

## 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 extensión, 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 esponerlo.

(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 pentágrama 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 pentágrama, 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 extensión 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. do re mi fa sol la si do re mi fa mi re do si la sol fa mi re do

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.

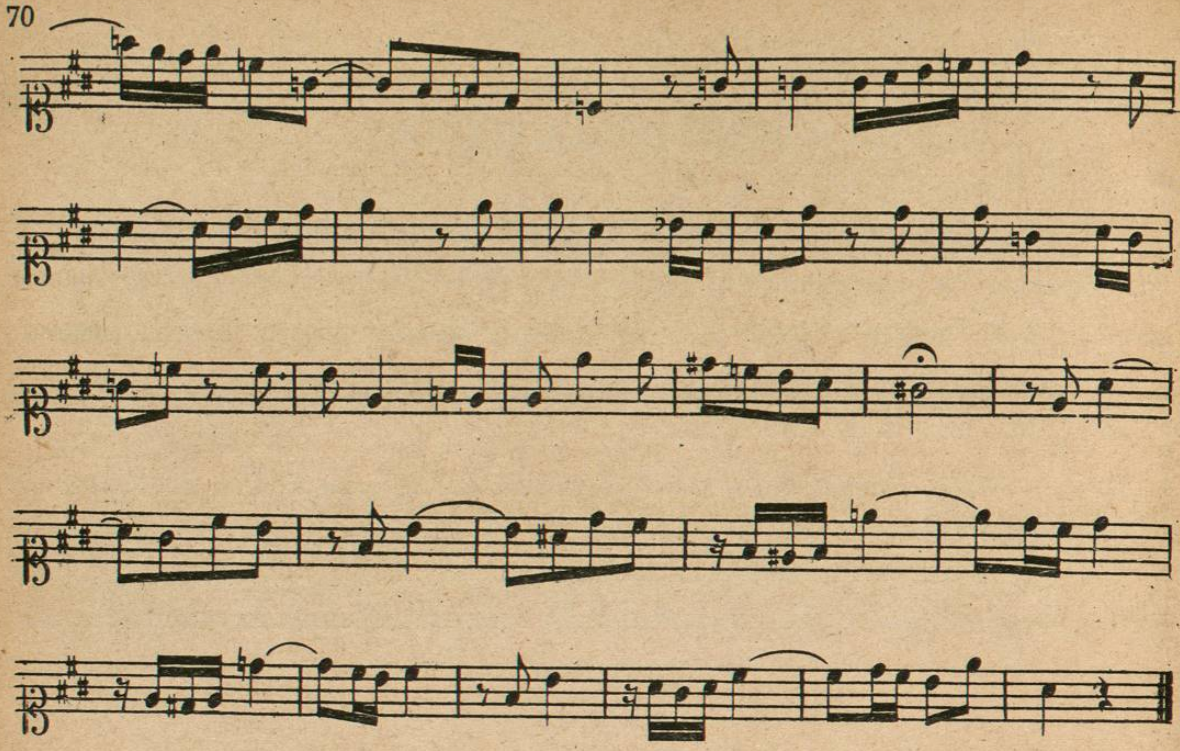
Allegro moderato.

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 a 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 al asignarle 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.



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  $C, \frac{12}{8}, \frac{3}{4}, \frac{9}{8}, \frac{2}{4}$  y  $\frac{6}{8}$ , sirviendo  $C, \frac{3}{4}$  y  $\frac{2}{4}$  para las combinaciones *por mitades* y el  $\frac{12}{8}, \frac{9}{8}$  y  $\frac{6}{8}$  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  $\text{—}$  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*  $\text{—}$  que valia 4 redondas y la *maxima*  $\text{—}$  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  
(1)

Compas de 4 por 8.  
(2)

COMPASES DE COMBINACION DOBLE A 3 PARTES.

Compas de 3 por 2.  
(3)

Compas de 3 por 4.

Compas de 3 por 8.

COMPASES DE COMBINACION DOBLE A 2 PARTES.

Compas mayor ó de 2 por 1.  
(4)

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.  
(5)

Compas de 6 por 4.

Compas de 6 por 8.

Compas llamado rápido de 6 por 16.  
(6)

(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.