que *allegro*
Allegro . . .	Vivo, aprisa
Vivace	Con viveza, aprisa
Con moto. . .	Aprisa
Presto	Muy a prisa
Prestissimo . .	Lo más aprisa que se pueda

5.—Sin embargo, todas estas indicaciones y aun otros muchos adverbios que se usan para indicar las modificaciones que pueden sufrir, no son suficientes para designar un movimiento con toda exactitud. El ejecutante para interpretar fielmente una obra debería poseer el mismo estilo del autor, si no se hubiera inventado un instrumento que indica con toda precisión las más

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

pequeñas diferencias de velocidad. Este instrumento es el *metronomo* perfeccionado por Mäelzel, y cuyo uso está ya generalizado.

He aquí su descripción brevísimamente hecha:

Detrás de la péndola que sostiene un contrapeso móvil, y que se pone en movimiento por medio de un mecanismo interior, se halla una escala numerada. La división de la escala está basada sobre el número de oscilaciones que pueda realizar la péndola en un minuto. Así:

Colocando el contrapeso a la altura del número 60, la péndola realizará 60 oscilaciones por minuto, y por consiguiente, cada una de estas oscilaciones durará un segundo.

Bajando el contrapeso hasta el número 120, la péndola realizará 120 oscilaciones por minuto, y cada una de estas oscilaciones durará medio segundo.

La indicación metronómica se coloca después del término italiano que indica el aire, y va expresada por una figura de nota—con o sin puntillo—seguida de un número del cual la separan dos rayitas horizontales.

La figura de nota debe tener una duración igual a la de una oscilación.

El número indica la altura a que se ha de colocar el contrapeso móvil, para que la péndola ejecute por minuto el número de oscilaciones que se desea.

Téngase siempre presente que la exacta ob-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

servancia del movimiento indicado en una obra musical tiene gran importancia en la interpretación de la misma; pues un trozo ejecutado más aprisa o más despacio que el movimiento indicado, perdería su verdadero carácter, y por tanto quedaría frustrada la intención del compositor.

6.—Existen en la notación musical ciertas particularidades que atañen al compás, y que es muy útil conocer. Hélas aquí:

a) Cuando hay un compás de silencio, sea el compás que fuere, se pone siempre un silencio de redonda.

b) Si hay más de un compás de silencio, se coloca sobre el pentagrama una barra gruesa, ya horizontal, ya algo inclinada, y sobre ella la cifra que indica el número de compases callados. Esto se hace solamente en las partes armónicas separadas, nunca en una partitura.

c) Cuando el primer compás empieza por silencios es costumbre suprimirlos.

d) La doble barra que indica, como antes hemos visto, dos partes distintas de un trozo de música, o que se coloca delante dc un cambio de armadura de la clave, o delante de un cambio de compás, puede colocarse, y a veces de hecho se coloca, durante el curso de un compás. Entonces no tiene significación alguna respecto del compás, y desde este punto de vista debe considerarse como si no existiese; es decir, no hace las veces de *línea divisoria* sino sólamente las de doble barra.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

BIBLIOTECA PROVINCIAL Y DEL INSTITUTO DE CANARIAS

Lección 4.ª

1.—Tonalidad.—2. Generación de la escala diatónica; notas tonales.—3. Nombre de los grados de la escala.—4. Tetracordo: superior e inferior.—5 Consecuencias que se deducen de la observación de los tetracordos, y que nos dan el fundamento de las diversas escalas mayores y menores.

1.—La *tonalidad* es el conjunto de leyes que rigen la constitución de las escalas.

Tomada en sentido más concreto, la *tonalidad* o *tono* expresa la *unión de los sonidos* que forman la escala diatónica.

La *escala* también expresa la unión de los sonidos; pero en la escala deben sucederse los sonidos por movimiento conjunto, y en el tono pueden sucederse por movimiento conjunto o por movimiento disjunto.

2.—Vamos a estudiar las leyes de la tonalidad, y por consiguiente aprenderemos primero a formar las escalas; para cuyo objeto puede servirnos de punto de partida cualquiera nota de la escala general. Pero ya que conocemos la escala diatónica natural, vamos a examinarla de nuevo.

Las ocho notas que forman dicha escala tienen entre si las siguientes distancias: dos tonos consecutivos, un semitono, tres tonos consecutivos y un semitono. Esta disposición no es efecto de la casualidad o del capricho, sino el resultado de la resonancia natural de los cuerpos sonoros.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

Un cuerpo sonoro puesto en vibración deja percibir un sonido principal, llamado *sonido generador*, que será la primera nota de la escala, y dos sonidos secundarios llamados *armónicos* o *concomitantes*. Uno de estos sonidos armónicos está una *duodecima* más alto que el sonido generador, y el otro una *decimaseptima*.

