



6967
72

TEORÍA DE LA MÚSICA

— POR —

EDUARDO **G**ARCÍA

TEXTO APROBADO POR EL CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN

PARA EL

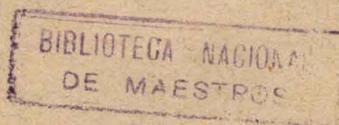
USO DE LAS ESCUELAS

1ª PARTE

34587



PRECIO: \$ 0.80



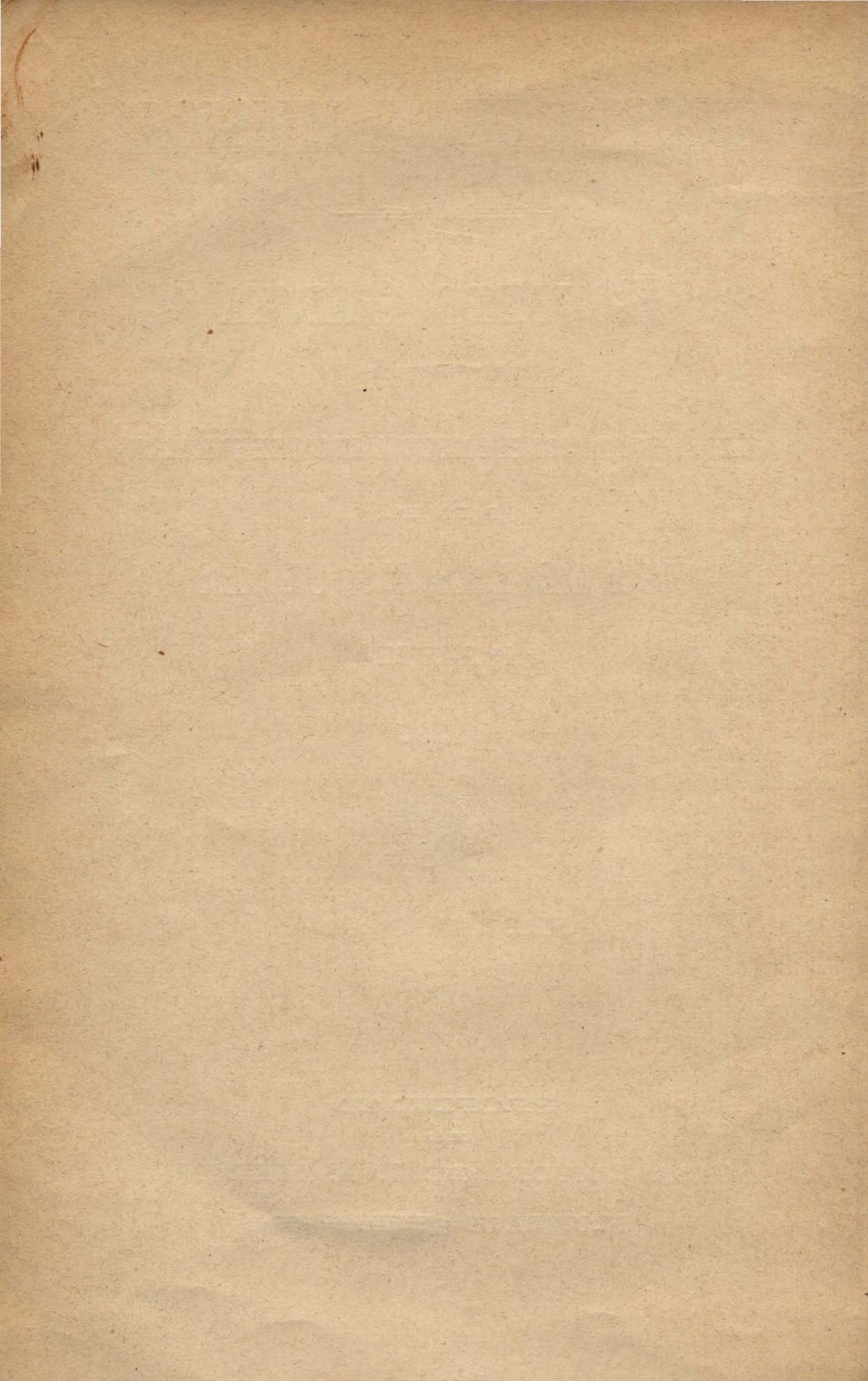
PROPIEDAD

DE LA

CASA EDITORA DE J. A. MEDINA

FLORIDA 119 — ~~PIEDAD 909~~

164X.246-



TEXTO DE MÚSICA

DE

ACUERDO CON EL PROGRAMA

DEL

CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN

POR

EDUARDO GARCÍA

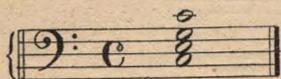
TEORÍA DE LA MÚSICA

1^{er} GRADO

Música es el arte de combinar los sonidos y el tiempo, de modo que produzcan un concepto. (Para los grados 5^o y 6^o podrá añadirse):

La música se divide en *Armónica* y *Melódica*. Armonía es la combinación simultánea de varios sonidos, y Melodía la sucesión de ellos.

Armonía



Melodía

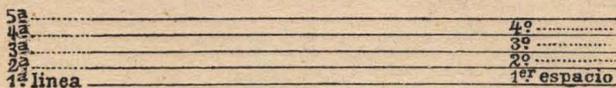


La escala musical

En música llamamos *pentágrama* á un conjunto de cinco líneas horizontales.

Esta reunión de cinco líneas, forma cuatro espacios y se cuentan aquéllas y éstos de abajo arriba.

Pentágrama y espacios



Notas son unos signos que sirven para escribir la música, y hacen el mismo oficio que las letras en la escritura.

Las notas representan sonidos; son siete y se llaman: do, re, mi, fa, sol, la, si.

La escala musical es una sucesión de sonidos que se representan por medio de notas.

Para saber qué nombre corresponde á las notas que van sobre las

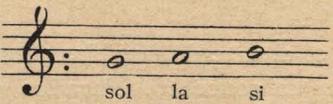
líneas y espacios, se usan ciertos signos que se llaman *claves* y se ponen al principio.

La clave de sol se coloca sobre la segunda línea y se repre-

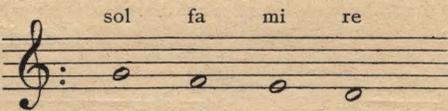
senta así: 

Todas las notas colocadas sobre la misma línea, llevan el nombre de *sol*.

Si continuamos colocando las otras notas tomando por base la 2ª línea y en el orden que antes las hemos mencionado, podremos conocer

el nombre de las que siguen:  y si en lugar

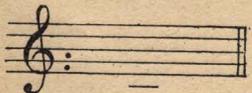
de subir, bajamos, conoceremos el nombre de las que llegan hasta debajo

del pentágrama: 

Para colocar las notas en el orden antedicho, sería preciso colocar el *do*, 1ª nota de la escala, antes que las otras; ¿cómo hacer esta operación si ya no se cuenta con más líneas ni espacios?

Simplemente con el recurso de las *líneas adicionales*.

Líneas adicionales son las que se agregan, bien sea en la parte alta del pentágrama, ó bien sea en la parte grave, cuando se desea representar sonidos más graves ó más agudos: así, pues, tendremos el *do* como primera nota de la escala, colocando una línea adicional, así:

 y sobre ella la figura musical, que por su coloca-

ción viene á tomar el nombre de *do* 

Ya sabemos dónde colocar el *do*, primera nota de la escala; nos será fácil colocar todas las otras; veamos:



Hay tantos diferentes valores de tiempos como modificaciones del movimiento.

Al tiempo pertenecen los compases.

Los compases son divisiones del pentágrama en varias partes, é indicados por líneas perpendiculares que lo cruzan desde la primera hasta la última.

Una vez determinado el compás y el movimiento, todos los demás deben ser iguales entre sí.

Los signos que indican la calidad, se colocan junto á la clave, exceptuando el caso en que el trozo á ejecutarse lleve sostenidos ó bemoles, de los cuales hablaremos á su debido tiempo; entonces se colocan los accidentes inmediatos á la clave y el signo indicador del compás después de estos.

Entonación de la escala

Combinaciones sencillas

Ejercicio 1°

Id. 2°

Id. 3°

Id. 4°

Id. 5°

Id. 6°

Id. 7°

Detailed description: The page contains seven rows of musical notation, each representing an exercise. Each row consists of two staves of music. The first staff in each row is labeled 'Entonación de la escala' and the second is labeled 'Combinaciones sencillas'. The exercises are numbered 1° through 7°. Each exercise shows a scale in the first staff and a series of simple rhythmic patterns in the second staff. The notation is in treble clef and includes various note values and rests.

El sonido

Debido á la *vibración*, nos es dable percibir el sonido.

Vibración es cierto estremecimiento que recibe un cuerpo sonoro por medio de la frotación ó percusión con otro cuerpo.

Este estremecimiento comunica al aire otro que pone en movimiento las moléculas, lo que produce en nuestros oídos la sensación del sonido.

Las vibraciones musicales están comprendidas próximamente entre 27 y 4,000 por cada segundo.

Hay que distinguir entre *ruído* y *sonido*.

Ruído es aquella sensación auditiva cuya cantidad de vibraciones no alcanza á determinar el oído.

El sonido, al contrario, puede ser determinado con relación á su altura y según la rapidez de su vibración.

La resonancia ó permanencia y prolongación del sonido dura mientras persiste la agitación del aire; esta agitación es producida por otra semejante en la parte del cuerpo sonoro cuyas vibraciones pueden observarse con facilidad pulsando una cuerda que tenga cierta tensión: si se toca la caja de un contrabajo y al mismo tiempo se hacen vibrar sus cuerdas, la mano siente un temblor mientras aquéllas vibran.

Dos cuerdas de una misma materia, iguales en tensión y en grosor, darán unísono perfecto, es decir, vibrarán con igual intensidad, dando ambas igual sonido.

Con relación á la música tiene el sonido tres objetos principales: el *tono* ú *entonación*, la *fuerza* ó *intensidad* y el *timbre*.

El sonido determinado se divide en *auditivo*, de *percusión* y *roce*. El 1º se produce por el aire comprimido en un tubo de metal, madera, etc., siendo el modelo de este la voz humana. El 2º pegando (ó golpeando) como ser el piano, tímpanos (ó timbales), etc., y el 3º, como su nombre lo indica, esto es, el roce del arco sobre cuerdas tirantes, violín, viola, etc.

