

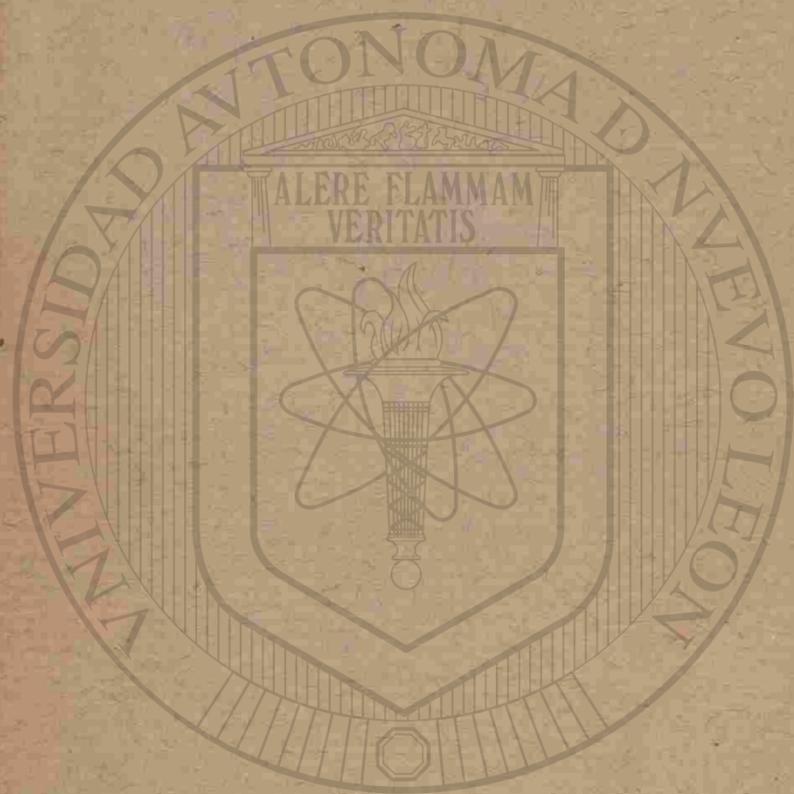
NUES...
1870

70

MT870
E787.
1892
c.1



1080076286

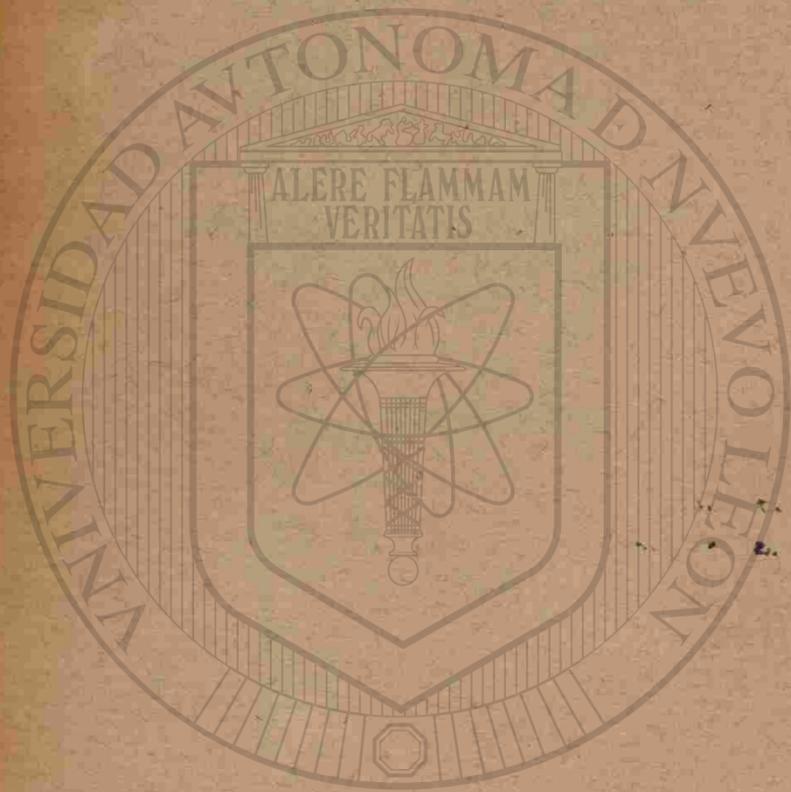


UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Felic

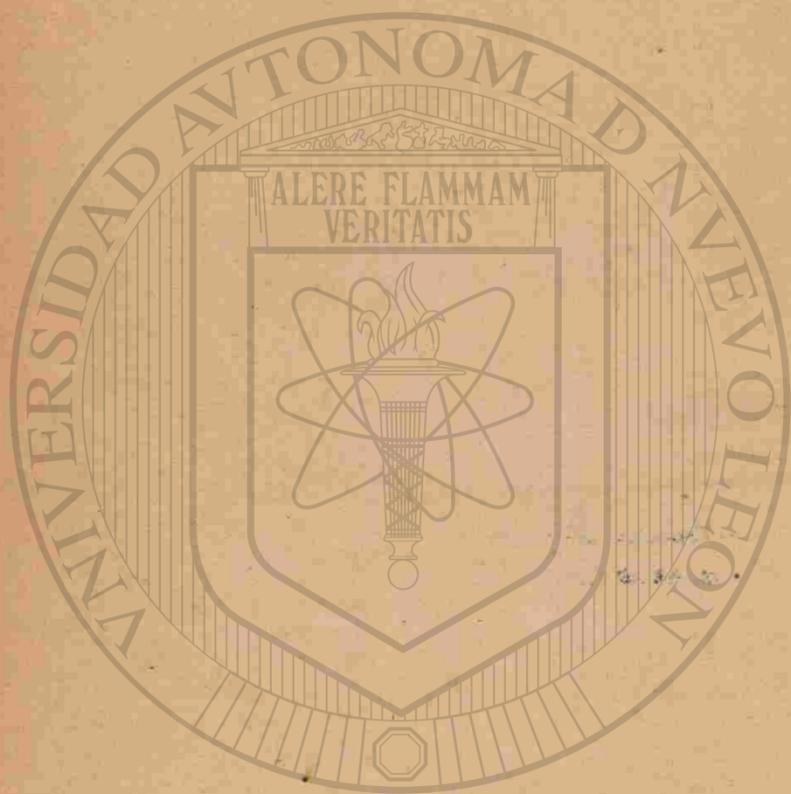
Felicitas Lozaya

DONADO POR
BIBLIOTECA PARTICULAR

Frita. Felicitas Lozaya
PROFESORA DE CANTO.

UANL





MÉTODO COMPLETO
de



sin acompañamiento

por

D. HILARION ESLAVA

*Nueva Edición
esrupulosamente corregida.*

Veracruz - Méjico

Ramon Lainé

EDITOR

1892

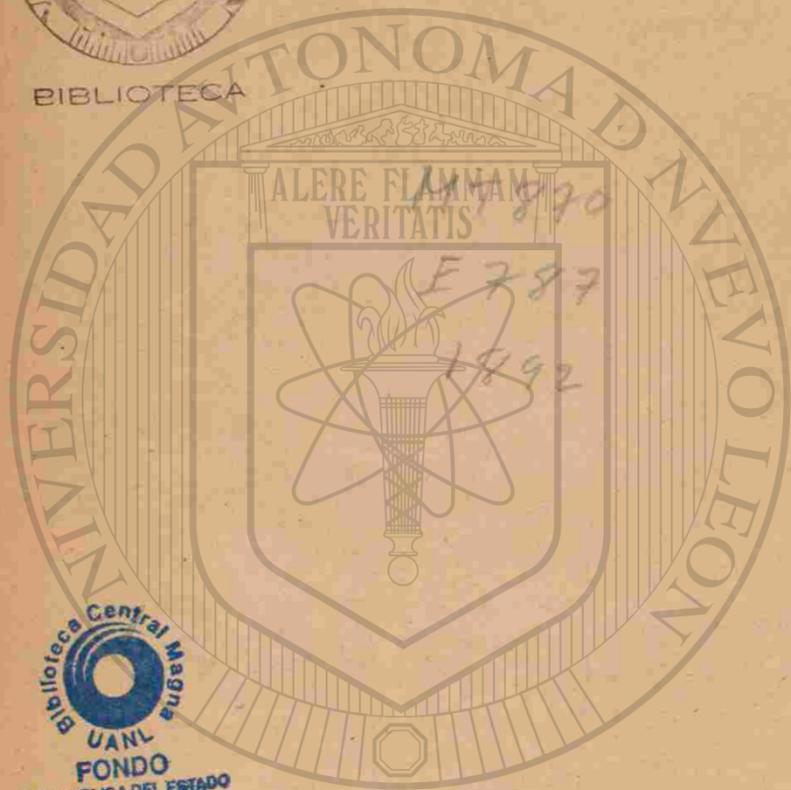
28393

784.94

E.



BIBLIOTECA



Biblioteca Central Magna UANL FONDO A. B. PUBLICA DEL ESTADO

4282A

PRIMERA PARTE.

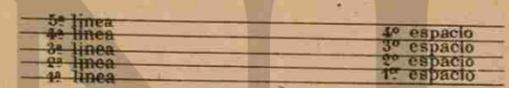
CONOCIMIENTOS PRELIMINARES.

MUSICA es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo.

Todos los caracteres y señales que sirven para la música corresponden á una de estas dos cosas : á la 1ª que es el *sonido*, pertenecen las *claves, signos, sostenido, bemoles, becuados*, las letras *p* (piano) *f* (forte) y otras varias palabras, que puestas debajo ú encima de los signos, modifican su sonido. En fin, al sonido corresponde todo lo que á este afecta, haciendolo ya grave ó agudo, ya fuerte ó debil.

Al tiempo pertenecen los *aires, compases, figuras, puntillos, silencios, puntos de reposo y fermatas*, (llamados *calderones*) las palabras *acelerando, ritardando* y otras varias, que puestas debajo ú encima de las figuras, modifican su valor. En fin al tiempo corresponde todo lo que á este afecta, haciendolo rapido ó pausado.

Todos éstos caracteres se colocan en el *PENTÁGRAMA*, que es el conjunto de cinco líneas y cuatro espactos, á lo cual se da vulgarmente el nombre de *pauta ó pautado*. Véase.



El arte musical se divide en varios ramos, siendo el fundamendo de todos ellos el *solfeo*. Esta palabra proviene de los signos *sol* y *fa*, como la *solmizacion* que se llamaba antiguamente, derivaba de *sol* y *mi*. *Solfeo* es, pues, el arte de bien medir y entonar, dando á cada signo su propio nombre.

NOTA. — Sin mas que esta idea general de la música, pasará el Maestro á explicar al discípulo la primera leccion de solfeo, que es la escala; y como en ella solo se hallan signos, clave de sol, compas binario y figuras redondas, lo deberá hacer del modo siguiente.

DE LO QUE PERTENECE AL SONIDO, QUE ES LA CLAVE Y LOS SIGNOS

LOS SIGNOS son los que denotan lo agudo ó grave de los sonidos, segun su colocacion en el pentágrama : ellos son siete, y sus nombres son *DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI*, que multiplicados hasta arriba y hacia abajo, forman todos los sonidos que producen las voces é instrumentos.

Como los signos no tienen una misma colocacion en el pentágrama, es necesario determinar la por medio de una señal que se pone al principio, y que se llama *clave*: de consiguiente, *CLAVE* es la que fija la colocacion que se dá á los signos en el pentágrama. Son varias las claves que hay : la 1ª es la de *Sol*, que se coloca en la 2ª línea. Véase  Determinado por esta clave que el signo *sol* se coloca en la 2ª línea, es fácil conocer el lugar que ocupan los demás.

Como los signos duplicados hacia arriba y hacia abajo no caben dentro de los límites del pentágono, se les coloca también en líneas y espacios adicionales. Véase el ejemplo siguiente con el cual se comprenderá bien la *clave*, *signos*, *pentágono* y *líneas adicionales*.

Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do,
HACIA ABAJO

Sol, Fa, Mi, Re, Do, Si, La, Sol,
HACIA ARRIBA

DE LO QUE PERTENECE AL TIEMPO, QUE ES EL COMPAS Y FIGURAS.

COMPAS es una pequeña porción de tiempo dividida en 2, 3 ó 4 partes, que sirve para medir el valor de las figuras. Se denota con una señal colocada junto á la Clave. Hay varias especies de compases: el 1º es el compas de compasillo, que se escribe con un semicírculo así C ó así c^{u} . Cuando se pone así C denota que se divide en dos partes, al cual llamamos *compasillo binario* ó simplemente *binario*. Cuando se escribe así c , significa que se divide en cuatro partes, el cual se llamaba *compasillo cuaternario*, y que hoy llamamos simplemente *compasillo*. Ahora se trata solamente del *binario*, que es el más fácil. Se divide en dos partes marcándose con dos movimientos de la mano, uno hacia abajo y otro hacia arriba que se llaman *dar* y *alzar*. De las dos partes en que se divide este compas, la 1ª se llama también *fuerte* la 2ª *débil*, por ser el efecto de aquella mucho más decisivo que el de esta.

FIGURA es la diferente forma que se da á las notas musicales para determinar su duración.

Tengáse presente que se da el nombre de *nota* á la reunión de signo y figura que espresan el sonido y su valor. Hay varias especies de figuras: la 1ª es la *redonda*, que vale un compas entero.

Al fin de cada compas se pone una línea que atraviesa el pentágono, y se llama *línea divisoria*, que sirve para dividir ó separar los compases entre sí véase véase

Como cada redonda vale un compas, después de cada una de ellas hay una línea divisoria.

NOTA. — Ahora el Maestro después que el discípulo comprenda bien la clave y los signos que contiene la 1ª lección según las definiciones y explicación que hemos dado, le enseñará á entonarla contando con el y cuidando que la afinación sea muy exacta; luego pasará á explicar lo que respecta al **tiempo**, que es el compas y líneas divisorias, concluyendo por solfear la lección con compas. Este mismo orden deberá observarse también con exactitud en las siguientes.

(1) El origen de escribirse el compasillo con un semicírculo así C ó c^{u} es por que los antiguos lo calificaron de imperfecto suponiendo que el ternario era únicamente perfecto, por lo cual lo designaban con un círculo completo, de este modo O ó O

Tengáse presente que cuantas notas se hallen al pie de las páginas no son sustanciales, de consiguiente queda á la discreción del Maestro el hacer ó no uso de ellas para con los discípulos.

(2) Debe destearse la denominación de compas **mayor** la cual daban los antiguos debido únicamente al que escribían con dos redondas ó cuatro blancas en el compas, llamando **menor** ó compasillo al que no contenía más que una redonda ó dos blancas.

(3) He adoptado la denominación francesa respecto á las figuras, como la más clara, propia y sencilla. Es sumamente impropio y aun ridículo llamar **breves** y **semibreves** á las de mayor duración: estos nombres solo pueden tener lugar en la primitiva música de *facistot* escrita con **maximas** y **tongas**, desterrada ya enteramente.

(1)

LECCION 1ª (1)

Todas las figuras tienen sus respectivos *silencios*: (2) el de redonda, que como ella, tiene un compas de duración, se señala así y se coloca debajo de cualquiera de las cinco líneas.

LECCION 2ª (2)

La figura que vale la mitad de una *redonda*, se llama *blanca*. Véase Entran dos en cada compas, y cada una de ellas vale una parte.

LECCION 3ª (3)

(4)

Cuando dos notas, que son de un mismo nombre y sonido, se hallan unidas por medio de una línea curva que se llama *ligadura*, no se pronuncia la 2ª sino que prolongándose la 1ª se reúne á esa el valor de aquella: véase véase

LECCION 4ª (5)

El silencio de *blanca* se escribe así y se coloca sobre cualquiera de las 5 líneas.

LECCION 5ª (6)

(7)

LECCION 6ª (8)

(9)

EMISION DE LA VOZ (3)

No he querido complicar el silencio de las lecciones anteriores, enseñando al mismo tiempo la emisión de la voz. Ahora que el discípulo estará seguro en la perfecta afinación de la escala, conviene que aprenda á emitir los sonidos de su voz con toda pureza. Mi objeto, al dar algunos conocimientos en esta materia, no es otro sino el querer evitar los resultados funestos que se ven con frecuencia en muchos que acostumbrados, mientras dura el estudio del *solfeo*, á emitir defectuosamente la voz, llegan casi á inutilizarse después para el estudio del *canto*.

(1) En las 20 lecciones primeras no está designado el **aire**: al principio debe ser muy despacio, y aun después no debe pasar de ser muy moderado.

(2) Los nombres de *pausa*, *aspiración* y *suspiro* son impropios, y no espresan su significado como la palabra **silencio**.

(3) Todas estas instrucciones acerca de la emisión podrán omitirse con aquellos discípulos de quienes no se pueda ni se deba esperar que se dediquen al canto.

Los defectos mas graves, perjudiciales y de mas trascendencia son los de emitir la voz gutural ó nasal : á la 1ª llaman vulgarmente voz de gota, y á la 2ª gangosa.

Para combatir la 1ª ocasionada por hinchar la lengua por su base, oprimiendo la garganta, (1) es necesario hacer que el discípulo aplane bien la lengua en toda su estension, ahondandola por su base ó raiz.

Como la lengua es la que especialmente esta encargada de transformar la voz en vocales por medio de sus movimientos, es necesario que estos se hagan principalmente por los berdes de ella, ligeramente por medio, y de ningun modo por su base.

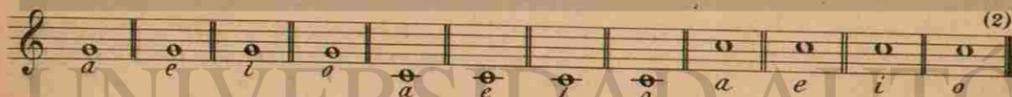
El defecto nasal es fácil de conocer y corregir al principio. Cuando la columna de aire sonoro va directamente á tomar su resonancia en los fosos ó agujeros nasales en lugar de dirigirse á la boca, resulta un sonido enteramente gangoso.

Cogiendo las narices con las yemas de los dedos, es como puede conocerse si la columna de aire, cuando sale de la garganta, se dirige hácia los fosos nasales ó hácia la boca : si la direccion es á esta, el sonido será puro; si es hácia las narices, será nasal, lo cual debe evitarse con cuidado. La posicion de la boca es una de las cosas que mas influyen en la emision de la voz : el Maestro debe cuidar de que el discípulo ponga la boca de modo que la quijada, labio y dientes inferiores, esten separados perpendicularmente de la quijada, labio y dientes superiores : los labios deben estar blandamente pegados á los dientes : la boca debe estar medianamente abierta, retirando sus costados en la forma que tienen en la sonrisa antes de llegar á ella. De este modo se abre la boca en justas proporciones, presenta además una forma agradable, y contribuye á la emision pura de la voz.

Los defectos mas comunes son abrir poco la boca, ó abrirla en forma ovalada, redondeando los labios, lo cual debe evitarse cuidadosamente.

Estos conocimientos, que por su claridad estan al alcance de todos, bastan para el objeto que me propongo, que es prevenir los males que se siguen del descuido casi general que hai en esta materia.

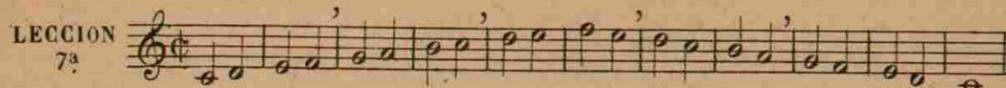
Para poner en práctica todo lo dicho, el Maestro enseñará con viva voz al discípulo el siguiente ejercicio, observando escrupulosamente los preceptos dados, deteniéndose en cada leccion hasta que el discípulo emita bien la voz, y pronuncie con correcta posicion de boca.



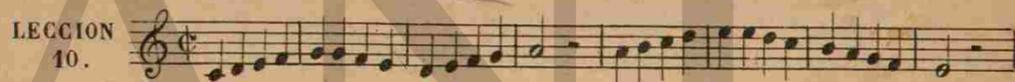
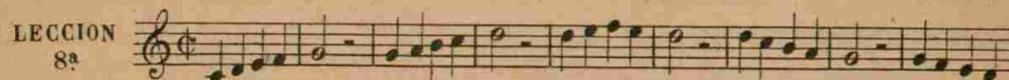
El maestro podrá hacer solfear al discípulo, si cree necesario, algunas de las lecciones pasadas, especialmente la 1ª que es la escala, para que se asegure en la práctica, de la emision, teniendo cuidado en las sucesivas de observar esactamente lo dicho : en ellas hallará señaladas las respiraciones con una coma, y cuidará de que el discípulo dé toda la duracion debida á los sonidos, haciendole tomar la respiracion suficiente. Tambien debe prohibirse al solfista todo esfuerzo violento, pues basta para el solfeo cantar á media voz.

(1) Digo garganta para que me entiendan todos; porque si usase de los nombres de glotis y epiglotis etc. serian necesarias otras esplicaciones.

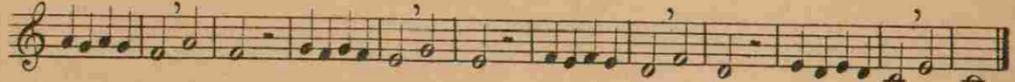
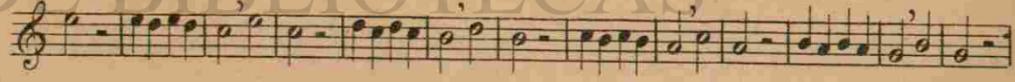
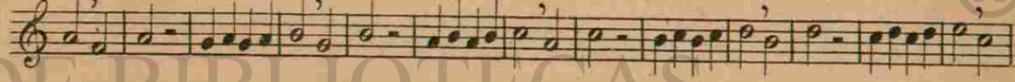
(2) No se hace uso de la u porque no la tienen los signos con cuyos nombres se solfea.



La figura que vale la mitad de una blanca se llama negra, Véase  Entran 4 en cada compas, y cada una de ellas vale media parte.



TERCERAS CON PREPARACION.



TERCERAS SIN PREPARACION.

LECCION 12.

CUARTAS CON PREPARACION.

LECCION 13.

CUARTAS SIN PREPARACION.

LECCION 14.

QUINTAS CON PREPARACION.

LECCION 15.

QUINTAS SIN PREPARACION.

LECCION 16.

SESTAS CON PREPARACION.

LECCION 17.

SESTAS SIN PREPARACION.

LECCION 18.

OCTAVAS CON PREPARACION.

LECCION 19.

OCTAVAS SIN PREPARACION.

LECCION. 20.

Antes de pasar á la leccion 21, conviene que el discípulo esté seguro en las entonaciones de los intervalos que hemos recorrido en las anteriores. Para adquirir esta seguridad el mejor medio es valerse de los ejercicios siguientes, haciéndolos practicar sin compas y sin acompañamiento. La práctica me ha demostrado que de este modo se asegura el discípulo en las entonaciones mucho mejor que por medio de lecciones medidas. Advierto sin embargo, que si el Maestro vé, que el estudio de estos ejercicios se hace fastidioso al discípulo, podrá repartirlos en trozos, asignando uno de ellos en cada una de las lecciones siguientes ; pero de ningun modo deberá omitirlos por consideracion alguna.

NOTA. — De aqui en adelante podrá el discípulo estudiar por si solo, observando las advertencias que acerca de ello tenemos hechas ; añadiendo á ellas, que conviene que el Maestro, despues de dar la leccion del dia, al asignar la siguiente, explique al discípulo todas las novedades que ella contiene respecto al tiempo y sonido, para que comprendiéndolas bien, pueda estudiarla con aprovechamiento, y no perder el tiempo en balde.

Esta advertencia la hago solamente para aquellos Maestros que no tienen gran práctica en la enseñanza ; porque los que la tengan, sin necesidad de este consejo, habran practicado esactamente esto mismo.

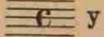
EJERCICIOS.

