

A.C. H

165.

H-86

**TRATADO ELEMENTAL
DE LA MÚSICA.**

69/118037
70/619944
55/648713

AYUNTAMIENTO DE MADRID



0100359729

Esta obra es propiedad de su autor, y será perseguido
ante la ley el que la reimprima sin su permiso.

ESTABLECIMIENTO TIPOGRAFICO,
CALLE DEL SORDO, NUM. 44.

TRATADO ELEMENTAL



que comprende los conocimientos teoricos del canto
y armonia: lo mas interesante sobre contrapun-
to y composicion. con un apendice sobre el
Canto Eclesiástico.

POR

D. Joaquin Romero

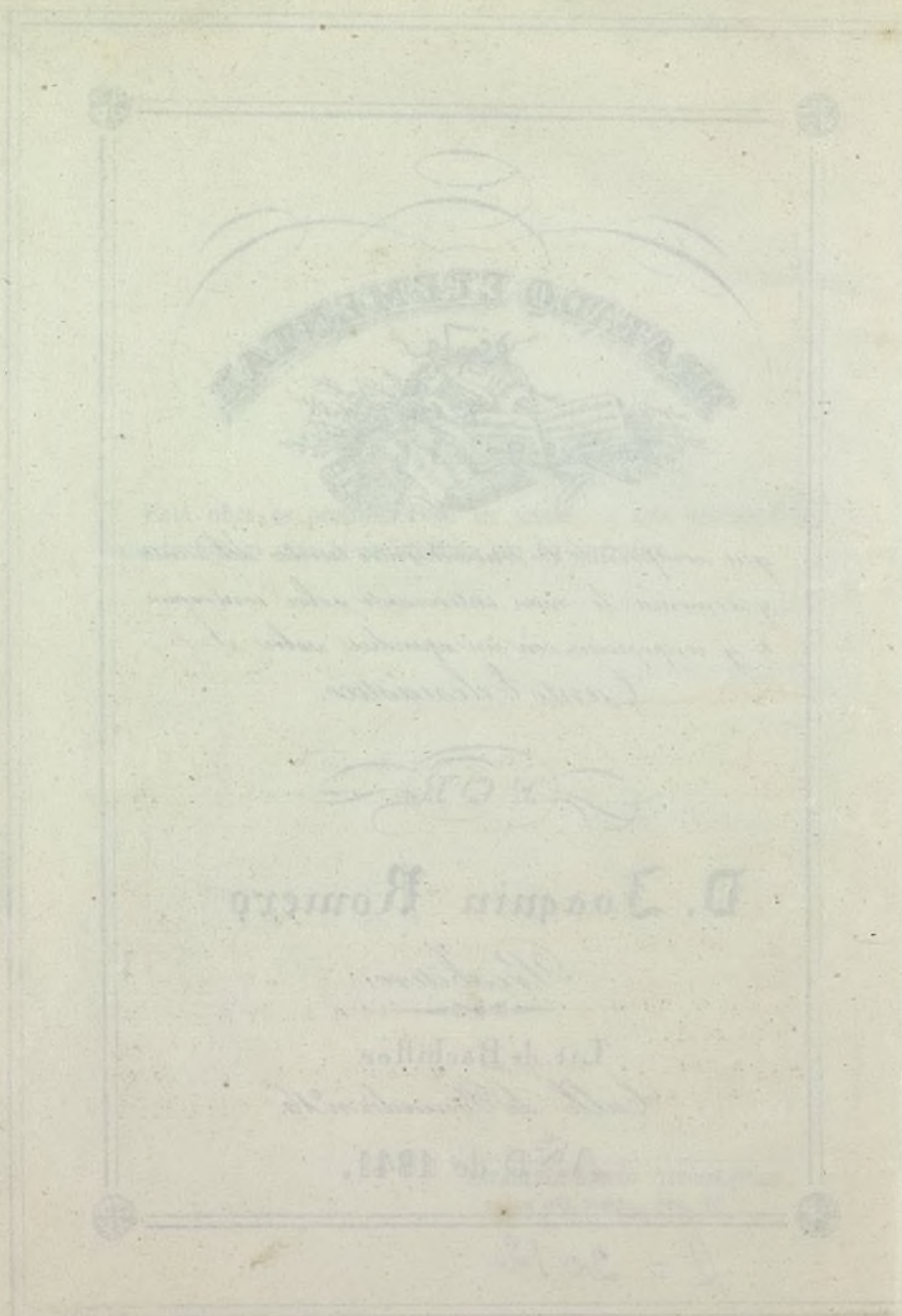
Presbitero.

Lit. de Bachiller.

Calle de Preciados n.º 16.

AÑO de 1841.

2 = 2012



PRÓLOGO.

NINGUNO desconoce la utilidad de la música, visto el uso que de ella se hace en el templo, en el teatro, en la milicia y en las sociedades particulares; y con mas razon en el siglo presente, en el que adelantados los demas ramos del saber y refinado el gusto, se hacen mas indispensables los placeres que proporcionan las artes llamadas de lujo: pero cuando todos los conocimientos humanos se elevan á aquel grado de perfeccion del que parece no es posible pasar, la música queda muy atrás en sus descubrimientos y en la invencion del método mas adecuado para facilitar su enseñanza. Muchos destituidos de la buena disposicion del órgano del oido, y de aquella sensibilidad esquisita necesaria para percibir todos los encantos, desconocen su mérito y tienen su estudio por inútil: otros embebidos en conocimientos que proporcionan mayor utilidad y mas honra, la miran con desden. Pero aunque á estos no pueda separarlos de su dictámen poco favorable, la idea del aprecio con que fue mirado este arte en la antigüedad por hombres de poder y de ciencia, debiera hacerles

mudar de concepto el considerar la relacion que tienen entre sí los conocimientos humanos que hacen necesaria la existencia de unos para la perfeccion de otros. ¿Quién diría, por ejemplo, que la moral tiene que ver con el baile? No obstante el baile enseña el arreglo de los movimientos del cuerpo, y la moral previene que estos mismos se hagan con decoro, regularidad y decencia, evitando el ridículo que un movimiento descompasado pudiera hacer recaer en una accion de suyo grave y seria. El estudio de la música está íntimamente enlazado con el arte de la declamacion, y es claro de cuanta utilidad puede ser esta, cuando por su medio se consigue insinuarse en el corazon de los oyentes persuadiéndolos á obrar el bien ó separarse del vicio. Pero si el orador carece de los conocimientos que la música puede suministrarle, ni conocerá la estension de su voz para tomar la cuerda correspondiente ni el grado de elevacion que puede darle para la espresion de los afectos, subiendo ó bajando al acaso, espuesto á fatigarse inútilmente, y á fastidiar al auditorio.

No solo se perfecciona con el estudio de la música el arte de declamar, sino que hasta en la misma conversacion puede adquirirse mas fácilmente aquel tono y modulaciones que son propias de las personas cultas, y que prescriben la urbanidad y delicadeza, desterrando ciertos resabios que una educacion descuidada ha podido producir en el uso de la voz.

Aun en la política merece consideracion el estudio de la música, porque este suaviza las costumbres que influyen eficazmente en el orden social.

San Agustin recomienda el estudio de la música como propio para facilitar la inteligencia de algunos pasajes de la Escritura; y á todo eclesiástico está prevenido el estudio, al menos, del canto llano.

Ademas, es un hecho que la música como una recreacion honesta, racional, agradable y sin los inconvenientes que se tocan en otras, se usa en las sociedades mas cultas; y entre tanto los que carecen de su conocimiento, se privan del placer que proporciona, en toda su estension, si no se ven obligados á hacer un papel frio ó ridículo.

Los mismos aficionados á la música, si no han de producir los sonidos como los organillos de los cafés, segun dice graciosamente el autor de la Geneufonia, deben dedicarse al estudio teórico del arte; pero por desgracia es cierto (usando la expresion del mismo) que la teoría radical de la parte sublime de la música está por hacer y aun los tratados de los armonistas por su difusion y oscuridad son mas apropósito para fastidiar que para ilustrar al estudioso aficionado.

El simplificar este estudio es el objeto que me he propuesto en esta pequeña obra. En ella he procurado presentar las ideas en el orden con que naturalmente se suceden, para que ocupando cada cual el lugar que le corresponde, se ilustren mutuamente sin necesidad de repeticiones, conciliando por este medio la claridad con la brevedad. El aficionado aun cuando sea enteramente extraño en el estudio de este arte, encontrará en el presente tratado cuanto puede desear para comprender el mérito de las obras de los buenos compositores; y el que desee hacer su profesion de este estudio, hallará el camino fácil para aprovecharse de cuanto han escrito los maestros que han tratado mas estensamente esta materia.

Añadiremos, es en el arte que la música como una re-
 creación honesta, racional, agradable y sin los inco-
 venientes que se tocan en otros, se usa en las sociedades
 más cultas, y entre tanto los que carecen de su
 conocimiento se privan del placer que proporciona
 en toda su extensión, si no se ven obligados a hacer
 un papel fúnebre o ridículo.
 Los mismos aficionados a la música, si no han de
 producir los sonidos como los orgánicos de los cató-
 licos, dicen precisamente el autor de la Generalo-
 gía de la música al estudio teórico del arte; pero por
 desgracia es cierto (segundo la opinión del mismo) que
 la teoría radical de la parte científica de la música está
 por hacer y aún los tratados de los armonistas por su
 difusión y oportunidad son más oportunos para ilustrar
 que para ilustrar el estudio científico.
 El simplificar este estudio es el objeto que me he
 propuesto en esta pequeña obra. En ella he procurado
 presentar las ideas en el orden con que naturalmente
 se suceden, para que ocupando cada cual el lugar que
 le corresponde, se ilustren mutuamente sin necesidad
 de repeticiones, conciliando por este medio la claridad
 con la brevedad. El aficionado aun cuando sea comen-
 zante en el estudio de este arte, encontrará
 en el presente tratado cuanto puede necesitar para com-
 prender el mérito de las obras de los buenos compo-
 sitores; y el que desee hacer su profesión de este arte
 hallará el camino fácil para aprovecharse de cada
 uno de los escritos los tratados que han tratado más exten-
 samente esta materia.