La fuerza del sonido depende de las vibraciones del cuerpo sonoro; cuanto más rápidas sean éstas, más vigoroso es el sonido y por lo mismo se oye á mayor distancia.

El timbre lo tiene todo instrumento; cada uno tiene su timbre particular, y la diferencia que se observa entre ellos por la calidad, no depende ni del grado de elevación, ni tampoco de su fuerza; y sucede, como en las voces humanas, que hay cierto timbre que las distingue entre sí, aunque sean de la misma cuerda.

Estas tres cualidades principales, aunque en distintas proporciones, entran en el principio de la música, que es el sonido en general.

El canto en la naturaleza

El canto es una modificación de la voz humana, con la cual se forman sonidos apreciables y variados, que son capaces de ejecutar los pasos musicales más difíciles de entonar.

Para distinguir los diferentes timbres de voces que la naturaleza ha dado al ser humano, éstas han sido clasificadas en cuatro partes, de las cuales el *tenor* y el *bajo* son propias de los hombres y la *soprano* (ó *tiple*) y *contralto*, propias de las mujeres.

Entre todas las voces, contando de la más grave, la del *bajo*, á la más aguda, la de *tiple*, forman una extensión general de tres octavas.

Hay además de las cuatro voces principales otras intermedias, y son: *barítono*, voz que tiene una extensión entre *bajo* y *tenor* y *mezzo-soprano*, cuya extensión es entre *contralto* y *soprano*.

El canto melodioso es sólo una imitación artificial de la voz parlante ó apasionada, y como de todas las imitaciones, la más interesante es la de las pasiones humanas; así, de todas las maneras de imitar, la más agradable es el canto.

Aplicado el canto á la música, es la parte melódica de ella ó aquella que resulta de la duración y sucesión de los sonidos, sea que se halle en un instrumento ó en una ó más voces.

El canto es tan natural al hombre como á las aves, pero se perfecciona y llega á tener fuerza de expresión en el ser humano gracias á los adornos del arte.

Hay seres irracionales, tiernos pajarillos que nos hacen oír sus cantos, pero admiramos más en ellos aquella sucesión rápida de notas sin sujeción á *tiempo* alguno musical, esas entonaciones caprichosas é indefinibles, que los acentos melódicos, pues como por casualidad aciertan á emitir algunos que formen verdadera melodía. Este es el verdadero canto de la naturaleza!

2° GRADO

Valores simples de los sonidos y pausas

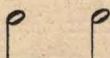
Entendemos por valor, la duración de tiempo que tiene cada nota según su figura.

Para representar el valor que tienen y se ha de dar en el compás á las notas, se imaginó darles diferente configuración á fin de que á primera vista se conozca el tiempo que debe durar su respectivo sonido.

Las figuras que se usan hoy, son siete: semibreve, mínima, semínima, corchea, semicorchea, fusa y semifusa.

1 semibreve—  equivale en duración á

2 mínimas



4 semínimas



8 corcheas



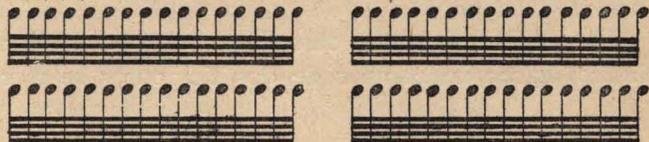
16 semicorcheas



32 fusas



64 semifusas



Silencios

Estos son tantos como las figuras á que corresponden. Se solfean como lo indica su nombre, esto es: callando, pero dándole su valor.

Algunos autores los denominan *pausas*, pero ésta palabra no expresa la verdadera misión de estos signos.

He aquí demostrado gráficamente el valor de los silencios.

Pausa de semibreve	Pausa de mínima	Pausa de semínima	Pausa de corchea	Pausa de semi-corchea	Pausa de fusa	Pausa de semi-fusa

Ideas del compás

Es el *compás* en música, la división del tiempo en partes iguales, ya largas ó ya cortas, pero siempre de manera que el oído pueda apreciar cantidad é igualdad.

Sirve para fijar la cantidad y el valor que en una pieza de música tienen las figuras musicales.

Cada una de las partes iguales en que se subdivide el compás es llamada *tiempo*.

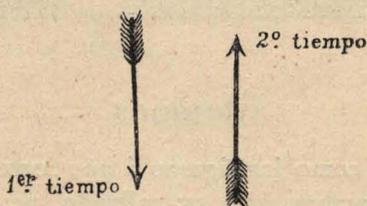
Para obtener igualdad en la ejecución, es decir: entre los diversos *tiempos* del compás, se baja la mano al primer tiempo de cada uno, marcando aquél por movimientos que regulan exactamente los valores de las notas.

En los compases hay tiempos fuertes y tiempos débiles; debe acentuarse algo más los fuertes que los débiles.

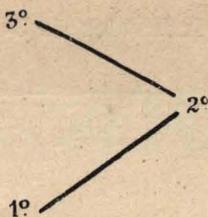
El tiempo fuerte es el primero de cada compás.

Modo de llevar el compás

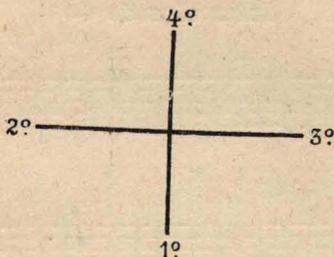
Un sonido fuerte y otro débil, pero del mismo valor que el primero, hacen un compás de dos tiempos y se marcan:



Un sonido fuerte y dos débiles de igual valor también al primero, hacen un compás de tres tiempos:



Cuatro sonidos, el primero y tercero fuertes, y el 2º y 4º débiles, hacen un compás de cuatro tiempos.



Entre un tiempo y otro, la mano debe recorrer igual distancia con igual rapidez, de manera que no resulten aquéllos de diferente valor entre sí.

Intervalos diatónicos

Intervalo es la distancia musical que hay entre dos sonidos distintos.

Intervalo *conjunto* es aquel que mide una distancia de medio á un tono, y *disjunto* el que mide una distancia mayor que un tono.

Intervalos diatónicos ó naturales son aquellos que se forman únicamente con los sonidos de la escala natural; ejemplo:

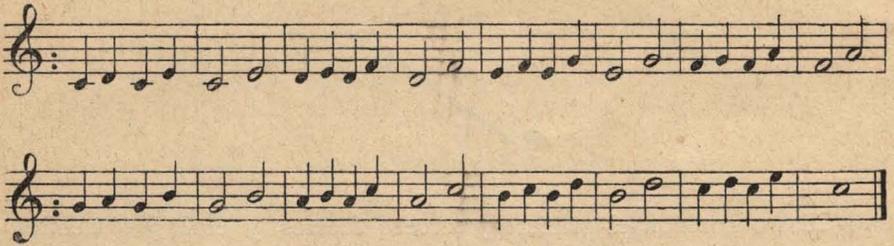
á 4 tiempos

Intervalos de 2ª

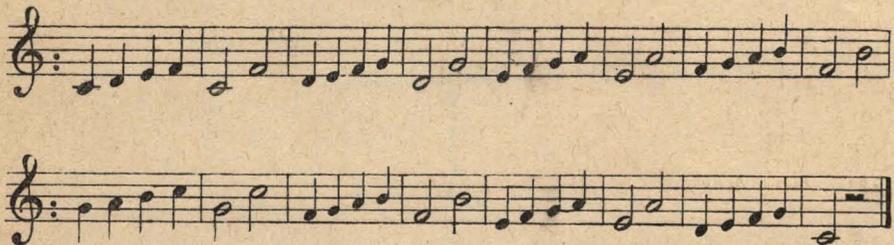
Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff shows an ascending sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff shows a descending sequence of notes: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Each note is followed by a whole rest, indicating a one-measure interval between notes.

Lo mismo para descender.

Intervalos de 3ª



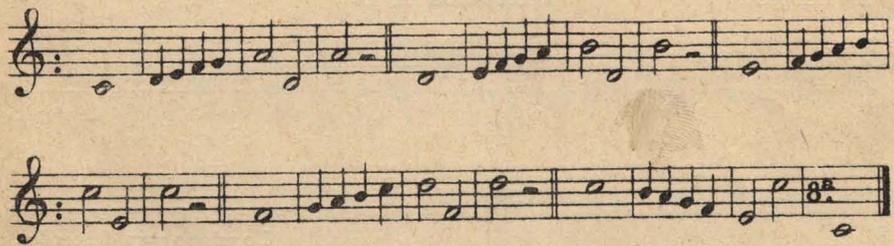
Intervalos de 4ª



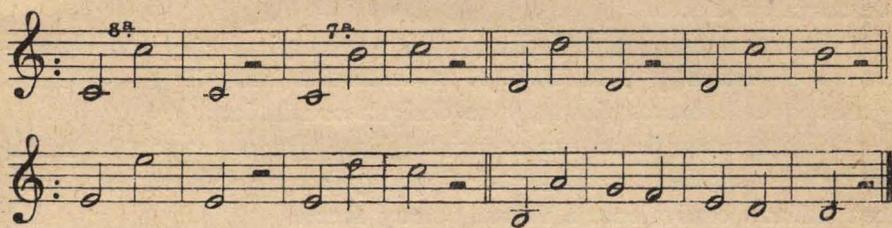
Intervalos de 5ª



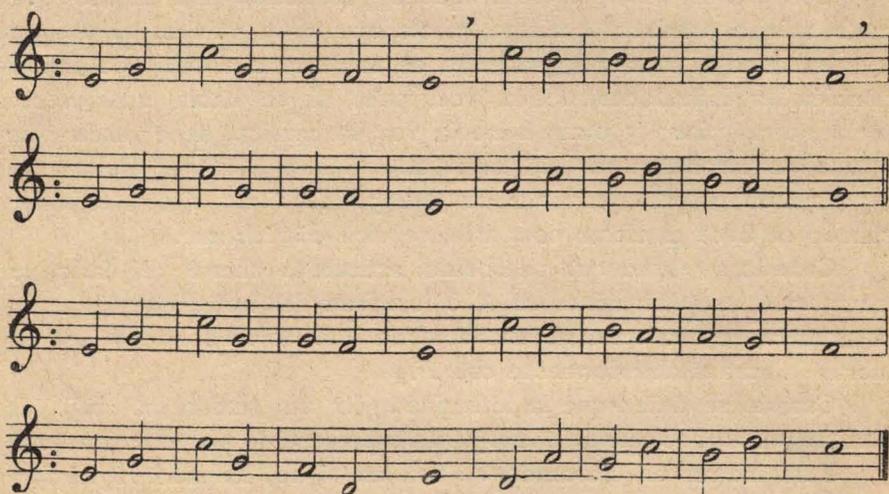
Intervalos de 6ª



Intervalos de 7^a y 8^a



Ejercicios melódicos de los sonidos de la escala natural á 2 tiempos



A 4 tiempos



Los pianos y los fuertes

La palabra *piano* (ó suave) denota la disminución de un sonido hasta un grado muy suave. Se indica con la letra *p.* puesta debajo de las notas que han de ejecutarse piano, y con dos *p. p.* (*pianissimo*)

cuando ha de disminuirse más aún, y dura hasta que otro signo destruya su efecto.