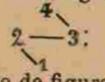
DE LOS AIRES

AIRE es el que designa el grado de presteza ó lentitud que debe llevar el compas. Se denota con una palabra italiana puesta al principio de una pieza ó leccion ó en el discurso de ella.

Hay 4 aires principales, que son *Allegro* (aprisa), *Andante* (muy moderado), *Adagio* (despacio) y *Largo* (muy despacio). Las modificaciones que estos reciben se hallarán en el discurso de estos solfeos, y en la tabla que está al fin.

DEL COMPASILLO

El compas de *compasillo*, con cuyo solo nombre entendemos hoy el *cuarternario*, se divide en 4 partes, se designa con esta señal  y se marca con 4 movimientos de la mano

en esta forma : la 1ª y 3ª se llaman partes fuertes y la 2ª y 4ª débiles. (1), Entra el mismo número de figuras que en el compas *binario*; de consiguiente, la *redonda* vale un compas entero, que son 4 partes; la *blanca* medio, que son dos; y la *negra* un cuarto, que es una.

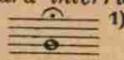
COMBINACIONES PROGRESIVAS DE ENTONACIONES Y FIGURAS.

Andante.⁽²⁾

LECCION. 21.

(1) Las partes fuertes y débiles del compas son en música lo que las silabas acentuadas é inacentuadas en el language.

(2) Este aire no es tan despacio como muchos creen, sino un poco mas lento que el *Allegro Moderato* y nada mas : asi lo entendieron los antiguos, y este es el significado de la palabra *Andante* derivado del verbo *andare* andar.

PUNTO DE REPOSO, vulgarmente CALDERON, es un semicírculo con un punto en medio, que colocado debajo ú encima de una nota ó silencio, sirve para interrumpir momentaneamente el discurso musical, suspendiendo el compas : véase  1)

Andante.

LECCION. 22.



Andante.

LECCION. 23.



Andante.

LECCION. 24.



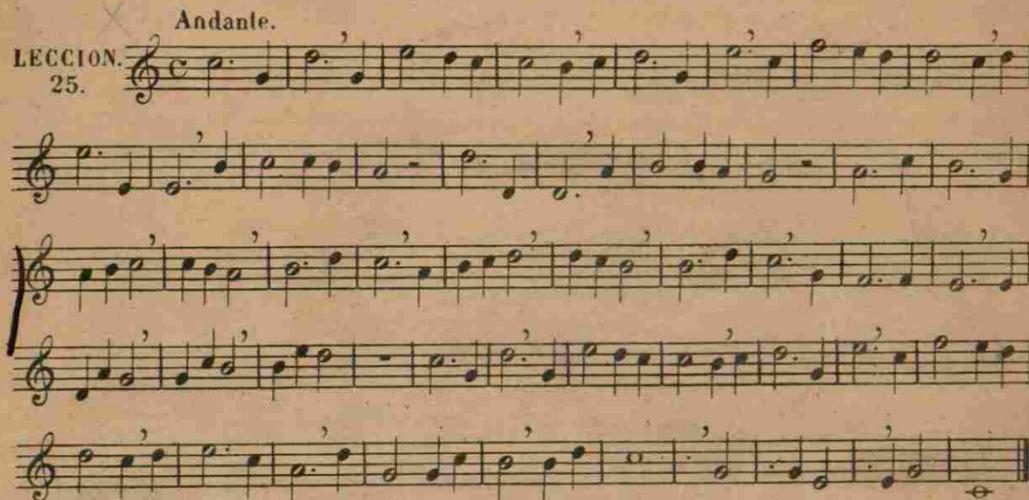
(1) Tambien se le da el nombre italiano **Fermata** (detencion); pero este, ademas de significar el punto de reposo, incluye el caso de ejecutar la voz ó instrumento algun paso *ad libitum*.

DEL PUNTILLO

El PUNTILLO aumenta á la figura que lo tiene la mitad de su valor : se coloca á la derecha de la nota : una redonda, cuyo valor es un compas, vale uno y medio con puntillo, la blanca, cuyo valor es dos partes, vale tres con puntillo y asi de las demas.

Andante.

LECCION. 25.



El silencio de negra se escribe asi  y se coloca en cualquiera parte del pentágrama.

Andante.

LECCION. 26.



DE LA SINCOPIA

Llámanse SONIDOS SINCOPADOS á las notas que se dan á *contratiempo*. El resultado de las notas sincopadas es aventuar la parte débil del compas mas que la fuerte; y como esto sea invertir el orden natural, se dice que son á *contratiempo*. Hay sincopas largas, muy largas, breves y muy breves. Se escriben de 3 modos : 1º por medio de ligaduras ; 2º por medio de notas partidas; y 3º cortadas por medio de pausas.

De estas se tratara mas adelante.

Sincopas por medio de ligaduras.

Muy largas. Largas. Breves. Muy breves.

Las mismas con notas partidas.

La mismas cortadas por medio de pausas.



Andante.
LECCION. 27.

Andante.
LECCION. 28.

Andante.
LECCION. 29.

NOTA. — Como conviene tanto, que la progresion de las lecciones esté dispuesto de tal modo, que el discípulo pueda comprender facilmente lo que desconoce por lo que tiene ya conocido, pongo en adelante algunas lecciones de las pasadas reduciendolas á figuras de menos valor. Si con todo esto el discípulo hallase dificultad en practicarlas, el Maestro podrá hacerle solfear antes la leccion pasada, de la que se ha hecho la reduccion, midiendóla en compas binario : por ejemplo : siendo la leccion 30 reduccion de la leccion 21, el Maestro, si lo creo necesario, puede hacer solfear al discípulo la leccion 21 en compas binario, antes de pasar á decir la 30 en compasillo : de este modo se facilita la medida de las nuevas figuras que vayan apareciendo, porque las negras tienen el mismo valor en compas binario, que las corcheas en compasillo, guardando la misma proporcion las demas figuras. Este mismo orden debe seguirse en todas las lecciones que son reducciones de otras, si las circunstancias del discípulo lo exigen.

DE LA CORCHEA

CORCHEA es la figura que vale la mitad de una negra. En el compas de compasillo entran 8; en cada parte dos; y una sola vale media parte. Se escriben de dos modos; unidas por medio de una barrita, ó sueltas con un especie de crochettino (de lo cual toman el nombre)

Véase *

REDUCCION DE LA LECCION 21.

Andante.
LECCION. 30.

REDUCCION DE LA LECCION 22.

Andante.
LECCION. 31.

DE LOS INTERVALOS Y DE LAS ALTERACIONES.

INTERVALO es la distancia que hay de un sonido á otro. Hay intervalos conjuntos y disjuntos : los conjuntos, que son de los que tratamos ahora, son las distancias que hay de un sonido á otro inmediato, que constan de un tono (vulgarmente punto) (1) ó de medio tono, que es lo mismo que semitono, véanse los intervalos conjuntos que resultan de la escala.

Todos los intervalos de tono se pueden dividir en dos semitonos por medio de las alteraciones de los signos, que son 3; sostenido # (2), bemol b y becuadro ♮ el sostenido altera al sonido,

(1) El nombre de punto, dado á una nota cualquiera como igualmente al intervalo de un tono, viene de que hubo un tiempo en que se notaba la musica por medio de puntos.

(2) Algunos quieren que se llame sostenido y no sostenido porque dicen, que este no espresa con propiedad el significado de subir medio tono mas; pero debe tenerse presente, que aquel proviniendo del verbo anticuado sustener, que hoy decimos sostener, tiene la misma impropiedad.

que lo tiene de un *semitono* hácia arriba; el bemol lo baja de otro *semitono* hacia abajo; y el becuadro destruye el efecto del sostenido ó bemol que le precede. Las alteraciones se dividen en *propias y accidentales*. De las primeras se tratará en la 2ª parte de este metodo. Las accidentales son las que se colocan á la izquierda de las notas alterándolas, Véase



SOSTENIDO ACCIDENTAL EN FA PRECEDIDO DE SOL.

Andante.

LECCION. 32.

SOSTENIDO EN DO PRECEDIDO DE RE.

Andante.

LECCION. 33.

REDUCCION DE LA LECCION 25
NEGRAS CON PUNTILLO.

La negra, cuyo valor es una parte, vale una y media con puntillo.

Andante.

LECCION. 34.

BEMOL EN SI Y SOSTENIDO EN SOL PRECEDIDOS DE LA

Andante.

LECCION. 35.

DEL BECUADRO

Las alteraciones accidentales no solo sirven para alterar á los signos que las tienen, sino tambien á todos los de su mismo nombre, que estan despues de ellas dentro del mismo compas, de modo que si se quiere que un signo alterado con *bemol* ó *sostenido* vuelva á ser natural dentro del mismo compas, es necesario ponerle un *becuadro* (1) Vease,

(1) Las denominaciones de bemol y becuadro vienen de que los antiguos designaron á cada signo una letra del abecedario, cabiéndole al si la **B**: por esto al si ♭ llamaban **B mol**, que quiere decir blando: y al si ♯ **B cuadro** que quiere decir duro: suponiendo que este ultimo (cosa verdaderamente estraña) hacia en el oido un efecto parecido al de un cuerpo cuadrado ó con esquinas sobre un plano como el de la mano.



Andante.



El silencio de corchea se escribe así  y se coloca en cualquiera parte del pentagrama

NOTA. — Para facilitar al principio la ejecución del silencio de corchea, conviene que el discípulo aspire al tiempo de hacerla, cuando es en la 4ª mitad de una parte del compas.

SINCOPAS BREVES REDUCCION DE LA LECCION 27.

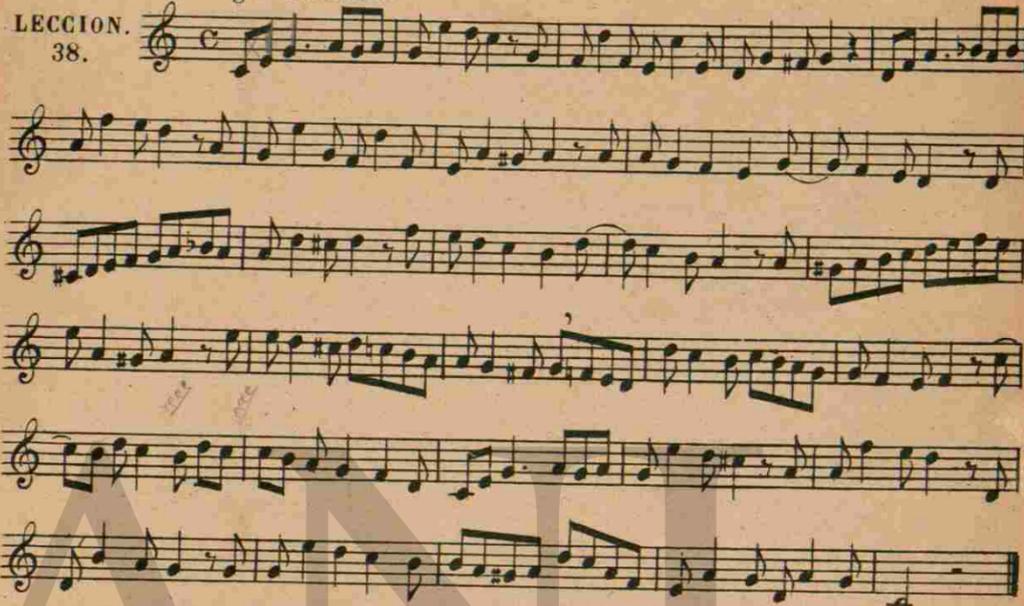
Andante.



Cuando á la palabra *Allegro* (aprisa) signe la de *Moderato* (moderado) designa que el *aire* del compas debe ser algo mas aprisa que en el *Andante*, y mas despacio que en el *Allegro*.

NOTA. — Aunque el *aire* que se ponga á la cabeza de una leccion deba ser aprisa, el discípulo, despues de entonarla sin compas, deberá cantarla despacio al principio.

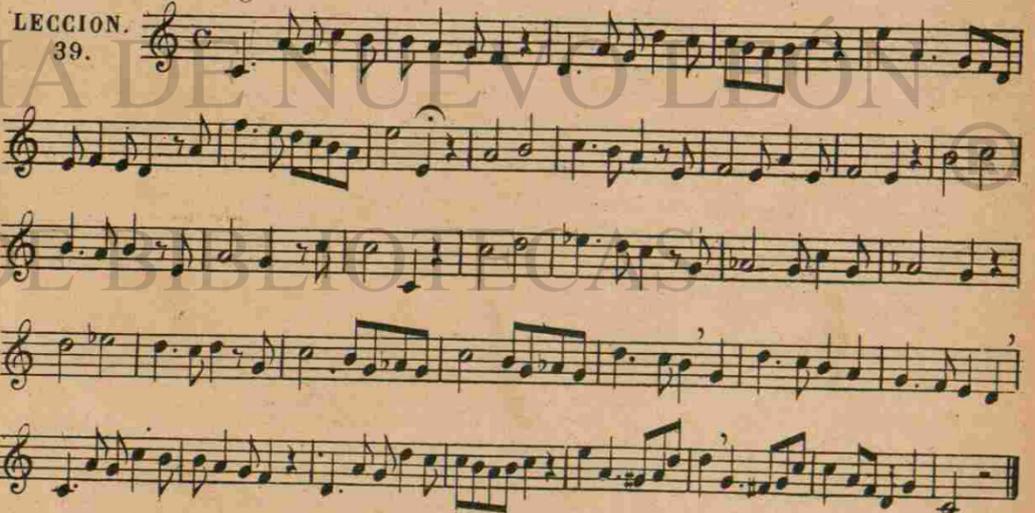
Allegro moderato.



NOTA. — Como los 1ºs bemoles accidentales en mi y en la suelen ser bastante difíciles á los principiantes, se advierte al Maestro, que conviene que el discípulo se detenga en la frase que encierran los compases 9 y 16 hasta que la entone perfectamente antes de pasar adelante. Como la frase siguiente á esta, que contiene la dificultad que se trata de vencer, tiene los mismos intervalos, queda vencida de este modo insensiblemente.

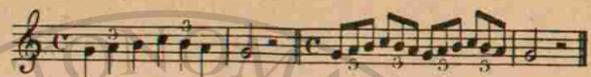
BEMOLES EN MI Y EN LA PRECEDIDOS EL 1º DE RE Y EL 2º DE SOL.

Allegro moderato.



DE LOS TRESILLOS (1)

TRESILLO es un grupo de tres notas que tienen el mismo valor que si fueran solas dos : comunmente se pone un número 3 sobre ellos; y si son muchos seguidos, solo se pone sobre los 1^o de modo que, valiendo dos negras en compas binario y dos corcheas en compasillo una parte, un tresillo de ellas tiene el mismo valor, cabiendo á cada una de las tres que compone dicho tresillo un tercio de parte. Véase.



Allegro moderato.

LECCION. 40.



DEL COMPAS DE 2 POR 4

Este compas denota, que de las 4 negras que entran en *Compasillo*, entran en él dos : tiene dos partes, que se marcan con dos movimientos de la mano, uno abajo y otro arriba, que se llaman dar y alzar; la 1^a parte es fuerte y la 2^a debil, Véase.



una blanca. 2 negras. 4 corcheas.

NOTA. — Téngase presente, que aunque las alteraciones solo afectan á los signos de un mismo nombre que estan dentro del compas, sin embargo, cuando la última nota de un compas ha sido alterada y sigue la misma al principio del siguiente, se le pone comunmente becuadro, si se quiere que sea natural, como se ve en los compases 13 y 14 de la siguiente leccion.

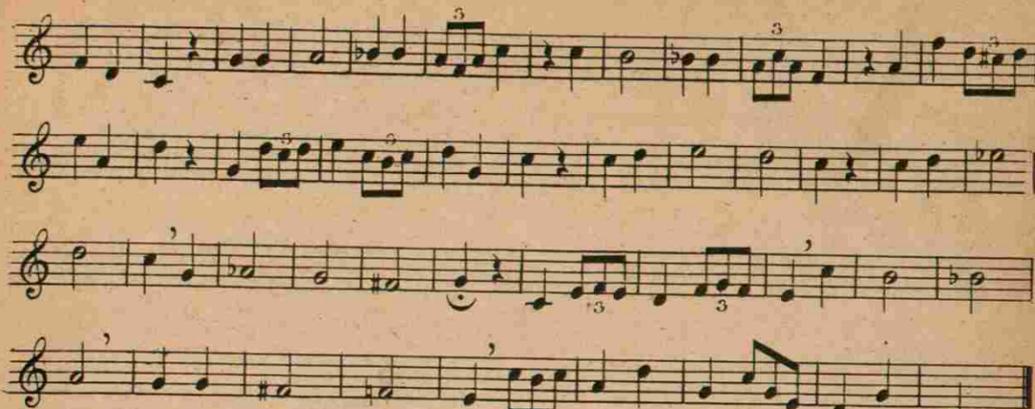
BEMOL EN SI Y SOSTENIDOS EN FA SEGUIDO DE SUS RESPECTIVOS SIGNOS NATURALES.

Allegro moderato.

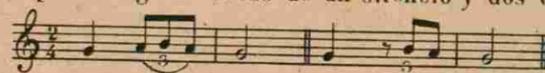
LECCION. 41.



El tresillo, lo mismo que el seisillo, es un valor irregular en los compases compasillo, binario 3 por 4 y 2 por 4 : pero los compositores hacen un uso (abuso podria llamarse en muchos casos) tan frecuente de él en dichos compases, que he creido necesario colocarlo aqui, y usarlo con frecuencia en las lecciones siguientes, para que el discipulo se vaya acostumbrando á esta irregularidad tan comun en la práctica.



Los tresillos se componen algunas veces de un silencio y dos corcheas, Véase.



SOSTENIDOS EN SOL Y DO SEGUIDOS DE SUS RESPECTIVOS SIGNOS NATURALES

Allegro moderato.

LECCION. 42.



La palabra *Andantino* designa un aire mas lento que el *Andante*, del cual es diminutivo.¹⁾

NOTA. — En la leccion siguiente se encuentran algunos tresillos compuestos de una negra que vale dos tercios y una corchea. Tambien se hallan otros con un silencio en medio de dos corcheas que juntos con el, forman tresillo.

Andantino.

LECCION. 43.



(1) Será demasiado largo y fuera de proposito el rebatir aqui á los que defienden que el *Andantino* es mas aprisa que el *Adante*, basta por ahora decir que entre este y el *Adagio* no hay otro aire medio sino el *Andantino*.

DE LAS DOBLES CORCHEAS⁽¹⁾

DOBLE CORCHEA es la figura que vale la mitad de una corchea; entran 4 en una parte de compasillo y cada una vale la mitad de media parte. Se escriben de dos modos como las corcheas; unidas por medio de dos barras, ó sueltas con un corchetito doble, del cual toman su nombre. Véase.

REDUCCION DE LA LECCION 30.

Andante.

LECCION. 44.

(1) Si el Maestro quiere usar el antiguo nombre de semicorcheas debe explicar al discipulo, que dicho nombre no proviene de la forma de su figura sino de su valor que es el de media corchea.

La palabra *Allegretto*, diminutivo de *Allegro*, designa un aire igual al *Allegro Moderato* pero se distingue de este por el carácter de la música, que suele ser mas sencillo y ligero.

BEMOLES Y SOSTENIDOS PRECEDIDOS DE SUS RESPECTIVOS SIGNOS NATURALES

Allegretto.

LECCION. 45.

Allegro moderato.

LECCION. 46.

REDUCCION DE LA LECCION 31.

Andantino.

LECCION. 47.

SOSTENIDOS Y BEMOLES PRECEDIDOS LOS 1^{OS} DE SONIDOS DE UN TONO MAS BAJO, Y LOS 2^{OS} DE OTRO MAS ALTO.

Andante.

LECCION. 48.

Allegro moderato.

LECCION. 49.

REDUCCION DE LA LECCION 34.

La corchea con puntillo vale media parte y la mitad mas, ó lo que es lo mismo tres cuartos de parte. Téngase presente lo que se dijo, al principio acerca del modo de facilitar la ejecucion de las lecciones de reduccion.

Andantino.

LECCION. 50.

SOSTENIDOS Y BEMOLES PRECEDIDOS Y SEGUIDOS DE GRADOS.

DISJUNTOS Ó NOTAS DE SALTO.

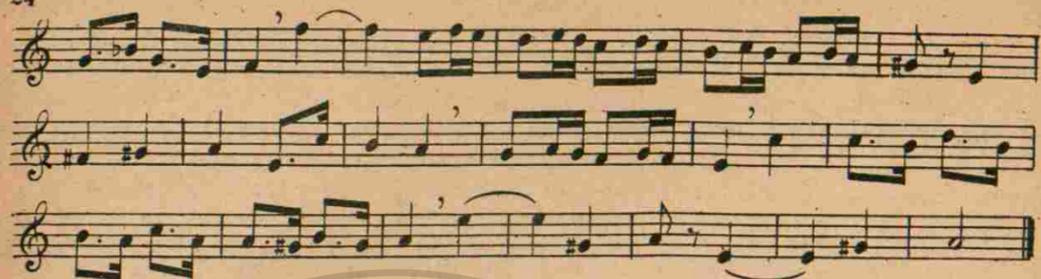
Allegretto.

LECCION. 51.

Allegro Maestoso ó sola la palabra Maestoso designa un aire poco mas despacio que el Allegretto y de un carácter magestuoso.

Maestoso.

LECCION. 52.



La palabra *Adagio* designa un *aire* mas lento que el *Andante* y el *Andantino*.

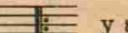
NOTA. — Suele suceder con algunos discipulos que, cuando el *aire* es muy despacio, no sienten bien sus oidos al principio el metro del compas, haciendo desigual la duracion de sus partes. Para combatir este defecto, conviene que antes de principiar la leccion (supónese ya estudiada) marquen una ó dos compasas del *aire* designado y con mucha igualdad, contando las partes (una, dos, tres, cuatro), con decision y energia, para que de este modo se les haga sensible la medida del compas, y puedan luego seguir la leccion sin alterar el grado de lentitud en que se empezó.

El silencio de *doble corchea* se escribe asi  y se coloca en cualquiera parte del pentagrama.

SINCOPAS MUY BREVES⁽¹⁾ REDUCCION DE LA LECCION 37.

Adagio.



Cuando una leccion ó pieza de música se divide en varias secciones ó partes, al fin de cada una de ellas, en lugar de la simple línea divisoria del compas, se ponen dos barras, asi  Si delante de la 1ª hay dos puntos en esta forma  se repite la parte que precede. Si dichos puntos estan detras de la 2ª se repite la que sigue : véase  y si estan de este modo,  se repite la que precede y la que sigue.

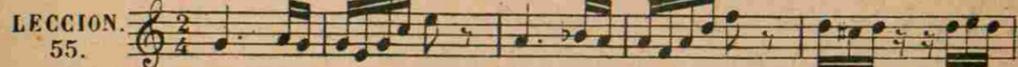
Adagio.



(1) Para familiar al principio la medida de estas sincopas, conviene que el discipulo refuere un poco la 2ª mitad de ellas de este modo  pero debe advertirle el Maestro que esta ejecucion es viciosa en el canto vocal ó instrumental : porque laque debe reforzarse segun las reglas de buen canto es la 1ª mitad del sincopado, y no la 2ª.

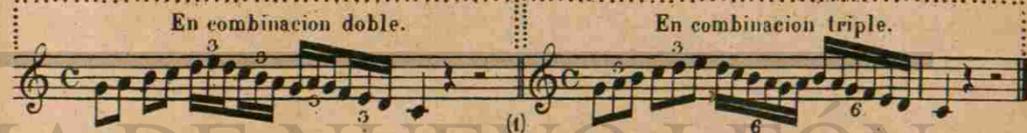


Andante.



DE LOS TRESILLOS Y SEISILLOS DE DOBLES CORCHEAS.