Forman pues, con el sonido generador dos intervalos compuestos, 12.ª y 17.ª, que reducidos a intervalos simples pasan a ser 3.ª mayor y 5.ª mayor del sonido generador. Percibidos estos tres sonidos simultáneamente, constituyen el acorde *perfecto mayor*, que consta de una 3.ª y 5.ª mayores formadas sobre la nota del bajo, llamada *nota fundamental*.

Este acorde, base de la escala, no es suficiente para formarla enteramente. Para completarla es necesario añadir al primer acorde *do mi sol* otros nuevos acordes.

Estos nuevos acordes han de depender del primero que es el fundamental y por esto deben:

a) Ser engendrados, como él, por la resonancia del cuerpo sonoro, es decir, han de ser acordes perfectos mayores, no acordes perfectos *menores*. Acorde perfecto *menor* es el que consta de fundamental, tercera menor y quinta mayor; se diferencia del *perfecto mayor* únicamente en que, en él, la tercera es *menor*, mientras que en el *perfecto mayor* la tercera es mayor.

b) Contener una nota común al acorde gene-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

rador principal, y por medio de la cual están unidos a él; de lo contrario no dependerían de él.

c) No contener ninguna nota en relación cromática con alguna de las tres que forman el acorde generador principal. Es decir, en estos acordes no puede estar alterada ninguna de las notas que forman el acorde generador principal.

Los acordes que *únicamente* reúnen estas tres condiciones son: el que tiene por fundamental la quinta del acorde generador (sol); y el que tiene por quinta la fundamental del acorde generador principal (do): Y así:

Haciendo del *sol* quinta del acorde generador principal, la fundamental de nuevo acorde, obtendremos el acorde perfecto mayor *sol-si-re.* Haciendo del *do* fundamental del acorde generador principal, la quinta de un nuevo acorde, obtendremos el acorde perfecto mayor *fa-la-do.*

Resulta pues, que la escala diatónica natural está engendrada por los tres acordes perfectos mayores: *fa-la-do, do-mi-sol, sol-si-re.*

Escribiendo por movimiento conjunto los sonidos producidos por estos tres acordes, comenzando por el sonido generador principal *do,* obtendremos la escala diatónica que ya conscemos: *do, re, mi, fa, sol, la, si, do.*

Como hemos visto, la escala está engendrada por los acordes perfectos mayores de *do, fa* y *sol* que corresponden respectivamente al *primero, cuarto* y *quinto* grado de la escala; grados que

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

por esta causa han recibido el nombre de *notas tonales.*

3.—Cada uno de los sonidos, como más adelante veremos, puede ser el punto de partida, la primera nota de una escala. A fin de evitar toda confusión ha recibido cada grado, sea cual fuere el nombre de la nota que lo represente, una denominación particular que caracteriza la posición que ocupa en la escala y las funciones que en ella desempeña.

El primer grado, sonido principal de la escala, se llama *tonica* porque dá su nombre al tono. Así, siendo *do* la tónica, nos hallaremos en *tono* de *do*, siendo *re*, en *tono* de *re*, etc.

El segundo grado se llama *supertónica* porque se halla inmediatamente sobre la tónica.

El tercer grado se llama *mediante* porque es el sonido medio del acorde generador principal de la escala

El cuarto grado se llama *subdominante* porque es el grado inmediato inferior de la dominante.

El quinto grado se llama *dominante* por ser el grado de más importancia después de la tónica, y ejerce cierto predominio sobre los demás.

El sexto grado, por estar colocado inmediatamente sobre la dominante, recibe el nombre de *superdominante.*

El septimo grado se llama *nota sensible* a causa de la tendencia que la lleva hacia la tóni-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

ca, de la cual solo la separa un semitono. Cuando entre este grado y la tônica hay distancia de un tono, recibe el nombre de *subtónica.*

4.—*Tetracordo*—del griego *tetra*, cuatro, y *chorde*, cuerda—es la sucesión de cuatro senidos conjuntos. Estando, pues, la escala compuesta de ocho sonidos, contendrá dos tetracordos. El primero, formado por las cuatro notas graves, se llama *tetracordo inferior*; el segundo, formado por las cuatro notas agudas, *tetracordo superior.* En la escala de *do*, será tetracordo inferior el formado por las notas *do-re-mi-fa;* y el superior el formado por las notas *sol-la-si-do.*

5.—*Si observamos detenidamente* estos dos tetracordos, veremos:

a) Que estos dos tetracordos son exactamente iguales en la disposición de los sonidos que los componen, puesto que ambos están formados de dos *tonos consecutivos* y *un semitono diatónico.*

b) Que la primera nota del tetracordo inferior es la tónica, y la primera nota del tetracordo superior es la dominante.

c) Que los dos tetracordos están separados una segunda mayor; es decir, que el *fa* última nota del tetracordo inferior está separada una segunda mayor del *sol* primera nota del tetracordo superior.