TRATADO ELEMENTAL DE LA MUSICA.

Música es la ciencia de los sonidos ó el arte de expresar con el canto los sentimientos del corazón. Siendo tan natural al hombre el canto como el lenguaje, debió existir este desde la mas remota antigüedad antes de la invención del arte que le perfecciona sujetándole á reglas determinadas: bien que entre el canto de los primeros siglos y el de las naciones cultas en el día debe hallarse la misma diferencia que hay entre el lenguaje de los pueblos salvages y el de las naciones civilizadas: y así como las lenguas se perfeccionaron con la invención de la escritura, del mismo modo el canto ha llegado á perfeccionarse con la invención de los signos escritos.

La música considerada como lenguaje del sentimiento, es una lengua universal que habla á los individuos de cualquiera nacion, y el sistema de signos menos espuesto á la arbitraria convencion de los hombres. En efecto, puede decirse que cada sentimiento tiene

un tono particular que no es dado confundir con ningún otro; así es que por el tono solo sin otro género de signos puede conocerse si el que canta se halla poseído de la alegría, del dolor, de la cólera, de la compasión &c. Pero dentro de los límites que la naturaleza ha prefijado á la espresion de los diversos sentimientos, se halla un campo estenso para la variedad por razon de la diversa intension de aquellos y del distinto colorido de que pueden participar, atendidas las circunstancias y carácter de las personas. De aquí proviene que un mismo pasage de música despierte tantas sensaciones distintas á la vez, produciendo en todos los oyentes un sentimiento análogo aunque diverso en cada individuo.

Para determinar y perfeccionar el lenguaje musical debe agregársele el de la diction y el de la accion. Cuando el poeta ha retratado en sus versos la imágen fiel de los diversos afectos que mueven el corazón, el compositor músico inventa los tonos mas adecuados para que esta imágen penetre con viveza y conmueva el ánimo de los que escuchan: despues el actor músico dando vida con su voz á estas espresiones y tonos, animándolos con el gesto y ademanes que les son propios produce tal grado de ilusion en los espectadores que llegan á figurarse el canto como el lenguaje sublime de otros seres superiores al hombre que solo existen realmente en la imaginacion de los artistas que los han creado. Tal es el lenguaje encantador de la música. El sonido es el que forma este lenguaje. Este sonido puede considerarse en sí mismo absolutamente, ó con relacion á otros con los que forma armonía. Esta doble consideracion servirá para la division de este tratado.

PARTE PRIMERA.

DEL SONIDO CONSIDERADO ABSOLUTAMENTE.

La parte de la física llamada accectica examina la naturaleza del sonido, sus causas y efectos como resultado de la modificacion de algunos cuerpos que obran en el órgano del oído, los vehículos por cuyo medio se nos comunican con todos los fenómenos que en él pueden notarse considerado como objeto de la naturaleza. El músico considera el sonido como medio de espresar sus sentimientos, y aunque bajo esta consideracion el sonido no puede dejar de ser relativo, se prescinde por ahora de esta cualidad que le es inherente, examinando solo aquellas que existen en él independientemente de los demas sonidos. Estas son la *estension* ó diverso grado de elevacion, la *duracion*, la *intension* ó diverso grado de fuerza, y el *colorido* ó accidentes distintos que afectan al sonido, de lo que se tratará separadamente.

CAPITULO 1.º

De la estension ó diverso grado de elevacion de los sonidos de la escala y de los signos que la representan.

En defecto de una voz propia que espresase la idea que queremos representar al hablar de los sonidos, nos servimos de las palabras metafóricas *bajos* ó *graves* pa-

ra espresar aquella cualidad que distingue, por egemplo, los sonidos que da un contra-bajo ó un fagot, de los que produce un violin ó una flauta, á los cuales respecto de aquellos llamamos *altos* ó *agudos*. Los físicos demuestran que el mayor ó menor grado de elevacion de un sonido está en proporcion del mayor ó menor número de vibraciones que experimenta el cuerpo sonoro en un determinado tiempo. Tambien pudiera decirse que en la homogeneidad de estas vibraciones se distingue el sonido musical de otro cualquiera ruido. A la falta de esta cualidad debe atribuirse el defecto de aquellas cuerdas que se llaman comunmente falsas, que por estar mal torcidas, anudadas ó con algun cuerpo extraño carecen de igualdad en sus vibraciones.

La limitacion de nuestros órganos no permite que podamos distinguir esta cualidad de los sonidos sino hasta cierto grado de agudez ó gravedad, mas allá de los cuales los sonidos se confunden con el ruido. De modo que la sonoridad aunque en sí misma puede considerarse como una línea cuyos extremos se pierden en el infinito, para nosotros se halla reducida à ciertos límites. Aun todavía dentro de los límites de la sonoridad sensible ó entonable, se encuentra un número indefinido de grados de entonacion, como es indefinido el número de puntos que pueden comprenderse en una línea de una estension determinada. Pero sea cualquiera la division real que pueda hacerse de entonaciones sensiblemente distintas, (lo que no es fácil de sujetar á cálculo, pues de la diversidad de sinura en el órgano del oido en cada individuo se ha de seguir que lo que para uno sea distinto sensiblemente, resulte igual para otro) la naturaleza que ha establecido entre los sonidos ciertas relaciones indefectibles, sin las que

no pudiera existir la melodía, ni la armonía, ni por consiguiente el canto, nos presenta en la progresion de sonidos que siguiendo la metáfora llamamos *escala*, *diapason* ó *gama*, dividida la sonoridad en ciertas distancias que llamamos *puntos y medios puntos*, ó *tonos y semitonos*.

Partiendo de un punto indivisible de la línea sonora que tomaremos por unidad ó principio de la escala, encontraremos el 2.º grado á la distancia de un punto; del 2.º al 3.º se halla igual distancia; del 3.º al 4.º medio punto; del 4.º al 5.º un punto; del 5.º al 6.º id.; del 6.º al 7.º id.; del 7.º al 8.º que es una reproduccion del 1.º medio punto. Estos siete grados que componen la *escala diatónica* ó *diapason*, se designan con las siete voces musicales *ut 1*, *Re 2*, *Mi 3*, *Fa 4*, *Sol 5*, *La 6*, *Si 7*. Es claro pues, que desde el principio de la escala hasta su reproduccion en la octava resultan seis puntos, contando los cinco enteros y dos medios. Divididos en medios puntos, resultan doce grados entonables, que tomados sucesivamente constituyen la *escala cromática*.

Estos doce grados son entre sí respectivamente iguales, como se nota en los trastes de una guitarra, de los que cada uno comprende la 18.ª parte de la estension de la cuerda desde el traste anterior; y así se supone en el temperamento adoptado para el órgano; aunque los antiguos músicos dividian el tono en semitono mayor y semitono menor, dando al primero la estension de cinco comas y al segundo la de cuatro, y creando en su virtud la escala llamada *enarmónica* en la que se notaban estas diferencias que en la practica actual han desaparecido.

Como los grados de la escala al paso que se apartan de su principio van acercándose á la octava, que es

reproduccion de este, podremos formarnos de ella una idea exacta, representándola por medio de una línea espiral, en la que se dejarán en blanco los siete grados que representan la escala diatónica y en negro los cinco intermedios y restantes que completan los doce de la escala cromática; disposicion semejante á aquella con que se encuentran en las teclas de un piano. Véase la lámina 1.^a fig. 1.^a

Se presenta la escala propia del modo mayor para que mas fácilmente se comprenda, despues se hablará de la que es propia del modo menor.

Como el término de una escala es principio de otra, las mismas siete voces se van repitiendo en las diferentes octavas que forman toda la estension de los sonidos entonables.

La octava que se encuentra en medio de los puntos mas graves y agudos que pueden producir las voces é instrumentos músicos se llama *media*, en cuyo centro se encuentra el *ut*, contándose por consiguiente y para este efecto las octavas desde *Sol* á *Sol*. Por bajo de la octava media ó de puntos medios se hallan las de *graves*, *regraves* y *subregraves*: por encima las de *agudos*, *sobreagudos* y *agudisimos*: en las voces no se cuentan generalmente sino tres octavas: de graves, de medios y de agudos; ó llámense graves, agudos y sobreagudos relativas á su diversa estension.

Los signos con que se denota la estension ó diverso grado de elevacion de los sonidos son el *pentágrama*, las *claves* y el *sostenido*, *bemol* y *becuadro*.