Asi como un tresillo de corcheas tiene el mismo valor que solas dos fuera de él, lo tiene respectivamente uno de dobles corcheas ; de modo que un tresillo de estas vale en compasillo media parte. Se escriben de dos modos : cuando provienen de combinacion doble, esto es de dos corcheas en cada parte, se ponen en grupos de tresillos ; y cuando provienen de combinacion triple ó de tresillos de corcheas, se escriben en grupos de seis : véase.

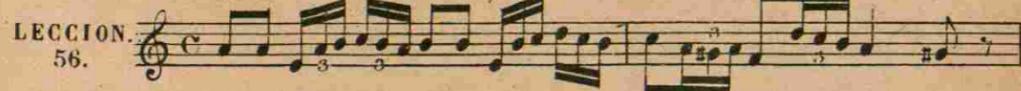


La palabra *Largo* designa un *aire* mas despacio que el *Adagio*, y el mas lento de todos.

NOTA. — No olvide el Maestro, hacer que el discipulo mida uno ó dos compases antes de principiar se la leccion, del modo que dije el tratarse *Adagio*, para que su oido sienta bien la medida del compas; lo cual se hace difícil sin este medio, por la mucha lentitud del mismo. Para facilitar todo lo posible la Medida de la leccion siguiente, he puesto los compases primeros como reduccion de la 43, que podran cantarse despacio en compas binario antes de ejecutarse esta.

TRESILLOS DE DOBLES CORCHEAS O COMBINACION DOBLE.

Largo.



(1) Por no cuidarse algunos compositores de escribir correctamente esta combinacion, y poner indebidamente seisillos en lugar de dobles tresillos, he visto repetidas veces grandes entorpecimientos en las orquestas; pues es distinta la acentuacion métrica del doble tresillo respecto de la del seisillo; en la 1ª se acentuan la 1ª y la 4ª y en la 2ª, la 1ª, 3ª y 5ª.

SEISILIOS DE DOBLES CORCHEAS Ó COMBINACION TRIPLE.

NOTA. — En la 2ª parte se hallarán lecciones de 2 por 4 en 4 partes; por ahora conviene que por lento que sea el aire en este compas no se marque sino en dos partes.

Adagio.

LECCION. 57.

La palabra *Allegro* designa un *aire* cuyo movimiento es mas vivo que el del *Allegretto*, y es el 1º de los 4 *aires* principales.

NOTA. — El discípulo aprenderá separadamente los 5 trozos que incluye la leccion siguiente, y despues que los sepa bien, los ejecutara todos seguidos para que en conjunto se haga cargo de todo lo que contiene esta 1ª parte del metodo, y conozca sensiblemente la diferencia de los *aires*.

RECOPILACION DE TODA LA 1ª PARTE.

Largo.

LECCION. 58.

Andante.

Allegro moderato.

Adagio.

Allegro.

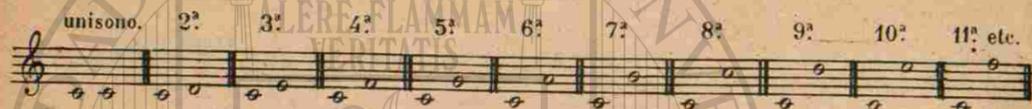
FIN DE LA 1ª PARTE.

Leccion

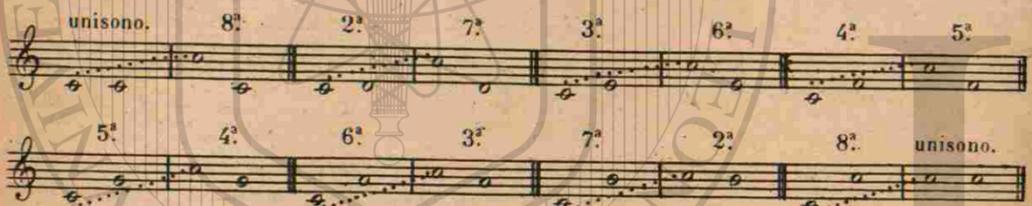
SEGUNDA PARTE

INTERVALOS

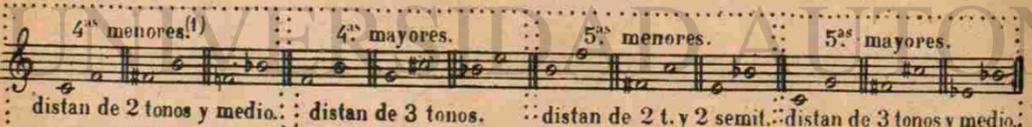
Se ha dicho ya en la 1ª parte, que el intervalo es la distancia que hay de un sonido á otro; cuando esta distancia es entre dos signos inmediatos como *Do, Ré Fa, Sol, etc.* el intervalo es *conjunto ó de grado*; y cuando es entre dos signos en los cuales media alguno ó algunos, como *Do Mi, Fa, Si, etc.*, se llama *disjunto ó de salto*. Los diferentes intervalos que resultan entre los signos, toman los nombres numéricos de *unisono, segunda 3ª 4ª etc.* Véase.



INVERSION DE INTERVALO es el cambio de posición del sonido que está abajo, colocándolo en la 8ª arriba ó viceversa: de este cambio ó inversion resulta, que el unisono se convierte en 8ª, la 2ª en 7ª, la 3ª en 6ª, la 4ª en 5ª, la 5ª en 4ª, la 6ª en 3ª, la 7ª en 2ª, y la 8ª en unisono: véase.



Cada uno de estos intervalos se divide en mayor y menor, incluso los de 4ª y 5ª á que algunos, á imitación de los extranjeros, han dado hasta ahora el nombre de *justa y perfecta*.



(1) Los nombres dados á los intervalos de 4ª y de 5ª son conforme á la doctrina de los antiguos maestros españoles que procedieron en esto con mas acierto que los modernos.

NOTA. — Para que el Maestro y discípulo no se molesten, y pueda este facilmente asegurarse en la inteligencia de los intervalos, despues de haberse enterado en la anterior clasificacion, pasará á las lecciones siguientes en las cuales se recorren todos, sin que el Maestro tenga mas trabajo que preguntar al discípulo acerca de los que halle unidos por medio de unos puntitos, para que el discípulo diga que clase de intervalo es, que numero de tonos y semitonos hay de distancia, y el intervalo que resulte de la inversion.

SEGUNDA MAYOR Y SU INVERSION SEPTIMA MENOR(1)

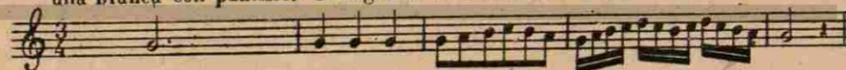
Allegretto.



DEL COMPAS DE 3 POR 4

Este compas denota, que de las 4 negras que entran en *compasillo* entran en él tres; se marca con 3 movimientos de la mano en esta forma $2 \frac{3}{4}$ la 1ª parte es fuerte, y la 2ª y 3ª débiles. Algunas veces suele ser tambien parte fuerte la 2ª. Téngase presente que en aires muy lentos, como *Adagio* y *Largo*, todas las partes son fuertes en su 1ª mitad, y débiles en la 2ª, entendiéndose esto no solo del 3 por 4, sino tambien del compasillo, binario, y 2 por 4. Véanse las figuras que entran en 3 por 4.

una blanca con puntillo. 3 negras. 6 corcheas. 12 dobles corcheas.



TERCERA MAYOR Y SU INVERSION 6ª MENOR.

Andante.

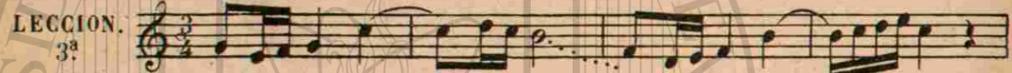


(1) La practica de las septimas y de los intervalos disminuidos y aumentados es una de las cosas que cuestan mas trabajo á los discípulos, por lo que he cuidado por ahora de poner todas las entonaciones difíciles con toda la preparacion posible de modo que la forma de la melodia y del acompañamiento ayuden al solista á vencer esta dificultad. El Maestro debe cuidar en esta materia, aun mas que en otras de no pasar de una leccion á otra sin haberla vencido completamente el discípulo.



CUARTA MAYOR Y SU INVERSION 5ª MENOR.

Allegro moderato.



LECCION. 3ª

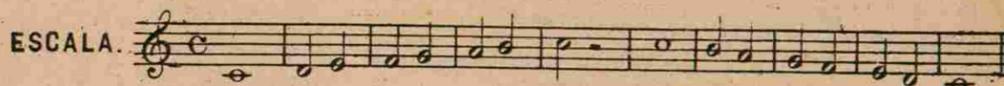


DE LOS TONOS Y MODOS

Ademas de la acepcion que hemos dado á la palabra *tono* como intervalo ó distancia de un sonido á otro, recibe otras varias, de las cuales es la mas importante la siguiente. La escala natural que el discípulo sabe desde la 1ª leccion de este método, y que se analizó al tratarse de los intervalos

conjuntos, está dispuesta de tal modo, que de la 1ª nota *Do* á la 2ª *Re* hay un tono de distancia : de esta á la 3ª *Mi* hay otro; de esta á la 4ª *Fa* hay medio tono ó un semitono; de esta á la 5ª *Sol* hay un tono; de esta á la 6ª *La* otro; de esta á la 7ª *Si* otro, y de esta á la 8ª un semitono; de modo que cada signo dista del inmediato un tono, exceptuando la 3ª *Mi* de la 4ª *Fa* y la 7ª *Si* de la 8ª *Do*, que no distan mas que un semitono. A esta disposicion de los tonos y semitonos en la escala se da tambien el nombre de *tono* y el de *modo* : (1) el *tono* toma el nombre del 1º signo de la escala que sirve de base, el cual se llama *tónica* : si esta es *do*, se llama *tono de do*, y si es *re*, *tono de re* etc: el *modo* lo toma de la 3ª y 6ª las cuales si son mayores, se llama *modo mayor*, como sucede en la escala natural siguiente. Del *modo menor* se tratará mas adelante.

TONO DE DO, MODO MAYOR.



ESCALA.

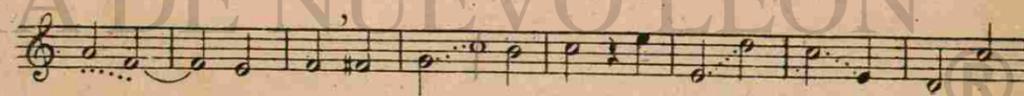
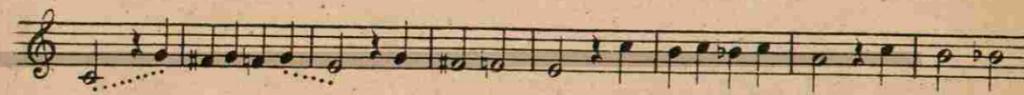
NOTA. — Advierto, que la leccion siguiente aparecerá la 1ª en cada uno de los tonos que se recorran, con el objeto de que sirva de ejercicio para facilitar las entonaciones de los sostenidos y bemoles que irán aumentándose progresivamente; y tambien para que el discípulo no olvide los conocimientos de los intervalos que se hallarán marcados con puntitos, acerca de los cuales deberá preguntarle el Maestro.

3ª Y 6ª MAYORES Y SUS INVERSIONES 4ª Y 5ª MENORES CON TODOS LOS DEMAS INTERVALOS PASADOS ANTERIORMENTE

Allegro moderato.



LECCION. 4ª



(1) Mucho mas sencillo seria llamarle unicamente *modo*, diciendo *modo mayor de do* etc., en lugar de *tono de do modo mayor* : de esta manera desapareceria la confusion que resulta de las diferentes acepciones dadas á una misma palabra; pero esta innovacion seria demasiado transcendental para atreverme por ahora á proponerla.

DE LAS TRIPLES CORCHEAS (FUSAS).

TRIPLE CORCHEA Ó FUSA es la figura que vale la mitad de una doble corchea. Entran ocho en cada parte, y cada una de ellas vale un octavo. Se escriben de dos modos, como las corcheas y dobles corcheas, unidas por medio de tres barras, ó sueltas con un triple corchetito, y del cual toman su nombre, véase.

2 corcheas. 4 dobles corch. 8 triples corcheas.

SEPTIMA MAYOR Y SU INVERSION 2ª MENOR.

Adagio.

LECCION. 5ª

El silencio de triple corchea se escribe así y se coloca en cualquiera parte del pentagrama.

NOVENA Y DECIMA MAYORES Y MENORES, DUPLICACION DE LA 2ª Y 3ª

Andantino.

LECCION. 6ª

Los intervalos, ademas de dividirse en *mayores y menores*, se dividen tambien en *disminuidos y aumentados*, siendo de los 1ª la 3ª 4ª y 7ª, y de los 2ª la 2ª 5ª y 6ª véase.

Segundas	Terceras	Cuartas
menor. mayor. aumentada.	mayor. menor. disminuido.	mayor. menor. disminuido.
tono y medio.	2 semitonos.	un tono y 2 semitonos.
Quintas	Sestas	Septimas
menor. mayor. aumentada.	menor. mayor. aumentada.	mayor. menor. disminuido.
3 tonos y 2 semitonos.	4 tonos y 2 semitonos.	3 tonos y 3 semitonos.

TONO DE LA MODO MENOR, RELATIVO DEL DE DO MAYOR.

Al tratarse del *tono* y modo se dijo, que habia dos *modos*, uno *mayor* y otro *menor*: el 1º quedó explicado, haciendo ver que consistia en colocar dos semitonos, uno de la 3ª á la 4ª y el otro de la 7ª á la 8ª, distando las demas notas de la escala entre si de un tono entero. Véase en la escala siguiente la colocacion que tienen los tonos y semitonos en el *modo menor*, y se verá, que de la *tónica la* á la 2ª *si* hay un tono de distancia; de esta á la 3ª *do* un semitono; de esta á la 4ª *re* un tono; de esta á la 5ª *mi* otro; de esta á la 6ª *fa* un semitono; de esta á la 7ª *sol sostenido* tono y medio; y de esta á la 8ª *la* un semitono; resultando que la 3ª *do* y la 6ª *fa* son menores, respecto de la *tónica la*, los cuales dan el nombre de *modo menor*.

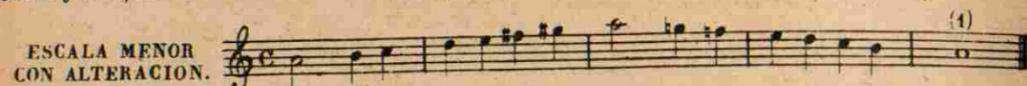
Se llama al tono de la *menor*, relativo del tono de *do mayor*, por que ambos tienen armada la clave del mismo modo, esto es, sin ningun sostenido ni bemol junto á ella.

ADVERTENCIA AL MTRO. Las siguientes escalas se acompañarán 4ª baja, tono de mi menor para la comodidad del discípulo.

ESCALA PROPIA DEL MODO MENOR.

NOTA. — Si fuese difícil al discípulo entonar el 4º y 6º compas de esta escala, deberá hacer el siguiente ejercicio para vencer la entonacion.

Con mucha frecuencia se usa la escala del modo menor alterando con un sostenido la 6ª al subir y la 7ª con un becuadro al bajar, véase.



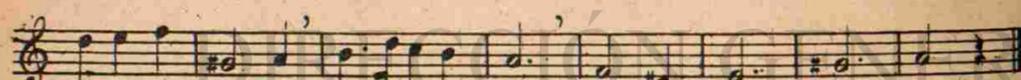
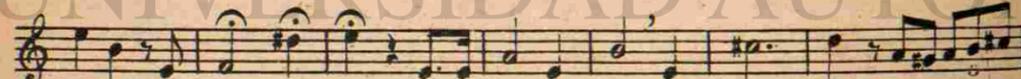
SEGUNDA AUMENTADA Y SU INVERSION SEPTIMA DISMINUIDA.

Allegro moderato.



TERCERA DISMINUIDA Y SU INVERSION SESTA AUMENTADA. (2)

Allegretto.

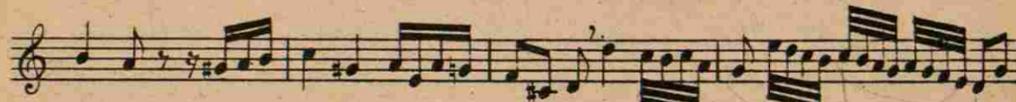


(1) La razon de usarse la escala menor de este modo proviene de la harmonia con que se acompaña. Si el *fa* ó *sol* ó ambos dos vienen á ser notas de pasaje, que es lo mas frecuente, es necesario que vayan de grado, procediendo por tonos ó semitonos diatónicos ó cromáticos, y como de *fa* á *sol* sostenido hay tono y medio, es necesario alterar la 6ª ó 7ª para evitar la 2ª aumentada que no se considera de grado sino de salto. Esto no lo digo para el discípulo, porque por ahora no puede comprenderlo.

(2) La sexta y quinta aumentadas no se usan apenas como intervalos melódicos, pero me ha parecido conveniente no omitir ninguno de ellos, para que el discípulo los sepa todos practicamente: he cuidado sin embargo, de presentarlos del modo mas fácil posible.

QUARTA DISMINUIDA Y SU INVERSION QUINTA AUMENTADA.

Largo.

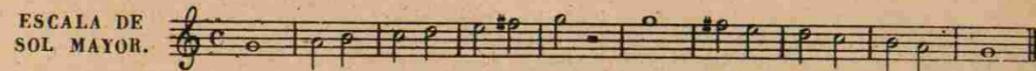


TONO DE SOL MAYOR.

Cualquiera de los siete signos, sea natural ó alterado, puede servir de base ó *tónica* para formar sobre él el modo mayor ó menor, disponiendo las distancias de tonos y semitonos segun se hallan en las escalas de *do mayor* y *la menor*, que han precedido, y que sirven de modelo.

El discípulo sabe que en la escala de *do mayor* distan los sónicos inmediatos entre sí de un tono, exceptuando de la 3ª *mi* á la 4ª *fa*, y de la 7ª *si* á la 8ª *do*, que no distan mas que un semitono. Tomando pues ahora el *sol* como *tónica*, nos resta el disponer los tonos y semitonos, de la misma manera que se hallan en el tono de *do*; y esto lo obtendremos con solo alterar con *sostenido* la 7ª *fa*. Véase la siguiente escala de *sol mayor* y analicese, *confrontándola* con la de *do mayor* para averiguar la identidad de la disposicion de los intervalos.

NOTA. — Para mayor comodidad del discípulo deberá acompañarse esta escala una 4ª mas baja.



Para evitar la necesidad de poner un sostenido en cada *fa* de la leccion ó pieza de música, se le coloca junto á la clave, entendiéndose que todo *fa* es sostenido, á menos que no se

le ponga accidentalmente becuadro. De esto se sigue, que hay dos clases de alteraciones, unas *propias* y otras *accidentales*, propias son las que estan junto á la clave, que alteran todos los signos que ellas representan, y que son propias y peculiares del tono : y accidentales son las que se encuentran en el discurso de una leccion ó pieza, y que solo alteran las notas, ante las cuales se hallan y á las de su mismo nombre que despues de ella estan dentro del mismo compas. (1)

Allegro moderato.

LECCION. 10

NOTA. — Advierto á los Maestros, que conviene mucho que el discípulo, despues de aprender la leccion anterior la repita muchas veces ayudado del acompañamiento, para que el oido se acostumbre al fa sostenido como nota propia del tono de sol mayor.

DEL COMPAS DE 2 POR 4, MARCADO A 4 PARTES.

Cuando una leccion ó pieza de música está en 2 por 4, y el aire de ella es lento, se suelen subdividir las dos partes de este compas en 4, dando á cada figura doble valor que en compasillo. (2)

NOTA. — Para que el discípulo comprenda bien las nuevas combinaciones de dobles y triples corcheas que contiene la leccion siguiente, ejecutará antes de ella los 8 compases que la preceden, y por ellos verá que los 4 compases en compasillo son iguales á los otros 4 de 2 por 4 á 4 partes. Véanse :

(1) Cometen un error los que llaman accidentales á los sostenidos ó bemoles que se ponen junto á la clave, porque son *propios* del tono y no *accidentales* : este nombre forma un contrasentido con lo que ellos significan.
 (2) Esta subdivision que en un principio debio hacerse por facilitar la medida de los aires lentos, llegó á confundirse en tales términos por la irreflexion de los compositores, que si no consultasemos al carácter de la música seria imposible conocer, ni aproximadamente siquiera, el aire que los Maestros querian, cuando en 2 por 4 ponian el aire Allegretto, Moderato ó Andante. En las lecciones de este método que estan en 2 por 4 solo se marcará á 4 partes, cuando los aires son lentos, como *Largo*, *Larghetto*, *Andantino* y *Adagio*.

Despues de bien aprendida la leccion anterior á 4 partes, debe ejecutarse á 2 despacio, para que el discípulo comprenda bien las combinaciones de dobles y triples corcheas que ella contiene ; y esto se practicará en las 4 siguientes.

La palabra *Larghetto* designa un aire un poco menos lento que el *Largo* : el carácter de la música en aire *Larghetto* suele ser menos grave que en el *Largo*.

Larghetto.

LECCION. 12. à 4 partes.

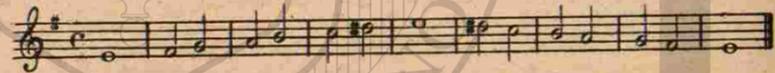


NOTA. — Conviene mucho que el discípulo, despues de haber solfeado las cinco lecciones anteriores á 4 partes, las haya medido bien á 2, lo cual siempre ofrece alguna dificultad, que es necesario vencer, para allanar dificultades ulteriores.

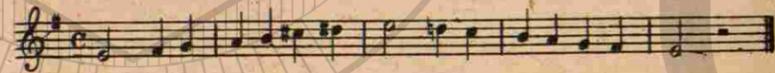
TONO DE MI MENOR RELATIVO DEL DE SOL MAYOR.

Tomado el *mi* como *tónica* para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como lo estan en la de *la* menor, que es la que sirve de modelo para dicho modo menor. Véase á continuacion la escala de *mi* menor, y analicese confrontándola con la de *la*, para averiguar la identidad de la disposicion de los intervalos.

ESCALA. PROPIA.



ESCALA CON ALTERACION



El tono de *mi* menor se llama relativo del de *sol* mayor, porque ambos tienen armada la clave del mismo modo, que es con un sostenido en *fa*.

Allegro moderato.

LECCION. 16.



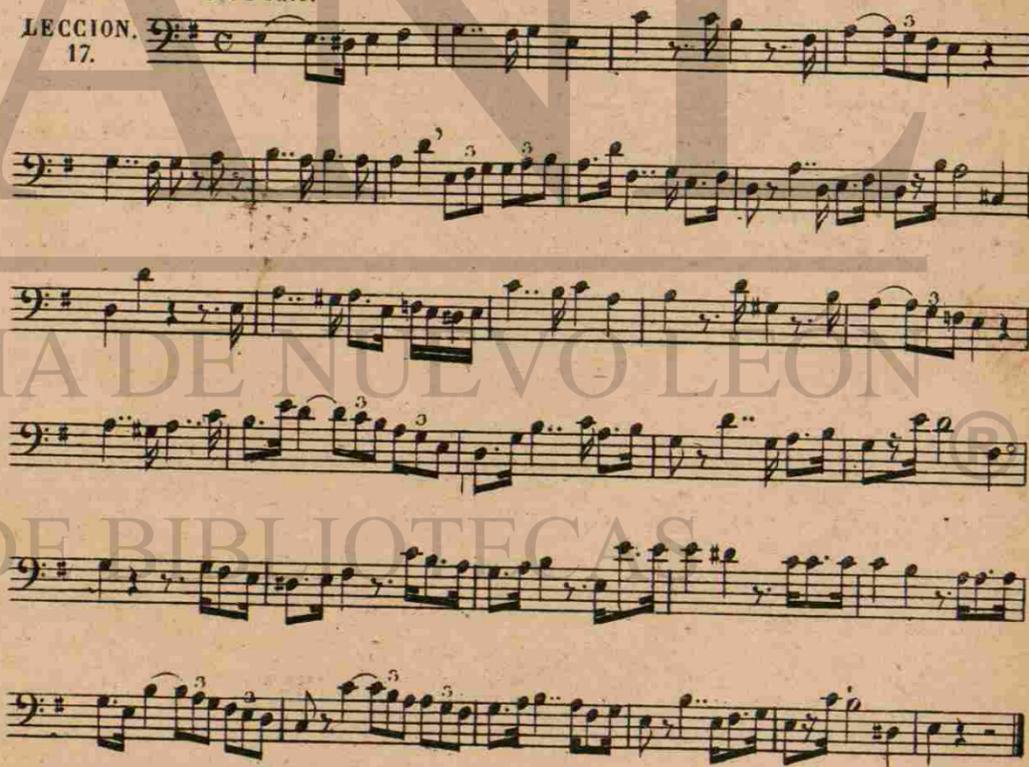
DEL DOBLE PUNTILLO.