d) Que las dos notas extremas de cada tetracordo, *do-fa* en el inferior y *sol-do* en el superior, distan una cuarta menor.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

De todo lo cual resulta que los dos tetracordos son exactamente iguales, y por tanto podremos:

a) Convertir el tetracordo superior en tetracordo inferior de una nueva escala que tendría por tónica la dominante de *do mayor: sol.*

b) Convertir el tetracordo inferior en tetracordo superior de una nueva escala que tendría por dominante la tónica de *do mayor; do.*

Lección 5.ª

ENCADENAMIENTO DE LAS ESCALAS

1. Orden de los sostenidos en la clave y causa de este orden.
2. Regla práctica, deducida de lo expuesto, para hallar el tono mayor en que una pieza puede estar escrita, cuando en la armadura de la clave hay sostenidos.

1.—Vamos ahora a buscar una nueva tonalidad transformando el tetracordo superior de la escala de *do* en tetracordo inferior de otra escala.

Este tetracordo sabemos ya que está formado por las notas *sol-la-si-do.* Para completar esta nueva escala, se le ha de añadir un nuevo tetracordo formado de los cuatro grados ascendentes que siguen inmediatamente al tetracordo *sol-la-si-do.* Este nuevo tetracordo será el formado por las notas *re-mi-fa-sol.* Pero este nuevo tetracordo no se puede admitir por no ser igual al pri-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

mero; es decir, porque las notas que lo componen en vez de sucederse en este orden 1 *tono*-1 *tono*-1 *semitono*, se suceden en este otro 1 *tono*-1 *semitono* 1 *tono*. El *fa* solo dista un semitono del *mi*; este mismo *fa* dista un tono del *sol*. Luego para poder utilizarlo es menester alargar la distancia del *mi* al *fa* y acortarla del *fa* al *sol*. Esto lo obtendremos haciendo al *fa* sostedo, o sea elevándolo un semitono cromático.

Se ve por lo que hemos dicho que para formar una nueva escala se necesita hallar un sonido nuevo. Este sonido nuevo afecta a la nota *sensible* de la nueva escala. En el ejemplo que hemos puesto es *fa sostenido*. El *sol* que era la dominante de la escala de *do*, pasa a ser la *tonica* de la nueva escala, que por esto se llama *escala* de *sol*. El *re*, quinto grado, es la *dominante*. Las notas tonales, primero, cuarto y quinto grados, serán *sol*, *do* y *re*.

Si con la escala de *sol* hacemos la misma operación, nos resultará otra escala que tendrá por tónica la dominante de *sol* que es *re*. El sonido nuevo que hallaríamos sería el séptimo grado, nota sensible: *do sostenido*.

Si seguimos haciendo esta operación, hallaremos los sostenidos en este orden: *fa, do, sol, re, la, mi, si*; colocados en quinta ascendente.

Estos sostenidos no se colocan delante de cada nota, cosa que complicaría grandemente la escritura musical, sino inmediatamente después

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

de la clave formando lo que se llama *armadura de la clave.*

2.—El último sostenido hemos visto que es el último hallado y que afecta a la sensible, Ahora bien, la sensible dista un semitono diatónico o una segunda menor de la tónica. Luego:

Regla práctica.—Para hallar el tono mayor en que puede estar escrita una pieza cuando en la armadura de la clave hay sostenidos, se sube una *segunda menor* del último sostenido.

Lección 6.ª

1. Orden de los bemoles en la armadura de la claue, y exposición de la causa a que obedece este orden.—2 Regla práctica, deducida de lo expuesto, para hallar el tono mayor en que una pieza pueoe estar escrita cuando en la armadura de la clave hay bemoles.—3. Modo: mayor y menor.—4. Diferencia que existe entre ambos.—5. Notas modales propia o impropiamente dichas.

1.—Hemos visto hasta aquí que el transformar el tetracordo superior de la escala de *do* en tetracordo inferior de una nueva escala, hallamos una nueva tonalidad que contiene un sostenido; haciendo con esta nueva escala la misma operación, obtenemos otra tonalidad que contiene dos sostenidos, y así sucesivamente hasta recorrer todas las tonalidades que contienen sostenidos.

Invirtiendo ahora la operación, o sea, transformando el tetracordo inferior de la escala de *do* en tetracordo superior de una nueva escala, ha-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

llaremos también una nueva tonalidad que contiene un bemol; después, procediendo de la misma manera, tomando cada escala como punto de partida, recorreremos sucesivamante todas las tonalidades que contienen bemoles.