Comunmente una melodía (canto) que empieza *p. p.* va aumentando en fuerza, y pasando á *p.* la desarrolla hasta llegar á cierto grado que llamamos *fuerte*, y se designa con la letra *f.*

Si deseamos llevar esa sonoridad á un grado mayor, la indicamos de la siguiente manera: *F. f.* que quiere decir *fortissimo*, palabra italiana equivalente á fuerte ó muy fuerte.

Existe otro efecto de ejecución en los pianos y fuertes: el fortissimo piano, que se indica así *F. p.*

Con este signo se expresa aquella graduación del sonido que en la música produce el mismo efecto que en la palabra el acento.

Imitando la música la variedad de los acentos, debe de imitar también las inflexiones de la voz, pues si se habla unas veces fuerte, otras piano y otras á media voz, la música debe hacer las mismas inflexiones para emplearlas en idénticos casos.

Cuando se pasa gradualmente del *p.* al *f.* se dice *crescendo*; cuando se hace el efecto contrario, se dice *diminuendo*.

Cuando se desea que un sonido articulado fuerte al darlo, se transforme inmediatamente en *p.* ó lo mismo las notas que siguen á la primera de una serie, se usa el signo que corresponde á las palabras indicadas anteriormente con *F. p.*

Cuando se desea que la intensidad de un sonido no baje al *p.* ni llegue al *f.* se escribe *mezzo-forte*, representado por este signo *mf.*

Para indicar un crescendo se usa un signo llamado *regulador*.

Este signo se compone de dos líneas que partiendo de un mismo punto, se ensanchan en forma de ángulo:



y si el vértice se coloca á la derecha, así:

debe ejecutarse el efecto contrario.

Se usa también un pequeño signo parecido al regulador, que sólo afecta á la nota sobre la cual se coloca, para que ésta se ejecute con mayor fuerza que las que la acompañan, y es el siguiente:



El sonido en la naturaleza

Vemos por los anteriores ejemplos que el sonido es susceptible de modificarse musicalmente, lo mismo que en la naturaleza, pues en ésta se modifica su intensidad, según el estado de la atmósfera.

El viento lo debilita y en tiempo tormentoso se percibe á menor distancia que en tiempo tranquilo.

Los fenómenos físicos se revelan al ser humano por la sensación que producen en sus respectivos órganos. El del oído, esa obra admirable de la naturaleza, es el que nos hace percibir el sonido, fenómeno natural y parte esencialísima de un ramo de las bellas artes que produce inefables sensaciones: *la música*.

Así como el ser humano sería completamente extraño al sonido si le faltara el órgano del oído, la música no podría existir si le faltara el sonido.

Aquellos cantos que á veces escuchamos con placer y nos producen cierta sensación de bienestar, son formados por el sonido; aquel conjunto de instrumentos de distintas formas y especies que se llama *orquesta*, cuya variedad de matices es innumerable, como así mismo sus vibraciones distintas, y á pesar de tocar muchos y aun todos al mismo tiempo, ora nos entusiasma, ora nos sume en dulce melancolía, pero siempre nos admira, no podría conseguir su objeto, no podría deleitarnos sin el sonido, causa generadora de la *armonía*, que es á su vez la base del arte musical moderno.

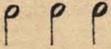
3^{er} GRADO

Valores, prolongación de los sonidos

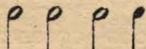
Hemos estudiado el valor ó duración de los sonidos; vamos á estudiar ahora la prolongación de los mismos.

Los valores ya conocidos pueden aumentarse por medio del punto, doble punto y ligadura.

El punto se usa para aumentar la mitad del valor á la nota á cuya derecha se coloca.

La semibreve con punto  vale 3 mínimas 	La mínima con punto  vale 3 semínimas 	La semínima con punto  vale 3 corcheas 	La corchea con punto  vale 3 semicorcheas 	etc.
--	--	---	--	------

El doble punto aumenta la mitad del valor ya aumentado con el punto sencillo. Ejemplo:

Una semibreve con doble punto  vale 3 mínimas y I semínima 	Una mínima con doble punto  vale 3 semínimas y I corchea 	Una semínima con doble punto  vale 3 corcheas y I semicorchea 	Una corchea con doble punto  vale 3 semicorcheas y I fusa 	etc.
--	--	---	---	------

La ligadura es un signo de la siguiente forma:

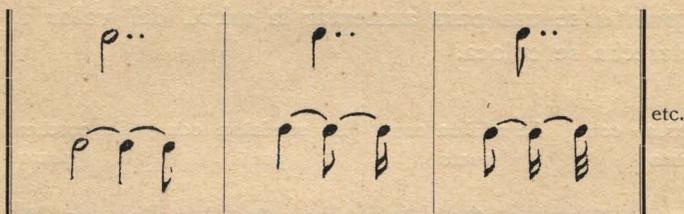


y sirve para sumar el valor de dos ó más notas. Es decir, que se prolonga el valor de una nota todo el tiempo que se necesitaría para ejecutarla con las notas siguientes á quienes se une.

Se inventaron las ligaduras para suplir á los puntos, porque muchas veces sería casi imposible leer tanta cantidad de ellos como resultaría en ciertos trozos musicales. Ejemplo:

La mínima con punto	La semínima con punto	La corchea con punto
 equivale á	 equivale á	 equivale á
 ligadas	 ligadas	 ligadas

Se acostumbra también ligar varias notas:



Silencios

Todo cuanto se ha dicho con respecto al punto, doble punto, etc., se aplica exactamente á los silencios.

Compás de Compasillo

El compás perfecto ó de *compasillo*, se indica con una *C* que se coloca después de la llave.

Este compás sirve como punto de comparación para los demás compases que se usan en la música moderna. Se ha tomado por unidad de compás, la semibreve, cuyo valor es de un compás entero, igual en duración á dos mínimas, cuatro semínimas, ocho corcheas, dieciseis semicorcheas, etc., por consiguiente, se marca á 4 tiempos.

Ejercicios de entonación y ritmo

Punto, doble punto, etc.

Pausas, ligaduras, punto

A musical exercise consisting of seven staves of music in C major and common time. The exercise focuses on articulation and phrasing. It includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The first staff begins with a common time signature 'C'. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Pausas, doble punto, regulador

A musical exercise consisting of two staves of music in C major and common time. The exercise focuses on articulation and phrasing. It includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The first staff begins with a common time signature 'C'. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Regulador, crescendo, diminuendo p. f. fp. mf.

The musical score consists of three staves of music in common time (C). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The second staff features dynamics of *mf.*, *f*, and *p*. The third staff includes *ff*, *fp*, and *dimin.* markings. The piece ends with a double bar line.

Los aires

Entendemos por aire el tiempo y movimiento que se da á una pieza de música. También llamamos aire á las canciones populares propias de cada nación, las que conservan rasgos peculiares al carácter fogoso ó indolente de sus naturales.

El grado de rapidez ó lentitud de una pieza, se expresa con palabras colocadas al principio de ella.

Los *aires* principales se clasifican en el orden siguiente:

Largo	El más lento y de carácter más elevado.
Lento ó grave	Estilo menos elevado que el anterior.
Larghetto	Menos lento y menos severo aún.
Adagio	Igual movimiento, pero más apasionado.
Andantino	Término medio entre adagio y andante; participa del carácter de ambos.
Andante	Aire moderado, de carácter, dulce y melancólico aunque puede expresar otros efectos.
Moderato	Algo más vivo y expansivo.
Allegretto	Como el anterior, pero más gracioso y elegante.
Allegro	Animado. Puede expresar afectos varios.
Presto	} Aires todos que indican la mayor velocidad en el movimiento.
Prestissimo	
Vivace	
Vivacissimo	
Veloce	
Velocissimo	

Los matices

Aunque los *aires* deben ser medidos con precisión sin darles otro movimiento que el que indican, se pueden sin embargo, acelerar ó retardar por medio de los *matices* ó demás palabras y signos que afectan indirectamente á aquél.

Las palabras que más uso tienen en el *matiz* ó colorido musical son las siguientes:

Accelerando	Acelerando el movimiento.
Ad libitum	A voluntad.
Alla breve	Muy vivo; á dos tiempos.
A piacere	Como <i>ad libitum</i> .
Allegro moderato	Allegro algo sostenido.
Allegro con moto	Con más movimiento que de costumbre.
Adagio id. id.	Idem idem idem.
Affretando	Como <i>accelerando</i> .
Andante sostenuto	Muy moderado.
Allargando	Alargando el sonido.
Cantabile	Notifica el movimiento con mayor expresión.
Con portamento	Arrastrando los sonidos como uniéndolos.
Da capo	Al principio.
Divisi	Separados.
Legatissimo	Muy ligado.
Loco	En su sitio.
Maestoso	Con magestuosidad.
Slargando	Alargando.
Stringendo	Lo contrario al anterior.
Crescendo	Creciendo (el sonido).
Diminuendo	Disminuyendó idem.

Una de las reglas del matizado, practicada por intuición, es la de que todo pasaje ascendente, crece en sonoridad, y todo pasaje descendente disminuye, pero en ciertos casos el autor indica el matizado según su inspiración le dicta.

Las articulaciones, ó diferente grados de expresar una pieza de música, forman parte también del *matiz* y son:

El staccato (ó picado) punto que se coloca sobre la nota ó notas que se desea ejecutar cortamente y acentuándose según la calidad del signo, que es de forma aguda ó redonda, destacándose menos en este último caso.