El pentágrama ó pauta musical consta de cinco rayas paralelas que dejan en sus intermedios cuatro espacios. Cada raya ó espacio del pentágrama principiando á contar por abajo, designa un grado mas alto de la escala diatónica, y un grado mas bajo si se cuentan por

arriba. Tanto las rayas como los espacios se designan con el numeral que les comprende principiando á contarse por abajo. Ademas de las cinco rayas fijas del pentágrama pueden agregarse otras accidentales cortas por ambos lados, cuando la canturia sube ó baja fuera de su término. Véase lámina 1.^a fig. 2.^a

No conteniendo el pentágrama sino nueve grados de entonacion, se hacia indispensable añadir un número considerable de rayas cortas para representar las distintas octavas que comprende la estension de las voces é instrumentos, habiendo de resultar de aquí confusion en la escritura é inteligencia de la música. Para evitar este inconveniente se adoptó el uso de las claves, por cuyo medio se determinan distintos grados de elevacion en el pentágrama. Estas son tres, de *fa* de *ut* y de *sol*: la primera sirve para los graves, la segunda para los medios y la tercera para los agudos. La clave de *Fa* determina ó fija la voz ó signo *fa* 1.^o de los graves á la 3.^a ó 4.^a raya en que puede colocarse; la clave de *ut* determina el signo de esta voz *ut* centro de los sonidos medios á la raya en que se coloca que puede ser la 1.^a, la 2.^a, la 3.^a ó la 4.^a; y la clave de *sol* determina el signo *sol* primero de los agudos á la 2.^a raya en que tiene su asiento.

Atendida la diversa colocacion de las claves de *fa* y de *ut* vienen á ser todas ellas siete que forman siete pentágramas distintos comprendidos en once rayas, cada uno de los cuales representa dos grados de elevacion mas que el que le antecede, contados en el orden siguiente: clave de *fa* en 4.^a de *fa* en 3.^a; de *ut* en 4.^a, id. en 3.^a, id. en 2.^a, id. en 1.^a; de *sol* véase la lámina 1.^a fig. 3.^a

Puede decirse que las cinco rayas inferiores forman el pentágrama de los sonidos graves, las cinco superior-

:

res el de los agudos y la raya de en medio unida á otras cuatro que toma prestadas del superior, del inferior ó de ambos, forma el pentágrama de los sonidos medios. Asi con el auxilio de las diferentes claves se representan en un mismo pentágrama los diversos grados de elevacion que comprenden las voces, ó instrumentos músicos de diversa estension, correspondiendo un mismo signo á diferente raya ó espacio. De este uso que se hace de las claves, suelen tomar el nombre de clave de bajo, de baritono, de tenor, de contralto, de tiple 2.º, de tiple 1.º y de violin.

La estension de la voz humana en los hombres varia desde la de bajo hasta la de contralto, y en los niños ó en las mugeres, desde esta hasta la de tiple. La estension de los instrumentos se varia segun sus diferentes proporciones.

Véase la lám. 1.ª fig. 4.ª, en la que se vé claramente la posicion y relacion de las claves. En la figura 5.ª de la misma se presenta una escala general en un piano de seis octavas y media, que es el instrumento de mayor estension que generalmente se conoce.

Cuando á pesar de la estension de las claves se necesita añadir muchas rayas para espresar los sonidos demasiado altos ó bajos, se escribe la música en una octava mas baja notando por cima 8.ª *alta*, ó se escribe una octava alta y se nota 8.ª *baja*. Sin necesidad de notarlo se practica así en la música que se escribe para algunos instrumentos, como el flautin ú octavin que ejecuta la nota una octava mas alta de lo que se figura en la clave de Sol y la guitarra, que comunmente toca la nota en la misma clave una octava mas baja.

Para el solo objeto de notar en un solo pentágrama la diversa estension de las voces ó instrumentos no son necesarias las siete claves, pues á este fin bastarian las

dos de los extremos de fa en 4.^a y de sol o las dos dichas con la de ut en 3.^a; y aun pudieran notarse todos los diversos grados de estension en una sola clave, adoptando un signo con el cual se bajase ó subiese una, dos ó mas octavas como pretenden los defensores del sistema uniclave, ó de escribir la música bajo una sola clave; pero este método disminuiría muy poco la dificultad de los transportes y del fingimiento de claves necesario para facilitar el canto como despues se verá.

Se ha dicho que en el pentágrama se espresan los siete grados de entonacion correspondientes á la escala diatónica con sus respectivas octavas: que en los intermedios de esta se hallan cinco grados entonables que completan la escala cromática, que se compone, segun se manifestó, de doce semitonos. Cuando la cláusula musical exige que se deje oír alguno de estos cinco que llamaremos *accidentales*, puede efectuarse de dos modos: 1.^o anteponiendo al punto que está mas bajo un *sostenido* que hace subir la voz medio punto: 2.^o anteponiendo al punto que está mas alto un *bemol*, con el que se baja la voz igualmente medio punto. El efecto de ambos se destruye con el *becuadro* restituyendo el signo á su estado natural.

Tanto los sostenidos como los bemoles se consideran como accidentales cuando se hallan esparcidos en el discurso de una pieza de música, y en tal caso su efecto dura solamente dentro del compas en que se encuentran; y se llaman *fijos* cuando están al principio inmediatos á la clave, formando como despues veremos, las escalas propias de todos los tonos, en cuyo caso dura su efecto por toda la pieza. Cuando el becuadro quita alguno de los sostenidos ó bemoles fijos debe considerarse como un signo accidental, que hace

veces de sostenido si quita un bemol ; y de bemol si quita un sostenido.

Cuando los signos de la escala natural se hallan alterados por sostenidos ó bemoles fijos , tienen lugar como accidentales los *sostenidos* ó *bemoles dobles* que por esta misma razon se llaman *cromaticos*. Por medio de ellos se sube ó se baja la nota á quien preceden un punto , es decir otro medio punto mas que el indicado por el accidente fijo. Para destruir el efecto de estos accidentes dobles podrá usarse en lugar del becuadro el mismo accidente sencillo ó de uno y otro punto. Véase la lám. 1.^a fig. 6.^a

CAPITULO 2.º

Observaciones sobre el capítulo anterior relativas á la practica.

Una de las cualidades que debe adquirir el buen músico debe ser la esacta *afinación* que consiste en marcar los distintos grados de entonacion que comprende la escala de tal modo , que no queden ni mas bajos ni mas altos , sino en aquel punto indivisible que denota el signo musical. Esto no es exclusivamente obra del arte , sino principalmente de la naturaleza , pues de ella depende el tener un oido fino que pueda apreciar con exactitud las mas pequeñas diferencias. Este precioso don nos hace sensibles á los encantos de la música , que sin él serian insignificantes para nosotros ó iguales á otro cualquiera ruido , como lo manifiestan en su distraccion los que no tienen buen oido , por mas que quieran aparentar interés por lo que no sienten , con el fin de disimular este defecto de su organizacion. Los que naturalmente tienen mal oido podrán

corregir de algun modo este defecto con el estudio de la música; pero yo los aconsejaria que ocupasen su tiempo en cosa para ellos mas útil.

Supuestas las disposiciones naturales, no hay inconveniente en principiar á entonar la escala diatónica sin necesidad de notar compas ni duracion determinada á los sonidos, para lo que bastará el sentarlos con puntos negros en la clave que se quiera, ó haya de ser mas usual para el discípulo segun la estension de su voz ó el instrumento á que intente dedicarse. Es á mi ver perder tiempo y fastidiar al discípulo, hacerle solfear semibreves y mínimas por muchos dias con el solo objeto de que aprenda la escala por grados, conjuntos ó sueltos.

Luego que sepa la entonacion de una escala, se escribirá otra sobre aquella, enseñándole á subir y bajar de seguida los puntos de ocho en ocho. Despues se le enseñará á subir y bajar por terceras, cuartas, quintas &c. En seguida podrá ejercitarse en subir y bajar formando diferentes grupos armónicos. Otro ejercicio muy útil será el de pasar desde cada uno de los signos á todos los demas en las dos octavas en que desde el principio debe ejercitarse con el objeto de aumentar la estension de voz, procurando llenar ó esforzar suficientemente todos los puntos.

En las primeras lecciones deberán escribirse con los nombres de las notas ut, re, mi, fa, sol, la, si, los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, para que al mismo tiempo que se aprende la entonacion de las voces se advierta el grado de distancia de cada una. Despues omitiendo el poner los nombres de las voces se notará los números, y en adelante se omitirá igualmente escribir estos.

Cuando el discípulo sepa entonar los puntos natura-

les, podrá principiarse á hacer que entone algunos accidentales, dejando el conocimiento de las demas claves y de los transportes para cuando se halle en disposicion de unir á la entonacion de los sonidos el tiempo y el compás.

CAPITULO 3.º

De la duracion de los sonidos y signos que la expresan.

La duracion de los sonidos es inseparable de la duracion del tiempo físico; pero los músicos no consideran en aquellos la cantidad absoluta de este tiempo sino solo una duracion respectiva, es decir la mitad, el tercio, el cuarto &c. de una cantidad determinada de tiempo. Asi tanto los signos que espresan el canto, como los que marcan el silencio, no indican mas que esta duracion respectiva.

Las notas ó figuras usuales en la música moderna son las siguientes: *semibrebe*, *minima*, *semínima*, *corchea*, *semicorchea*, *fusa* y *semifusa*: la semibreve es la de mayor duracion, la mínima vale su mitad, y así sucesivamente cada una vale la mitad de su anterior. Véase la lám. 1.ª fig. 7.ª

Se han usado tambien aunque sin necesidad, figuras de la mitad del valor de las semifusas, llamadas *garapateas* que se escriben con cinco pies ó colas.

Algunas veces se ejecutan tres notas en el tiempo que debia emplearse en dos, á lo que se llama *tresillo*, y seis en el tiempo de cuatro, que se llama *seisillo*.