En efecto, transformemos el tetracordo inferior de la escala de *do* en tetracordo superior de otra escala. Ya sabemos que este tetracordo está formado por las siguientes notas: *do-re-mi-fa*. Para completar esta nueva escala se le ha de añadir un nuevo tetracordo formado de los cuatro grados que preceden inmediatamente a dicho tetracordo. Estará formado por las notas *fa-sol-la-si*. Pero este tetracordo no se puede admitir puesto que sus distancias no están conformes con las del primero. Se suceden en este orden: 1 *tono*—1 *tono*—1 *tono*, y deben sucederse en este otro: 1 *tono*—1 *tono* 1 *semitono*. Por otra parte, hemos visto que entre los dos tetracordos tiene que haber una *segunda mayor*, y aquí solo hay una *segunda menor*. Luego, para convertir la distancia de *tono* que hay entre las notas *la* y *si* en distancia de *semitono*, y la de *semitono* que separa los dos tetracordos en distancia de *tono*, tendremos que bajar el *si* un semitono cromático por medio de un bemol. Lo mismo nos sucederá si seguimos haciendo esta operación con la nueva escala hallada, recorriendo todas las tonalidades que tengan bemoles. El orden en que se nos presentan los bemoles es

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

exactamente inverso al de los sostenidos: *si-mi-la-re-sol-do-fa.* Los bemoles se colocan, como los sostenidos, inmediatamente después de la clave y entran a formar parte de la armadura.

2.—Hemos visto que el sonido nuevo hallado, que es el último bemol de la clave, afecta a la subdominante, ahora bien, la subdominante dista una *cuarta menor descendente* de la tónica,—do-fa.—Luego:

Regla práctica: Para hallar el tono mayor en que puede estar escrita una pieza cuando en la armadura de la clave hay bemoles, se baja una cuarta menor del último bemol. Obsérvese que cuando hay más de un bemol, la tónica es el penúltimo bemol porque es la nota que se halla a distancia de cuarta menor descendente.

3.—Se llama *modo* la manera de ser de una escala diatónica. Los modos son dos: *mayor* y *menor.* Hasta ahora solo hemos estudiado la escala del modo mayor; vamos pues, a estudiar la del modo menor.

4.—Se distinguen una de otra en la colocación de los semitonos. En la escala mayor se hallan: uno entre el *tercero* y *cuarto* grado, otro entre el *septimo* y el *octavo.* En la escala menor hay tres semitonos: uno entre el *segundo* y *tercer* grado, otro entre el *quinto* y el *sexto*, y otro entre el *septimo* y el *octavo.*

Pero no es esta la única diferencia que hay entre ambas escalas. Si echamos de nuevo una

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

BIBLIOTECA PROVINCIAL Y DEL INSTITUTO DE LAS PALMAS

ojeada sobre ellas veremos que los intervalos que forma la tónica con cada uno de los grados son en ambas escalas inguales todos excepto dos: de la tónica a la mediante y de la tónica a la superdominante.

En la escala mayor estos dos intervalos son tercera y sexta *mayores* respectivamente; en la escala menor son tercera y sexta *menores*. Para formar pues, una escala menor bastará bajar un semitono cromático la *mediante* y la *superdominante*.

5.—La *mediante* y la *superdominante* forman por tanto los caracteres distintivos de los modos, porque no ofrecen las mismas relaciones de distancia con la tónica, y por esto se llaman *notas características* o *modales propiamente dichas*. *Notas modales impropiamente dichas* llamamos a la *tónica*, *mediante*, *dominante* y *sensible*, porque con ellas conocemos los principales elementos de una modalidad determinada.

Lección 7.ª

1. Generación de la escala menor.—2. Diversas escalas menores.—3. Escalas relativas.—4. Regla práctiva para averiguar, dado el tono mayor de una pieza, el relativo menor en que la misma puede estar escrita.—5. Medio de que nos valemos para conocer si un trozo de música está escrito en el tono mayor o en su relativo menor.-6. Escala cromática.-7. Escalas enharmónicas.

1.—La escala menor es, en resumidas cuentas, una modificación de la escala mayor. Al tratar de la generación de la escala mayor decíamos:

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

a) Que está engendrada por tres sonidos que reciben el nombre de *notas tonales*; *b)* que estas notas tonales y sus harmónicas forman tres acordes *perfectos mayores*; y *c)* que escribiendo por movimiento conjunto los sonidos de estos tres acordes nos resultaba la escala mayor. Pues bien, convirtiendo estos acordes perfectos mayores en acordes perfectos menores, obtendremos la escala menor llamada *natural*.

2.—Esta escala natural nos ofrece un punto bastante defectuoso. Es el séptimo grado, que se halla a distancia de segunda mayor de la tónica perdiendo así su carácter de sensible, puesto que la sensible debe distar de la tónica solo un semitono diatónico, o sea una segunda menor. Además, la escala menor que nos resultara—do menor—tiene los mismos sonidos que la escala mayor que tiene por tónica el *mi bemol*. Para quitar estos inconvenientds se eleva el séptimo grado un semitono cromático, consiguiendo con esto no solo devolverle su calidad de nota sensible sino destruir también el equívoco que pudiera existir entre la escala mayor y la escala menor formadas por los mismos sonidos. Esta es la escala menor llamada *harmónica*.