El legato (ó ligado) línea curva que abraza un pasaje que debe ejecutarse con suavidad:



El legato staccato (picado-ligado) que es la unión de las anteriores, pero ligeramente, en lo que corresponde á cada una:



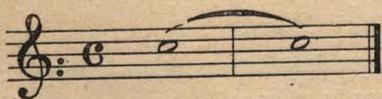
La línea con punto que participa de dos elementos expresión, pues además de acentuar como el pequeño regulador, la nota sobre la cual se coloca, la prolonga por el doble del valor que tiene:



Cuando un trozo debe articularse en cierta extensión, se colocan en vez del signo correspondiente, las palabras que definen dicha articulación, como ser: *staccato*, *legato*, etc., etc.

Hay ligado de acción y ligado de expresión: el ligado de acción, existe en el caso de que dos ó más notas ligadas sean del mismo sonido; el de expresión, al contrario, es el que se efectúa ligando un sonido con otro distinto, sea en intervalo conjunto ó disjunto.

Ligadura de acción



Ligadura de expresión



6767

TEORÍA DE LA MÚSICA

— POR —

EDUARDO **G**ARCÍA

TEXTO APROBADO POR EL CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN

PARA EL

USO DE LAS ESCUELAS

2ª PARTE

34587



PRECIO: \$ 1.20



PROPIEDAD

DE LA

CASA EDITORA DE J. A. MEDINA

FLORIDA 119 — ~~PIEDAD 309~~

TEXTO DE MÚSICA

2^a PARTE

TEORÍA DE LA MÚSICA

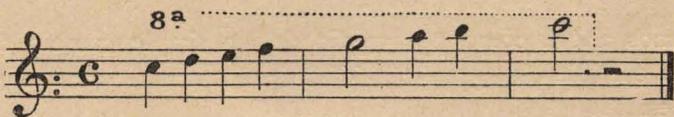
4° GRADO

Reproducción de la escala en diversas octavas

Con el recurso de las líneas adicionales podemos recorrer toda la extensión de los sonidos que se usan en la música.

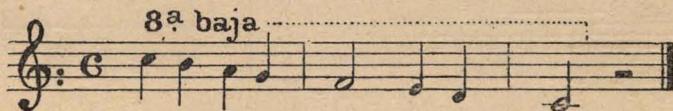
Conocemos ya la reproducción de la escala á la octava: pues esa misma escala podemos reproducirla varias veces, y cada vez una octava más baja, por medio de las líneas antedichas. (Que se llaman también *suplementarias*).

Cuando se hace necesario el uso de muchas líneas adicionales, lo cual es molesto y dificulta la lectura, se simplifica ésta escribiendo sobre el trozo que se ha de ejecutar en esa *tessitura* (altura del sonido) la palabra octava:



De esta forma evitamos el escribir y leer con cinco líneas adicionales.

Si se desea que el trozo se ejecute una octava más baja de lo que indica lo escrito en el pentágrama, se efectúa la misma operación escribiendo encima: *octava baja*.



Y cuando queramos inutilizar el efecto de las octavas *alta* y *baja* nos valemos de la palabra *loco*, que quiere decir: tal como está escrito.

Aún hay más, respecto á la representación de la escala en distintas octavas.

Conocemos la llave de sol, cuyo nombre toma la nota que se coloca en la línea correspondiente á aquélla; pero hay tres clases de llaves: la de *sol*, la de *fa* y la de *do*.

La llave de *fa*, signo de las voces é instrumentos graves, se coloca generalmente en la cuarta línea del pentágrama (también se coloca en la tercera línea, pero esto es para determinados instrumentos), dando su nombre á la nota colocada sobre la línea respectiva:



La llave de *do*, signo de las voces é instrumentos intermedios, se coloca en varias líneas diferentes, como se ve por el ejemplo siguiente:



Veamos ahora cómo por medio de un simple cambio de llaves, se podría escribir una gran cantidad de notas sin necesidad de líneas adicionales.



Este ejemplo nos da una serie de tres octavas, para colocar las cuales en el pentágono, no ha sido necesario usar de más signos que las llaves.

Alteraciones, prolongaciones de los sonidos

En cuanto á la prolongación de los sonidos, tenemos aún otro signo susceptible de llevarlos hasta el grado que el ejecutante desee sin necesidad de usar de las ligaduras, y es el *calderón*  ó *fermata*, pues con los dos nombres se le distingue.

Llámase *calderón*, cuando se halla colocado sobre una nota (ó silencio) con el fin de que las voces ó instrumentos prolonguen el sonido allí donde se encuentra.

Hay *calderón* cuya suspensión es limitada, y lo hay que la tiene ilimitada.

Es limitada, cuando se coloca sobre un silencio, en cuyo caso sólo dura lo doble del tiempo que representa el valor de aquélla; es ilimitada, cuando se coloca sobre una nota, siendo entonces arbitraria, durando más ó menos según el género de música y el movimiento más ó menos acelerado del compás.

Se llama *fermata* ó *cadenza* cuando va colocado encima de una sucesión de notas fuera de medida y escritas más pequeñas que de ordinario.

Alteraciones

Llámase *alteraciones* ó *accidentes* á unos signos que, como su nombre indica, sirven para alterar los sonidos en su tonalidad.

Dichos signos son cuatro y se colocan á la izquierda de la nota: *sostenido*, *bemol*, *becuadro*, *sostenido cromático* (#, b, ♯, *)

El *sostenido*, que se representa así: # hace subir de un semitono la nota.

El *bemol*: b la baja de un semitono.

(1) El *becuadro* ♯ que destruye la alteración producida por el sostenido ó el bemol, y el *sostenido cromático*: * que hace subir un semitono á la nota ya alterada por un sostenido.

(1) El becuadro, en casos dados, hace las veces de sostenido y de bemol.

Suele hacerse uso también del doble sostenido ($\sharp\sharp$) que sube un tono la nota y del doble bemol ($\flat\flat$) que hace el efecto contrario.

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

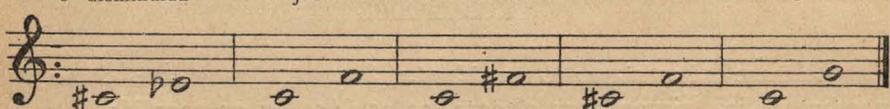
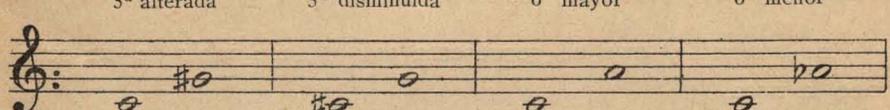
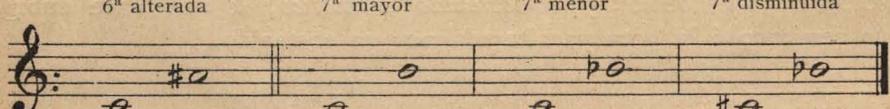
Cuando por medio de los accidentales se hace la escala en semitonos, entonces se llama escala cromática y consta de doce semitonos.

Los intervalos se dividen en mayores y menores, en justos ó perfectos, disminuidos y aumentados.

Los intervalos usuales son 18.

Cada intervalo puede transformarse en mayor, menor, aumentado, disminuido, abriendo ó estrechando su distancia por medio de los accidentales.

Tabla de los intervalos

2ª mayor	2ª menor	2ª alterada	3ª mayor	3ª menor
				
3ª disminuida	4ª justa	4ª alterada	4ª menor	5ª justa
				
5ª alterada	5ª disminuida	6ª mayor	6ª menor	
				
6ª alterada	7ª mayor	7ª menor	7ª disminuida	
				

Compás de compasillo

Hemos tratado ya sobre el compás de compasillo; pero como forzosamente debemos conocer otras divisiones del tiempo, necesitaremos hacer uso de otros compases ó fracciones de aquél, cuyo numerador es la cantidad de semínimas que entran en el compás propuesto, y cuyo denominador expresa las partes en que ha de dividirse la unidad musical ó las figuras que se toman por comparación cuyo número sea suficiente para formar un compás completo.

El *compás binario*, el primero que en esta forma se nos presenta, no es otro que el mismo compasillo reducido á la mitad de su valor y formado con las mismas figuras.

Se marca á 2 tiempos: uno fuerte y otro débil.

El *compás binario* se expresa con el mismo signo que el de compasillo, con la sola diferencia que se cruza de arriba abajo por una línea vertical; también se expresa con un número 2 que, siguiendo la explicación dada anteriormente á propósito del numerador y denominador, nos demuestra que en cada tiempo de dicho compás, entra una nota de las que en el de compasillo valen dos.