Cuando en un mismo punto, ó en dos ó mas formando *arpeggio* se hallan figuras de igual valor, se usa de una de mayor duracion, poniendo por encima ó

por debajo los pies de las figuras menores en que se ha de dividir ó repartir su duracion. Véase la lámina 1.^a, fig. 8.^a

El valor de los signos de silencio es relativo al de las notas ó figuras de canto. Hay pues un signo de silencio equivalente á la semibreve, pausa de mínima, pausa ó aspiracion de semínima, id. de corchea, id. de semicorchea, de fusa y de semifusa. Hay tambien signos que expresan el silencio de un compas, de dos, de cuatro, &c., y de cierto número indeterminado de compases que se notan con un guarismo por encima, ó por debajo. Lám. 2.^a, fig. 1.^a. Un punto colocado detras de una nota de canto, ó despues de una pausa, aumenta en la mitad mas el valor de aquellas. Si es doble, el primero aumenta la mitad del valor, y el segundo el cuarto ó la mitad del primer aumento. Lám. 2.^a fig. 2.^a

CAPITULO 4.º

Del compas, de la sincopa, guion, signo de repeticion, y del aire.

Lo primero que llama la atencion al que asiste á un concierto de voces, ó instrumentos sin conocimiento de los secretos del arte, es el orden con que cada una de las partes canta ó calla al tiempo debido, para no interrumpir la armonía que debe reinar entre todos. Este orden pudiera ser efecto de la escrupulosa observancia del valor de los signos de canto ó de silencio; pero con el fin de hacer mas fácil esta observancia, y para mayor seguridad, se hace uso del *compas* que divide el tiempo en partes iguales. Por medio de este se marca exactamente el valor de las figu-

ras de canto y de las pausas, siendo una regla segura, con la que han de compararse las figuras de distinto valor.

El compas puede ser de dos, de tres, y de cuatro tiempos ó partes. Entre estas debe distinguirse la *fuerte* y la *débil*. En los compases de dos partes, la fuerte es la primera y la débil la segunda. En los de tres es fuerte la primera, y en los de cuatro son fuertes la primera y la tercera, y débiles la segunda y cuarta. Los compases mas usuales son el *compasillo*, el *compas mayor*, *dos por cuatro*, *tres por cuatro*, *tres por ocho*, *seis por ocho*, *nueve por ocho*, y *doce por ocho*. El compasillo tiene cuatro partes, y sirve de tipo á los demas, refiriéndose á las de aquel el valor de las partes de cada uno. El compasillo es la medida del semibreve, y por consiguiente en él pueden entrar 2 mínimas, 4 semínimas, 8 corcheas, 16 semicorcheas, 32 fusas, y 64 semifusas ó las pausas equivalentes.

El compasillo es el compas primitivo; los demas fuera del compas mayor, que es solo una modificacion de este, se derivan de él. De los números con que se designan, el de abajo indica la clase de figuras que entran en el compasillo, y el de arriba cuantas de estas mismas figuras componen el compas en cuestion. Por ejemplo, en el $\frac{2}{4}$ se denota que dicho compas se compone de dos de las figuras que en el compasillo entran cuatro, como son las semínimas.

El compas mayor es igual al compasillo dividido en dos partes. El dos por cuatro es la mitad del compasillo. El tres por cuatro consta de tres partes de aquel. El tres por ocho es igual á una parte del compasillo, aumentada con el tercio de su valor: el seis por ocho consta de dos partes aumentadas en la misma proporcion: el nueve por ocho de tres partes. idem: el

doce por ocho de cuatro idem. Lám. 2.^a, fig. 3.^a

Dividese ademas el compas, por razon de los movimientos con que se lleva, en compas de un movimiento, *binario* ó de dos, *ternario* ó de tres, *cuaternario* ó de cuatro.

Cuando el valor de las figuras no va en igual proporcion que las partes del compas, sino que estas se marcan en la mitad de la duracion de aquellas; se forma la *síncopa* ó *contratiempo* que puede hallarse entre figuras de mas ó menos duracion. Lám. 2.^a, fig. 4.^a

El compas se divide con una línea vertical que corta el pentágrama, llamada *tanqueta*. Lám. id., fig. id.

Cuando al fin de una pauta no cabe todo el compas siendo necesario acabar de escribir las notas que le corresponden en la pauta inferior, se indica con un *guion* en la que acaba, la nota primera que se encuentra en la siguiente. Lám. id., fig. id.

Para facilitar la escritura de la música se usan varios signos de repeticion, que se denotan en la lámina 2.^a, fig. 5.^a, con los números siguientes: 1.^o para repetir un compas: 2.^o para una parte del compas: 3.^o para algunos compases: *párrafos*; 4.^o para una parte de una pieza de música: se repite solamente cuando hay puntos en las barras; 5.^o para una mediacion de una pieza; 6.^o para algunas partes: *fajas*; 7.^o repeticiones que pueden adoptarse en las partituras para dos, ó mas compases: Llámase *partitura* á la reunion de las partes escritas que componen una pieza concertante, y que se presentan todas á un golpe de vista.

D. C. (da capo) indica que se repita una ó dos partes desde el principio, y si se refiere al signo del *ritornelo*, cuyo nombre se dá á la música que precede á la letra en cualquiera estrofa, se ha de repetir desde este.

La palabra *bis*, puesta en algun período de Música

:

ca, indica igualmente que se toque ó cante dos veces.

Un mismo compas puede llevarse con distinto grado de lentitud ó celeridad á lo que se llama *aire* ó *movimiento*. Las siguientes voces italianas, ú otras semejantes, indican los aires desde el mas pausado al mas ligero: largo, lento ó sostenuto; larghetto; adagio, andante; andantino, allegretto, allegro non molto, allegro. Allegro giusto; allegro assai; allegro vivace, allegro vivo, presto, prestísimo. A estas se refieren las voces tempo giusto, piu lento, piu mosso, piu presto, &c.

La duracion absoluta de tiempo que indican estas voces, no puede marcarse facilmente, y solo por medio de la práctica se puede adquirir. Se usa para este efecto del *Metrónomo* que es una máquina ingeniosa, que señala todos los aires y compases. Para formarla sería necesario consultar la opinion de varios filarmónicos, que tuviesen derecho á ser tenidos por profesores, lo que no es muy fácil, y á demas esta máquina, á pesar de su sencillez y exactitud, podrá estar espuesta á las variaciones que por distintas causas pueden alterarla.

CAPITULO 5.

Del Ritmo: con algunas observaciones prácticas sobre los dos capitulos antecedentes.

Se ha observado anteriormente que para percibir la justa proporcion de los sonidos entonables, se requiere estar naturalmente dotado de un oido fino. No sucede asi respecto á la proporcion en las sucesiones de sonidos de distinta medida, que constituye el *ritmo* musical. Esta proporcion puede percibirse por cualquiera, como se observa en la milicia, en la que no es de suponer que un número considerable de individuos ten-

gan buen oído; y no obstante, con mas ó menos diligencia, todos se uniforman en el paso, y guardan los diversos tiempos que el tambor ó caja de guerra les señala.

Asi como en la arquitectura agrada la simetría que se advierte en las diversas partes de un todo, y en la poesía la que guardan los pies métricos; asi tambien esta sucesion simétrica en los sonidos, tiene una gran parte en los encantos de la espresion musical, como se nota claramente en aquellos instrumentos, que siendo monótonos no tienen otro agrado mas que el que es producido por el ritmo, como sucede al timbal, á los palillos, pandero, &c., los que producen un efecto extraordinario principalmente en el vulgo.

El ritmo musical es un resultado de la sucesion igual de figuras de distinto valor; pero es indispensable que contribuya el que estas sucesiones proporcionales se ejecuten en el mismo compas, y con el mismo aire, pues si una parte de ellas se ejecutase en aire vivo, y las demas en aire lento, resultaria un efecto desagradable, semejante al que pudiera notarse en arquitectura, colocando la estatua de un pigmeo al lado de otra de un tamaño regular.

Los que sin solfear se dedican solamente á conocer la nota para tocar un instrumento, pudieran principiar á ejercitarse en medir varias clases de compases, procurando hacer sumamente iguales las partes de cada uno, para no contraer el defecto notable de adelantarse ó atrasarse en el compas, respecto del aire, con que se debe ejecutar la música, cuyo defecto se hace intolérable en las piezas concertantes. Es mas fácil, á mi ver, el medir bien, cuando la atencion no se distrae á observar la duracion y el tono correspondiente á cada nota.

En seguida se ha de ejercitar el discípulo en llevar los compases con distinto aire, sin faltar á la igualdad.

Después deberá notar las diversas figuras que pueden entrar en cada compas, escribiendo varios compases que llenará con figuras ó pausas de distinto valor.

Para facilitar la ejecución de las figuras de distinta duración, y arreglarlas á las partes del compas, es muy útil reflexionar que el valor de aquellas disminuye por mitades, y puede siempre reducirse el compas, cualquiera que sea, á figuras iguales, por cuyo medio se nota el valor exacto de cada una, tanto en las varias combinaciones que pueden hacerse con las notas de canto, como con las pausas y con los puntillos sencillo y doble.

En los compases que doblan las figuras en la proporción de 1, 2, 4, 8, &c., puede servir de tipo el compasillo; y para los que las doblan en la proporción de 1, 3, 6, &c., y para los tresillos y seisillos servirá de regla el tres por cuatro.

Debe acostumbrarse á pasar sucesivamente del compas de cuatro tiempos al de tres ó de dos, y de un aire vivo á otro lento.

En fin, debe reflexionar sobre todas las combinaciones que pueden hacerse, respectivas al compas, al aire y al *ritmo*, para no practicar cosa alguna de que no pueda dar razón: pues solo por medio de una práctica ilustrada, pueden conseguirse progresos considerables.