Asi como un solo puntillo aumenta á la figura que lo tiene la mitad mas de su valor, asi tambien, cuando se ponen dos juntos, aumenta el 2º la mitad mas del valor que tiene el 1º. La figura que vale dos partes, con un puntillo vale tres, y con dos tres y media : la que vale una parte, con un puntillo vale una y media y con dos una y tres cuartos : y asi de las demas respectivamente. Los puntillos tanto sencillos como dobles, se ponen tambien á los silencios para aumentar del mismo modo su valor ; pero esto solo se practica con los de corchea, doble y triple corchea. Véanse los tres compases siguientes, para que por la medida del 1º que el discípulo conoce, pueda comprender la del 2º que es enteramente igual á la de aquel, y la del 3º que no difiere de los otros mas que en tener en silencio el valor de tres cuartos, que aquellos tienen en sónido al principio de la 2ª parte del compas.



Moderato.

LECCION. 17.



Cuando á la palabra *Andante* se añade la de *mosso* (movido) designa un aire algo mas aprisa que el *Andante*.

Andante mosso.

LECCION. 18.

DE LAS NOTAS DE ADORNÓ.
DE LA APOYATURA.

APOYATURA es una nota pequeña en la cual se apoya la voz antes de pasar á la nota ordinaria que la sigue. La apoyatura designa su valor ó duracion por la figura que ella tiene, y que generalmente es el de la mitad de la nota ordinaria siguiente, de la cual lo toma. (1)

Advierto al Maestro, que es necesario que el discípulo ejecute la apoyatura con el nombre del signo que ella representa, y no con el de la nota ordinaria que le sigue, como enseñan muchos, introduciendo de este modo dificultades inútiles. Véanse en el ejemplo siguiente las apoyaturas y su ejecucion.

APOYATURAS

EJECUCION

(1) Algunos Compositores descuidan el escribir la apoyatura con la figura respectiva al valor que quieren darle y de esta falta se originan dudas é incertidumbres en los ejecutantes, teniendo que adivinar la mente del Maestro. Esta duda aparece con mas frecuencia en los compases de tres partes, en las combinaciones triples y en todas las notas que, teniendo apoyaturas, no pueden ser partidas por mitad de su valor.

(1) Afortunadamente en el dia se escriben casi

todas las apoyaturas con notas ordinarias, lo cual es muy acertado y ventajoso.

Allegretto.

LECCION. 19.

Andante.

LECCION. 20.

DEL COMPAS DE 3 POR 8.

Este compas denota, que de las 8 corcheas que entran en compasillo entran en él 3: tiene 3 partes que se marcan con 3 movimientos de la mano, del mismo modo que el 3 por 4. Cada corchea vale una parte, y todas las demas figuras tienen respectivamente doble valor que en compasillo. Véase.

1 negra con puntillo. 3 corcheas. 1 negra y 1 corchea. 6 dobles corcheas. 12 triples corcheas.

Allegretto.

LECCION. 21.

TONO DE FA MAYOR.

Para formar la escala mayor, tomando *fa* como *tónica*, es necesario alterar la 4ª *si* con un bemol, con cuya alteracion quedan dispuestos los tonos y semitonos del mismo modo que lo estan en el tono de *do* mayor, que sirve de modelo. Véase dicha escala, y analícese confrontándola con la de *do*, para averiguar la identidad de la disposicion de los intervalos.

Como el *si b* es propio del tono de *fa* mayor, se le coloca junto a la clave, del mismo modo que se ha colocado el *fa #* en las lecciones anteriores de los tonos *sol* mayor y *mi* menor.

Allegro moderato.

LECCION. 22.

NOTA. — Conviene que el discípulo, despues de bien aprendida la leccion anterior, la repita muchas veces, para que se acostumbre á hacer el *si b* como propio de la escala de *fa* mayor.

abril 16

Andante mosso.

LECCION. 23.

El silencio de triple-corchea se escribe asi  y se coloca en cualquiera parte del pentágono : véanse en la leccion 24 que sigue.

Cuando en la conclusion de una de las partes, de que consta una leccion ó pieza de música, se encuentran dos compases en la forma que estan al fin de la 1ª de la leccion siguiente, se entiende que en la repeticion de dicha 1ª parte se deja el compas en que dice 1ª vez (en italiano 1ª volta y en frances 1ª fois) saltando al inmediato que dice 2ª vez.

Andante mosso.

LECCION. 24.

LECCION. 24.

DE LAS CUADRUPLES CORCHEAS (SEMIFUSAS).

Cuadruple-corchea es la figura que vale la mitad de una triple-corchea (fusa) : entran 8 en una parte de 3 por 8, y 24 en el compas : de consiguiente entran 16 en una parte de 3 por 8, y 24 en el compas : de consiguiente entran 16 en una de compasillo y 64 en un compas. Se escriben de dos modos: como las corcheas, unidas por medio de 4 barras, ó sueltas con un corchettino cuadruple, del cual toman su nombre. Véanse.

Larghetto.

LECCION. 25.

Srita. Felicitas Lozoya

Andantino.

PROFESORA DE CANTO.

LECCION. 26.

TONO DE RE MENOR RELATIVO DEL DE FA MAYOR.

Tomando el re como tónica para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como lo estan en la de la menor, que es la que sirve de modelo. Véase á continuacion la escala de re menor, y analicese confrontándola con la de la, para averiguar la identidad de la disposicion de los intervalos.

ESCALA PROPIA.

ESCALA CON ALTERACION.

El tono de re menor se llama relativo del de fa mayor, porque ambos tienen armada la clave del mismo modo, que es con un bemol en si.

Allegro moderato.

LECCION. 27.

DEL MORDENTE.

A dos clases se reducen todas las notas de adorno conocidas con los diversos nombres de *apoyatura*, *doble apoyatura*, *mordentè*, *grupo*, *medio grupo*, *círculo* y *semicírculo*.⁽¹⁾ Tal vez parecerá á algunos demasiado reducida esta clasificacion; pero bien considerada la naturaleza de dichas notas, creo que no hay otra ni mas sencilla ni mas regular. En las notas de adorno, ó nos apoyamos sobre ellas al ejecutarlas, ó las decimos rápidamente deteniéndonos en ellas el menor tiempo posible: las 1^{as} que quedan ya esplicadas y practicadas en las lecciones anteriores, se llaman *apoyaturas*, y á las 2^{as} que se ejecutan hiriendo ó *mordientotas* pasageramente, se da el nombre de mordentes.

⁽²⁾ Asi como aquellas se presentan siempre sencillas, con una sola notita, estas suelen constar de una, dos, tres y cuatro. A las apoyaturas se da la mitad, uno ó dos tercios del valor que tiene la nota ordinaria que sigue; los mordentes se ejecutan con toda la rapidez posible, salva alguna pequeña modificacion, que se presentará con claridad en las siguientes lecciones. El valor que se dá á aquellas se toma de la nota ordinaria que sigue; el que se dá á estos se toma del silencio ó nota que antecede: esta última regla solo tiene una escepcion, que es, cuando la nota antecedente es de muy corta duracion, en cuyo caso es necesario tomar dicho valor de la que sigue. Advierto que la ejecucion de los mordentes debe hacerse con su propio nombre, como se dijo de las apoyaturas.

MORDENTE DE UNA SOLA NOTA.

Se escribe con una sola nota pequeña colocada á la izquierda de otra ordinaria. Para que se distinga y no se confunda con la apoyatura, se la da una figura de brevisimo valor, como de doble, triple ó cuadruple-corchea. Véase

	tomado	tomado	escepcion
	el valor de la nota anterior.	valor del silencio anterior.	tomado el valor de la nota siguiente.

MORDENTES			
EJECUCION.	Allegro.	Allegretto.	Allegro moderato.

NOTA. — Cuidese de distinguir bien las apoyaturas de los mordentes por el distinto valor que designan las figuras de las notas pequeñas con que se escriben.

(1) No trato aqui del Trino, que es tambien nota de adorno, porque me parece ageno del estudio de un solfista. Sin embargo, para que no lo ignore se dará su esplicacion mas adelante: el practicarle corresponde al método de canto ó al del instrumento á que él se dedique.

(2) He adoptado la denominacion de mordente, por no introducir otro nombre nuevo, y por que espresa mejor que los otros hasta aqui usados el significado de este genero de notas; Cuantos nombres y cosas hay en materia de música que se podrian presentar de un modo sencillo y ventajoso, sino fueran tan peligrosas las innovaciones por la contradiccion que sufren de parte de los rutineros que están y estarán siempre en temible mayoría!.....

Allegro.

LECCION. 28.

NOTA. — Aunque el aire de una leccion ó pieza sea muy lento, la ejecucion del mordente de una nota es siempre rápida.

Algunas veces, en lugar de empezar una leccion ó pieza de música por la 1^a parte del compas, principia por la última ó últimas de él, como se ve en la siguiente, á la cual decimos *principiar al alzar*.

El silencio de cuadruple corchea se escribe asi y se coloca en cualquiera parte del pentágrama.

Adagio.

LECCION. 29.

DEL COMPAS DE 6 POR 8

Este compas designa, que de las 8 corcheas que entran en compasillo entran en él 6: tiene dos partes que se marcan con dos movimientos de la mano como en el binario y en el 2 por 4: la diferencia que existe entre 2 por 4 y el 6 por 8 es, que en este se halla repartido el valor en tercios y en aquel por mitades: en este es esencial que entren tres corcheas en cada parte, valiendo cada una de ellas un tercio, y en aquel, teniendo cada corchea media parte de valor, solo accidentalmente puede valer la corchea un tercio por medio del tresillo: en este una negra vale dos tercios, y en aquel una parte: en este una blanca con puntillo vale 2 partes que componen un compas, y en aquel no tiene lugar estando con puntillo, y en el caso de que se pusiera valdria compas y medio. (1) Véase en el ejemplo siguiente el respectivo valor de las figuras en el 6 por 8, cuyas partes estan marcadas debajo de las notas, para mayor claridad.

1 blanca con puntillo. 2 negras con puntillo. 2 negras con dos corcheas. 6 corcheas. 12 dobles corcheas. 24 triples corcheas.

Allegretto.

LECCION. 30.

(1) Conviene que el discípulo conozca bien la diferencia que hay entre dichos compases, para que mas adelante entienda tambien la que existe entre el 3 por 4 y el 9 por 8 y entre el compasillo y el 12 por 8.

MORDENTE DE DOS NOTAS

Todo lo que se ha dicho del mordente sencillo conviene exactamente al de dos notas, por lo cual bastará para su inteligencia el ejemplo siguiente.

NOTA. — Téngase presente, que los mordentes se ejecutan con toda la rapidéz posible aun en los aires lentos, (1) como se vé en el ejemplo que sigue, en cuya ejecucion están representados por triples corcheas cuando es **Andantino**, asi como lo están por dobles corcheas cuando es **Allegro**.

MORDENTES DE 2 NOTAS

EJECUCION.

representados por triples corcheas por la lentitud del aire. con dobles corcheas por la presteza del aire.

Esepcion tomado el valor de la nota siguiente.

Moderato.

Allegro moderato.

LECCION. 31.

(1) De esta regla solo se exceptuan los mordentes de 3 notas en ciertos casos, como se verá en su lugar.

TONO DE RE MAYOR.

Para formar la escala mayor, tomado el *re* como *tónica*, es necesario alterar la 3ª *fa* y la 7ª *do* con sostenidos, con cuya alteracion quedan dispuestos los tonos y semitonos del mismo modo que lo están en el tono de *do* mayor, que sirve de modelo. Véase á continuacion dicha escala y analicese, confrontándola con la de *do*, para averiguar la identidad de la disposicion de los intervalos.



Como el *fa* y *do* sostenidos son propios del tono de *re* mayor, se colocan junto á la clave, del mismo que se ha colocado el *si* b en las lecciones anteriores de los tonos de *fa* mayor y *re* menor.

Allegro moderato.

LECCION. 32.

NOTA. — Conviene que el discípulo, despues de bien aprendida la leccion anterior, la repita muchas veces, para que se acostumbre á hacer el *fa* y *do* sostenidos, como propios de la escala de *re* mayor.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

Cuando una leccion ó pieza de música está en compas de 6 por 8 y su aire no es *Allegro* ni modificacion alguna de este, y si *Andante*, *Adagio*, ó cualquier otro *aire* lento, es difícil, á los discípulos medirla con exactitud en dos partes; por lo cual es necesario hacer una de dos cosas, que son, recurrir á la subdivision, haciendo de cada compas dos de 3 por 8, ó sin hacer subdivision alguna, marcar en cada parte los tres tercios con tres percusiones del compas. Los Maestros Directores de orquesta practican acertadamente el 2º modo, porque el 1º ocasionaria confusion entre sus subordinados. Para el solfeo puede elegirse cualquiera de los dos modos indicados.

Véanse a continuacion los dos compases primeros de la leccion siguiente. La 1ª linea manifiesta la ejecucion marcando los tercios, y la 2ª la subdivision en 3 por 8.

Ejecucion marcando los tercios.

Ejecucion en 3 por 8.

Andantino.

LECCION. 33.

La leccion anterior, asi como todas las de 6 por 8 que están en aires lentos despues de ejecutarse dando á cada corchea una parte ó percusion de compas, se medirán á 2 solas partes, entrando 3 corcheas en cada una de ellas, para que el discípulo se acostumbre á la subdivision mental de cada una de dichas corcheas en una sola parte real.

Adagio.

LECCION. 34.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

RAJ DE BIBLIOTECAS



Andantino.



Quando al fin de una leccion ó pieza de música se pone la palabra italiana : *Da capo* ó *D. C.* significa que debe volverse al principio y concluirse donde dice *fine*. Véase en la leccion siguiente.

Allegretto.

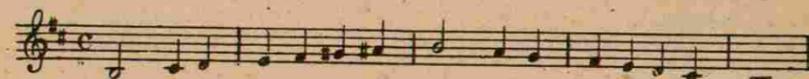
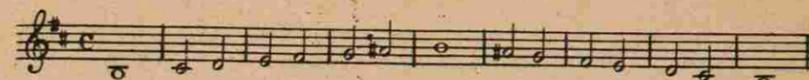


D. C.

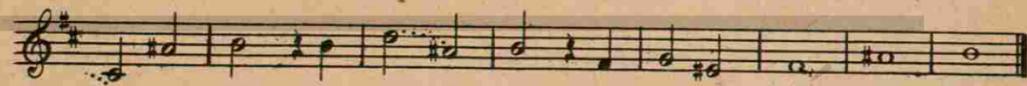
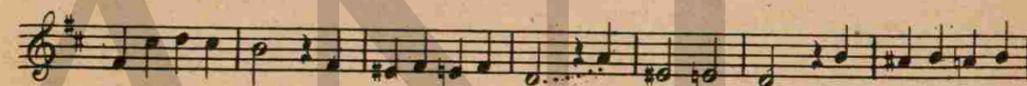
TONO DE SI MENOR RELATIVO DEL DE RE MAYOR.

Tomado el *si* como *tónica* para formar sobre ella el modo menor es necesario disponer los intervalos de su escala como lo están en la de *la* menor, que es la que sirve de modelo. Véase á continuacion la escala de *si* menor y analicese, confrontándola con la de *la* para averiguar la identidad de la disposicion de los intervalos.

NOTA. — El maestro acompañará la siguiente escala una 3ª menor mas alta, que es *re* menor, si asi conviene á la comodidad del discípulo.



El tono de *si* menor se llama relativo del *re* mayor, porque ambos tienen armado la clave del mismo modo, que es con dos sostenidos, el 1º en *fa* y el 2º en *do*.



DE LOS MORDENTES DE 3 NOTAS

(GRUPOS, Y EN ITALIANO GRUPETTI)

Hai dos clases de mordentes de 3 notas, unos que se ponen en direccion *recta* con la nota ordinaria que les sigue, y que llamamos *rectos*; y otros que se colocan en direccion *circular* con la misma, y que denominamos *Circulares*:



Todo lo dicho acerca de los mordentes de una y dos notas debe aplicarse á los

de 3, con la única diferencia de que los *rectos*, siguiendo las reglas generales que se han dado en los anteriores, se ejecutan siempre con toda la rapidez posible; y los *circulares* siguen el movimiento respectivo al aire y carácter de la pieza de música en que se hallan. Véase:

	Rectos.	Rectos. en aire lento.	Circulares.	Circulares en aire lento.
MORDENTES.				
EJECUCION.	Allegro.	Adagio.	Allegro.	Adagio.

LECCION. 38.

El mordente circular de 3 notas se escribe tambien en abreviatura con uno de estos signos ∞ 2; el 1º significa que debe empezar por la nota superior y el 2º por la inferior. Este mordente debe formar siempre entre la 1ª y 3ª nota una 3ª menor ó disminuida y nunca 3ª mayor: cuando la alteracion es en la nota inferior se escribe asi ♯; y cuando es en la superior asi ♭; pero generalmente descuidan esto los compositores.

Véase en los ejemplos siguientes.

EN ABREVIATURA.

EQUIVALENTE.

NOTA. — El re del 2º mordente del 1º y 2º ejemplo puede ser sustituido por el re natural, porque este y el fa no forman mas que una 3ª menor. Los mordentes en la forma que están en el 2º ejemplo tienen muy poco uso, por ser de mal gusto. Los del 3º están mal, porque la 1ª y 3ª nota de ellos forman 3ª mayor por lo cual deben ejecutarse como están en el 4º. En el 5º ejemplo están los mordentes sobre las notas y no sobre puntillos, como lo están en los anteriores.

Larghetto.

LECCION. 39.

NOTA. - Si el discípulo halla demasiado difícil la medida de algunos compases de la anterior leccion, el Maestro, le hará medirlos subdividiendo el tiempo, de modo que de cada parte haga un compas de dos movimientos, dando uno á cada corchea. Recomendando esto con mucha mas razon para en adelante, porque iran progresando las lecciones en dificultades de esta especie: mas esto solo debe practicarse como medio de facilitar la exacta medida, concluyendo últimamente en ejecutar y medir del modo ordinario.

Andantino.

LECCION. 40.

DEL COMPAS DE 9 POR 8

Este compas designa que entran en él 9 corcheas, de las que entran 8 en el de compasillo: tiene 3 partes, que se marcan como en el 3 por 4, el valor de las figuras está repartido en tercios, como en el 6 por 8 de modo que entre el 9 por 8 y el 3 por 4, hay la

misma diferencia que entre el 6 por 8 y el 2 por 4. Véase

Allegro moderato.

LECCION. 41.

TONO DE SI ♭ MAYOR.

Para formar la escala mayor tomando el si ♭ por tónica, es necesario, además de la alteración del si, alterar igualmente con ♭ la 4ª mi con cuyas alteraciones quedan dispuestos los tonos y semitonos del mismo modo que lo están en el tono de do mayor, que sirve de modelo. Véase la siguiente escala, y analicése confrontándola con la de do, para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.

NOTA. — Esta escala la acompañara el Maestro un punto mas alto, que es do mayor, si la comodidad del discípulo así lo exigiere.

Como el si y mi bemoles son propios del tono de si ♭ mayor, se colocan junto á la clave, del mismo modo que se han colocado el fa y do sostenidos en las lecciones anteriores de los tonos de re mayor y si menor.

Allegro moderato.

LECCION. 42.

NOTA. — No olvide el Maestro hacer repetir varias veces la leccion anterior despues de bien aprendida, para que el discípulo se familiarice con el si y mi bemoles como notas propias del tono de si ♭ mayor.

Cuando al fin de una leccion ó pieza de música se encuentran las palabras italianas *al segno* (en español á la señal) seguidas de esta figura § significa que debe volverse á ejecutar desde el compas en que se halló igual figura hasta donde dice *fine* (fin). Véase en la leccion siguiente.

Allegretto.

LECCION. 43.

Asi como en el compas de 6 por 8 se dijo, que en los aires lentos debia medirse dando á cada corchea un movimiento, del mismo modo debe practicarse en el 9 por 8, siempre que el aire no sea *Allegro* ó alguna de sus modificaciones : de consiguiente, de cada compas de 9 por 8 de las lecciones siguientes deberán hacerse tres de 3 por 8, si se quiere recurrir á la subdivision ; ó, en el caso contrario, marcar tres percusiones en cada parte, como se dijo al tratar del 6 por 8 en *Aires lentos*. Todas las lecciones de 6 por 8 y 9 por 8, que esten en dichos *Aires lentos*, deben ejecutarse de uno de estos dos modos ; y despues si se quiere, se pasará á ejecutarlas dando á cada 3 corcheas una parte.

Larghetto.

LECCION. 44.

BIBLIOTECA PARTICULAR DE LA

Srita. Felicitas Lozaya
PROFESORA DE CANTO

Musical notation for exercise 45, featuring a four-note mordent in bass clef.

Adagio.

LECCION. 45.

Musical notation for exercise 45, continuing with a four-note mordent in bass clef.

MORDENTE DE 4 NOTAS.

Todo lo dicho acerca de los mordentes de tres notas debe aplicarse exactamente á los de 4, teniéndose presente que los *circulares* escritos en abreviatura toman el valor de la nota que antecede, colocándose entre dos notas ordinarias y no sobre puntillo, lo cual es peculiar y exclusivo de los de tres notas, que quedan practicados. Véanse en el ejemplo siguiente los mordentes de 4 notas y su ejecución.

MORDENTES. Andante.

Recto. Circular. En abreviatura. (1)

EJECUCION.

Diagram showing the execution of a four-note mordent in three ways: recto, circular, and in abreviatura.

(1) Téngase presente que en este mordente circular debe observarse lo que se dijo en el de 3 notas respecto á que debe formar siempre 3ª menor (ó disminuida) y no mayor entre las dos notas estremas.

Andante mosso.

LECCION. 46.

Musical notation for exercise 46, featuring a four-note mordent in treble clef.

TONO DE SOL MENOR RELATIVO DEL DE SI MAYOR.

Tomado el *Sol* como *tónica* para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como los están en la de *la* menor. Véase á continuacion la escala de *sol* menor, y analícese confrontándola con la de *la*, para averiguar la identidad de la disposicion de los intervalos.

ESCALA PROPIA.

ESCALA CON ALTERACION.

Two musical scales: 'ESCALA PROPIA' and 'ESCALA CON ALTERACION'.

El tono de *sol* menor se llama relativo del de *si* b mayor, porque ambos tienen armada la clave del mismo modo, esto es, con dos bemoles colocados en *si* y *mi*.

Allegro moderato.

LECCION. 47.

Musical notation for exercise 47, featuring a four-note mordent in treble clef.

Adagio.

LECCION
48.

DEL COMPAS DE 12 POR 8.

Este compas designa que entran en el 12 corcheas de las cuales entran 8 en el de compasillo : tiene 4 partes que se marcan como en aquel : el valor de las figuras está repartido en tercios como en el 6 por 8, y 9 por 8; de modo que entre el 12 por 8 y el compasillo existe la misma diferencia que entre el 9 por 8 y 3 por 4, y entre el 6 por 8 y el 2 por 4. Véase.