Ejercicios de entonación y lectura rítmica

Andante

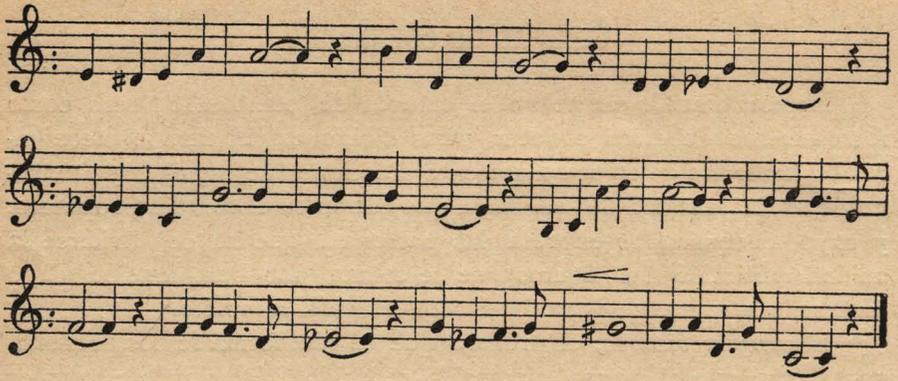
Sostenido, becuadro



Moderato

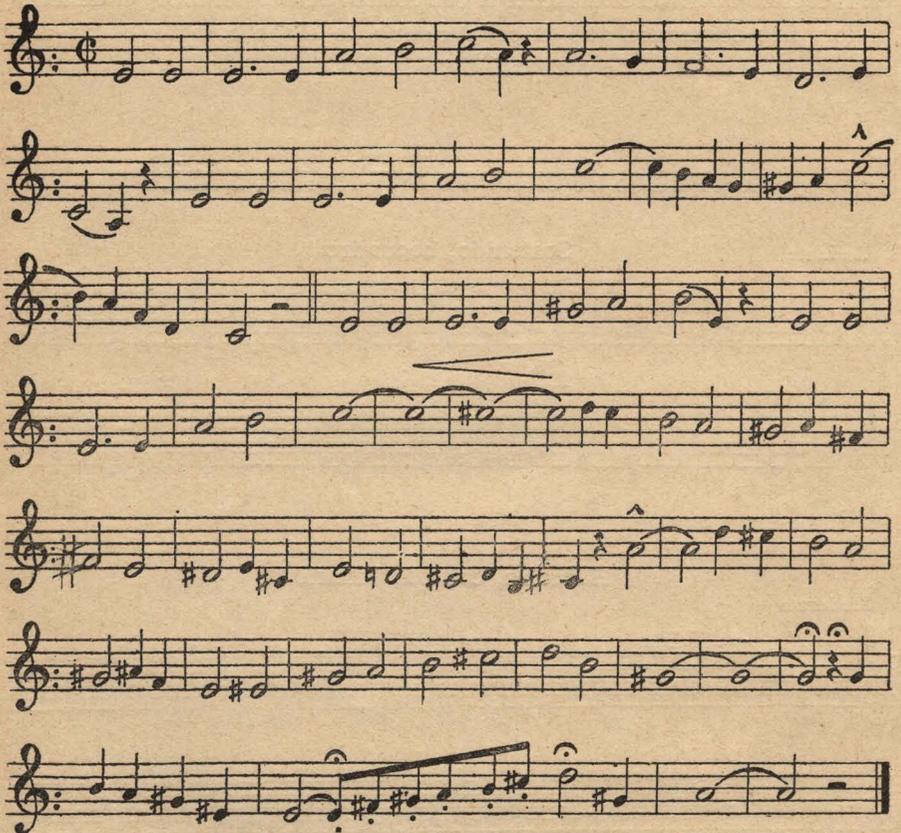
Bemoles, compás binario





Calderón, ligadura de acción y de expresión

All^o



Términos y signos para expresar los matices

Aun cuando ya hemos tratado de matices que afectan en parte al sonido, será bien, ya que se han practicado en los ejercicios melódicos, dar más amplias explicaciones sobre los que le afectan decididamente, y familiarizar al que estudia con las palabras y signos que facilitan su ejecución.

Cuando un trozo de música no lleva escrito matiz alguno, se entiende que ha de ejecutarse con sencillez y naturalidad.

He aquí los términos y abreviaciones que se usan en los matices de fuerza ó dulzura, de gradaciones ó de sentimientos.

P. p. p.		Lo más piano posible.
P. p.	Pianissimo.	Sumamente suave.
p.	Piano.	Suave.
F. f. f.		Lo más fuerte posible.
F. f.	Fortissimo.	Muy fuerte.
F.	Forte.	Fuerte.
Dol.	Dolce.	Dulce.
S. voc.	Sotto-voce.	Casi imperceptible.
Mz. voc.	Messa-voce.	A media voz.
Mz. f.	Messo-forte.	Medio fuerte.
Cresc. Rinf.	Crescendo, Rinforzando.	Aumentando el sonido.
Sforz.	Sforzando.	
Decres. Dim.	Decrescendo, disminuyendo.	Disminuyendo el sonido.
Ritard.	Ritardando.	} Retardando un poco el tiempo.
Cal.	Calando.	
Raffr.	Raffrenando.	
Smorz.	Smorzando.	
Rall°	Rallentando.	} Disminuyendo el sonido hasta que sea casi imperceptible y retardando algo el tiempo.
Manc.	Mancando.	
Mor	Morendo.	
Perd.	Perdendosi.	

Influencia de la música

El placer físico que resulta de la música, aumenta el placer moral que causa la imitación, uniendo las sensaciones agradables de la *expresión* melódica.

El encanto de la música, no sólo consiste en la imitación, sino en una imitación agradable. Esto está muy en armonía con la naturaleza, que ha dotado á las personas sensibles de un tono é inflexiones de voz tiernas y delicadas, que no tienen por lo común las personas que nada sienten.

La música dramática debe ser siempre imitativa, porque en los dramas es necesario imitar las diferentes pasiones que entran en juego en una obra de esa naturaleza, con la mayor fidelidad posible, y el compositor que mejor acierte á pintarlas, influirá más en el ánimo del oyente, pues no se puede hablar al corazón sino se agrada al oído.

En las bellas artes, la que más nos exalta, la que más conmueve nuestros sentimientos, nos aleja del mundo en que vivimos y de los objetos que nos circundan, es la música. Ninguna producción artística pone en movimiento nuestras facultades afectivas, ninguna emplea recursos tan variados, ninguna habla un idioma tan universal, ni se apodera tan omnímodamente de nuestra existencia como una composición vocal é instrumental en que á la novedad, á la gracia, á la majestad ó á la melancolía de la parte melódica, se reúnen los bien manejados tonos del acompañamiento.

No hay fibra en el corazón humano que no responda á las vibraciones del sonido. La música nos pone delante de la imaginación escenas de entusiasmo, de ventura, de placeres campestres y de afectos sublimes, sin poseer un solo recurso que tenga analogía con las impresiones que hacen aquellos mismos objetos en nuestros sentidos.

¡Cuántas veces el recuerdo de la patria lejana, de aquel pueblito en donde vió la luz primera y pasó los días plácidos de la niñez, va abatiendo poco á poco el físico y moral de un individuo hasta que viene á reanimarlo el eco inesperado de una de aquellas canciones á cuyo compás mecían su cuna!

La música religiosa nos inspira sentimientos de respeto y piedad; la viva y alegre nos incita al gozo; la militar nos inflama y enardece. Aquellos cantos patrióticos que acostumbramos á oír desde la infancia, son siempre nuevos para nosotros y tienen acentos que nos arrastran al combate cuando se trata de cojer un arma para defender la patria.

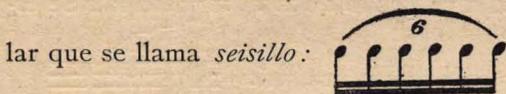
5° GRADO

Valores irregulares

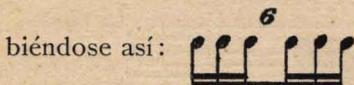
Hay ciertos valores irregulares cuando se usan en los compases simples, por ejemplo: si en un tiempo de compasillo hacemos entrar tres corcheas en vez de dos que le corresponde, resulta un valor irregular que se llama *tresillo* y se escribe de la siguiente manera:



Si observando el mismo orden, colocamos seis semicorcheas en vez de cuatro que corresponden á un tiempo, tendremos otro valor irregular que se llama *seisillo*:



Se usa también otro valor de la misma especie, el *doble tresillo*, que no debe de confundirse con el *seisillo*, pues mientras en éste se acentúan las notas 1ª, 3ª y 5ª, en aquél sólo se acentúa la 1ª y 4ª, escribiéndose así:



Los silencios forman partes naturales de estas combinaciones.

RESUMEN: *Tresillo* es un grupo de tres *figuras* cuyo valor es igual á dos de la especie á que pertenecen. *Seisillo* es igual á cuatro de su misma clase.

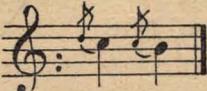
Adornos

Los adornos son unas notas pequeñas que preceden á las que hacen parte integrante del canto ó melodía. Los hay de cuatro especies, á saber: *Apoggiatura*, *grupetto*, *mordente*, *trino*.

Apoggiatura es una nota pequeña que precede á otra propia de la melodía; sirve para sostener dicha nota, tomando la mitad de su valor.

Mordente son dos notitas que toman el valor de la nota que le precede; así, pues, si la nota anterior es corchea, las del mordente serán semicorcheas, y así en las demás.

La *mordente* de una notita (que es la que más merece ese nombre) se la tacha con una raya, lo que significa que se inutiliza

su valor. 

El grupetto es ascendente ó descendente; es ascendente cuando, después de una nota real, sube un grado y baja otro después de

dicha nota. Se compone de tres notas: 

Abreviando, se escribe así: 

Es descendente, cuando baja un grado de la nota principal. Se escribe así:  y en abreviatura, así: 

El trino consiste en ejecutar alternativamente y con la mayor velocidad dos notas, resultando una especie de martilleo.



Nociones sobre los compases modernos

Tenemos en la música moderna dos compases fundamentales, *perfecto* é *imperfecto*.

Perfecto, es el que consta de cuatro partes iguales.

Imperfecto, es el que consta de tres.

Cuando hallamos un compás ternario cuyo valor en las figuras es un tiempo por cada nota y expresado por la fracción $\frac{3}{4}$, decimos que es compás de tres por cuatro.

Si á ese compás se le quiere disminuir el valor de las figuras

(y por consiguiente de los tiempos) se escribe $\frac{3}{8}$ (tres por ocho), es decir, tres notas en cada compás de las que en el perfecto entran ocho.

Del compás perfecto nacen ocho derivados, que se notan con fracción, á saber: $\frac{2}{4}$, — $\frac{6}{4}$, — $\frac{12}{4}$, — $\frac{6}{8}$, — $\frac{12}{8}$, — $\frac{16}{8}$ — $\frac{6}{16}$ — $\frac{12}{16}$.

Del compás ternario ó imperfecto, tenemos los derivados siguientes: $\frac{3}{1}$, — $\frac{3}{2}$, — $\frac{9}{4}$, — $\frac{3}{8}$, — $\frac{9}{8}$, — $\frac{9}{16}$.

Todos los compases indicados se marcan en dos, tres ó cuatro tiempos.

Debemos advertir que existe otra manera de marcar el compás además de la que ya conocemos: en Italia y otros países, para marcar el compás perfecto se dan dos golpes seguidos y los otros dos al aire, y en el compás imperfecto, dan dos golpes seguidos y otro al alzar; pero llévese como se quiera, el primer tiempo ha de recaer siempre sobre la misma nota del compás.

Estudio de las escalas

El intervalo musical más breve que el oído percibe, de manera que puede apreciarse debidamente, es el *semitono*.

Hay dos clases de *semitono*: el menor y el mayor.