En esta escala hallaron algunos el inconveniente de la *segunda aumentada* que hay entre el sexto y séptimo grado, y alteraron el sexto grado un semitono cromático hacia arriba; al descender quitaron las alteraciones de estos dos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

grados y quedó la escala menor natural. Esta escala recibió el nombre de *melódica*.

Es en verdad más cantable que la harmónica, pero presenta dos inconvenientes gravísimos, que son: *a)* al ascender destruye una de las dos notas *características* o *modales propiamente dichas*, como es el sexto grado; *b)* al descender quita al séptimo grado su calidad de nota sensible, destruyendo uno de los caracteres más distintivos de la música moderna. Este séptimo grado toma entonces el nombre de *subtónica*.

Existe otra escala menor que hoy está en desuso, y que podíamos llamar *incompleta*. Al subir solo llega hasta la superdominante; desciende tocando la sensible alterada, y descansa en la tónica. Esta escala sería excelente si no fuera inmcompleta; incompleta digo, no en el sentido de no contener todos los grados, sino en el sentido de que no procede de *tónica* a *tónica*.

3.—Acabamos de ver que toda escala menor tiene los mismos sonidos que otra mayor, con diferente tónica; y que para evitar el equívoco que pudiera haber entre ellas, se eleva un semitono cromático el séptimo grado de la escala menor. Para calificar la relación que existe entre dos escalas formadas por los mismos sonidos de las cuales una es *mayor* y la otra *menor*, se les da el nombre de *escalas relativas*.

Tenemos por ejemplo, la escala de *do mayor*. Su relativa menor será la formada por los mismos

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

sonidos pero teniendo los semitonos entre el segundo y tercer grado uno, y entre el quinto y sexto grado el otro; será pues *la menor*. La nota que se ha de alterar para destruir el equívoco será el *sol* séptimo grado de la escala de *la menor*. Hay que advertir que esta alteración nunca forma parte de la armadura de la clave a causa de su carácter cromático.

Se vé por este ejemplo: *a)* que la tónica de la escala menor se halla una *tercera menor* más baja que la tónica de su relativa mayor; *b)* que la sensible de la escala menor es la dominante de la escala mayor; *c)* que, mientras en el modo mayor está inalterada esta nota por su carácter de dominante, en el modo menor está alterada un semitono cromático hacia arriba por su carácter de sensible, y para destruir el equívoco; *d)* que las dos escalas tienen la misma armadura de la clave, como formadas que están ambas por los mismos sonidos.

4.—Así pues, *para hallar la tónica del modo menor, dada la tónica del mayor, hay que bajar de la tónica del mayor una tercera menor.*

5.—Hemos visto que los dos modos relativos tienen la misma armadura de la clave. Necesitamos por consiguiente, tener un medio para distinguir en cual de los dos está escrito un trozo de música.

Este medio consiste en buscar la nota que está en relación cromática en ambas escalas;

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

esta nota es la dominante del mayor que en el menor está alterada un semitono hacia arriba por ser la sensible. Por tanto, si esta nota está alterada un semitono hacia arriba, será modo menor; si está inalterada, será modo mayor. Si por esta regla nos quedara alguna duda, se puede acudir a la nota por que empieza o termina la melodía; o si se trata de una composición harmónica, a la nota porque empieza o termina el Bajo. Dicha nota suele ser siempre la tónica.

6—Llamamos *escala cromática* a la que procede por semitonos ya cromáticos ya diatónicos.

7.—*Escalas enharmónicas* son aquellas cuyos grados respectivos están en relación enharmónica. «La enharmonía, dice A. Danhauser en su Teoría de la Música pág. 69, es el complemento del sistema tonal moderno. Es el punto por donde el orden de los sostenidos se encadena con el orden de los bemoles. Por la enharmonía las escalas se enlazan recíprocamente, y por medio de este enlace, partiendo del mismo punto por dos caminos opuestos, vuelven a este punto de partida cuando parece que están más alejadas».

DIVICIONES DE LA ESCALA

Escala: completa e incompleta.

Escala completa: diatónica y cromática.

Escala diatónica: mayor y menor.

Escala menor: natural, harmónica, melódica y menor incompleta.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA BIBLIOTECA ISLAS CANARIAS

Lección 8.ª

1. Modulación.—2. Transporte: escrito y mental.—3. Reglas para efectuar el transporte.

1.—*Modulación* es el paso de un tono a otro. De ordinario la nota que indica la modulación es la sensible; algunas veces la subdominante. Hay otras muchas formas de modulación, pero su estudio pertenece a la harmonía y por eso aquí las omitimos.