Allegro moderato.

LECCION
49.

Cuando en una leccion ó pieza de música va acompañado el compas de 12 por 8 de un aire lento, y no del Allegro ni de ninguna de las modificaciones de este, se mide dando á cada corchea un movimiento, haciendo de cada compas de 12 por 8 cuatro de 3 por 8, como se ha practicado en los demas compases cuyo valor se divide en tercios : solo despues de ejecutarla de este modo, se medirá dando á cada 3 corcheas una parte (1).

Larghetto.

LECCION
50.

Andantino.

LECCION
51.

La siguiente leccion, en la cual se recopiló toda la 2ª parte de este método, consta de diez pequeñas partes, que forman otras tantas lecciones : el discípulo deberá estudiarlas primeramente por separado, y despues seguidas, desde el principio hasta el fin, para que de este modo pueda ver y conocer bajo un punto de vista la relacion que tienen entre si los tonos, aires, compases y figuras, practicando tambien en compendio las notas de adorno y las

(1) Un director de orquesta debe marcar en aires lentos 3 percusiones en cada una de las cuatro partes en que se divide el compas; y preférase tambien esto, si se quiere, en solfeo.

combinaciones difíciles de entonaciones y valores. Recomiendo eficazmente al Maestro que cuide de que el discípulo se detenga en esta lección todo el tiempo que sea necesario para reportar de ella todo el interés y utilidad que en si encierra, sin contentarse solo con que la ejecute bien, sino que además deberá hacerle las preguntas convenientes para que la inteligencia de la parte teórica acompañe siempre á la práctica.

Tenga presente el discípulo que el *la* último de la 4ª parte que está en clave de *sol* debe hacerse unísono con el *la* 1º de la 5ª que está en la de *fa*, sin embargo de ser este, como se dijo anteriormente, una 8ª mas bajo que aquel, por la naturaleza de la clave.

Las palabras *stesso tempo* (el mismo tiempo) colocadas al principio de un nuevo compás, significan que el movimiento de el debe ser igual al del trozo que le ha precedido: de consiguiente en la 2ª parte que está en 12 por 8 se cuidará de que cada tres corcheas tengan la misma duración que se dió á dos en la anterior que está en compasillo, lo cual se aplicará igualmente en las partes siguientes en que se hallare.

RECOPILACION DE TODA LA 2ª PARTE.

LECCION. 52.

Largo.
Do Mayor.

Stesso tempo.
La Menor.

Adagio.
Fa Mayor.

Stesso tempo.
Re Menor.

Andante.
Re Mayor.

Allegretto.
Si Menor.

Allegro moderato.
Sol Mayor.

Stesso tempo.
Mi Menor.

Allegro.
Sol Menor.

Si b Mayor.

FIN DE LA 2ª PARTE.

TERCERA PARTE.

DEL MODO DE ESCRIBIR LA MUSICA DICTADA.

Se llama así el arte de saber *notar* una pieza de música que se está oyendo, ó que después de oírla se ha retenido en la memoria, ó que se compone de propias ideas.

Son diversos los procedimientos que se usan en el extranjero acerca de esta materia. En las escuelas llamadas de *enseñanza mútua* acostumbran ejercitar á los discípulos en esto desde las primeras lecciones; pero, si hemos de creer á M. Garaudé, los resultados son poco satisfactorios. Algunos Maestros particulares aunque lo enseñan cuando el discípulo está bien enterado de las combinaciones de los valores y de la entonación, le dan demasiada estension, deteniendo á los discípulos en este estudio más de lo que conviene.

Yo me atrevo á asegurar apoyado en resultados prácticos, que un discípulo dotado de buena organización y disposición, que llegue á ser buen solista, no hallará dificultad alguna en escribir la música dictada, aunque no haya hecho estudio particular para ello. Así es que á los que únicamente creo utilísimo este trabajo, es á aquellos que tienen una disposición mediana ó una organización poco fina, sea respecto á la entonación, ó á la medida. Advierto de paso, que suele haber algunos que teniendo buen oído en lo que concierne al sonido, no lo tienen en lo tocante á la medida, y *vice versa*. Sin embargo de lo que acabo de decir respecto á la poca utilidad que creo reportan de este estudio los que están dotados de buenas disposiciones, como el medio que voy á proponer es sencillo, y ha de ocupar poco al discípulo, puede el Maestro, si le parece conveniente, adoptarlo para todos ellos, sean cuales fueren sus disposiciones. Voy pues brevemente á exponerlo.

(1) La pureza del oído es un don de la naturaleza aunque susceptible de perfeccionarse por medio del arte. Cuantas veces oímos á algunos niños que á la edad de 4 y aun de 3 años repiten con exacta afinación un toque de corneta militar que han oído, y el ritmo algo complicado de un tambor, que imitan con admirable igualdad, mientras que otros almirados pretendientes á *diletanti*, que nos hablan de los Teatros de Milan y Paris, y que quieren pasar por inteligentes, marcan el compás á contratiempo, y no son capaces de *talarcar* la Gaita gallega ni la Cachucha.

Al mismo tiempo que el discípulo siga estudiando esta 3ª parte, debe ir dando de repaso desde las primeras lecciones del método; y sobre las mismas combinaciones de figuras y de entonaciones que contenga la lección de repaso, el Maestro le dictará 8 ó más compases, para que aquel los escriba: estos compases ó los inventará el mismo Maestro ó los tomará de las lecciones de estos solfeos, cuidando de que las combinaciones sean análogas á las que el discípulo repasa, y teniendo presente que deberán empezar y concluir siempre en la tónica. Si el Maestro exigiese al discípulo desde el principio de este estudio que adivinase el *tono, aire, compás, entonación y valores*, se confundiría este en términos de no saber por donde empezar, por lo cual debe practicarse este estudio por partes y del modo siguiente.

El Maestro asigna v.g. de repaso al discípulo las 6 lecciones primeras, que no contienen más que redondas, blancas, sus respectivas pausas, y las entonaciones de intervalos conjuntos: dadas por el discípulo dichas lecciones, el Maestro le dictará un trozo de 8 ó más compases incluyendo las mismas combinaciones de entonación y medida, aunque de un modo diferente, manifestándole antes el *tono, el aire* y el *compás* en que deben escribirse; de modo que solo tenga el discípulo que ocuparse al principio del nombre y entonación de los signos, y de las figuras y su valor, y aun esto también por partes, empezando por lo que respecta al tiempo: para ello, al dictárselos, los dirá sin nombrar las notas, (talareando) y haciéndolas todas en un mismo sonido, y batiendo el compás con claridad: el discípulo oyéndolos repetidas veces, compás por compás, los irá escribiendo en un pentagrama sobre cualquiera línea ó espacio, determinando las figuras que corresponden: concluida esta operación, el Maestro los repetirá con la debida entonación, y el discípulo escribirá en otro pentagrama, debajo del anterior, los signos que corresponden. Seguirá de este modo en las lecciones sucesivas, hasta que el discípulo lo haga con prontitud y facilidad: entonces el Maestro dejará al discípulo que por sí mismo determine también el *compás*, que aquel habrá tenido la precaución de no batirlo, y que no le será á este difícil hallarlo, atendiendo al sentido de las partes fuertes; ensayando sucesivamente el de 2, 3 y 4 partes, y eligiendo por fin el que convenga. Vencido esto en otra serie de lecciones, deberá pasar á determinar el *aire*; y cuando esto le sea fácil, concluirá por determinar también el *tono* atendiendo á que la estension de la entonación del trozo dictado no ha de exceder de una octava de *do* ó *fa*:  para esto último ha debido llegar el discípulo por los menos á la 2ª parte de esta obra.

Habiendo manifestado el plan que debe seguirse en este estudio, creo inútil estenderme más en explicaciones, pues que las ya dadas son suficientes para que el discípulo pueda ir haciendo este estudio progresivamente todo el tiempo que al Maestro parezca conveniente.

DE LA CLAVE DE DO EN PRIMERA LINEA.

Véase en la escala siguiente la nueva colocacion de los signos en esta clave y la relacion que tiene con la de sol.

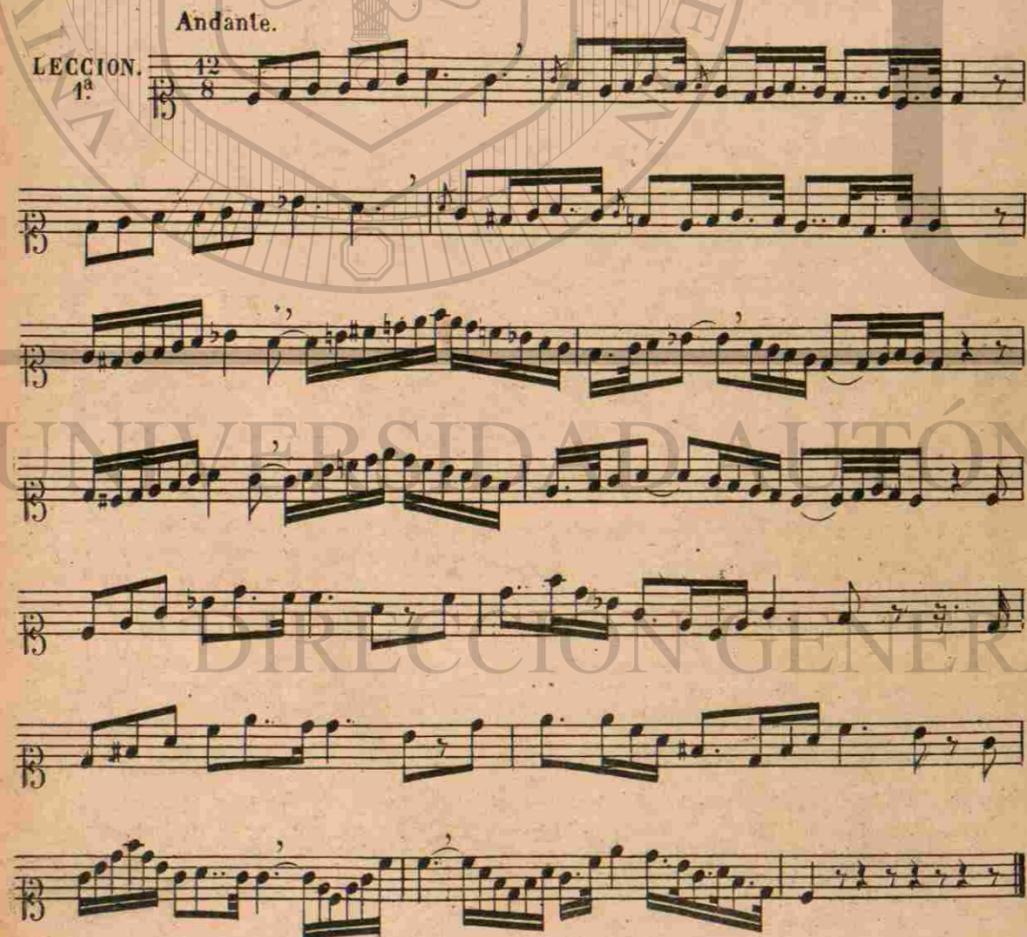
SONIDOS. 

UNISONOS. 

Se ve por este ejemplo, que el nombre de los signos en clave de *do* en primera linea se encuentra una 3ª mas arriba que el nombre de los mismos signos en clave de *sol*: asi el *mi* en clave *sol* viene á ser *do* en la de *do*, el *fa* viene á ser *re*, etc., etc.

NOTA. — La leccion siguiente está en intervalos conjuntos y en saltos de 3ª por lineas y espacios inmediatos, para que el discipulo pueda ejercitarse con facilidad en la nueva colocacion de los signos.

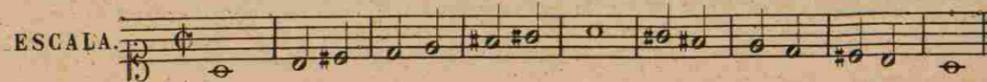
Andante.

LECCION. 1ª 

TONO DE LA MAYOR.

Para formar la escala mayor tomando el *la* como tónica, es necesario alterar el *fa*, *do* y *sol* con sostenidos, con cuyas alteraciones quedan dispuestos los tonos y semitonos del mismo modo que lo estan en el *tono* de *do* mayor que sirve de modelo. Véase la siguiente escala y analícese, confrontándola con la de *do*, para averiguar la identidad de la disposion de los intervalos.

NOTA. — Esta escala la acompañará el Maestro una 3ª menor mas alta, que es *do* mayor, si la comodidad del discipulo asi lo exigiere.

ESCALA. 

Allegro moderato.

LECCION. 2. 

NOTA. — Para que el discipulo se ejercite en los tonos que ha pasado en la 2ª parte, se hallarán en adelante con frecuencia lecciones en que se hacen transiciones á ellos. Este medio, ademas de contribuir al gusto y variedad de las lecciones, hace que se vaya familiarizando el solfista con todos los tonos anteriores; esto exige de parte del Maestro mucho cuidado para que aquel no se estravie. Yo vuelvo á encargar de nuevo, que el discipulo no deje de entonar las lecciones sin compas, antes de medirlas, deteniéndose en cada nota todo lo que sea necesario para la seguridad de la afinacion. Si el discipulo no esta todavia seguro en las entonaciones, convendrá que el Maestro le asigne la leccion para el dia siguiente, se la haga entonar delante de él mismo, lo cual, sin ser demasiado pesado para el Maestro, es de gran utilidad para el discipulo.

Allegro moderato.

LECCION. 3. 

LECCION. 4. Adagio.

Algunos opinan, que bastan solo dos compases para notar toda la música escrita hasta el día, y apoyados en razones poderosas quisieran que no hubiera mas que un compas *binario* y otro *ternario*, desterrando todos los demas. Supuesto que esta reforma tiene graves inconvenientes, seria de desear por lo menos que los compositores se contentasen en adelante con hacer solamente uso de los 6 siguientes $C, 12, 3, 9, 2$ y 6 , sirviendo $C, 3$ y 2 para las combinaciones *por mitades* y el $12, 9$ y 6 para las combinaciones *por tercios*. Es de esperar que con el tiempo sean estos los únicos que se usen; pero entretanto, el que como yo se dedique á hacer un método de solfeo, se vé en la precision de dar conocimiento de todos cuantos se usan poco ó mucho, y poner lecciones prácticas, para que el solfista se ejercite en todos ellos. Paso pues á dar cuenta de todo lo que concierne á esta materia.

Ademas de los compases que el discípulo ha practicado en la 1ª y 2ª parte de esta obra, hay otros que se escriben con figuras de mayor valor que en aquellos, y tambien algunos que por el contrario, se notan con valores menores. En los 1ª que se llaman compases mayores ó de proporcion mayor, se hace uso de una figura que llaman *cuadrada* los franceses y *breve* los españoles: se escribe asi — tiene doble valor que una *redonda*, y solo se usa en la música eclesiástica. Existieron tambien figuras de mayor valor que la anterior, á saber, la *longa* — que valia 4 redondas y la *maxima* — que valia 8 de las mismas. Despues de la invencion de las lineas divisorias de compas, y de la introduccion de la notacion negra ó figuras negras, se abandonó totalmente el uso de compases en que entraban figuras de mayor valor que la *cuadrada*. Todavia existen en archivos musicales de algunas de nuestras Catedrales libros del primitivo facistol escritos con longas y maximas. En el día tomamos como regulador de la teoria de los compases el valor de una redonda; asi escribimos $\frac{6}{8}, \frac{3}{8}$ para designar que estos compases contienen 6 octavas ó 3 del valor de aquella. La aplicacion de este mismo principio es el que ha dado nombre á todos ellos.

Los compases se dividen en *simples* (yo los llamo de *combinacion doble*) y *compuestos* (de *combinacion triple*); los simples son aquellos en los cuales se dividen los valores por mitades en partes iguales, como dos blancas, dos negras ó dos corcheas etc: la 1ª cifra de estos es siempre 2, 3 ó 4. Los *compuestos* son aquellos en los cuales se dividen los valores por tercios, como una negra con puntillo, 3 corcheas, 6 dobles corcheas etc: la cifra de estos es siempre, 6, 9 ó 12. Véase la tabla siguiente con las notas que la ilustran, y se comprenderá facilmente todo lo que pertenece á esta importante materia, que debiendo ser sencillísima ha venido á ser algo complicada.

EJEMPLOS.

COMPASES DE COMBINACION DOBLE A 4 PARTES.

Compas de 4 por 2.

Compasillo

Compas de 4 por 8.

COMPASES DE COMBINACION DOBLE A 3 PARTES.

Compas de 3 por 2.

Compas de 3 por 4.

Compas de 3 por 8.

COMPASES DE COMBINACION DOBLE A 2 PARTES.

Compas mayor ó de 2 por 1.

Compas binario.

Compas de 2 por 4.

Compas llamado rápido de 2 por 8.

COMPASES DE COMBINACION TRIPLE A 4 PARTES.

*Compas de 12 por 4.

Compas de 12 por 8.

Compas de 12 por 16.

COMPASES DE COMBINACION TRIPLE A 3 PARTES.

*Compas de 9 por 4.

Compas de 9 por 8.

Compas de 9 por 16.

COMPASES DE COMBINACION TRIPLE A 2 PARTES.

*Compas de 6 por 2.

Compas de 6 por 4.

Compas de 6 por 8.

Compas llamado rápido de 6 por 16.

(1) Al compasillo se le dá este nombre diminutivo con relacion al 4 por 2, al cual se llamaba antiguamente de proporcion mayor siendo de consiguiente el compasillo de proporcion menor.

(2) Cuando los compositores dieron en escribir en 2 por 4 á 4 partes, debieron haberlo indicado en 4 por 8 y de este modo hubieran evitado dudas y confusion.

(3) El compas de 3 por 2 es el que se llamaba antiguamente ternario.

(4) El compas de dos por una es el que antiguamente se denominaba mayor ó de proporcion mayor como hemos dicho del 4 por 2: por esta razon no se ha dado esta denominacion al compas binario en este método; pues hubiera sido una grave inconsecuencia dar al compasillo este nombre diminutivo, y el de mayor al binario, siendo ambos de las mismas proporciones.

(5) Los compases de la tabla, que estan marcados con una estrella no se encuentran en el dia mas que en la música eclesiástica de remota antigüedad. Lo mismo sucede con algunos otros como el de $\frac{4}{1}$ $\frac{3}{1}$ $\frac{9}{2}$ cuyo uso se abandonó enteramente, desde que se empezó á indicar el aire del compas con las palabras **Largo**, **Adagio** etc. con las cuales, colocadas á la cabeza de una pieza, se puede producir el efecto de los compases de proporcion mayor, empleando los que hoy se usan de 4, de 3 y de 2 partes.

(6) El uso de los compases llamados rápidos ha venido tambien á ser inútil, porque las palabras **presto** y **vivace**, que duplican la presteza del Allegro, puestas á la cabeza del compas de 2 por 4, producen el mismo efecto que el 2 por 8; y asi de los demas.

Mas adelante se tratará de los compases $\frac{5}{4}$ y $\frac{7}{4}$ llamados por **amalgama**, por que no son otra cosa que la reunion en un solo compas de los valores de uno de 3 partes y otro de 2, y de uno de 4 y otro de 3. Tambien se dará conocimiento del compas llamado de **Zorzico**, que siendo diferente de los anteriores, es desconocido de los estangeros, poco conocido de la generalidad de los músicos españoles, y de un uso muy frecuente entre los vascongados que asi como tienen diferentes costumbres é idiomas que los demas españoles se distinguen de estos hasta en el ritmo de sus originales cantinelas.

En la serie de lecciones que sigue, se recorren todos los compases que contiene la tabla anterior; para que el discípulo pueda formar una idea clara de los que aun no ha practicado, seran precedidos de los ordinarios que el conoce, dándose esplicaciones acerca de la difereucia que existe entre estos y aquellos.

Allegro moderato.

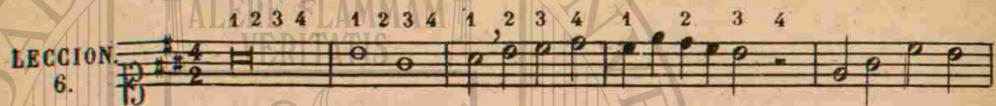
LECCION. 5.



COMPAS DE 4 POR 2.

Se divide en 4 partes, dando á las figuras la mitad del valor que en compasillo, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.

Andante mosso.



Andantino.

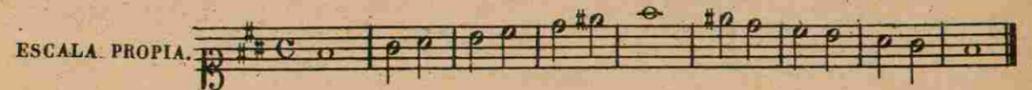


TONO DE FA# MENOR RELATIVO DE LA MAYOR.

Tomado el fa # como tónica para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como lo estan en la de la menor, que es la que sirve de modelo.

Véase á continuacion la escala de fa # menor, y analicese, confrontándola con la de la menor, para averiguar la identidad de los intervalos.

NOTA. — Si la comodidad del discípulo lo exigiere, se acompañará la siguiente escala en un tono mas bajo, que es mi menor.



Allegro moderato.



COMPAS DE 4 POR 8

Se divide en 4 partes, dando á las figuras doble valor que en compasillo, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases. El compas de 4 por 8 no se usa; pero en su lugar se hace uso del 2 por 4, cuando se marca á 4 partes, y en este caso son los dos idénticos.

Andante.



Largo.

LECCION. 10.

COMPAS DE 3 POR 2 LLAMADO TERNARIO.

Se divide en 3 partes, dando á las figuras la mitad del valor que en el de 3 por 4, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.

Andante mosso.

1-2-3 1-2-3 1-2-3 1-2-3

LECCION. 11.

(1) Allegretto.

LECCION. 12.

CLAVE DE DO EN 2ª LINEA

Véase en la siguiente escala la nueva colocacion de los signos en esta clave, y la relacion que tiene con la de sol.

SOPIDOS.

UNISONOS.

Se vé por este ejemplo que el nombre de los signos en clave de do en 2ª linea se encuentra una 5ª mas arriba que el nombre de los mismos en clave de sol : asi el sol en clave de sol viene á ser do en la de do, en 2ª el la viene á ser re, etc.

NOTA. — La leccion siguiente sirve de ejercicio para facilitar la practica de la nueva colocacion de los signos.

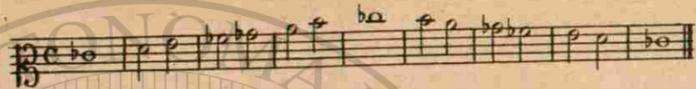
Allegro moderato.

LECCION. 13.

(1) Para que el discípulo se vaya familiarizando con todas las claves, se intercalan de vez en cuando las practicas anteriormente.

TONO DE MI \flat MAYOR.

Tomado el *mi* \flat como tónica para formar sobre ella el modo mayor, es necesario alterar el *si*, *mi* y *la* con bemoles, con lo cual quedan dispuestos los intervalos como lo estan en el tono de *do* mayor, que sirve de modelo. Véase la siguiente escala, y analicése confortándola con la de *do*, para averiguar la identidad de la disposición de dichos intervalos.



Como el *si*, *mi* y *la* bemoles son propios del tono de *mi* \flat mayor, se colocan junto á la clave, del mismo modo que se ha practicado con las alteraciones propias de los tonos anteriores.

Allegro moderato.

LECCION.
14.

COMPAS DE 3 POR 8.

El discípulo ha practicado ya este compas, y sabe que se divide en 3 partes, dando á las figuras doble valor que el 3 por 4, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.

Adagio.

LECCION.
15.

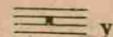
Como el discípulo ha practicado suficientemente el compas de 2 por 4 y el binario, sabe que estos no difieren entre si mas que en el valor de las figuras, y que á estas se da en binario la mitad del valor que en 2 por 4; por lo cual omitiendo nuevas lecciones en ellos, se pasa al siguiente.