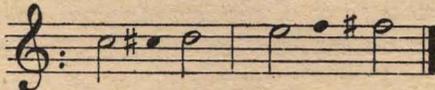
Semitono menor se llama cuando las notas que lo representan

son homónimas (del mismo nombre) 

Semitono mayor se llama cuando dichas notas llevan nombres

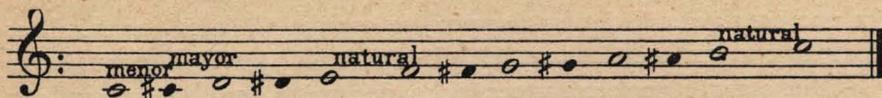
diferentes: 

Para conseguir el *tono*, base de la escala musical, se necesita la unión de dos semitonos de distinta calidad, uno menor y otro mayor,

ejemplo: 

Ya hemos dicho que la escala se compone de cinco tonos y dos semitonos; ahora bien, estos cinco tonos se descomponen en diez semitonos, cinco menores y cinco mayores.

Los dos semitonos naturales, siendo mayores, no pueden por si solos formar tono:



Para la formación de la escala concurren, pues, dos tonos y un semitono mayor; luego tres tonos y un semitono mayor, así tenemos, que los dos semitonos mayores se encuentran colocados, el primero, entre el 3º y 4º grado; el segundo entre el 7º y 8º grado.

Conocida ya la estructura de la escala de *do*, es fácil darse cuenta de la presencia de *accidentales* en otras.

Estas no son sino *transportes* de la escala de *do*, es decir, la ejecución de la misma practicada á la 2ª, 3ª, etc., alta ó baja.

Transporte es una de las operaciones delicadas de la música, que se efectúa fácilmente sin embargo, estando familiarizados en el conocimiento de las llaves.

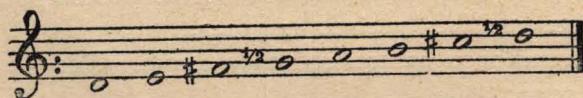
Si deseamos, por ejemplo, transportar la escala de *do*, un tono más alto, lo conseguiremos fácilmente por medio de la *ficción de clave* (ó llave).

Para conseguir nuestro objeto, debemos buscar, ante todo, una llave á cuyo *re* corresponda el tercer espacio del pentágrama; la llave de *do* en tercera línea llena esta condición:

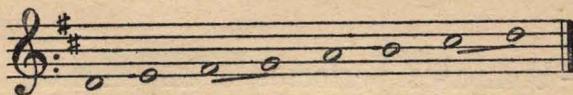


Si el ejecutante lee todo el tiempo su llave de *sol* fingiendo mentalmente la de *do* en tercera línea, le resultará la escala de *re*; pero aquí se presenta otra dificultad: dicha escala no resulta igual en todas sus partes á la que se desea transportar, porque aquí encontramos los semitonos naturales entre el segundo y tercero, y entre el séptimo y octavo grados: ¿Qué hacer, pues?

Se altera el tercer grado *fa* y el séptimo *do* con un sostenido, y resulta la escala llamada de *re*, con los semitonos característicos de la escala diatónica entre 3º y 4º; entre el 7º y 8º grados, exactamente como la de *do*.



Para evitar la molestia que causaría el escribir los accidentales, toda vez que hubieran de usarse las notas alteradas, se practica el siguiente procedimiento:



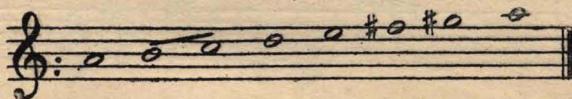
Se entiende que en este ejemplo todos los *fa* y *do* quedan afectados por los accidentales colocados al lado de la llave.

La escala menor

Es la misma escala mayor, comenzada desde el 6º grado:



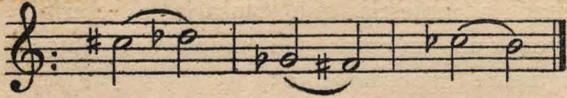
Para dar á esta escala la posible afinidad con la mayor, de la cual deriva, ha sido preciso alterar el 7º grado con un sostenido; pero á causa de dicha alteración, hubo que alterar también el 6º grado para evitar el intervalo de 2ª aumentada entre el *fa* y *sol sostenido*, quedando construída, pues, la escala menor, de la siguiente manera:



siendo la característica de dicha escala el intervalo de tercera menor, que forman sus tres primeras notas.

Enarmonía

Se llama la repetición ó prolongación de un sonido sobre otro igual, pero representado por distintas figuras:



Solfeo — Compases perfectos é imperfectos, valores irregulares, adornos.

Moderato.



Allegretto.



Allegretto.



Allegretto.

Musical score for Allegretto, consisting of two systems of two staves each. The first system is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The second system is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Both systems feature sixteenth-note patterns and slurs.

Andante.

Musical score for Andante, consisting of two staves. The first staff is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The second staff includes markings for *rit.* and *à tempo*.

Síncopas

La *síncopa* liga con *ligadura de acción* dos sonidos, el primero de los cuales que cae siempre en parte débil del compás, debe acentuarse más:

Musical score illustrating a syncopation in 2/4 time. The first note is accented and occurs on a weak part of the measure.



Simplificación del ejemplo anterior:



Expresión — Ritmo

La *expresión*, en música, es aquella mezcla de dulzura y fuerza en la ejecución, ó la mayor y menor intensidad de los sonidos ó accidentes con que se le da cierta fisonomía, capaz de conmovernos.

La *expresión* es hija del sentimiento del que toca ó canta, y de la cual no puede dar razón el mismo que la siente.

Si se pregunta á un cantor hábil por qué da más fuerza á un sonido y á penas hace oír otro; por qué aumenta y disminuye la intensidad gradualmente; por qué da viveza y soltura á ciertos pasos; por qué liga otros con blandura y cierto abandono, contestará que ignora la causa, pero que lo siente así. Se observa el caso que, según la ocasión, los mismos pasos unas veces afectan al ejecutante y otras no, y sin embargo, los expresa igualmente bien.

Esto, en un cantor ó instrumentista aislado, puede producir siempre un efecto maravilloso; pero en una orquesta, si cada uno se dejara llevar de su inspiración, produciría, en conjunto, un desorden musical, pues uno esforzaría notas que otro haría con dulzura; uno ligaría sonidos que otro desligaría. Por esta razón, se indica con signos inequívocos el carácter de una pieza, signos que constituyen la ortografía musical.

La expresión es una cualidad por la que el músico siente vivamente y produce con energía todas las ideas y sentimientos que debe expresar.

La expresión puede ser de composición ó de ejecución, y el concurso de ambas, unido al *ritmo*, es lo que constituye el efecto musical más agradable y poderoso.

El ritmo

El *ritmo* es una especie de compás que mide las frases melódicas, lo mismo que el compás mide las notas.

El compás divide en partes iguales una serie de tiempos simples, como son: las semínimas en el compás de cuatro tiempos, y el ritmo divide en partes iguales una cantidad de compases.

Según este principio, *el compás es un tiempo simple del ritmo.*

La naturaleza nos ha dado el instinto del compás y del ritmo; nada hay más bello en música, en particular en la melodía, que el que se observen dichas condiciones.

La *música* que carece de ritmo es vaga y sin significado positivo, aunque á veces se emplean melodías vagas para expresar un frenesí, un desvarío y otras pasiones exageradas.

El atractivo y fuerza de ritmo es tal, que aun sin variedad de sonidos se lleva nuestra atención; la experiencia nos demuestra que cuando oímos un golpeteo bien acompasado nos causa cierto placer.

Si oímos un tambor ó cualquier otro instrumento sonoro, tocado con simetría, sentimos cierta satisfacción y, á pesar nuestro, nos hace andar, si caminamos en ese instante, á compás de los acentos rítmicos. Es como una sonata en esqueleto, en la que se encuentra el ritmo aislado y desnudo de melodía; pero si á ese ritmo le añadimos sonidos escogidos, entonces ya es melodía completa.

Historia é influencia de la música

El origen de la música es muy remoto: según el Génesis, Juval, uno de los descendientes cercanos de Adam, pues era hijo de Caín, fué el padre de los tañedores de cítara y órgano; *fuit pater canentium et organo*, dice el libro sagrado, lo que prueba la antigüedad de dichos instrumentos.

En Egipto, Asiria, Tebas, Nínive y Babilonia, la música ocupaba siempre un puesto preferente en las ceremonias religiosas y fiestas populares.

Moisés, que aprendió la música entre los egipcios, compuso los primeros cánticos en honor de Jehovah; el rey David compuso himnos que cantaban los sacerdotes, y Salomón llevó á muy alto grado la música del templo.

Después de la muerte de aquel rey sábio, aquella perdió mucho de su esplendor.

Varios ejemplos nos da la historia de que, á la decadencia del arte, sucedía la de los pueblos; el pueblo hebreo, en la última época de su poder, había abandonado el arte musical de tal suerte, que á pesar de la tenacidad reconocida por conservar sus tradiciones, no ha dejado luz alguna respecto á su primera música.

Los Griegos, aquel pueblo admirable de la antigüedad, son los que han podido iluminarnos algo con los rastros que dejaron de sus obras poéticas, musicales y arquitectónicas.

Ellos compusieron todo un sistema musical, con sus modos, tonos y ritmos.

Este sistema, según los comentarios de Meibonio, constaba de 1,620 signos, y según Platón, se necesitaban tres años sólo para aprender á conocerlos.

Cuando empezaron las representaciones teatrales, la música creció en importancia, tomando parte en su reforma grandes autores y filósofos.

Los griegos tomaron por base la extensión general de la voz humana, que calculaban en 24 sonidos; dividían éstos en fracciones de cuatro, que llamaban *tetracordes*, y al conjunto de los tetracordes, *teleusis* así como también á su sistema musical. Cada tetracorde tenía su nombre especial:

Hipaton	Grave.
Meson	Central.
Diezcugmenon	Conjunto.
Hiperboleon	Agudo.

Conocían también ciertos intervalos: el tono, de donde nació el género diatónico; el semitono, el cromático y el cuarto de tono: el enarmónico.

Las escalas formaban los modos, cada uno de los cuales llevaba el nombre de un músico célebre.

Cuando la música griega llegó á un período de desarrollo prodigioso, fué 350 antes de J. C.; hábiles teóricos como Pitágoras, Platón y Aristóteles le imprimieron un vuelo no conocido hasta entonces.