CAPITULO 6º.

De la intension de los sonidos y signos que la espresan.

Tanto en las voces como en los instrumentos músicos, puede darse respectivamente diverso grado de fuerza y vigor á los sonidos. Esta diversa intension puede compararse con los gruesos y sutiles que forman la belleza de la escritura, y con el claro-oscuro en la pintura que hace resaltar mas los colores. Asi como la sílaba acentuada requiere mas esfuerzo en la pronunciacion de una palabra, y en el periodo oratorio se espresa con mas energía la palabra enfática para fijar en ella la atencion, como signo del afecto que se requiere espresar: del mismo modo en el periodo musical se hallan algunos sonidos sobre los que se hace recaer la violencia del sentimiento que se espresa, dándoles mayor fuerza y energía. Es claro que esta diversa intension de los sonidos da variedad y viveza á la espresion del canto.

Algunos escritores de Música no suelen denotar de ningun modo esta parte de la espresion del canto, dejando al arbitrio del profesor diestro su ejecucion, del mismo modo que se deja al juicio y gusto del cómico la declamacion del papel que ejecuta; otros designan esta intension con los *reguladores*, y las abreviaturas de algunas voces italianas en la forma siguiente:

F.....	Forte.....	Fuerte.
m. f.....	mezzo forte..	medio fuerte.
ff.....	fortissimo....	muy fuerte.
P.....	Piano.....	piano.
m. v.....	mezza voze...	media voz..

s. v.....	sotto voce....	voz apagada ó sumisa.
pp.....	pianísimo....	muy piano.
cres.....	crescendo....	creciendo.
Rinf.	rinforzando..	reforzando.
S. f.....	sforzando....	esforzando.
Decressc.	decrescendo..	disminuyendo poco á poco.
Dim.....	diminuendo..	
Smor....	smorzando....	Disminuyendo hasta la extincion del sonido.
Perd....	Perdendosi...	
Morend..	morendo.....	
Cal.....	Calendo.....	apresurando la ejecucion.
f. p. y el regulador	> .. que se pase de fuerte á piano.	
P. f. y el regulador	<..... que se pase de piano á fuerte.	
Los dos reguladores	<> á fuerte, volviendo del fuerte al piano.	

La intension del sonido suele aumentarse en las subidas que se hacen con figuras de mayor duracion, las que frecuentemente concurren con la sílaba acentuada, de la palabra. Tambien se acostumbra á aumentar en las sínkopas, y siempre que lo pida la espresion musical, lo que se aprenderá con la práctica é imitacion de buenos modelos.

A fin de acostumbrarse á llenar mas ó menos el tono de voz, es muy útil ejecutar segun el orden de la escala algunas figuras de mayor duracion, principiando en el menor grado de intension, la cual se irá aumentando hasta la mediacion del tiempo que espresa la figura, volviendo á disminuir hasta el fin de la misma; pero es necesario advertir, que ni á la voz ni al tono de los instrumentos debe esforzarse mas allá de lo que permite el buen gusto, evitando toda aspereza ó violencia que haga desagradable la entonacion.

CAPITULO 7.º

De los demás accidentes del sonido y signos que les corresponden.

Ademas de la diversa entonacion, de la variedad en el *ritmo*, y del distinto grado de fuerza que puede hallarse en los sonidos, reciben estos ciertas modificaciones ó accidentes que contribuyen en gran manera á determinar la espresion musical. Para espresar estas modificaciones en la articulacion de los sonidos, se han adoptado los signos siguientes: *ligado*, *puntillos* ó *acentos*, *apoyatura*, *mordente*, *grupo trémulo* ó *temblante*, *postura arpeada*, *trino* ó *trinado* y *calderon*.

El *ligado* es una línea curva, que colocada por cima ó por debajo de algunas notas, indica que estas deben ejecutarse muy unidas entre sí, y bajo un solo golpe de percusion. Esto se consigue en la voz, produciendo dichas notas con una sola sílaba, sin que medie entre ellas pausa alguna; en el violin, con un solo movimiento del arco; en la flauta, con un solo golpe de lengua, &c. Lám. 2.^a, fig. 6.^a, n.º 1.º

Los puntos ó acentos que se hallan sobre las notas, ó por debajo de estas, indican el efecto contrario al *ligado*; es decir, que deben ejecutarse sueltas, aspirándolas cada una separadamente, para lo que es necesario que medie alguna pausa de un sonido á otro. Los acentos indican que las notas deben estar bastante separadas, ocupando la pausa tres cuartas partes de su duracion, á lo que los italianos llaman *staccato*: los puntos indican que deben ocupar las pausas la mitad de la duracion, y se llama *picado*. Tambien se encuentran juntos el *ligado* y *picado*, en cuyo caso la separacion que

debe hallarse en las notas, debe ser muy corta; es decir, que la pausa sólo debe ocupar una cuarta parte de su duracion. La palabra *sciolte* indica que las notas no deben ligarse, sino ejecutarse sueltas sin la separacion de pausas. Lám. 2.^a, fig. 6.^a, n.º 2.º

La apoyatura es una notita que no se computa para el valor del compas, y cuyo tiempo debe sustraerse de la figura que le sigue, y alguna vez de la que le precede. El señor Martinez del Romero en sus elementos generales de Música, pretende que se dé el nombre de apoyatura solamente, cuando el valor de esta se toma de la figura siguiente; y se llama mordente cuando haya de sustraerse de la anterior. Lám. 2.^a, fig. 6.^a, número 3.º

Llámanse *apoyatura* ó *nota de portamento* ó *arrastre* á una notita que indica la repeticion del sonido anterior ó que anticipa el sonido de la nota siguiente, y debe ejecutarse pasando la voz por todas las gradaciones del intérvalo que media entre uno y otro sonido.

De la misma naturaleza que las apoyaturas son las pequeñas notas que forman el mordente y el grupo. Se llama grupo cuando se compone de tres ó mas notitas, y se entiende comunmente por mordente, cuando tiene solas dos; á las que el señor Martinez del Romero llama *medio grupo*. El grupo puede ser *ascendente* y *descendente*. Es ascendente cuando la primera de sus notas está mas baja que aquella sobre que se ejecuta, y descendente si la nota primera está mas alta: véase la lámina 2.^a, fig. 6.^a, n.º 4.º donde se hallan las cifras de ambos. Los accidentes que se hallan por cima ó por bajo de las cifras del grupo, indican que corresponden á las notitas de que se forma, lo que se conocerá fácilmente por la canturía. El trémulo ó temblante es una línea undulada que puesta sobre alguna nota, indi-

ca que se dé el mismo movimiento trémulo al sonido que representa, en todo el tiempo de la duracion de dicho sonido. Lám. 2.^a, fig. 6.^a, núm. 5.^o Cuando el trémulo se emplea sobre un acorde ó postura en la música de algun instrumento armónico como el piano ó el arpa, se ejecutará alternando la nota mas baja del acorde con las demas reunidas, ó estas con aquella.

La postura arpeada llamada asi por ser de un uso frecuente en el arpa, consiste en ejecutar un acorde no con todas las notas á la vez, sino rápida y sucesivamente principiando por la mas grave. Se designa con una línea oblicua que atraviese el acorde, que puede cifrarse escribiendo la octava sin los puntos intermedios, y tambien con una línea dentellada que le precede. Lámina 2.^a, fig. 6.^a, núm. 6.^o

El trino ó trinado se espresa con la abreviatura *tr.*, que puesta sobre una nota, indica que se pase sucesivamente desde el sonido que esta representa al inmediato mas alto, continuando esta alternativa de subir y bajar en toda la duracion de la nota que le lleva. Lámina 2.^a, fig. 6.^a, núm. 7.^o El trinado suele ejecutarse principiando las alternativas de los tonos que entran en él pausadamente, despues se apresuran estas, y al terminar se espresan ambos sonidos detenidamente.

El calderon se señala con un semicírculo y un punto en medio. Si se halla sobre una pausa, sirve para hacer una pequeña detencion, interrumpiendo el compas. Si se encuentra sobre una nota de canto, sirve generalmente para ejecutar *ad libitum*, es decir, sin medida de compas, un pasage de música análogo á la pieza que se toca ó canta, al cual se dá el nombre de *fermata*. Lám. 2.^a, fig. 6.^a, núm. 8.^o

Todos estos signos suelen llamarse de adorno, porque sirven para hermosear y dar cierto colorido al can-

to. Por lo mismo es claro que deben ejecutarse con suma limpieza, sin lo que lejos de hermostrar la canturía, solo servirán para embarazarla y recargarla inútilmente. Es tambien necesario evitar el adorno supérfluo que puede enervar la espresion que el compositor haya intentado, asi como el modo amanerado, por decirlo asi, en la eleccion de estos adornos, no dando una preferencia esclusiva, por ejemplo, al trinado, al mordente, &c., sino usando con oportunidad de aquella clase de adorno, que sea adaptable al género de música que se ejecuta, y al sentimiento que se procura espresar.

CAPITULO 8.º

De la espresion.