COMPAS DE 2 POR 1.

Se divide en 2 partes, dando á las figuras la mitad del valor que en el binario, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.

Andante.

LECCION.
16.DE LOS GRANDES SILENCIOS. ®

El silencio de una cuadrada (breve) se escribe así  y vale un compas en el de 2 por 1 y demas compases mayores, y dos en menores. Compases mayores ó de proporción mayor llamamos á aquellos en que entra una cuadrada para completar un solo compas, y menores ó de proporción menor á aquellos que para completar uno solo basta la redonda. Los 1^{os} como se dijo anteriormente solo se usan en la antigua música eclesiástica.

Véase en el ejemplo siguiente el valor de los grandes silencios en los compases mayores y menores, y la figura con que se les designa.

Valor de los grandes silencios
en los compases mayores.

Valor de los mismos en los
compases menores.

En el día, especialmente en la música profana, se escriben los grandes silencios con la figura siguiente, poniendo encima el número de los compases de *espera*

(1) Proponiéndome dar en este método quantos conocimientos necesita un solfista para que pueda ser lo que llamamos buen músico, creo conveniente dar, aunque sea rápidamente, algunas instrucciones acerca de la música sin *compasear*. Llámase así la música antigua compuesta antes de haberse inventado las líneas divisorias de compas: de este modo están escritas las obras religiosas del célebre Palestrina y las de nuestros más esclarecidos Maestros Españoles de aquella época que se conservan en nuestras Catedrales en libros conocidos con el nombre de *Facistol*. Estos magníficos documentos artísticos van quedando sin uso, porque la ignorancia de muchos de los ejecutantes y la indiferencia de los actuales Maestros en la dirección y ejecución de estas obras han contribuido al injusto descrédito de ellas. Sin embargo, como no se ha abolido enteramente su uso, y como ellas suelen hacer parte de los ejercicios de oposición en nuestras Yglesias Catedrales, de aquí la necesidad de practicar este género de escritura musical, para cuya inteligencia bastarán las dos lecciones siguientes con las instrucciones que á ellas siguen.

NOTA. — Téngase presente que algunas de las figuras *cuadradas* que se hallan en esta lección son sincopadas ó partidas.

Allegro.

LECCION. 17.

(1) Esta explicación y las dos lecciones siguientes podrán omitirse con aquellos discípulos de quienes no se pueda esperar que se dediquen al canto eclesiástico como carrera para su colocación.

Allegro moderato.

LECCION. 18.

Si el discípulo quiere instruirse bien en la lectura de la música sin *compasear*, le bastará copiar sin líneas divisorias algunas lecciones de compas binario de este método, y todas las que están en compases de 4, 3 y 2, aprendiendo después á ejecutarlas.

Advierto al discípulo que en algunas de dichas obras antiguas se encuentra también un compas ternario que viene á ser de 3 por 1, que tiene 3 partes y entran en él 3 redondas ó una cuadrada y una redonda, y que está designado con un círculo completo así \bigcirc ó así \bigoplus

Omito también hablar de las figuras *alfadas* y de algunas otras cosas pertenecientes al género de *facistol*, porque tendría que hacer para ello explicaciones demasiado difusas. Mi objeto al dar las anteriores instrucciones en esta materia no ha sido otro que el querer que el discípulo adquiriera los principales conocimientos de ella.

COMPAS DE 2 POR 8.

Se divide en dos partes, dando á las figuras doble valor que en el de 2 por 4, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.

Allegro presto.⁽²⁾

LECCION. 19.

(1) Las dos lecciones anteriores he compuesto una en contrapunto doble y otra en el género de fuga para que el discípulo se acostumbre á este género de música, que es el que generalmente reina en las composiciones antiguas que están sin *compasear*. Lejos de mí la idea de imitar á aquellos autores de solfeos, que han ingerido en ellos inoportunamente todo género de dificultades en cuanto á composición, acreditándose con ellas más como presuntuosos compositores, que como buenos maestros de solfeo.

(2) Las palabras *Presto* y *Vivace* se suelen poner solas ó acompañadas de la palabra *Allegro*: su significado se dijo ya más arriba que es doblar la presteza del *Allegro*.



TONO DE DO MENOR RELATIVO DE MI b MAYOR.

Tomando el do como tónica, para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como lo están en la de la menor, que es la que sirve de modelo. Véase á continuación la escala de do menor, y analicéase confrontándola con la de la, para averiguar la indentidad de la disposicion de los intervalos.



El tono de do menor se llama relativo del de mi b mayor, porque ambos tienen armada la clave del mismo modo, que es con 3 bemoles en si, mi y la.

Allegro moderato.



NOTA. — Se han practicado en las lecciones anteriores todos los compases menos usados de 4, 3 y 2 Partes de combinacion doble (por mitades). En las siguientes van á practicarse igualmente todos los de combinacion triple (por tercios), comparandolos siempre con los que hoy están en uso, para que se comprendan mejor.

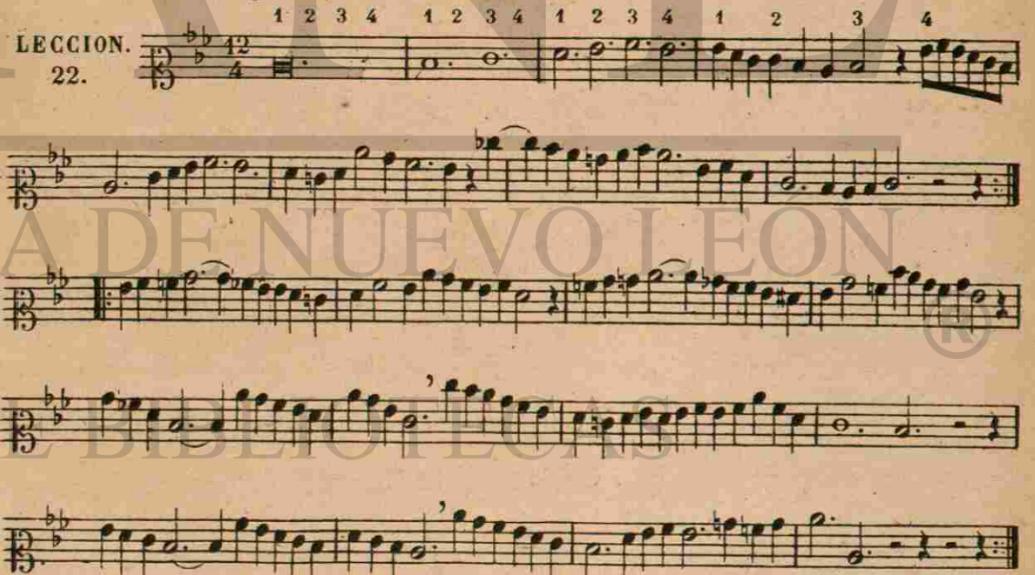
Allegro con molto (no mucho.)



COMPAS DE 12 POR 4.

Se divide en 4 partes dando á las figuras la mitad del valor que en el de 12 por 8, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.

Allegro moderato.



(1) Esta leccion que esta en tono de do menor hace la conclusion en do mayor lo cual sucede con bastante frecuencia en todos los tonos cuando el modo es menor.

Asi como en el compas de 12 por 8 en aires lentos se practicó la subdivision de cada parte de él en un compas de 3 por 8, para facilitar despues la ejecucion en 4 partes, del mismo modo debe hacerse en el 12 por 4, subdividiendo cada parte de este en un compas de 3 por 4: lo cual debe practicarse en la leccion siguiente por ser su aire **Adagio.** (1)

Adagio.

LECCION. 23.

CLAVE DE DO EN 3ª LINEA.

NOTA. — Tenga presente el discípulo, que en la siguiente escala los sonidos de la clave de do en 3ª línea son una 8ª mas baja que los que están en clave de sol aunque el los entone unísonos.

Andantino.

LECCION. 24.

(1) Preferase si se quiere la subdivision marcando con tres percusiones los tres tercios de cada parte.

Los tonos que tienen mas de 3 bemoles ó 3 sostenidos propios, que están junto á la clave, no incluyen dificultad alguna nueva para el solfista que haya leído las lecciones de los tonos anteriores. Para que el discípulo lo comprenda bien y conozca al mismo tiempo la naturaleza de todos los tonos, se recorren en las lecciones siguientes todos ellos, aunque rápidamente, comparándolos unos con otros, con el objeto de que conozca la diferencia de los mismos.

NOTA. — Para evitar repeticiones inútiles, se omite en adelante la esplicacion de cada tono, para cuyo conocimiento bastará poner su respectiva escala.

TONO DE MI MAYOR.

ESCALA.

La leccion siguiente la ejecutará el discípulo primeramente segun el pentágrama de la clave de sol, y despues la dirá segun el pentágrama de la de do en 3ª línea, haciéndole notar el Maestro la diferencia que resulta en el modo de escribir las alteraciones accidentales, advirtiéndole tambien, que aunque el entona ambas en un mismo tono, el de mi mayor es medio tono mas alto que el de mi b mayor. Este ejercicio de comparacion de un tono á otro es de mucha utilidad en los tonos de mas de 3 alteraciones propias, porque de este modo, ademas de conocer la naturaleza de ellos, se verá que ninguna dificultad nueva presentan respecto á la entonacion.

Allegretto.

LECCION. 25.

Tono de mi b mayor.

COMPAS DE 12 POR 16

Se divide en 4 partes, dando á las figuras doble valor que en el 12 por 8, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.

Allegro.
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

LECCION. 26.

TONO DE DO # MENOR RELATIVO DEL DE MI MAYOR.

ESCALA PROPIA.

ESCALA CON ALTERACION.

En la siguiente leccion comparativa del tono de do, q menor con el de do menor se observará el mismo orden que en la de mi mayor con el de mi b mayor, que precedió. (1)

Moderato.

LECCION. 27.

(1) Advierto al Maestro que en la practica de estas lecciones comparativas me ha sucedido con un niño de corta edad, pero de bastante travesura, que viendo que el mismo resultado daba el 1er pentágrama que el 2o miraba siempre á uno mismo, eligiendo de los dos el que le parecia mas facil, por lo cual me vi precisado á cubrir con unas tiritas de papel el pentágrama que no debia mirar, para obligarlo á seguir mis preceptos.

COMPAS DE 9 POR 4.

Se divide en 3 partes, dando á las figuras la mitad del valor que en el 9 por 8, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.

Andante mosso.

LECCION. 28.

TONO DE LA b MAYOR.

La siguiente escala se acompañará una 3ª menor mas baja, que es fa mayor.

ESCALA

Así como en el compas de 9 por 8 en aires lentos se practicó la subdivision de cada parte en un compas de 3 por 8 para facilitar despues la ejecucion en 3 partes, entrando en cada una de ellas 3 corcheas, del mismo modo debe hacerse en el 9 por 4, subdividiendo cada parte de este en un compas de 3 por 4, ó no haciendo subdivision alguna y si marcando en cada parte los tres tercios con tres percusiones del compas. Esto debe practicarse en la leccion siguiente por ser su aire **Larghetto**.

Leccion comparativa del tono de *la* mayor con el de *la* ♭ mayor.

Larghetto.

LECCION. 29.

COMPAS DE 9 POR 16.

Se divide en 3 partes, dando á las figuras doble valor que en el 9 por 8, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.

Moderato.

1 2 3 1 2 3, 1 2 3 1 2 3

LECCION. 30.

TONO DE FA MENOR RELATIVO DEL DE LA ♭ MAYOR

ESCALA PROPIA.

ESCALA CON ALTERACION.

Leccion comparativa del tono de *fa* menor con el de *fa* # menor.

Allegretto

LECCION. 31.

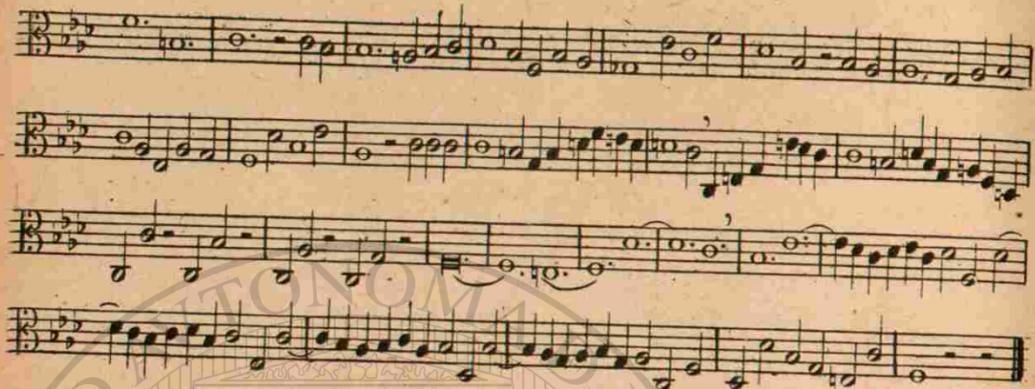
COMPAS DE 6 POR 2.

Se divide en 2 partes y estas en tercios, como en el compas de 6 por 8, dando á una cuadrada con puntillo un compas, á una redonda con puntillo una parte y á una blanca un tercio etc.

Andante mosso.

1 2 1 2 1 2 1 2

LECCION. 32.



CLAVE DE DO EN 4ª LINEA.

Véase en la siguiente escala la nueva colocación de los signos en esta clave, comparándola con la que tienen en la de sol.

NOTA. — Tenga presente el discípulo que aunque el haga unísonos los signos de las dos claves en la escala que sigue, los de la clave de sol son una 8ª mas altos que los de la de do en 4ª línea.



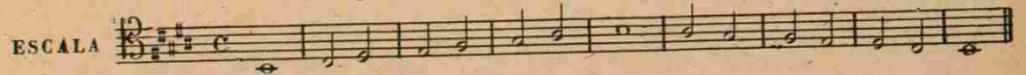
NOTA. — La siguiente leccion está en compas de 3 partes ya practicado. Cuando invierto el orden de los compases que voy explicando, lo hago para que el discípulo se asegure en los anteriores.

Allegro moderato.



TONO DE SI MAYOR

NOTA. — La siguiente escala se acompañará una 3ª menor mas alta, re mayor, si la comodidad del discípulo asi lo exigiere.



DE LAS ALTERACIONES DOBLES

En los tonos que llevan 4 ó mas alteraciones propias sucede con frecuencia que algunas de ellas vuelven á alterarse de nuevo : de aqui la necesidad de un nuevo carácter que señale el doble sostenido, y de otro que marque el doble bemol. Asi como el simple sostenido hace subir un semitono al signo que lo tiene, del mismo modo el doble sostenido hace subir otro medio tono mas sobre la 1ª alteracion: el bemol simple baja un semitono, y el doble bemol baja otro semitono mas sobre el 1º. El doble sostenido se escribe de dos modos, con dos de ellos unidos, ó con una aspa : véase El doble bemol se señala tambien con dos de ellos unidos asi Cuando dentro de un mismo compas se quiere que una nota alterada con doble sostenido ó bemol vuelva á la simple alteracion de un solo sostenido ó bemol, se señalan del modo siguiente

Adviértase, que algunos autores para destruir la doble alteracion dentro de un mismo compas no usan becuadro, creyendo suficiente para ello poner unicamente la simple alteracion :

véase Cualquiera de los dos modos es practicable y claro, y ninguno de ellos puede inducir á error.

Leccion comparativa del tono de si mayor con el de si b mayor.

Allegro moderato.

LECCION.

34.



BIBLIOTECA PARTICULAR DE LA Srta. Felicitas Lozoya PROFESORA DE CANTO

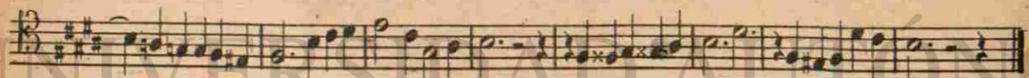
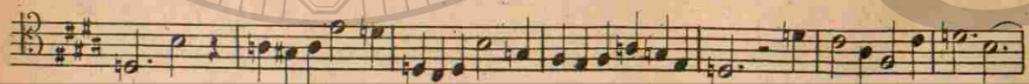
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN DIRECCION GENERAL DE BIBLIOTECAS



COMPAS DE 6 POR 4

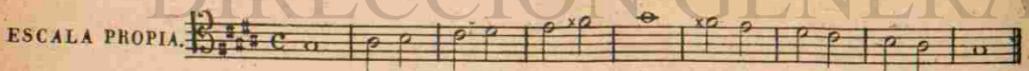
Se divide en dos partes, dando á las figuras la mitad del valor que en el compas de 6 por 8, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.

Moderato.



TONO DE SOL # MENOR RELATIVO DEL SI MAYOR.

NOTA. La escala siguiente se acompañará una 3ª mayor mas baja (mi menor.)



Asi como en el compas de 6 por 8 en aires lentos se practica la subdivision de cada parte en un compas de 3 por 8, para facilitar despues la ejecucion en dos partes, del mismo modo debe hacerse en el 6 por 4, subdividiendo cada parte en un compas de 3 por 4, ó no haciendo subdivision alguna, y si marcando en cada parte los tres tercios con tres percusiones del compas. Esto debe practicarse en la leccion siguiente por ser su aire **Larghetto**.

Larghetto.

LECCION. 36.



COMPAS DE 6 POR 16

Se divide en 2 partes, dando á las figuras doble valor que en el compas de 6 por 8, que es la única diferencia que existe entre estos dos compases.

Allegro.

LECCION. 37.



TONO DE RE ♭ MAYOR.

ESCALA.

Leccion comparativa del tono de re ♭ mayor con el de re mayor.

Allegro non molto.

LECCION. 38.

COMPAS DE 7 POR 4

Se divide en 7 partes, y es uno de los que llaman de *amalgama*, porque no es otra cosa que la reunion de dos compases, uno de compasillo y otro de 3 por 4, por lo cual se marca de modo que con las 4 primeras partes se bate un compas de compasillo, y con las restantes otro de 3 por 4.

Moderato.

1 2 3 4 1 2 3

LECCION. 39.

TONO DE SI b MENOR RELATIVO DEL DE RE b MAYOR.

ESCALA PROPIA

ESCALA CON ALTERACION

Leccion comparativa del tono de si b menor con el si menor.

LECCION. 40. *Larghetto.*

COMPAS DE 5 POR 4.

Se divide en 5 partes, y es uno de los que se llaman de *amalgama*, porque no es otra cosa que la reunion de dos compases uno de 3 por 4 y otro de 2 por 4, por lo cual se marca de modo que con las 3 primeras partes se bate un compas de 3 por 4, y con las dos restantes otro de 2 por 4.

LECCION. 41. *Andante.*

DE LOS GÉNEROS

Tres son los géneros en música, que son, *diatónico*, *cromático* y *enarmónico*: el diatónico es cuando procede por tonos ó semitonos propios de la escala mayor ó menor; cromático es cuando procede por semitonos que no son propios de dichas escalas. De esto se sigue que hay semitonos diatónicos y semitonos cromáticos. Véase,

Semitonos diatónicos Semitonos cromáticos

Do mayor La menor

Genero enarmónico (que los Griegos llamaban al que procedia por cuartos de tono) llamamos cuando se cambia de nombre sin cambiar de sonido: véase

En las escalas y lecciones que siguen, se enterará practicamente el discípulo de los tres generos

CLAVE DE FA EN 3ª LINEA.

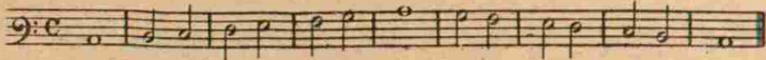
Véase la nueva colocacion de los signos en esta clave, comparándola con la de fa en 4ª linea

SÓNIDOS.

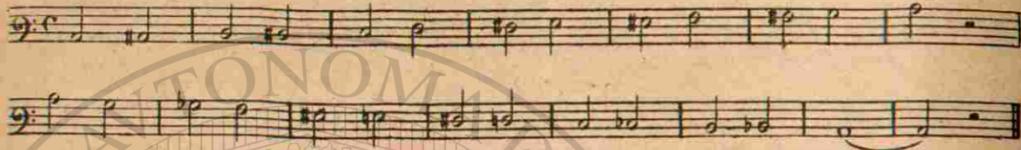
do re mi fa sol la si do re mi fa mi re do si la sol fa mi re do

UNISÓNOS.

ESCALA DIATÓNICA DE DO MAYOR.



ESCALA CROMÁTICA.



NOTA. — En la leccion siguiente van marcadas con este signo — las dos notas que forman la enharmonia. Se tendrá cuidado de estudiarla al principio, sin compas y muy despacio, para asegurar bien la entonacion.

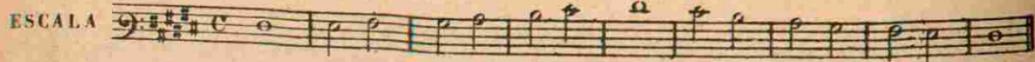
PRÁCTICA DEL GENERO ENHARMÓNICO.

Andante.

LECCION. 42.



TONO DE FA # MAYOR.



Srita. Felicitas Lozoya 99

PROFESORA DE CANTO.

Leccion comparativa del tono de fa # mayor y del de fa mayor.

Largo.

LECCION.

43.



COMPAS DE 10 POR 8, LLAMADO DE ZORZICO.

Sin embargo de las tentativas hechas en el extranjero por Cherubini, Boieldieu y otros Maestros, para poner en uso los compases de amalgama, que se han practicado en las lecciones 39 y 41 de esta tercera parte del método, se ha mirado como extravagante la introduccion de medidas que no sean de combinacion doble ó triple. Si estos célebres compositores hubieran sabido que hay en España 4 provincias á cuyos habitantes es

natural el compás de combinacion quinduple, que no solamente cantan sobre esta medida cantinelas llenas de gracia, sino que bajo el mismo metro bailan con admirable ligereza, exactitud y aplomo, se hubieran esforzado tal vez por aclimatarlo en sus respectivas naciones, y su exito hubiera sido sin duda mucho más feliz.

No se crea que esta medida es como la del compás de amalgama 5 por 4. No es la alternativa de un compás de 3 y otro de 2; es si un compás distinto de todos los demás, que consiste en la combinacion de 10 corcheas de igual valor, repartidas en 2 solas partes, entrando 5 de ellas en cada una. Asi como en los compases C : 3, 3, C y 2 están combinados los valores por mitades y en los de $\frac{12}{8}$ 9 y 6 están por tercios; en el 10 la combinacion es por quintos.

La palabra *Zorzico* viene de *Zorzi* que en vascuence significa 8, y se le dió este nombre segun la opinion mas probable, no con respecto á la música, como quieren algunos, sino con respecto á la poesia, pues son 8 los versos de que se compone este género de canciones.

De dos modos he visto escrito este compás, en 5 y en 6. Es un error grave usar para esta medida el 6, cuya combinacion es por tercios y sestos, debiendo ser para el *Zorzico* en quintos y décimos. El de 5 aunque es exacto, es dificilísimo para marcarle, porque hay que dividirlo en 2 partes, dando á la 1ª 3 quintos y 2 á la 2ª. El verdadero compás de *Zorzico* y preferible á todos por su regularidad, es el 10 dividido en 2 partes iguales, entrando en cada una de ellas 5 corcheas por lo cual no he dudado en adoptarlo (1).

Para que el Solista pueda vencer la dificultad que ofrecen en este compás los valores algo complicados, conviene que se acostumbre su oido al principio á la simple combinacion quinduple por medio de corcheas de igual valor, lo cual se practica en la leccion siguiente.

Andante mosso.

LECCION. 44.