Muchas ciudades formaron escuelas, verdaderos conservatorios, en donde se formaban músicos, que luego se diseminaban por el Egipto y Roma; una de las más importantes fué la de Tebas, ciudad en donde nació Pronomos, á quien se atribuye la notación griega.

Los romanos, que más que artistas fueron guerreros, y que como todos los pueblos tuvieron sus épocas de esplendor y decadencia, no tenían música propia: situados entre los etruscos y los griegos de Italia, se apoderaron del arte de ambos pueblos.

Poco antes de la destrucción de Corinto, fué cuando el arte griego hizo su aparición en Roma, y después de la conquista de Grecia, aprendieron de los vencidos el arte de tañer la cítara y la lira.

El año 30 antes de J. C., los egipcios introdujeron la pantomima y el baile mímico, que más tarde fueron acompañados con gran profusión de instrumentos musicales.

El desgraciadamente célebre Nerón, apasionadísimo por la música, y músico él también, reunió en torno suyo millares de cantantes y artistas, contribuyendo eficazmente á la propagación de la música.

Fué en la última época del imperio romano cuando el arte musical tomó carácter definido y con bases algo sólidas: Marciano Capella, San Agustín y Boecio, escribieron obras teóricas importantísimas y el tratado de música compuesto por este último fué, puede decirse, la base de la música en la edad media.

Pero todo hubiera sido obscuridad, si dos hombres, á quienes la música antigua debe su unión con la de la edad media, no se hubieran preocupado de ella: San Ambrosio, obispo de Milán (año 340), cuya música se conoce con el nombre de *ambrosiana*, y el papa San Gregorio el Grande (años 542-604), que fué como verdadero legislador de la nueva música religiosa.

Este papa compuso el célebre *Antifonario*, que es esa colección de melodías encerradas en solo una octava, llamadas de canto llano ó canto gregoriano y que aún hoy, después de doce siglos, escuchamos con recogimiento en los oficios divinos.

San Gregorio simplificó la escritura musical reformada por Boecio, compuesta de letras mayúsculas, las primeras del alfabeto latino, reduciendo á siete el número de ellas y usando para completar la escala, es decir, para la octava, de letras dobles minúsculas.

Siendo la música un arte que obra sobre el sistema nervioso, es natural que tenga influencia física y moral sobre el individuo; hay infinidad de ejemplos que lo demuestran.

En los tiempos bíblicos, Saul, cuyo malestar físico llegó á revestir cierta gravedad, calmaba sus convulsiones haciendo tañer el arpa al que después fué el rey David.

La ciencia nos demuestra que la música influye poderosamente en la curación ó cuando menos en el alivio, de ciertas enfermedades nerviosas; se han dado casos de epilépticos que al oír un trozo de música en el momento de sentir los síntomas de un ataque, se obraba en ellos una reacción que lo prevenía.

Sabemos también que se usa con buen resultado en ciertos casos de enagenación mental; pero algo que demuestra en alto grado

el poder de la música como factor en la regeneración moral, es el hecho del célebre cantante y compositor Stradella, cuya bellísima y sentida *Aria di Chiesa* es tan conocida.

Este artista, que llamó la atención en el siglo xvii, para evitar los efectos de la venganza de una familia veneciana que había ofendido grandemente, huyó, y perseguido por dos asesinos pagados al efecto, llegó á Roma. Allí, creyéndose libre de sus perseguidores, cantaba en San Juan de Letrán su oratorio *San Juan Bautista*; pero aquéllos, que no le habían perdido de vista, entraron al templo; cuando el artista comenzó á cantar, le escucharon primero con indiferencia, más luego, cuando aquellos cantos fueron tomando expresión y se hicieron más amplios, les impresionó á tal punto, que conmovidos y humildes le esperaron á la puerta del templo, y solicitando su perdón por el mal designio que les había guiado hasta entonces, exclamaban: ¡No; no es posible que destruyamos al hombre que ha hecho brotar en nuestras almas sentimientos puros que las ha conmovido y nos ha hecho caer de rodillas con una fuerza misteriosa y adorar á Dios en el sitio donde le veníamos á ofender sacrílegamente!

Tal es el poder de la música!

6° GRADO

Revisión ó complemento de la teoría musical

Vamos á estudiar en esta parte los demás signos musicales no tratados aún y que, sin afectar al sonido ni al tiempo, directamente, son utilísimos para el solfista.

La línea de repetición: ($\text{---} \diagup \text{---}$) se compone de una línea, y á veces de dos, en sentido oblicuo, y en cada uno de sus lados un puntito; puesta en un compás, indica que se ha de ejecutar como el anterior; puesta en la segunda parte del compás de compasillo, por ejemplo, indica que ésta se ha de hacer como la primera; y si se encuentra en el segundo ó tercer tiempo de un compás ternario, quiere decir que éstos se han de hacer también iguales al primero.

Cuando este mismo signo está colocado partiendo una línea divisoria de compás y ocupando dos compases, indica que se han de repetir los dos anteriores.

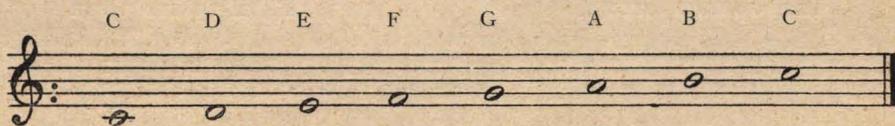
Dos signos de esta forma $\text{---} \diagup \text{---}$ indican que el trozo musical que se encuentra entre ellos puede suprimirse.

Si se encuentra este signo $\text{---} \diagup \text{---}$ y luego otro igual más adelante con las palabras *al segno*, indica éste que se ha de volver á leer desde donde está el primero, repitiéndose el trozo encerrado entre ambos.

A veces, en impresiones alemanas, hallamos al principio de las piezas estas palabras: *in b. moll*, *in b. dur*, que equivale á *si bemol* y *si natural*.

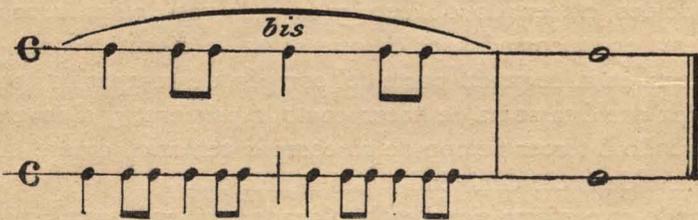
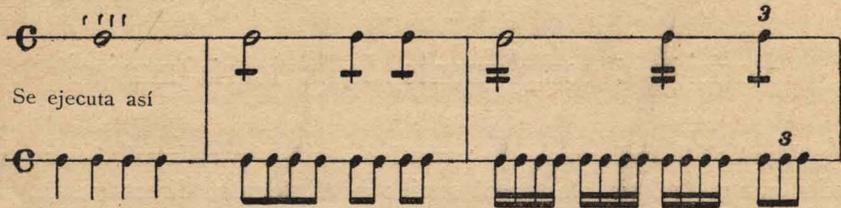
Con la letra H se designa también la nota *si b.*, escribiendo *h. moll*.

He aquí los sonidos de la escala, tal como se denominan en Alemania, donde rige aún el sistema de Guido de Arezzo:



Cuando se encuentran seguidas varias corcheas, semicorcheas, etc., se unen por medio de una, dos ó más líneas, según su calidad, si la música la ha de ejecutar algún instrumento; siendo música vocal, hay que escribir las notas separadamente para colocar debajo la sílaba correspondiente á cada una. Únicamente en el caso de que una sílaba haya de aplicarse á un grupo de notas, se unen con las líneas mencionadas.

Hay otro género de signo, llamado de *abreviación*:

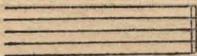


Arpeggio

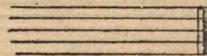


Cuando una pieza de música se divide en varias partes, se coloca junto á la línea divisoria del último compás de cada parte, otra igual, y si es el final de la pieza, otra más gruesa:

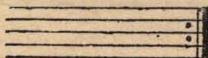
Final de una parte



Final de una pieza



Cuando alguna de estas partes debe repetirse, se coloca junto á las líneas dos puntos, uno en el segundo espacio y otro en el tercero:



Cuando al fin de una parte ó pieza se ve, además de las líneas con puntos otra que abraza en último compás, y dice en su centro I^a volta (ó I^a vez) se repite, y al llegar á dicho compás, se suprime éste para pasar al compás siguiente, que dice 2^a volta

Cuando al final de una pieza están las palabras *da capo* (ó D. C.), se vuelve á comenzar desde el principio ó desde donde esté este signo **ƒ** si dice *al segno*.

Si á las palabras *da capo* siguen estas: *sino al fine*, indica que debe concluir donde dice *fine*.

Ejercicios de entonación en Do mayor y La menor

La menor

Five staves of musical notation for intonation exercises in La menor. The first staff is in 3/4 time and features a melodic line with accents (^) and slurs. The second staff continues the exercise with similar phrasing. The third staff introduces more complex rhythmic patterns with slurs and accents. The fourth staff shows further melodic development with slurs and accents. The fifth staff concludes the exercise with a final cadence and a double bar line.

Andantino

Three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff continues the melody. The third staff features dynamic markings: a forte (*f*) marking above the first measure and a pianissimo (*pp*) marking above the second measure. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

La mayor

Allegretto

Three staves of musical notation in 2/4 time. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff includes a *ten.* (triple) marking above a triplet of eighth notes. The music is characterized by eighth and sixteenth notes, with various slurs and rests.

Sol mayor

Three staves of musical notation in 2/4 time. The key signature is one sharp (F#). The music features eighth and sixteenth notes, with accents (^) placed over certain notes in the first two staves. The notation includes various rests and slurs.

Andante

Ritmo y expresión

Los conocimientos musicales adquiridos en los grados anteriores, nos permiten estudiar el ritmo bajo otro aspecto importante.

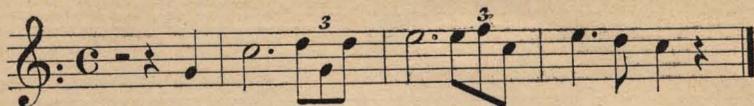
La simetría es el alma del ritmo, pero esta simetría es susceptible de mucha variedad. Las frases melódicas no sólo pueden sucederse de dos en dos compases, sino también de tres en tres, de cinco en cinco, de seis en seis, además de las sucesiones de cuatro en cuatro, que son los más comunes.