La espresion es la que hace todo el encanto de la música. Depende esta en gran parte de la exacta afinacion de la escrupulosa observancia de la duracion marcada por las figuras de canto y de silencio, y de los signos de intension y de adorno. Puede decirse que la espresion añade á la música, lo que la declamacion á la palabra escrita y recitada. Para producir el efecto que se intenta, es necesario que haya la mayor coherencia en todas aquellas partes que contribuyen á la espresion musical; de modo, que todo concurra á un solo fin. Ademas de la limpieza en la ejecucion, debe procurarse cierta facilidad y naturalidad, que haga desaparecer la idea de la violencia y el trabajo del que ejecuta, ya sea con la voz ó con algun instrumento. Es necesaria la mayor firmeza en las entonaciones, flexibilidad en las modulaciones ó tránsitos de la canturía, procurando igualmente la variedad como uno de los

primeros recursos del agrado del canto. Es necesario evitar toda aspereza, toda rusticidad ó grosería, pues la música como las demas bellas artes, copia la naturaleza hermoseándola, pinta las pasiones enobleciéndolas.

En la música de canto debe procurarse una pronunciacion correcta, clara, y bien marcada, evitando el ridiculo de querer afectar una articulacion extranjera: pues es hacer poco favor á nuestra lengua el pensar que gana alguna cosa con esta pronunciacion afectada de francés ó italiano.

Debe procurarse penetrar cuál ha sido la intencion del compositor; qué clase de afectos se ha propuesto representar, para que la espresion sea exactamente determinada. Debe estudiarse la naturaleza de cada afecto, pues cada uno tiene un lenguaje y tono particular. Una voz clara, llena y flexible, espresa la alegría, en la tristeza es detenida, baja y oscura; la cólera la hace áspera, impetuosa, interumpida; la humillacion y la súplica requieren una voz dulce, tímida, sumisa; en una palabra, el canto debe seguir la naturaleza, la cual señala el tono conveniente á cada uno de los diversos afectos.

Para espresar bien las pasiones es necesario sentir las, representándonos vivamente las cosas, poniéndonos en el mismo caso que las personas representadas, por cuyo medio llegamos á conmovernos nosotros mismos. Esta es la mejor disposicion para que el canto, intérprete de nuestros sentimientos, penetre en el fondo del corazon de los oyentes, produciendo en él la conmocion que tiene su origen en el nuestro.

La espresion es pues la conformidad del canto con la especie de afecto que representa; asi la espresion puede ser festiva ó lúgubre; seria ó jocosa; dulce ó es-

pirituosa, &c. ; lo que suele denotarse con varias voces italianas como : *afectuoso, cantabile, dolce, spiritoso*, &c.

No toda clase de espresion corresponde á cualquier género de música, pues es indecente en la música eclesiástica la espresion jocosa, y no es propia la espresion dulce del género marcial.

En vano se darán reglas de espresar al que no siente ; al que no distingue la clase de afecto que se intenta escitar, el caracter de la persona que representa, y lo que exige de nosotros la consideracion debida á los espectadores y á los lugares.



PARTE SEGUNDA.

Del sonido considerado con relacion á la armonía.

Se ha dicho que el músico considera el sonido como medio de espresar sus sentimientos, y que bajo esta consideracion no puede menos de ser relativo. Esto es claro, si se considera que un sonido aislado nada nos dice, no es susceptible de ningun acento, y solo con la agregacion de otros puede producir la frase musical. Si esta agregacion de sonidos distintos es sucesiva, se presenta la *melodia*; si es simultánea, produce la *armonía*.

Las relaciones melódicas y armónicas de los sonidos, existen en la misma naturaleza de estos, y en aquella disposicion que su supremo autor ha sabido dar al órgano de nuestro oído. Dado un sonido cualquiera, que se tome como unidad sonora, existen desde luego sus relaciones melódicas y armónicas en el mismo punto, prescindiendo de que se tenga ó no conocimiento de ellas, y de que quieran exhibirse anteriormente unas ú otras. Pero si se atiende á que para espresar las relaciones armónicas de un sonido, ó algunas de estas, no

se necesita mas que un punto de tiempo, y para espresar las melódicas es necesaria la sucesion de distintos espacios de tiempo, puede decirse que la armonía es primero, porque puede manifestarse sin la melodía; aunque en la invencion del arte haya podido percibirse esta antes que aquella. Con lo dicho se desvanecen las cuestiones sobre el origen primitivo de la melodía y armonía: pues es claro que en la naturaleza ninguna es antes; en el tiempo de su exhibicion ó manifestacion, la armonía puede ser primero, y en el orden con que los conocimientos músicos se han adquirido, puede suponerse que la melodía existió con anticipacion.

Las causas del agrado que percibimos en la melodía y armonía, son desconocidas para nosotros; y en esta parte nuestras investigaciones deben limitarse á la observacion de los hechos, sin pretender esplicar unos por otros, segun los varios sistemas teóricos de los armonistas; pues ni la armonia que se observa en la resonancia será mas que un hecho, ni lo es mas la relacion melódica de las voces de la escala, ni son otra cosa las abundantes relaciones melódicas y armónicas de la tercera menor observadas por el autor de la *Geneufonia*.

Se ha visto que la escala cromática se compone de doce semitonos distintos, que entre sí se consideran respectivamente iguales, prescindiendo de la diferencia que se pretende establecer entre el semitono mayor y el menor. Para formarse una idea exacta de las relaciones que existen entre estos grados entonables, bastará examinar las que uno de ellos, que tomaremos como unidad sonora, tiene con los demas, pues lo que de él se diga puede entenderse respectivamente de cada uno.

CAPITULO 1.º

De las distancias ó intervalos.

Las notas de la escala se llaman primera ó tónica, segunda, tercera ó mediente, cuarta ó subdominante, quinta ó dominante, sexta, séptima ó sensible. Las distancias ó intervalos que hay entre estas, pueden acortarse ó dilatarse por medio de los sostenidos y bemoles, y de aquí toman el nombre de *mayores*, *menores*, *supérfluas*, y *diminutas*.

La distancia de medio punto entre dos voces, se llama de *segunda menor*. La de un punto entre dos voces, de *segunda mayor*; entre tres, de *tercera diminuta*. La distancia de punto y medio entre dos voces, de *segunda superflua*; entre tres, de *tercera menor*. La de dos puntos entre tres voces, de *tercera mayor*; entre cuatro, de *cuarta diminuta*. La de dos puntos y medio entre cuatro, de *cuarta justa*. La de tres puntos entre cuatro, de *cuarta superflua* ó *triton*; entre cinco, de *quinta diminuta*. La de tres puntos y medio entre cinco, de *quinta justa*. La de cuatro entre cinco voces, de *quinta superflua*; entre seis, de *sesta menor*. La de cuatro y medio entre seis, de *sesta mayor*; entre siete de *séptima diminuta*. La de cinco puntos entre seis voces, de *sesta superflua*; entre siete, de *séptima menor*. La de cinco y medio entre siete, de *séptima mayor*. La de seis puntos es la *octava*, reproduccion de la tónica ó nota que se toma por primer término. Para comprender facilmente las varias

especies de distancias, véase la lámina 3.^a, fig. 1.^a, 2.^a y 3.^a

En pasando de la octava se llaman *novena ó doble segunda, décima ó doble tercera, &c.*

En las inversiones de estas especies, es decir, cuando se toma por lo alto, ó en su octava alta la nota mas baja: ó al contrario, se toma la nota mas alta en su octava baja, se convierten las 2.^{as} en 7.^{as}; las 3.^{as} en 6.^{as}; y las 4.^{as} en 5.^{as}; ó á la inversa, las 5.^{as} en 4.^{as}; las 6.^{as} en 3.^{as}; y las 7.^{as} en 2.^{as}. Además, las especies mayores se convierten en menores, las justas en justas, y las superfluas en diminutas, y al contrario. Véase la lám. 3.^a, fig. 2.^a y 3.^a

CAPITULO 2.º

De los modos.

Los *modos* en la música resultan de la diversa colocacion de los semitonos que contiene la escala ó diapasón. Los modos son dos, *mayor* y *menor*. En el modo mayor es constante tanto al subir como al bajar, la colocacion de los semitonos, el 1.º entre la 3.^a y 4.^a, y el 2.º entre la 7.^a y la 8.^a. En el modo menor se halla el 1.º entre la 2.^a y 3.^a, y el 2.º al subir entre la 7.^a y la 8.^a, y al bajar entre la 5.^a y 6.^a. En ambos modos es igual la distancia de 2.^a que es mayor, y las de 4.^a y 5.^a que son justas. Las demas especies son mayores en el modo mayor, y menores en el menor; pero al subir la escala en el modo menor, la 6.^a y 7.^a se hacen mayores accidentalmente. También se puede subir la escala en este modo: haciendo mayor la 7.^a sola, y ba-

jar por las mismas distancias, en cuyo caso se encuentran tres semitonos y un semiditono ó segunda superflua entre la 6.^a y 7.^a Véase la lám. 3.^a, fig. 4.^a

CAPITULO 3.º

De los tonos.

Por *tono* se entiende aqui el sonido en que principia la escala, el que dá su nombre á la tónica: y como esta puede constituirse en cada uno de los doce semitonos ó sonidos diversos de que se compone la escala cromática, resulta que son doce los tonos ó tónicas distintas que se hallan en la música; aunque algunos de ellos varien solo el nombre, segun que sus escalas se forman ya con bemoles, ya con sostenidos, por cuya causa aumentan algunos su número hasta el de quince, y aun hasta el de veintiuno.

Cada uno de las doce tónicas puede serlo en el modo mayor con el núm. 1, y en el modo menor con el núm. 6: por esta razon se dice tambien comunmente que los tonos son veinticuatro, doce mayores y doce menores; pero en realidad los tonos no son sino doce, y cada uno de ellos puede ser mayor ó menor.