(1) La razon porque no se han escrito los *Zorzicos* en el compas de 10, ha sido porque se ha creido que era un defecto grave concluir en la 2ª parte, sin tener presente que esto es peculiar de la estructura que se ha dado á este genero de canciones, y que esto mismo sucede en otras cantinelas y trozos cortos, que con frecuencia oimos, que no concluyen al dar del compas : ademas de esto, en el compas de 10 como son las partes muy largas, la 2ª no es debil sino fuerte aunque no tanto como la 1ª en lo cual se asemeja al de 6 en aire *Andante mosso*, en el cual ningun defecto es concluir una frase, y aun todo un periodo en la 2ª parte. Si como es de esperar llega á progresar en España el arte de la música profana, es muy probable que los compositores no despreciarán el uso de este compas, con el cual se pueden producir buenos efectos, aumentando la variedad, que es el alma de este arte. Entonces dando mayor dimension á piezas de este metro, es bien seguro que concluirán las *codas* de ellas en la 1ª parte, lo cual es comun á todos los compases, cuando se trata de un final bien decidido y determinado, como puede verse en la 3ª leccion de esta medida, que es el numero 46.

La leccion siguiente es la misma que la anterior, con sola la diferencia del valor de una corchea con puntillo seguida de una doble corchea en lugar de ser ambas corcheas simples.

Andante mosso.

LECCION. 45.

TONO DE RE # MENOR.

ESCALA PROPIA

ESCALA CON ALTERACION

Leccion comparativa del tono *re #* menor con el de *re* menor.

Andante mosso.

LECCION. 46.

NOTA. — Las tres lecciones anteriores son suficientes para que el solista entienda bien esta clase de medida. Si desea perfeccionarse en este compas, le bastará proporcionarse algunas canciones (Zorzicos) de este metro, las cuales podra solfear sin tanta dificultad como algunos piensan, teniendo presente que si estan escritas en 5, debe contar que cada compas es una parte de 10.

TONO DE SOL b MAYOR.

ESCALA. Musical notation for the scale of Sol b Mayor.

VALORES IRREGULARES.

Se llaman valores irregulares, cuando en lugar de entrar 4 figuras en una parte entran 5, ó en lugar de 8 entran 7, 9, ó más notas, etc. Véanse los ejemplos siguientes.

Five musical examples of irregular values, labeled 1º Allegro, 2º Adagio, 3º Adagio, 4º Adagio, and 5º Adagio.

Se advierte, que cuando hay grupos de notas de valor irregular, se pone encima una cifra del número de ellas, para que se ejecuten con más ó menos rapidez, sin alterar la igualdad del tiempo en las partes del compás. Si la irregularidad es por aumentacion como en los ejemplos número 1, 3, 4 y 5, es necesario que la ejecucion de las notas sea más rápida en proporcion del número que se aumenta : por el contrario, cuando es por disminucion, como en el número 2, (que se usa muy poco) debe ser más lenta, guardando la misma proporcion.

Leccion comparativa del tono de sol b mayor con el de sol mayor.

Allegretto. LECCION. 47. Musical notation for a comparative lesson between Sol b Mayor and Sol Mayor.

Musical notation for a comparative lesson between Sol b Mayor and Sol Mayor.

Musical notation for the beginning of a lesson in Sol b Mayor.

Musical notation for the beginning of a lesson in Sol b Mayor.

Larghetto. LECCION. 48. Musical notation for a lesson in Sol b Mayor.

Musical notation for a lesson in Sol b Mayor.

Musical notation for a lesson in Sol b Mayor.

TONO DE MI b MENOR RELATIVO DEL DE SOL b MAYOR.

ESCALA PROPIA. Musical notation for the scale of Mi b Menor.

ESCALA CON ALTERACION. Musical notation for the scale of Mi Menor.

Leccion comparativa del tono de mi b menor con el de mi menor.

Adagio. LECCION. 49. Musical notation for a comparative lesson between Mi b Menor and Mi Menor.

Habiéndose recorrido todos los tonos hasta los de 6 sostenidos y 6 bemoles, resta saber al discípulo la razón porque no se usan, ni deben usarse, los que llevan mayor número de alteraciones propias. El solfista sabe ya que *fa # sol b* son enharmonicamente iguales, por lo cual tomando como tónicas estos dos signos alterados. el 1º con # y el 2º con b, la escala mayor que se forma sobre ellos es igual y unisona en todos los sonidos e intervalos de la misma, aunque se ejecuta con diversos nombres. Para convencerse de esto, basta comparar los sonidos de la escala de *fa #* mayor con los de la escala de *sol b* mayor, cuyos tonos tienen el 1º 6 sostenidos y el 2º 6 bemoles, que son de los últimos que se han practicado.

Si se escribiese en tono de 7 sostenidos, el último estaría en *si*, y el tono mayor que resultaría sería el de *do #* mayor; como el de *do #* es igual al de *re b*, es mejor y mas sencillo usar el tono de *re b* mayor que no tiene mas que 5 bemoles, y así de los demás. Por esta razón los tonos que llevan mas que 6 alteraciones, solo se pueden usar alguna vez por necesidad en el discurso de una pieza, y aun esto pasageramente. Por la tabla siguiente podrá comprender el discípulo perfectamente la identidad que tienen los tonos de mas de 6 alteraciones con otros de menor número de ellas.

TABLA DE LOS TONOS CUYOS SONIDOS SON ENHARMONICAMENTE IGUALES

TONOS QUE NO SE USAN TONOS QUE SE USAN

Do # mayor.....igual.....al de *Re b* mayor (1)

Sol # mayor.....igual.....al de *La b* mayor

Re # mayor.....igual.....al de *Mi b* mayor

La # mayor.....igual.....al de *Si b* mayor

Mi # mayor.....igual.....al de *Fa* mayor

Si # mayor.....igual.....al de *Do* mayor

Do b mayor.....igual.....al de *Si* mayor

Fa b mayor.....igual.....al de *Mi* mayor

Si bb mayor.....igual.....al de *La* mayor

Mi bb mayor.....igual.....al de *Re* mayor

La bb mayor.....igual.....al de *Sol* mayor

Re bb mayor.....igual.....al de *Do* mayor

(1) No he puesto en esta tabla los tonos relativos menores, por creerlo inútil, pues es consiguiente que si el tono de *do #* mayor es igual al de *re b* mayor lo sea igualmente el de *la #* menor al de *si b* menor, por ser estos relativos de aquellos etc.

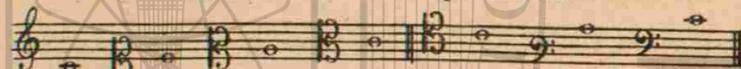
PARTE CUARTA

DE LAS CLAVES

Aunque se han dado conocimientos de la relacion que tienen las claves entre si al practicarlas en este método, es conveniente, que el discípulo la pueda ver bajo un punto de vista, y adquiera un conocimiento claro sobre esta materia. Los estudios á dos voces, que siguen, como complemento de esta obra, deben ser ejecutados alternativamente, de modo que el discípulo despues de solfear la voz 1ª cante en seguida la 2ª escrita en distinta clave; y para esto necesita saber la relacion que tiene esta con la de la 1ª.

Necesita tambien este conocimiento, para cuando se dedique al estudio de la *harmonia* y quiera saber la relacion que entre si tienen las voces é instrumentos, respecto á su altura ó gravedad, segun lo indican las diferentes claves de que se hace uso, cuyo objeto principal es determinar de una manera positiva el diapason y estension, tanto por lo agudo como por lo grave, de las varias clases de voces é instrumentos.

Véanse en el ejemplo y tabla siguientes con las notas que la ilustran.

EJEMPLO. 

SONIDOS UNISONOS

Instrumentos agudos.⁽¹⁾

Voz de Tiple.

Voz de Contralto muger.⁽²⁾

Voz de Contralto hombre.⁽³⁾

Voz de Tenor.⁽⁴⁾

Voz de Varitono.⁽⁵⁾

Instrumentos bajos.

Voz de bajo.



(1) En el día se escribe en clave de sol, no solo para todos los instrumentos águdos, sino tambien para la voz de tiple y contralto: algunos editores de música la usan hasta para tenor.

(2) La clave de do en 2ª no está ya en uso para voz alguna; y se escribe para contralto muger en la de do en 1ª lo mismo que para la voz de tiple.

(3) La clave de do en 3ª se usa tambien para la parte de Viola.

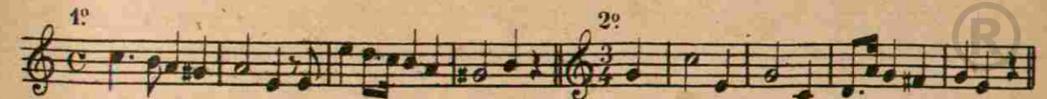
(4) La clave de do en 4ª se usa para los pasos águdos del Fagot y Violoncello.

(5) La clave de fa en 3ª no tiene uso para voz alguna; y para Varitono se escribe lo mismo que para el Bajo en la de fa en 4ª bnea.

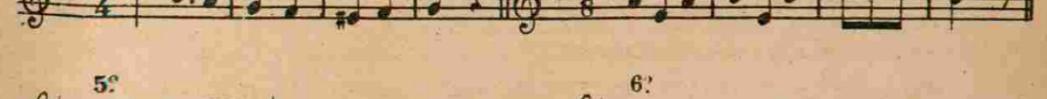
INSTRUCCIONES PARA CONOCER EL TONO Y MODO EN QUE ESTA ESCRITA UNA PIEZA.

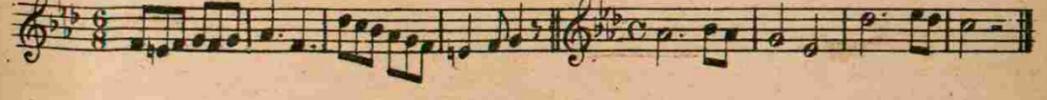
El discípulo debe haber adquirido ya el conocimiento suficiente para conocer la naturaleza de los tonos y modos: pero sin embargo conviene que se ilustre bien en esta materia: para ello debe tener presente; 1º Que todo tono mayor tiene su relativo menor una 3ª menor mas abajo, que todo tono menor tiene su relativo mayor una 3ª menor mas arriba, y que ambos tienen armada la clave del mismo modo, esto es, que tiene en la clave unas mismas alteraciones. 2º Que el orden de dichas alteraciones es el siguiente: el 1º sostenido se pone en *fa*, el 2º en *do*, el 3º en *sol*, el 4º en *re*, el 5º en *la*, el 6º en *mi* y el 7º en *si*, siguiendo el mismo orden los dobles sostenidos desde el *fa*: el orden de los bemoles es al revés: el 1º se coloca en *si*, el 2º en *mi*, el 3º en *la*, el 4º en *re*, el 5º en *sol*, el 6º en *do*, y el 7º en *fa*, siguiendo del mismo modo los dobles bemoles desde el *si*. 3º Que cuando la clave no tiene alteracion alguna, el tono de la pieza es *do* mayor, ó su relativo *la* menor. 4º Que cuando hay uno ó mas sostenidos en la clave, el último de ellos es la nota *sensible*, 7ª del tono mayor, cuya tónica se halla un semitono mas arriba, ó la 2ª del relativo menor, que está un tono mas bajo. 5º Que cuando hay uno ó mas bemoles en la clave, el último de ellos es la 4ª menor de la tónica del tono mayor, ó la 6ª menor de su relativo menor; teniendo presente, que si hay dos ó mas bemoles, el penúltimo de ellos está en la tónica del modo mayor que le corresponde. 6º Que conociendo el discípulo por la armadura de la clave que el tono debe ser uno de dos, esto es, el tono mayor ó su relativo menor, no le resta mas que examinar los 2 ó 4 compases primeros de la melodía (que es la parte cantante) para determinar cual de los dos es; si la 5ª del tono mayor que corresponde se encuentra alterada con sostenido (ó con becuadro si hay 3 ó mas bemoles en la clave) entonces es el modo menor relativo, sino aparece dicha alteracion el tono es el mayor.

Véanse los ejemplos siguientes cuyos tonos y modos determinará el discípulo, segun las reglas dadas.

1º 

2º 

3º 

4º 

5º 

6º 

Sin embargo de las minuciosas reglas dadas para conocer por sola la melodía el tono de la pieza ó lección, es necesario confesar que son insuficientes para determinar en algunos casos si el tono es el mayor, ó su relativo menor, de los que corresponden á la armadura de la clave. En esta duda no hay otro medio que el de examinar el bajo que la acompaña el cual siempre finaliza en la tónica, y si la 3ª de esta es mayor, el modo será mayor, y si es menor será también el modo menor. Esta es la única regla infalible en piezas de buena estructura. Véase el ejemplo siguiente, cuyo tono solo puede determinar el bajo acompañante, pues la melodía es una misma en ambos tonos.

Moderato.

La misma melodía en otro tono.

DEL TRANSPORTE

El verbo transportar significa ejecutar una pieza de música en distinto tono de aquel en que está escrita, bien sea subiéndola ó bajandola medio tono, uno dos ó mas tonos. El transporte se hace generalmente por exigencias mas ó menos justas de los cantantes, y alguna vez también por circunstancias especiales de tal ó cual instrumento.

El modo mas fácil y seguro para transportar con exactitud, es el suponer otra clave en lugar de la que aparece al principio de la pieza. Esta nueva clave supuesta no cambia el diapason de la voz ó instrumento, y si tan solo el nombre de las notas. Por ejemplo: una pieza de Violin escrita en su propia clave de sol, que se transporta un tono mas bajo por la suposición de la clave de do en 4ª línea, queda en su mismo diapason haciendo si b donde hay un do etc., pues si se atendiese al diapason y naturaleza de la clave, bajaría una novena en lugar de una segunda. Los partidarios del uniclave, ó de una sola clave para todas las voces ó instrumentos, no dan razon alguna convincente, cuando se les hace ver la falta de dicho sistema tratándose del transporte, para cuya operacion, y otras que no son de este lugar, es indispensable el perfecto conocimiento de todas las siete claves.

Los ejemplos siguientes bastarán para que el discípulo comprenda bien esta materia.

NOTA. — Un trozo de música que lleva sostenidos en la clave, se transporta medio tono mas bajo sin suposición de otra clave, y si con solo suponer bemoles en ella; si lleva bemoles, se transporta medio tono mas alto con suposición de sostenidos; los dos 1.ºs ejemplos de los que siguen pertenecen á esta clase.

<p>Para transportar la siguiente frase un semitono alto.</p> <p>Es necesario suponer 4 sostenidos en lugar de los 3 bemoles.</p>	<p>Para transportar la siguiente frase un semitono bajo.</p> <p>Es necesario suponer 5 bemoles en lugar de los 2 sostenidos.</p>
<p>Para transportar la siguiente frase un semitono alto.</p> <p>Es necesario suponer clave de do en 4ª línea con 3 bemoles.</p>	<p>Para transportar la siguiente frase un semitono bajo.</p> <p>Es necesario suponer clave de fa en 3ª línea con 3 sostenidos.</p>
<p>Para transportar la siguiente frase un tono mas alto.</p> <p>Es necesario suponer clave de sol con 2 sostenidos.</p>	<p>Para transportar la siguiente frase un tono mas bajo.</p> <p>Es necesario suponer clave de do en 1ª línea con 2 bemoles.</p>
<p>Para transportar la siguiente frase tono y medio mas alto.</p> <p>Es necesario suponer clave de do en 2ª línea con 2 bemoles.</p>	<p>Para transportar la siguiente frase tono y medio mas bajo.</p> <p>Es necesario suponer clave de do en 4ª línea con 4 sostenidos.</p>
<p>Para transportar la siguiente frase dos tonos mas alto.</p> <p>Es necesario suponer clave de fa en 3ª línea con 3 sostenidos.</p>	<p>Para transportar la siguiente frase dos tonos mas bajo.</p> <p>Es necesario suponer clave de sol con 5 bemoles.</p>

Para instruirse completamente el discípulo en esta materia, debe meditar bien las reglas y ejemplos dados, haciendo aplicación á otras piezas de música. Lo que resta ahora, es añadir algunas observaciones relativas á los sostenidos, bemoles y becuadros, que se encuentran accidentalmente en el discurso de una pieza.

1ª Sea cual fuere el tono que resulte del transporte, es necesario conservar exactamente los mismos intervalos de tonos y semitonos que se hallan entre las notas: de consiguiente, si se quiere transportar una pieza que tiene sostenidos en la clave suponiendo otra clave

con bemoles como algunos de los anteriores ejemplos, los sostenidos accidentales vienen á ser muchas veces becuadros, y los becuadros bemoles. Si por el contrario, se quiere transportar una pieza que tiene bemoles en la clave, suponiendo otra clave con sostenidos, los becuadros vienen á ser muchas veces sostenidos, y los bemoles becuadros.

Véanse y analícense cuidadosamente los 3 ejemplos siguientes.

Ejemplo en que los sostenidos vienen á ser becuadros, y estos bemoles, haciendo el transporte de una 3ª mayor baja.



Ejemplo en que los becuadros vienen á ser sostenidos, y los bemoles becuadros, haciendo el transporte de un semitono bajo.



Ejemplo en que los sostenidos bemoles y becuadros unas veces se corresponden con otros de igual naturaleza, y otras no, haciendo el transporte una 3ª mayor baja.



ADVERTENCIA. — En la música religiosa de alguna antigüedad se hallan muchas obras en las cuales estan las voces con claves que no son las que respectivamente les pertenecen, de modo que el tiple tiene clave de sol, el contralto de do en 2ª línea, el tenor de do en 3ª y el bajo de fa en 3ª ó do en 4ª; á estas claves se les da el nombre de altas, pero no lo son en la ejecución, porque se transporta una 4ª menor mas baja, á lo cual llaman cantar 4ª baja. Debe tenerse presente, que este transporte debe hacerse solamente cuando dichas claves altas estan al principio de la pieza, y no cuando se encuentran en el discurso de ella porque en este caso cohservan su diapason. Véanse los dos ejemplos siguientes con la ejecución que les pertenece y el transporte que resulta en el 1º de ellos.

EJEMPLO 1º



EJECUCION.
Transporte que resulta de la clave de do en 4ª línea 4ª baja.

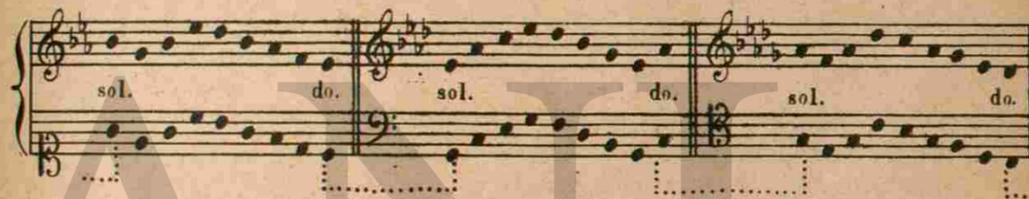
EJEMPLO 2º



EJECUCION.

DE LA FICCION DE CLAVES

Como los 24 ó 26 tonos que se usan en música (1) no tienen mas que dos modos, uno mayor y otro menor, con los mismos intervalos en sus escalas que el de do mayor y su relativo la menor, escogitaron los antiguos un medio para facilitar en el solfeo la entonacion de los tonos que llevan una ó mas alteraciones propias: este medio es el sistema que llamamos *ficcion de claves*, que consiste en transportar con dicha ficcion al tono de do mayor ó la menor todos los demas tonos, sin que por esto se altere en nada la entonacion (2). Véase el ejemplo siguiente y su ejecución con las ficciones de claves.



(1) Cantando el de fa # mayor y su relativo re # menor como distintos de los de sol b mayor y mi b menor son 26.

(2) Aunque no soy partidario del sistema de ficcion de claves como base de enseñanza he creído conveniente dar instrucciones acerca de el porque contiene mucha utilidad en ciertos casos, como digo mas adelante.

Las reglas que se dan para las ficciones de claves con las siguientes. **1ª** En los tonos que llevan bemoles en la clave, el último de ellos se cuenta *fa*, y según la colocación de este signo en el pentagrama, se busca la clave fingida ó supuesta que le pertenece del modo que está en el ejemplo anterior. **2ª** En los tonos que llevan sostenidos el último de ellos se cuenta *si*, y según su colocación en el pentagrama, se busca igualmente su correspondiente clave, como puede verse en el ejemplo anterior. **3ª** Los becuadros accidentales se ejecutan como sostenidos cuando destruyen bemoles, y se entonan como bemoles cuando destruyen sostenidos, como se vé en los dos ejemplos siguientes.

EJEMPLO 1º

EJECUCION.

4ª Cuando en el discurso de una pieza se vé, que uno ó varios sostenidos ó bemoles accidentales siguen en una serie de compases, y se vé que estas alteraciones se hallan en el mismo orden que las propias, se fingirá la clave que corresponda según la regla 1ª considerando en este caso á dichas alteraciones accidentales como si fuesen propias, hasta que desaparezcan, volviéndose entonces á la clave primitiva ó á la supuesta al principio. Véanse los ejemplos siguientes y las notas que siguen, con lo cual se comprenderá bien esta materia.

EJEMPLO 1º

Moderato.

Ejecucion con ficcion de claves.

2º

3º

NOTAS. 1º En el ejemplo 1º se vé que desde el compas 5º siguen por espacio de 8 compases los bemoles en *si, mi y la*, y como este es el orden de ellos, se finge clave diciendo *fa* en el último que esta en *la*: cuando digo en el último no se entienda que es en el orden que aparecen sino respecto al orden de los bemoles propios, que es el que se debe examinar, para contar como *fa* el último de ellos; es decir, que sin embargo de ser alteraciones accidentales tienen que guardar el orden de las alteraciones propias, para fingir clave.

2º En el ejemplo 2º se vé, que desde el 5º compas, por espacio de 8 compases, desaparece el bemol en *si*, y siguen los sostenidos en *fa, do, sol*, y como este es el orden de ellos, se finge clave, contando *si*, el último sostenido que en el orden de ellos en el *sol*.

3º En el ejemplo 3º se vé, que desde el 5º compas por espacio de 12 compases sigue un bemol en *si* y un becuadro en *fa*, mas parece que no debía fingirse clave, porque no aparece becuadro en el *do*, y debe tenerse presente que, para hacer la ficción con bemoles, es necesario destruir al mismo tiempo los sostenidos, así como para hacerla con sostenidos es necesario destruir los bemoles, si lo hubiese; pero sin embargo, esta es propiedad del modo menor y se finge clave con la condición de hacer sostenido el *sol* que resulta de la ficción, á no ser que tenga becuadro, en cuyo caso se hará natural.

Omito algunas otras aplicaciones minuciosas, por parecerme suficientes las ya hechas, y no ser demasiado difuso. Voy sin embargo á dar brevemente mi parecer acerca de la mayor ó menor utilidad del uso de este sistema.

En el arte de la música así como en otros muchos ramos del saber humano, se encuentran por unas partes divididos partidarios de antiguos sistemas, y por otra ciegos entusiastas de todo lo que es nuevo. Los que han estudiado el solfeo con ficciones de claves, y han llegado á ser buenos músicos y tal vez hábiles maestros, creen generalmente, que solo bajo este sistema se puede llegar á ser buen solfista. Los modernos, por el contrario, que saben que este sistema no se sigue en el extranjero, y que los nuevos métodos enseñan sin ficciones, hablan de esta materia, no solo con desden sino también con desprecio. Mi opinión dista mucho de estas dos extremas, porque desechándolo como base de enseñanza, lo creo útil y conveniente en varios casos. 1º A los niños de coro de las Catedrales, que á la edad de 13 ó 14 años mudan la voz, conviene instruirlos en el solfeo en el menor tiempo posible, para que sirvan en el canto 3 ó 4 años por lo menos: para esto, despues de enseñarles los rudimientos del solfeo, la emisión de la voz y el conocimiento de las claves, conviene instruirlos en el sistema de ficciones pues aunque por algun tiempo necesiten que el Maestro se las indique, llegan de este modo á cantar con seguridad las partes no muy difíciles de tiple, para lo cual necesitarían mucho tiempo solfeando sin ficciones. 2º Cuando un discípulo halla gran dificultad en la entonación de tonos que llevan alteraciones propias es muy conveniente ayudarse por medio de las ficciones de claves, para despues vencerlas sin ellas. 3º Aun á los que aprendan por este mi método, ó por algun otro moderno, es muy útil la ficción de claves, porque entre otras cosas provechosas consigue la de familiarizarse con todas ellas.