2.—*Transporte* es la ejecución de un trozo musical en diferente tono del que está escrito. Esta ejecución puede hacerse bien escribiendo de antemano las notas en el tono a que se quiere transportar—*transporte escrito*—bien cambiando mentalmente la clave y su armadura—*transporte mental.*

3—El transporte que ordinariamente se hace en el Solfeo es al tono de *do mayor* si el tono de que se trate es mayor, o al tono de *la menor* si el tono de que se trata es menor. El transporte escrito no tiene dificultad alguna, pues aunque haya alteraciones accidentales hay tiempo para pensarlas guardando las convenientes distancias. Para el transporte mental es absolutamente necesario conocer perfectamente todas las claves. Hay que observar las siguientes reglas.

a) Buscar la clave que a la tónica del tono que queremos transportar le dé el nombre de *do* si es mayor, o de *la* si es menor.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

b) Si el tono tiene bemoles en su armadura, los becuadros que afecten a las notas bemoladas en la armadura, son sostenidos en el tono de *do* o *la*. Los sostenidos y bemoles que haya quedan sostenidos y bemoles respectivamente; se entiende si no afectan a las notas bemoladas en la armadura.

c) Si el tono tiene sostenidos en la armadura, los becuadros que afecten a las notas sostenidas en la armadura, son bemoles en el tono de *do*. Las demás alteraciones que haya, no afectando a las notas sostenidas en la armadura, quedan lo mismo.

Lección 9.ª

1. Notas de adorno.—2. Apoyatura.—3. Mordente de una, dos, tres y cuatro notas.—4. Como se distinguen en la escritura el mordente de una nota y la apoyatura.—5 Abreviatura de los mordentes circulares de tres y de cuatro notas.—6. Trino.—7. Semitrino superior e inferior: abreviatura de ambos.—8. Fioritura.—9.—Signos de repetición.—10 Otras abreviaturas empleadas en la escritura de la música moderna.

1.—Hemos visto los signos ordinarios que se usan para escribir la música; réstanos para completar su estudio el conocimiento de las notas de adorno, signos de repetición, y demás abreviaturas. Las *notas de adorno* son unas notas pequeñas que, no teniendo valor alguno respecto del compás, sirven para dar más variedad a la melodía. Las notas de adorno son: *la apoyatura*, *el mordente*, *el trino*, *el semitrino* y *la fioritura*.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

2.—*La apoyatura* es una pequeña nota que quita a la nota que la lleva la mitad o dos tercios de su valor, según que dicha nota sea simple o vaya seguida de un puntillo.

3.—*El mordente* es un adorno musical que consta de una, dos, tres o cuatro notas, y que ha de ser ejecutado con la mayor rapidez. El mordente toma su valor de la nota que le precede.

4.—Distínguese en la escritura el mordente de una nota de la apoyatura, en que la apoyatura se escribe con una figura de nota ordinaria, y el mordente de una nota se escribe con una figura de corchea cuya plica y corchete están atravesados por una rayita.

5.—Los mordentes de tres y de cuatro notas pueden ser *rectos* y *circulares*. Los *circulares* constan de la nota inmediata superior a la que los lleva, la nota que los lleva, y su inmediata inferior; si es de cuatro notas, se vuelve a repetir la nota que los lleva. Se escriben en abreviatura por medio de un signo parecido a la S. Cuando este signo está horizontal comienza el mordente por la nota inmediata superior a la nota que lo lleva; y cuando está vertical, por la nota inmediata inferior. Si encima o debajo de este signo hay alguna alteración, indica que ha de llevar esa alteración la nota superior si la alteración está encima, y la nota inferior si está debajo. Nótese que estas alteraciones no afectan a las notas que haya del mismo nombre dentro del compás.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

Si esta abreviatura del mordente se halla entre notas del mismo nombre y sonido, el mordente es de tres notas; si se halla entre notas de distinto nombre o sonido, es de cuatro notas.

6.—*El trino* es un adorno musical que se indica con las letras «tr» colocadas sobre una nota. Se ejecuta con la mayor rapidez, y consiste en batir alternativamente la nota que lo lleva con la inmediata superior.

7.—*El semitrino* no es más que un mordente de dos notas. Se indica por medio de una línea serpenteada colocada sobre la nota que lo lleva. Se ejecuta con toda rapidez y toma su valor de dicha nota. Puede ser *superior* e *inferior*: *superior* cuando se forma con la nota que lo lleva y el grado inmediato superior; *inferior* cuando se forma con la nota que lo lleva y el grado inmediato inferior. Cuando el semitrino es inferior, se atraviesa la linea serpenteada con una rayita vertical.

8.—La *fioritura* es un pasaje que a veces introduce el ejecutante durante la suspensión del compás indicada por el calderón. De ordinario suele estar anotado por el compositor con notas pequeñas, y encima o debajo se ponen las palabras «a piacer» o «ad libitum» que indican que la expresión, movimiento y demás han de ser a gusto del ejecutante. El calderón toma en este caso el nombre de *fermata*.