Debe observarse que la escala del modo menor de un tono, es la misma con solo alguna alteracion al subir, que la de otro tono en el modo mayor; con la diferencia de que en aquel principia á contarse la escala dos voces mas abajo, es decir, desde la nota 6.^a, como puede verse en la escala de *ut* mayor, y *La* menor; en la de *Mi* b. mayor, y *Ut* menor, &c. El autor de la Geneufonia pretende que se escriban ambas escalas mayor y menor con los mismos números, dando el

num. 1.º á toda tónica sea mayor ó menor; pero, si como hemos visto, la escala de modo menor de un tono, es la misma (al menos al bajar), que la de otro tono de modo mayor, resultaria que en una misma escala se hallase doble principio ó unidad, lo que es incompatible. Y aunque por otra parte, dicha numeracion le sirve para explicar su teoria con facilidad, es preferible el numerar la tónica modo mayor con el núm. 1, y la menor con el núm. 6, porque de este modo se indica la íntima relacion de dichas tónicas, y puede hallarse, como se verá despues, un medio fácil para la cifra del bajo.

Las escalas propias de cada uno de los doce tonos se forman con el auxilio de los bemoles ó sostenidos fijos, que se colocan como se ha dicho inmediatos á la clave. Por medio de estos se alteran las distancias que se hallan entre las voces de la escala natural, y se hace que la tónica pase á otro sonido. Con los bemoles, bajando las séptimas, es decir, cada una de las notas que sucesivamente tomen en sus escalas respectivas el núm. 7, se hacen tónicas las cuartas; es decir, se hace que cada una de las notas que en las escalas respectivas tenia el núm. 4, con la agregacion del nuevo bemol, quede hecha tónica ó núm. 1 de la nueva escala.

El primer bemol se fija en si 7.^a de ut, y hace tónica á fa, ó forma el tono.... fa.

El 2.º en Mi...	7. ^a de Fa....	á si b.
El 3.º en La...	7. ^a de Si b.	á mi b.
El 4.º en Re...	7. ^a de Mi b.	á la b.
El 5.º en Sol..	7. ^a de La b.	á re b.
El 6.º en Ut..	7. ^a de Re b.	á sol b.
El 7.º en Fa...	7. ^a de Sol b.	á ut b.

Con los sostenidos se hacen las 5.^a tónicas, ó se traslada la tónica á la 5.^a subiendo la 4.^a

El primer sostenido se fija en *fa*, 4.^a de *ut*, y traslada la tónica de *ut* á *sol*, ó forma el tono de. . . Sol.

El 2. ^o en <i>ut</i> ..	4. ^a de Sol...	á Re.
El 3. ^o en Sol.	4. ^a de Re....	á La.
El 4. ^o en Re..	4. ^a de La....	á Mi.
El 5. ^o en La..	4. ^a de Mi...	á Si.
El 6. ^o en Mi..	4. ^a de Si...	á Fa sostenido.
El 7. ^o en Si...	4. ^a de Fa sostenido.	á Ut sostenido.

Nótese que el orden de los bemoles es inverso al de los sostenidos, y que los tonos que se forman con 5, 6, y 7 bemoles, solo se diferencian en el nombre de los que se forman con 7, 6, y 5 sostenidos. Véase la lámina 4.^a, fig. 1.^a

El tono de *ut* mayor, y de *la* menor, se llaman *naturales*, porque no necesitan ningun accidente fijo para su formacion.

Nótese tambien que los tonos menores se forman con tres bemoles mas, ó tres sostenidos menos que los mayores: por ejemplo *ut* mayor con ningun accidente; *ut* menor con tres bemoles; *La* mayor con tres sostenidos, *La* menor con ninguno.

Los tonos pueden designarse tambien con los nombres siguientes, ó sus letras iniciales:

Ut....	Cesolfaut....	C.
Re....	De la sol re...	D.
Mi....	Ela mi si....	E.
Fa....	Fe fa ut si....	F.
Sol....	Ge sol re ut..	G.
La....	Ala mi re.....	A.
Si....	Be fa mi-si...	B.

Estos nombres tienen su origen del lugar que ocupan las voces musicales en las tres *propiedades, deducciones* ó principios de escala del canto llano.

	F.	G.	A.	B.	C.	D.	E.
Natura...	ut,	re,	mi,	fa,	sol,	la,	(*) ut. re, mi.
Bemol.....	ut,	re,	mi,	fa,	sol,	la,	(*).
Becadro.....	(*),	ut,	re,	mi,	fa	sol,	la.

(*) La sílaba *si* se ha introducido después con mucha razón, para designar el núm. 7 de la escala.

Como los principios de estas escalas, son la tónica, 4.^a y 5.^a de la escala natural, esta misma proporción se halla en todos los tonos; de modo, que cada uno de estos nombres comprende con su letra propia las tres voces de su tónica 4.^a y 5.^a Esta misma observación hace el autor de la Geneufonia, y es muy interesante para comprender las relaciones que hay entre los tonos, de que se tratará separadamente.

CAPITULO 4º.

Del fingimiento de claves.

Las siete voces de la escala tienen doble oficio: 1.º como se ha dicho en el capítulo anterior, dan su nombre á los tonos, de modo que llamamos tono de *ut*, de *Re* b. &c.; según la voz natural ó accidentada, que se toma por tónica ó nota primera de cada escala. El 2.º oficio de las voces musicales es servir como de signo de las relaciones de distancia que hay entre los sonidos de la escala: de modo, que cuando se dice *ut*, *Re*, indicamos la relación de dos sonidos lla-

mada segunda mayor: cuando se dice *si, ut*, la de segunda menor; *ut, sol*, la de quinta justa, &c. Esto es lo mismo que decir, que las voces *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, representan los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, de la escala. Ya se ha visto en el capítulo antecedente que las distancias de la escala del tono natural, se alteran, por medio de los bemoles y sostenidos, que forman las escalas propias de los demas tonos, en las que los números corresponden á distintas voces.

Para facilitar el solfeo se aplican las voces *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, á cualquiera sucesion de notas que lleven los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, y siendo estas siete, y pudiendo tomarse cada una como principio de la escala, se necesita igual número de claves, que nos representen la tónica en cada uno de los distintos asientos, que tienen las voces en el pentágrama.

Como en cada una de las claves tienen las voces un asiento fijo, siempre que se hallen sostenidos ó bemoles fijos en la clave, es necesario fingir otra distinta de la que se presenta.

Para esto se atiende al último sostenido ó bemol fijo, y sin dejar el tono correspondiente á la nota alterada por él, se llama *si* la nota alterada por el último sostenido, y *fa* la que lo estuviere con el último bemol.

Con siete bemoles ó siete sostenidos no se finge clave distinta. Debe observarse tambien que con 1, 2, 3, 4, 5, y 6, sostenidos, se finje la misma clave que con 6, 5, 4, 3, 2, y 1 bemoles. Lám. 4.^a, fig. 2.^a

Teniendo presente el orden que tienen las claves en dicha figura, es decir: clave de *ut* en 2.^a de *ut*, en 4.^a de *fa* en 4.^a, *ut* en 1.^a, *ut* en 3.^a, *fa* en 3.^a y *sol*, puede hallarse fácilmente, dada cualquier clave con cierto número de accidentes, que otra clave se finge contando desde la clave en cuestion, tantas hácia de-

lante cuantos sean los sostenidos, y tantas hácia tras cuantos sean los bemoles.

Algunos quieren que se enseñe á solfear sin variar los nombres de las voces en las diversas escalas de los tonos; pero esto no disminuye la dificultad, pues esta nace de la necesidad de representarnos la tónica en cada una de las notas, llámense estas como se quiera, ó aunque no se les dé nombre alguno, con tal que mentalmente se lleve la idea de la numeracion que á cada una corresponde, como sucede al que canta colocando letra, que no llama á las notas ni *fa* ni *sol*.

Los que solfean sin fingir clave, primeramente tienen que figurarse los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, correspondientes á las distancias que se hallan entre las notas de la escala, en las distintas posiciones que resultan de las escalas de los varios tonos: principal dificultad que hay que vencer en cualquiera de los dos sistemas de solfeo. En segundo lugar tienen que entonar las distancias de la escala de siete modos distintos, haciendo á cada una de las notas que son tónicas, sin variar el nombre, núm. 1.º de la escala, y dando á las demas la numeracion correspondiente: de modo, que lejos de auxiliar el oido, el uso de las siete voces musicales solo sirve para añadir á la dificultad de la entonacion una nomenclatura inútil.

Se dice por los que defienden este sistema, que aunque al principio es mas difícil, se experimentan despues las ventajas. Yo creo que estas ventajas son quiméricas ó equívocas, y que solo pueden notarse cuando el solfista se halla en el caso de poder cantar colocando letra, es decir: cuando uno y otro sistema son para él inútiles; pues ha llegado al término que se proponia, cual es el cantar figurándose las distancias con abstraccion de las voces, por medio de la numeracion men-

talmente supuesta. Los italianos han adoptado generalmente el solfear sin fingimiento, es decir, sin variar el nombre de los signos; pero esto prueba que á cada uno será mas fácil el practicar y enseñar el solfeo por el mismo sistema que lo ha aprendido, y no la preferencia absoluta de este ó aquel.

Otros pretenden que se escriba la música bajo una sola clave. Ya se ha visto que para el canto se necesitan las siete. Lo mismo debe decirse para los instrumentos en los *transportes*, es decir, cuando se ha de ejecutar la música por tono distinto de aquel en que está escrita, pues en tal caso no hay mas arbitrio que figurarse otra clave distinta, en la que la nota escrita por un tono, se represente por otro. Además de que el que toca, si ha de espresar bien, debe ir cantando mentalmente, es decir, llevar conocimiento de la relación numérica de las notas de la escala, y en tal caso necesita los mismos conocimientos de las claves que el cantor: por lo que el sistema uniclave, si se adoptase, disminuiría muy poco la dificultad de los *transportes* y del canto, sin escusar el trabajo indispensable para la lectura de la música escrita bajo otro sistema.