Hay ritmos que tomados aisladamente son desiguales, pero la inmediata repetición de los mismos los constituye perfectamente melódicos.

El ritmo de siete compases, al parecer el más desigual, puede formar bastante simetría; se combina de esta manera: 3 compases y luego 4. Esto nos demuestra que para saber si un ritmo es bueno, no hay que compararlo aisladamente sino con su antecedente y consecuente.

Los músicos que sienten y se penetran de la necesidad de variar la melodía, viendo cuán gastadas han sido las frases *cantábiles* en el ritmo de cuatro compases, que á penas podían hallar un canto nuevo en ese ritmo, probaron de variarlo en frases desiguales como de 2 y 3, de 4 y 5, y otras combinaciones diferentes; buscando la simetría en la repetición, encontraron cantos menos conocidos y melodías más sorprendentes, como por ejemplo, Verdi en «Aida».

Ritmo de tres compases



A primera vista, y sobre todo tratándose de una marcha, no parece aplicable dicho ritmo; sin embargo, prueba de lo contrario nos dan los trompeteros que la ejecutan sobre el palco escénico, caminando con paso marcial y completamente simétrico.

De manera, pues, que puede usarse varias combinaciones en los compases de ritmo, destruyendo la preocupación de algunos autores, que creen que el único ritmo melódico es el que consta de cuatro compases, al que se da el nombre de *cuadrado*.

Es fuera de duda que el ritmo ocupa una parte importante en la *expresión*.

La alegría, que tanta viveza da á nuestros movimientos, debe dejarse sentir también en el compás; *la tristeza*, que los hace más pausados, debe imprimir cierta languidez al canto que ella inspira; mas cuando estamos afectados por una pena grande, ó nuestra alma se halla combatida por pasiones fuertes, la palabra es desigual.

En esto consiste que las músicas más apasionadas son generalmente aquellas en que los tiempos, aunque iguales entre sí, están divididos con desigualdad; en vez de que la imagen del sueño, del reposo, de la paz del alma, se expresa fácilmente con notas iguales que no son ni precipitadas ni lentas.

RESUMEN: Así como el compás sirve para medir el valor de las figuras, el ritmo, á su vez, tiene por objeto medir las frases musicales. Este se divide en *binario* y *ternario*. El 1º es el que consta de compases pares y el 2º de impares.

Algunas reglas de acentuación métrica

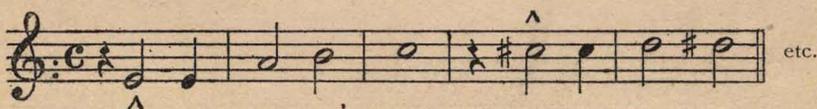
En posesión de la teoría del ritmo, fácil será darnos cuenta de la acentuación que, á pesar de la indicada para los tiempos fuertes y débiles del compás, y debido á la fuerza de la *expresión*, infringe en cierto modo las leyes establecidas.

Toda nota precedida de una pausa ó aspiración, se acentúa *fuerte*.

Donizetti



Handel



Toda nota ligada desde el último tiempo de un compás con el primero del que le sigue, *muy fuerte* :

Gounod



Si la nota que termina un compás se *repite* en el siguiente, *muy fuerte* :

Massenet



Strauss



En vano será que un compositor trate de animar su obra si el sentido que ha de reinar en ella no se transmite al ejecutante; el cantor que sólo ve en su parte figuras y sonidos, no está en disposición de reproducir la *expresión* del compositor, ni puede dársela al canto, puesto que no comprende el sentido de lo que canta.

Es indispensable entender lo que se lee para hacerlo entender á

los demás. No basta ser sensible en general; hay que serlo en particular, para poner aquella sensibilidad al servicio de un arte que, como vemos, tiene tantos recursos de expresión.

Historia de la música desde la edad media hasta nuestros días

Cuando terminó la invasión de los bárbaros, apareció una notación llamada *neumática*, cuyos signos principales eran: el punto, la vírgula, el acento grave y el circunflejo.

Estos signos se colocaban á diferentes alturas sobre el texto, y la distancia que los separaba de las palabras cantadas indicaban la nota correspondiente. Es de imaginarse la inmensa dificultad que presentaría la lectura en esa forma.

A fines del siglo ix comenzaron los músicos á preocuparse de dar á casi todos los *neumas* una posición de altura determinada, llegando á un progreso considerable, relativamente. Primero, la base de lo que es nuestro actual pentágrama, la formaba una sola línea, trazada en seco por encima del texto.

A esta línea se asignó el puesto de una nota fija, teniendo ya, por consiguiente, un algo que determinara con más seguridad la altura del sonido. Más tarde se halló manera de indicar la tonalidad colocando una letra á la cabeza de la línea, y en el siglo x, un monje benedictino, Guido de Arezzo, dió nuevo impulso al sistema de líneas, que vino á completar la pauta ó pentágrama, añadiendo una línea paralela trazada en rojo y encabezándola con la letra F, que equivalía á llave de Fa, marcando la primera con tinta amarilla é indicando la llave de *ut* (do) á que correspondía con la letra C; más adelante, para obtener mayor claridad, añadió otras dos líneas que ocupaban posiciones variables respecto á las de color, y como también aprovechó los espacios para colocar notas, el sistema de Guido de Arezzo acabó por componer la pauta completa, las líneas de color se suprimieron, trazándolas en negro, generalmente, y para designarlas bastaba poner al principio letras que indicaban el lugar de las notas principales.

Las modernas llaves de *sol*, *fa* y *do* son aquellas mismas letras transformadas.

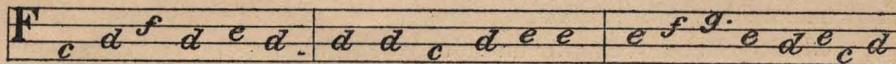
Las primeras sílabas de los seis primeros versos del himno á San Juan sirvieron á Guido para dar el nombre á los *neumas* que formaron la escala musical, tomando, por consiguiente, según la llave, cada línea su nombre propio; helo ahí:

Himno á San Juan

Fa

Re

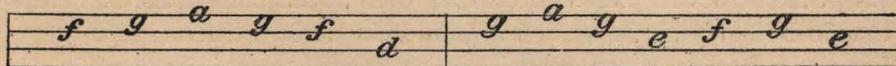
Mi



(1) *U*l queant la. ris Re . . . so . . na . . re fi . . bris Mi . . ra ges . to rum

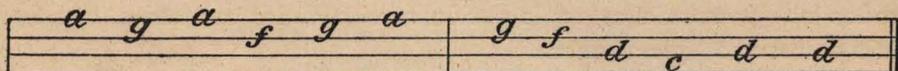
Fa

Sol



Fa . . . mu . . li tuo rum Sol ve po . . llu . . ti

La



La . . . bii . . re . . a . . . tum Sanc . . te Jo . . an nes.

El séptimo grado de la escala que, como vemos, no tiene nombre, se llamó *si*; denominación atribuida á Juan de Murs (2) año 1330.

Desde el siglo xi vemos, pues, los neumas en la pauta, tomando poco á poco forma más acentuada, hasta que ya en el siglo xvi se fijó definitivamente su forma y la cantidad de líneas de la pauta: cinco. A parte de las figuras cuadradas usamos hoy la misma notación, y exceptuando el canto-llano tenemos la misma pauta.

La Italia, á partir de los últimos años de la edad media, progresó decididamente en el arte musical y gracias á sus genios creadores podemos escuchar hoy lo que llamamos *ópera*, esos dramas puestos en música, y para los cuales concurren casi todas las bellas artes reunidas. Entre infinidad de músicos, malos y medianos, aparecieron en el horizonte del arte Scarlatti, Vinci y Leo, los cuales crearon leyes melódicas y los acompañamientos del aria dramática; Logroscino que presentó el primer modelo del estilo bufo-musical. Pórpura, Pergolese y Benedetto Marcello, que enriquecieron de mil maneras originales el arte. Detrás de estos genios aparecieron infinidad de excelentes maestros, entre los

(1) En unas naciones se le denomina *U*l, en otras *Do*. Este nombre proviene de un músico italiano que se llamaba *Donis*.

(2) También se atribuye esta denominación á Santo Tomás de Aquino.

cuales descuellan Jommelli, Piccini, Cimarosa y el inmortal Paesiello; en Alemania Haydn, Bach, Haendel, Gluck y Mozart.

Entonces comenzó la división de escuelas musicales: la italiana, fácil, dulce y elegante; la alemana más ampulosa, más rica en efectos instrumentales y más profunda.

Gluck y Beethoven por un lado, y Rossini por el otro, fueron los representantes genuinos de las dos escuelas.

Rossini, reformador de la música después de Gluck, fué imitado por los grandes genios que le siguieron hasta Verdi y Meyerbeer, en sus primeras obras, pudiendo escapar bien pocos compositores, exceptuando Bellini y algún otro, á la influencia de su escuela; pero luego Lessuer y Berlioz, y con especialidad la escuela germánica modificada, atemperaron las melodías complicadas con grupetos, escalas, arpeggios, etc., etc. Meyerbeer, en «Roberto el Diablo» y «Los Hugonotes», fundió la música sagrada con la profana; abrazó como en un vastísimo cuadro todos los géneros del arte y la pasión sentida de los caracteres, con un lujo de recursos que asombra.

Verdi modificó también su primer estilo, y en las últimas obras se ve que tiende á disminuir la distancia que separa las dos escuelas: Aida, Otello, Falstaff, nos dan muestra de ello.

Beethoven, el gran creador de la música instrumental moderna, descubrió la senda que más tarde habían de recorrer, asombrando al mundo artístico, Mendelssohn, Schumann, y por fin Wagner, cuyas primeras obras se resintieron también de la influencia italiana, cambiando luego su estilo en la ópera el «Buque fantasma» hasta mostrarnos todo su poder en Tannhäuser y más tarde en Lohengrin.

Hoy pasa el arte musical por un período de reforma digno de llamar la atención; Massenet, Mascagni, Puccini y muchos otros compositores de talento, crean obras en las que se halla siempre algo nuevo en la forma melódica é instrumental, pero necesitamos un Rossini, un Wagner ó un Beethoven, cuyo génio nos imponga leyes.