Puede también la fioritura hallarse en el trans-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

curso de un compás y entonces se ejecuta sin alterar el movimiento, tomando su valor de la nota que le precede.

9.—La repetición se indica: *a)* por la doble barra acompañada de dos puntos; *b)* por el párrafo o llamada; *c)* por las palabras italianas *da capo*, desde la cabeza, desde el principio.

a) La doble barra.—Indica que se ha de repetir la parte que se halle del lado en que están colocados los dos puntos. Así: cuando los puntos van a la izquierda de la doble barra, deberá repetirse la parte que se acaba de ejecutar. Si los dos puntos van a la derecha, la parte que se va a ejecutar; en este caso se pone al final el signo de repetición con los puntos a la izquierda. Si las dos partes han de ser repetidas, se colocan los dos puntos a la derecha y a la izquierda de la doble barra. Cuando en la repetición el último o los últimos compases han de ser sustituídos por otros, se pone sobre los que han de ser sustituídos, «1.ª vez»; y sobre los que han de sustituir «2.ª vez».

b) El párrafo o *llamada.*—Es un signo parecido a la S atravesada por una rayita y un punto a cada lado. Indica que cuando se presenta por segunda vez se ha de volver al punto donde se ha visto la primera vez, y desde allí se sigue hasta que haya una doble barra que tenga encima la palabra *fin*.

c) Las palabras *da capo.*—Se escriben tam-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

bién con solo sus iniciales, en esta forma: D. C. Indican que se ha de repetir desde el principio de la composicion hasta que se encuentre la doble barra con la palabra *fin*.

10.—Existen otras abreviaturas que son más bien gráficas e imposibles de transcribir aquí; por eso las dejamos a la explicación del Profesor.

Lección 10.ª

1. Ejecución musical: partes que comprende.—2. Fraseo.—3. Acentuación.—4. Signos de acentuación; ligado, picado, stacatto, y picado-ligado.—5. Términos de acentuación.—6. Matices.—7. Signos de matices.—8. Términos de matices.—9 Carácter: términos principales con que se indica el carácter de un trozo de música.—10. *Conclusión.*

1.—Conocemos ya todos los signos que se usan en la escritura de la música y las reglas que los rigen. No obstante, la ejecución de una obra resultaría insípida, fría y sin brillo, si el ejecutante, identificándose con el autor, no la anima y vivifica dándole la expresión que le es propia.

La ejecución musical comprende el *fraseo*, la *acentuación*, los *matices* y el *carácter*.

2.—*El fraseo* consiste en observar con exactitud la puntuación. Toda composición, lo mismo que el discurso, se compone de periodos, frases, miembros e incisos. Para ejecutar con exactitud una obra es por tanto necesario analizarla. Si las diversas partes del discurso musical están separadas por silencios de corta duración, es fácil

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

reconocerlas; pero si no están separadas por medio de silencios, hay que reconocerlas por medio de las cadencias, para lo cual es necesario tener conocimientos de harmonía.

Constituye el estudio de la harmonía uno de los elementos más necesarios al buen ejecutante ya cantor ya instrumentista, puesto que por medio de esta rama del arte musical puede analizar y conocer una composición hasta en sus más ínfimos detalles.

3.—En el discurso musical, como en el lenguaje, hay notas que deben acentuarse con más fuerza que otras, dando de esta forma más variedad y belleza a la frase musical. La acentuación se expresa ya por signos ya por términos italianos

4.—Los signos de acentuación, llamados también *articulaciones*, son: el ligado, el picado, el stacatto, y el picado-ligado.

El *ligado* se indica por medio de una ligadnra que une dos notas de distinto nombre o sonido. Se ejecuta uniendo los sonidos todo lo posible, acentuando la primera nota más que las restantes y cortando la última como si estuviera picada. Algunos autores cuando esta ligadura comprende dos notas la usan para indicar el *portamento* que consiste, en la música vocal y de instrumentos de arco, en pasar de una nota a otra rozando rapidísimamente las intermedias.

El picado se indica por medio de unos puntitos que se colocan sobre la nota. Se ejecuta de-

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

jando en silencio próximamente la mitad del valor de la nota que lo lleva.

El stacatto o muy picado se indica por medio de unas rayitas a manera de *comas* que se colocan sobre las notas. Se ejecuta picando más la nota que en el picado.

El picado-ligado es la reunión de estas dos articulaciones y se ejecuta picando las notas memos que en el picado.