Sin embargo de estas utilidades que acabo de enumerar, tiene este sistema dos grandes defectos, para poderse adoptar como base de enseñanza: el 1º es su complicación, y la dificultad que lleva consigo la aplicación de las reglas respecto de muchos casos que se presentan: el 2º es que siendo el objeto de este sistema facilitar las entonaciones difíciles, llegan infinitos casos en los cuales, no solo no se puede fingir clave, sino que encuentra el solfista doble dificultad, sino esta acostumbrado á vencerlas sin hacer uso de ficciones.

Véase el ejemplo siguiente, contra cuya dificultad nada puede este sistema sino aumentarla.



ADVERTENCIA. Aconsejo al solfista que los solfeos que siguen los ejecute alternativamente sin ficciones y con ellas, salvo el parecer del Maestro, que verá lo mas conveniente al discípulo segun sus circunstancias.

ESTUDIOS DE SOLFEO A 2 VOCES

El objeto de los siguientes estudios es: 1º acostumbrar al discípulo al canto simultaneo; 2º hacerle practicar la relación de las clave entre si; 3º ejercitarlo en los dos modos mayor y menor correspondientes á un mismo tono, como *do* mayor y *do* menor etc; en fin completar la instrucción del solfista tanto en las dificultades de *medida* como en las de *entonación*. Para lo 1º el Maestro debe ejecutar la parte 2º con la voz ó con el Piano ú otro instrumento, sino hay otro discípulo que la cante. Para lo 2º el discípulo debe ejecutar alternativamente las dos voces escritas en distintas claves, y para todo lo demas se tendran presentes todos los preceptos y consejos que se han dado en este método.

Andante mosso.



Musical score for page 116, featuring eight systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The music is written in a minor key and includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, faint watermark of the University of León is visible across the page.

ESTUDIO 2º *Larghetto.*

Musical score for page 117, titled "ESTUDIO 2º" and "Larghetto". It features two systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The first system includes a tempo marking "Larghetto." and a time signature of 12/8. The music is written in a minor key and includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, faint watermark of the University of León is visible across the page.

Presto.

ESTUDIO 3º

1ª

(1)

2ª

(1) En la leccion anterior se ha escrito la parte de la clave de do en 3ª una 8ª alta para ponerla en la relacion inmediata con la de sol y en esta se ha escrito 8ª baja por relacionarla con la de do en 4ª

Fin. Menor.

D.C.

Larghetto.

ESTUDIO 4º

1ª

2ª

Mayor.

En el último compas del siguiente estudio se halla un punto de reposo (vulgarmente *Calderon*) al cual sigue una porcion de notas pequeñas, que deben ejecutarse libremente, sin atenerse al preciso valor que ellas denotan, á lo cual se da el nombre de *fermata*, y que algunos llaman tambien *cadencia*. Hay autores que escriben algunas *fermatas* con notas ordinarias, poniendo encima ó debajo de ellas la palabra *a piacere*. que quiere decir á voluntad ó gusto del ejecutante.

Allegro moderato.

ESTUDIO 5º

1ª

2ª

Musical notation system 1 on page 122, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

Musical notation system 2 on page 122.

Musical notation system 3 on page 122.

Musical notation system 4 on page 122, including the instruction "Fin. Menor." in the bass staff.

Musical notation system 5 on page 122.

Musical notation system 6 on page 122.

Musical notation system 7 on page 122, ending with the instruction "D.C. hasta el Fin." in the bass staff.

Section header "ESTUDIO 6º" and "Allegretto." followed by musical notation system 1 on page 123, including first and second endings.

Musical notation system 2 on page 123.

Musical notation system 3 on page 123.

Musical notation system 4 on page 123.

Musical notation system 5 on page 123.

Musical notation system 6 on page 123.

Musical notation system 7 on page 123.

ESTUDIO 72
1.
2.
All^o non molto.

Larghetto.

ESTUDIO 8º

1º

(1)

2º

(1) Para cantar alternativamente la 1ª y 2ª voz en este estudio debe tenerse presente que aunque el sol de la 2ª línea de la clave de sol es una 8ª mas alto que el sol del 4ª espacio de la clave de fa serán ambos unísonos en la ejecución.

LINEAS ADICIONALES

Como las lecciones que contiene este método estan encerradas en los estrechos limites de una octava, el solfista, al dedicarse á un instrumento cualquiera, deberá hallar al principio alguna dificultad en la lectura de los signos colocados en líneas adicionales, por lo cual debe practicar el siguiente ejercicio, que aunque escrito en clave de sol, sirve para todas ellas, suponiendo ya clave de fa ya de do, etc.

EJERCICIO.

TRINO Y SEMITRINO

Estas dos clases de adornos no se han practicado en este método por no ser propios del *solfeo*: ahora conviene dar conocimiento de ellos. El trino consiste en batir alternativamente la nota sobre que esta calocado con la nota inmediata superior: el intervalo de estas dos notas es siempre 2ª mayor ó menor: se denota con *tr* como abreviacion de la palabra trino. Hay dos especies de trinos, uno *largo* ó de *cadencia*, y otro breve. Véase el ejemplo siguiente y su ejecucion.

TRINO DE CADENCIA. Moderato.

EJECUCION. (1) Trinos breves.

El semitrino, que los franceses llaman mordente, no es otra cosa que un trino breve sin conclusion; algunas veces no es mas que un mordente de dos notas; en el primer caso se escribe con *tr*, pero sin las dos notitas de conclusion; y en el 2ª con esta señal Véanse los ejemplos siguientes, y su ejecucion.

SEMITRINO. Allegro.

Allegretto.

VOCALIZACION

Vocalizar se llama el cantar una leccion ó pieza con una de las tres vocales *a e o* (generalmente solo se usa la *a*.) No se trata aqui de la vocalizacion en la estension de la significacion que tiene en un método de canto, sino como estudio intermedio entre solfear y cantar uniendo las palabras á la música. El solfista debe ejercitarse en vocalizar algunas lecciones, que pueden ser de las mismas que ha solfeado, antes de pasar á cantar con letra, para allanar de este modo la dificultad que sin duda hallaria sin este procedimiento.

CANTO CON PALABRAS

Al dedicarse el solfista á cantar con palabras debe tener presente, que es un defecto gravisimo el no pronunciar distintamente todas las letras tanto vocales como consonantes, y que es un vicio de que adolecen la mayor parte de los cantantes. Asi como un orador debe pronunciar con mayor claridad en un sermon que en una conversacion familiar, del mismo

(1) La duracion de este trino es á voluntad del ejecutante pero debe ser bien larga.

modo un cantante debe *exagerar* la claridad de la pronunciacion aun mas que el orador. Me he atrevido á usar del verbo *exagerar*, porque no he oido jamas á cantante alguno pecar por exageracion respecto á la pronunciacion, mientras que continuamente oimos á la generalidad de ellos, sin poder distinguir si pronuncian en español, en italiano ó en arabe. Qualesquieras piezas fáciles de canto pueden servir de ejercicio para aprender á cantar con letra, teniendo cuidado de solfearlas antes. Encargo al Maestro estremado severidad acerca de la claridad de la pronunciacion. El siguiente trozo á 4 voces servirá tambien para el mismo objeto, en el cual el discípulo podrá cantar alternativamente todas ellas.

Moderato⁽¹⁾

TIPLE 1.
2º.
TENOR.
BAJO.

FUGHETTA CANTABILE.

Del uno alo - tro po - lo o - gen - tes y nacio - nes o
pueblos y re - gio - nes al Se - ñor a - la - bad - pues su mi - se - ri -
Del uno alo - tro po - lo o - gen
- cor - dia con no - so - tros con no - so - tros hoy sel -
tes y nacio - nes o pueblos y re - gio - nes al Se - ñor a - la -
Del

(1) Las palabras son traduccion en verso del salmo 116 de David por el Sor Carvajal.

la pues su mi-se-ri-cordia con no-sotros hoy sella con no-
 bad pues su miseri-cor-dia con no-sotros sel-la hoy
 u-no al o-tro po-lo o-gen-tes y nacio-nes o pueblos y re-
 Del u-no al o-tro po-lo o-gen-tes y nacio-nes o
 -sotros hoy sel-la hoy sel-la os-ten-tan-do con
 sel-la hoy sel-la os-
 gio-nes al Se-ñor a-la-bad a-la-bad
 pueblos y re-gio-nes al Se-ñor a-la-bad pues su mi-se-ri-
 el la os-ten-tando con el-la e-ter-na e-ter-na su ver-
 -tando con el-la e-ter-na e-ter-na su ver-
 pues su mise-ri-cor-dia con no-so-tros hoy sel-la os-ten-
 -cor-dia con no-so-tros hoy sel-la osten-tan-do con el-la e-ter-na su ver-
 -dad e-ter-na su ver-dad.
 -dad e-ter-na e-ter-na su ver-dad.
 -tan-do con el-la e-ter-na su ver-dad.
 -dad e-ter-na su ver-dad e-ter-na su ver-dad.

ARTICULACIONES

Se llama articulacion el modo de ejecutar un paso cualquiera uniendo ó separando los s6nidos entre si; por consiguiente hay dos clases de articulaciones, que son el **ligado** y el **picado**: el ligado se denota con una linea curva, que abraza los s6nidos que se quiere unir 6 ligar, los cuales debe ejecutar la voz con un solo golpe de garganta, el instrumento de cuerda con una sola arcada, y el de viento con un solo golpe de lengua. El picado se marca con un punto puesto encima de cada una de las notas que se quiere separar 6 cortar: este punto se escribe de tres modos, para significar el mayor 6 menor grado de prontitud con que debe cortarse 6 abandonarse el s6nido, y se llaman **picado**, **muy picado** y **picado ligado**: por el siguiente ejemplo se comprender4 todo esto facilmente.

ligado. picado. muy picado picado ligado.

Quando una misma articulacion sigue en un trozo 6 paso largo se indica tambien con las palabras italianas **legato** ligado **marcato** (marcado 6 picado) y **stacato** (muy picado).

ABREVIACIONES.

En la escritura musical usamos un gran n6mero de abreviaciones, las cuales no solo disminuyen el trabajo de los copiantes, sino que colocadas oportunamente tanto en las particiones como en las partes separadas contribuyen 4 la claridad y preciosa inteligencia de la ejecucion. Hay abreviaciones de palabras, y las hay tambien de notacion; las primeras se hallan en la tabla de los t6rminos italianos que sigue 4 esta materia y las segundas se hallar4n en el trozo siguiente.

harpeggio. sigue bis. tremolo en el Violin. tremolo en el Piano.

MATICES

La palabra **matices** que es propia del arte de la pintura, la usamos en el de la música para significar los diferentes grados de fuerza ó suavidad por que puede pasar uno ó muchos s6nidos : estas modificaciones de s6nido se designan con las palabras, abreviaciones y signos que se verán en la tabla siguiente la cual contiene todos los t6rminos italianos mas usados y su significado en espa6ol, los cuales pertenecen : 1º á los matices, 2º á los aires 6 movimientos, 3º al car6cter y espresión, 4º al movimiento, car6cter y espresión á la vez.

NOTA. — Las abreviaciones de las palabras italianas est6n en letra bastardilla.

MATICES	
PIANISSIMO <i>pp</i> Muy de quedo.	CALANDO <i>cal</i> Diminuyendo la fuerza y retardando un poco el tiempo.
DOLCISIMO <i>dolmo</i> Con mucha delicadeza.	SMORZANDO <i>smorz</i> Diminuyendo la fuerza (y retardando el tiempo) hasta que apenas se perciba el s6nido.
PIANO <i>p</i> De quedo.	MANCANDO <i>manco</i> Diminuyendo la fuerza (y retardando el tiempo) hasta que apenas se perciba el s6nido.
DOLCE <i>dol</i> Con delicadeza.	MORENDO <i>mor</i> retardando el tiempo) hasta que apenas se perciba el s6nido.
SOTTO VOCE Suave, con dulzura.	PERDENDOSI <i>perd</i>
MEZZA VOCE <i>m.s.v.</i> A media voz.	
MEZZO FORTE <i>mf</i> Medio fuerte.	Quando se hallan 6nidas estas dos letras <i>fp</i> indican que la primera nota se haga fuerte y las que siguen piano, y viceversa cuando se hallan asi : <i>pf</i> .
CRESCENDO <i>cresc</i> Aumentando la fueza gradualmente.	Un regulador colocado de este modo < indica que la nota 6 notas que abraza se hagan aumentando la fuerza 6 intensidad, y cuando esta asi > indica que se ejecuten disminuyendo.
RINFORZANDO <i>rinf</i> Esforzando 6 reforzando la nota 6 notas bajo las que se halla.	
SFORZANDO <i>sf</i> que se halla.	Este signo \wedge colocado sobre una sola nota indica que ella debe ser acentuada con mas fuerza que las demas que la rodean.
FORTE <i>f</i> Fuerte.	
FORTISSIMO <i>ff</i> Muy fuerte.	
DECRESCENDO <i>decresc</i> Disminuyendo la fueza gradualmente.	
DIMINUENDO <i>dim</i> dualmente.	

AIRES 6 MOVIMIENTOS

LARGO Es el mas lento de todos los aires y de un car6cter grave y elevado.	ADAGIO Es un aire casi como <i>Larghetto</i> , pero de un car6cter mas tierno y apasionado.
LENTO El mismo movimiento que el <i>Largo</i> , pero de un car6cter severo.	ANDANTINO <i>And^{no}</i> Diminutivo de <i>Andante</i> : es el movimiento medio entre este y el <i>Adagio</i> , y puede participar del car6cter de uno y otro.
GRAVE	
LARGHETTO Diminutivo de <i>Largo</i> y por consiguiente menos lento, y de un car6cter menos severo.	

Srita. Felicitas Lozaya
PROFESORA DE CANTO

ANDANTE <i>And^{te}</i> Es un aire muy moderado, y su car6cter puede ser tierno, dulce 6 melanc6lico.	CON MOTO Con movimiento, es un grado mas de presteza que el que indica la palabra á que va unido.
ALLEGRETTO <i>All^{to}</i> Diminutivo de <i>Allegro</i> , es un poco mas despacio que este, su car6cter es grazioso y ligero.	COMODO De un movimiento moderado, de modo que su ejecucion aparezca f6cil y comoda.
MODERATO Tiene el mismo movimiento que el <i>Allegretto</i> , pero de un car6cter mas brillante.	GIUSTO Justo, sin demasiada viveza ni lentitud.
ALLEGRO <i>All^o</i> Aprisa, bien animado. Aunque la traduccion de la palabra <i>Allegro</i> es alegre, no se considerá asi mas que con respecto al pensamiento por que en cuanto al car6cter lo mismo puede espresar la alegria como cualquiera de las pasiones violentas.	MOSSO Movido, lo mismo que con <i>moto</i> .
PRESTO Designa un movimiento mas vivo que el <i>Allegro</i> y participa de las mismas modificaciones que 6l.	MOLTO Mucho.
VIVACE	MENO MOSSO Menos movido, indica que debe disminuirse la celeridad del aire anterior.
PRESTISSIMO Superlativa de <i>Presto</i> y de <i>Vivacissimo</i> <i>vace</i> , denota un movimiento sumamente r6pido. Tambien se usan otros t6rminos que se colocan al lado de los aires anteriores, al principio de una pieza 6 solas en el discurso de ella, para modificar el movimiento, y son los siguientes.	NON TROPPO No demasiado.
ASSAI Mucho, bastante.	NON TANTO Lo mismo que <i>Meno mosso</i> .
ACCELERANDO <i>Accel^{do}</i> Accelerando el movimiento.	PIU MOSSO Mas movido, denota que debe aumentarse la velocidad del movimiento anterior.
A PIACER A voluntad, sin atenderse al movimiento del aire ni al preciso valor de las figuras.	PIU PRESTO Mas aprisa.
	PIU STRETTO Idem.
	PIU TOSTO Idem.
	PIU LENTO Mas despacio.
	POCO Poco.
	Ball^o Retardando poco a poco el movimiento.
	Rit^{do} Idem.
	STRINGENDO <i>String</i> . Apretando, apresurando el movimiento.
	SLARGANDO Ensanchando, reteniendo un poco el movimiento y ejecutando con libertad.
	TEMPO DI MINUETTO Movimiento de Minue, pero generalmente se sigue un aire mas vivo.
	TEMPO DI MARCIA Aire de marcha. ®
	TEMPO DI POLACA Movimiento de Polaca, que es un <i>Allegro Moderato</i>
	TEMPO DI PASTORELLA Movimiento de pastorela que es un <i>Allegretto</i>
	VELOCE Veloz con velocidad.
	INCALZANDO Accelerando el movimiento

TERMINOS QUE PERTENECEN AL CARACTER Ó ESPRESION

AFFETTUOSO Afectuoso ; de un carácter dulce y cariñoso.	LAMENTABILE ... Lamentable; lo mismo que flexible.
AMOROSO Amoroso; del mismo carácter que el anterior.	LUGUBRE De un carácter de tristeza y terror.
AMABILE Idem.	LEGGERO Ligero; de un carácter opuesto á la gravedad.
BRILLANTE Brillante.	MESTO Triste.
CON ANIMA Con alma, dando á todos los sonidos una espresion animada.	SENSIBILE Sensible; con mucho sentimiento.
CON ESPRESIONE Con espresion.	SCHERZANDO Jugueteando.
CON FUOCO Con fuego y energia.	PESANTE Pesado, de un carácter perezoso.
DECISO Con decision.	SPIRITOSO Espirituoso; con mucho fuego.
ESPRESIVO Lo mismo que con espresion.	STREPITOSO Estrepitoso; con energia.
FLEBILE Lloroso, de un carácter lastimoso.	SOSTENUTO Sostenido; dando todo su valor.
FEROCE Feroz; bruscamente y con ferocidad.	TENU A las notas.
GRAZIOSO Con gracia.	TENUTO Idem.
INOCENTE Inocente; de un carácter sencillo y neto.	SCIOLTO Suelto, marcando todas las notas.
	STINTO Apagado, que apenas se perciba el sonido.
	SEMPLICE Simple; con sencillez.

TERMINOS QUE PERTENECEN AL CARACTER Y MOVIMIENTO A LA VEZ

AGITATO Agitado; movimiento algo mas vivo que aquel con quien va unido; su carácter es violento y agitado.	va unido : su carácter espresivo y doble.
ANIMATO Animado; sa movimiento algo mas vivo que aquel con quien va unido, su carácter decidido y animado.	CON ABANDONO . Con abandono; su movimiento libre y abandonandose á la espresion.
AIROSO Airoso; movimiento moderado y de un carácter elegante.	LUSINGANDO Lisongeandose con la espresion; deteniendose un poco como quien se escucha á si mismo.
CON BRIO Con brío; con fuerza y vivacidad.	MAESTOSO Magestuoso : de un movimiento muy moderado y de un carácter gracioso y lleno de magestad.
CANTABILE Cantable; su movimiento algo mas lento que aquel con quien	MARZIALE Marcial : Movimiento de marcha y carácter guerrero.

CONOCIMIENTOS GENERALES DE ARMONIA

El resultado de las vibraciones ú oscilaciones de cuerpos elásticos sónicos se llama **sonido**; la sucesion de varios sonidos forma la **melodia**; varios sonidos dados á la vez producen un **acorde**: la sucesion de varios acordes constituyen la **armonia**: los acordes se componen de 2, 3 ó mas sonidos; á los de dos llamamos simplemente **intervalos**; de estos unos son consonantes y otros disonantes, los 1^{os} son 3^a menor, mayor, 4^a menor, 5^a mayor, 6^a menor, mayor, y 8^a; los disonantes son 2^a menor, mayor, y aumentada, 3^a disminuida, 4^a disminuida y mayor, 5^a menor y aumentada, 6^a aumentada y 7^a disminuida, menor, y mayor. Véanse en el ejemplo siguiente.

Intervalos consonantes.

Intervalos disonantes.

A los que llamamos acordes son los que se componen de 3, 4 y 5 sonidos, de estos unos son consonantes y otros disonantes en todos ellos, incluso los de 2 sonidos, que llamamos simplemente intervalos; no siempre ocupa el bajo el sonido primitivo del acorde sino que pasa á tomar otro cualquiera de el que aquel se compone, á lo cual llamamos, **inversion** del acorde. Los acordes se designan tambien por medio de cifras colocadas sobre el bajo.

Todo esto se comprenderá bien estudiando con detencion la tabla siguiente y las esplicaciones que la ilustran.

ACORDES CONSONANTES

Los acordes 1 y 2 sirven para principiar y concluir una pieza ó periodo de ella y en este caso no pueden invertirse; el N^o 3 no puede usarse para hacer reposo alguno. Las redondas en lo grave del bajo designan siempre el origen del acorde, á lo cual llamamos **bajo fundamental**.

ACORDES DISONANTES

Varios acordes de estos toman el nombre de la nota de la escala sobre que se colocan: téngase presente que asi como á la 1^a nota de la escala llamamos **tónica**, á la 5^a llamamos **dominante** y sensible á la 7^a.

Todos los acordes disonantes resuelven en el siguiente bajando de grado la nota disonante, y subiendo el bajo fundamental una 4ª menor ó bajando una 5ª mayor, si en ellos hay nota sensible, esta debe subir de grado. Bajo esta reglas se hace la resolucion **natural** de los acordes disonantes: se dice natural, porque hay tambien resoluciones escepcionales en que no se observan dichas reglas. De los 8 acordes disonantes anteriores los 5 primeros no necesitan preparacion, pero si los tres últimos. Preparar la disonancia es hacer que la nota disonante exista en la misma voz desde el acorde anterior, siendo en este consonante. En los acordes n^o 4, 9, 10 y 11 puede suprimirse la 5ª (en el acorde original) y poner se en su lugar la 8ª. En las dos inversiones del n^o 5 debe estar la sensible mas baja que la disonante, y en las inversiones de los n^{os} 7 y 8, ademas de observarse la misma regla debe estar la dominante una 9ª mas baja que la disonancia principal del modo que lo están en los ejemplos de dichos números.

ACORDES ALTERADOS

Estos 5 acordes alterados hacen tambien su resolucion natural, subiendo el bajo fundamental, de 4ª la nota alterada la hace subiendo de grado. En las inversiones de estos mismos acordes es necesario que no se halle entre las voces el intervalo de 3ª disminuida y si el de 6ª aumentada. Algunos autores modernos de gran nota usan la 3ª inversion del número 15, sin embargo de hallarse en ella la 3ª disminuida.

Ademas de las reglas ya dadas concernientes á los acordes y á sus resoluciones naturales, es necesario observar las siguientes: 1ª no se pueden dar dos 5ªs seguidas ni dos 8ªs entre dos voces cualesquiera que ellas sean: (a) 2ª no puede darse la 5ª ni la 8ª entre una de las partes de la armonia y el bajo, siendo por movimiento directo: (b) 3ª no puede darse la 4ª menor entre el bajo y otra voz ó parte, sino con nota comun; (c) no se debe doblar la nota sensible ni la accidental (d).

Al dar estos ligeros conocimientos de armonia, no es mi animo aumentar el número de charlatanes armonistas é intrusos compositores, que desprovistos de la instruccion neecesaria componen de modo que solo la ignorancia y confusion que existe hoy en materia de música puede justificarlo. El único objeto que me he propuesto es que los solistas antes de dedicarse al canto ó á un instrumento cualquiera, tengan alguna idea de las principales reglas de armonia, para que de este modo se despierte en ellos algun dia el deseo de estudiar con detencion este ramo tan interesante á todos los que se deciden á profesar el arte de la música.

FIN DEL METODO

BIBLIOTECA PARTICULAR

DE LA

Srita. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO.



U A N L

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