5.—Los términos italianos con que principalmente se expresa la acentuación son:

TERMINOS	ABREVIATURAS	SIGNIFICADO
Forte piano	fp . . .	Fuerte la primera nota, débil la segunda
Piano forte	pf . . .	Débil la primera nota, fuerte la segunda
Legato	Leg . . .	Ligado
Legatíssimo	Legssimo .	Lo más ligado posible
Marcato	Marc . .	Marcado
Rinforsando	Rinf o Rfz .	Dando poco a poco más fuerza
Sforzando	Sfz . . .	Dando repentinamente más fuerza
Sostenuto	Sost . .	Bien sostenido el sonido
Staccato	Stcc . . .	Destacado
Tenuto	Ten . . .	Reteniendo el sonido

6.—*Matices* llamamos a los diferentes grados de intensidad con que podemos ejecutar un trozo de música.

7.—Los signos con que se indican son los *gra-*

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

duadores o *reguladores* ya de aumento ya de disminución. Cuado una misma nota tiene un graduador de aumento primero, y de disminución después, se ejecuta aumentando poco a poco la intensidad del sonido hasta la mitad de su valor, disminuyéndola después en la misma proporción. Esto es lo que se llama *filar un sonido.*

8.—Los términos que se emplean para expresar los matices son:

TERMINOS	ABREVIATURAS	SIGNIFICADO
Pianísimo	pp . .	Muy suave
Piano	p . . .	Suave
Mezzo piano	mp . .	Medio suave
Un poco piano	poco p .	Un poco suave
Sotto voce	sot. v. .	A media voz
Mezza voce	mez. v .	A media voz
Un poco forte	poco f .	Un poco fuerte
Mezzo forte	mf . .	Medio fuerte
Forte	f. . . .	Fuerte
Fortísimo	ff . . .	Muy fuerte
Crescendo	Cresr. .	Aumentando en fuerza
Decrescendo	Decres .	Disminuyendo en fuerza
Diminuendo	Dim . .	Disminuyendo
Calando	Cal . .	Disminuyendo
Morendo	Mor . .	Disminuyendo en movimiento y en fuerza
Perdendosi	Perd .	Dejando perder el sonido
Smorzando	Smorz .	Apagando el sonido poco a poco

9.—*Carácter* es el tinte general que se dá a la

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

expresión de un trozo de música. Para indicar el carácter se usan también términos italianos.

He aqui los principales.

TERMINOS	SIGNIFICADO
Amabile	Amable
Amoroso	Amoroso
Appasionato . . .	Apasionado
Ardito	Animoso
Brillante	Brillante
Capriccioso	Caprichoso
Con allegrezza . . .	Con alegría
Con bravura . . .	Con bravura
Con delicatezza . .	Con delicadeza
Con dolore	Con dolor
Con grazia	Con gracia
Con gusto	Con gusto
Con tenerezza . . .	Con ternura
Delicatamente . . .	Delicadamente
Delicato	Delicado
Disperato.	Desesperado
Dolce	Con dulzura
Dolcissimo	Con mucha dulzura
Doloroso	Doloroso
Drammatico . . .	Dramático
Energico	Con energía, con vigor
Espresivo.	Expresivo
Giocoso	Jocoso, alegre
Mesto	Triste
Religioso	Religioso

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA BIBLIOTECA ISLAS CANARIAS

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2006

Sin embargo, a pesar de todas estas indicaciones, es necesario que el ejecutante se asimile el carácter de la obra conforme aquello de Horacio: «*Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*».

10.—*Conclusión.*—Terminamos esta lección de la ejecución musical y con ella estos apuntitos, cediendo la palabra al ilustre artista P. Baillot quien, hablando del «Genio de Ejecución, dice en su Método de Violín: «El es, quien comprende al primer golpe de vista los diferentes caracteres de la música; él es, quien por una intantánea inspiración, se identifica con el genio del compositor, le sigue en todas sus intenciones y la da a conocer con tanta facilidad como presición; el es, quien va hasta presentir los efectos para hacerlos brillar con más esplendor; él quien da a la ejecución de un instrumento el colorido que conviene al género de un autor; él, quien sabe juntar la gracia con el sentimiento, la sencillez con la gracia, la fuerza con la dulzura, y marcar todos los matices que determinan los contrastes; él sabe pasar repentinamente a una expresión diferente, acomodarse a todos los estilos, a todos los acentos; hacer sentir sin ostentación los pasajes más salientes y echar hábilmente un velo sobre los más vulgares; penetrarse del genio de un trozo de música que nada dice hasta prestarle encanto, crear efectos que el autor abandona muchas veces al instinto del artista; traducirlo

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009

todo, animarlo todo, transmitir al alma del oyente lo que sentía el alma del compositor; hacer revivir los grandes genios de siglos pasados, e interpretar en fin, los sublimes acentos con el entusiasmo que corresponde a ese lenguaje noble y afectuoso que, no en vano, como a la poesía, le llaman el idioma de los dioses».

BIBLIOTECA PROVINCIAL
INSTITUTO DE CANARIAS

FIN

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
BIBLIOTECA
ISLAS CANARIAS

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2009