CAPITULO 5.º

De los acordes, ó posturas armónicas.

La unión simultánea de sonidos distintos, produce la *consonancia*, la *disonancia* y la *cacofonia* ó *discordancia*.

La consonancia se forma de tres solos sonidos, cuya distancia sea la de tónica, tercera mayor ó menor, y quinta justa: ó lo que es igual, de tres sonidos que se

hallen entre sí á la distancia de tercera, ó que formen dos terceras, una de las cuales sea mayor y otra menor. Si la tercera mayor es la mas baja, resulta el *acorde consonante mayor*; si es la mas alta, forma el *acorde consonante menor*. El acorde consonante mayor se denota con los números 1, 3, y 5; y el menor con los números 6, 1, y 3, de cualquier escala.

Los acordes no varían de naturaleza, porque los números de que se componen, se espresen en distintas octavas, ó se dupliquen algunos de ellos, ó se inviertan sus notas respecto de lo agudo, ó de lo grave. Asi, para la cifra del bajo en el acompañamiento, si la nota de este es el núm. 1, se escribirá sobre ella dos veces dicho núm. 1: el de arriba indica el acorde perfecto mayor con el número de su nota principal ó fundamental, y el de abajo manifiesta que la nota cifrada es la primera de dicho acorde. Si la nota que ha de cifrarse es el 3, se escribirá $\frac{1}{3}$; si es el 5, se cifrará $\frac{1}{5}$: el número superior, como se ha dicho, determina el acorde y el inferior la nota del acorde indicado, sobre la que se debe formar. Véase la lámina 5.^a, fig. 1.^a

Las tres notas del acorde consonante menor, se cifrarán en la misma forma: $\frac{6}{1}$; $\frac{4}{1}$; $\frac{3}{1}$. Véase la lám. 5.^a, fig. 2.^a

Obsérvese que las voces de la escala están naturalmente dispuestas de tal forma, que resultan seis consonancias distintas, y una disonancia: que tres de aquellas pertenecen al modo mayor, que son: *ut, mi, sol, fa, la, ut*; *sol, si, re*: y otras tantas al modo menor, que son: *la, ut, mi; re, fa, la; mi, sol, si*: que entre *ut*, y *la*, notas fundamentales de la escala natural mayor y menor, hay la misma proporcion que entre *fa*, y *re*, cuya escala necesita un bemol en *si*; y entre *sol* y

mi, cuya escala pide un sostenido en *fa*; y que la disonancia *si, re, fa*, que incluye las dos notas ajenas de las escalas de *fa* y de *sol*, determina la unidad de la tónica *ut*.

El autor de la Geneufonia llama consonancia á esta reunion de las dos terceras menores *si, re, fa*; pero esto es trastornar los nombres de las cosas: porque si esta es consonancia, serán disonancias las demas contra el sentir de todos los armonistas, y de todo oído bien organizado. ¿Y cómo en la naturaleza en que todo es consonancia y armonía, habian de hallarse dispuestos los sonidos de tal forma, que de ellos resultase un número mayor de disonancias, que de consonancias? ¿No es mas consiguiente decir, que la naturaleza dispuso las voces de la escala, de tal modo, que resultasen todas las consonancias posibles, y que sola la necesidad de conservar la unidad de la escala, produjo una sola disonancia reconocida por todos, por lo mismo que todos la sienten?

Tambien es consecuencia de su sistema la pretendida primacia del modo menor, respecto del mayor, pues como se ha visto, la naturaleza no manifiesta tal preferencia, presentando entre las voces de la escala tres veces el acorde consonante mayor, y otras tantas el menor; uno y otro están en una admirable correspondencia con la naturaleza de nuestros afectos. Al mayor corresponde generalmente la alegría; al menor la tristeza, y de ambos puede usarse oportunamente en cualquiera género de música, como puede observarse, por ejemplo, en la de Iglesia, puesto que se canta por modo mayor el *pange lingua*, espresion de júbilo inocente y santo, considerando los inmensos favores recibidos de nuestro Salvador; y por modo menor el *dies iræ*, espresion de tristeza y de temor, consideran-

:

do la fragilidad de nuestro ser, y el juicio tremendo de un Dios justo.

La razon en que funda el señor Virues la primacia del modo menor, es la de que la 3.^a menor es la primera que se encuentra partiendo de la unidad sonora; pero era necesario saber si en la naturaleza de los sonidos era primero el subir, que el bajar: pues subiendo se halla primero la 3.^a menor para completar la consonancia, se añade la mayor, y resulta el acorde consonante menor; y bajando se halla primero la 3.^a menor, para completar la consonancia se añade la mayor, y se constituye el acorde consonante mayor. Tomando por principio la primera nota de la escala mayor, subiendo se halla la 3.^a mayor, bajando la menor: principiando en la primera nota de la escala menor, subiendo se halla la 3.^a menor, bajando la mayor.

No hay por consiguiente razon para darle la primacia á ninguno de los dos modos; y si alguna puede sacarse de la regularidad de su escala, esta será en favor del modo mayor.

En las seis consonancias que se hallan en la escala, se ha visto, que se presenta la distancia de 5.^a justa en todas ellas, *ut, sol, re, la, mi, si, fa, ut, sol, re, la, mi*; y que sola una vez se encuentra la de 5.^a falsa, ó diminuta: *si, fa*. Estas 5.^{as} invertidas, producen igual número de 4.^{as} justas: *sol, ut, la, re, si, mi, ut, fa, re, sol, mi, la*; y una sola 4.^a supérflua; ó tritono: *fa, si*. La escala pudiera haber principiado desde *sol*, que con el *ut* forma la primera 4.^a; pero considerándose *ut* como base de la primera consonancia, se tomó por nota primera de la escala.

El autor de la Geneufonia llama *cadencia* tanto al acorde consonante mayor, como al menor; porque en ellos se resuelven las disonancias, y en ellos termina.

todo canto, y llama *precadencia* á todo acorde disonante ó cacofónico. En esto, prescindiendo de la mayor ó menor exactitud de esta segunda denominacion, nos dice una verdad que ninguno habia dicho antes, aunque se hubiese tenido conocimiento mas ó menos claro de ella, cual es la de que en todos los tonos se observa una tendencia natural hácia otros, que distan de ellos una 4.^a justa. Asi el tono de *sol*, cuya consonancia es *sol* 1, *si* 3, *re* 5, es precadencia de *ut*, *ut* 1, *mi* 3, *sol* 5. Esta cadencia es precadencia de *fa*: *fa* 1, *la* 3, *ut* 5: la cadencia de *fa*, precadencia de *si* bemol, y siguiendo esta misma proporcion las consonancias de los tonos, tanto mayores como menores, segun el orden con que están colocados en la lámina 4.^a, fig. 1.^a, son unas precadencias de otras.

Debe notarse, que si hemos de conservar la unidad de la escala, no pueden articularse consecutivamente mas que tres consonancias, que tengan entre sí la relacion de cadencia y precadencia; por ejemplo, en la escala de *ut* pueden formarse las tres consonancias mayores *sol*, *si*, *re*, *ut*, *mi*, *sol*, *fa*, *la*, *ut*, la primera precadencia de la segunda, y esta de la tercera. En la misma escala pueden formarse las tres consonancias menores: *mi*, *sol*, *si*; *la*, *ut*, *mi*; *re*, *fa*, *la*; que tienen entre sí la misma relacion. Cualquiera consonancia se halla, pues, entre dos colaterales que se forman con las cuerdas de su diapason: una de ellas busca á la cadencia, y por lo mismo está muy propiamente llamada precadencia, y otra viene despues de la cadencia, y con razon la llama trascadencia el autor de la Geneufonia. Ni se debe desechar esta denominacion porque el movimiento de la precadencia á la cadencia; por ejemplo, *sol* á *ut*, sea igual al que se verifica desde la cadencia á la trascadencia; por ejemplo, *ut* á *fa*: pues

para considerar esta última como cadencia, es indispensable quitarle á la cadencia *ut*, la razon de tal, y considerarla como precadencia.

A la consonancia cadencial nada puede añadirse sin que se destruya; pero á la precadencia y trascadencia puede agregarse un nuevo sonido que forme la disonancia.

Se ha visto que la consonancia se forma con solo tres sonidos, que son la tónica, la 3.^a mayor ó menor, y la 5.^a justa, ó las distancias que resultan de las inversiones de dichas cuerdas, que son la 4.^a justa y la 6.^a mayor ó menor. Cuando estas mismas distancias se hallan dobles, es decir, que no se refieren á una sola unidad de escala, son disonantes ó cacofónicas: por ejemplo, *ut, mi: mi, sol sostenido; ut, sol; sol, re*. Lo mismo debe decirse cuando se hallan disminuidas, ó aumentadas, como *ut, sostenido, sol; ut, sol, sostenido*. La 2.^a menor y su correlativa la 7.^a mayor, siempre son cacofónicas, y la 2.^a mayor y 7.^a menor disonantes.

Los acordes disonantes se forman de cuatro sonidos, cuerdas ó voces distintas, que pueden hallarse en cuatro proporciones diversas, y se designan con los nombres siguientes: *acorde disonante mayor, disonante menor, disonante sensible, y disonante diminuto*.

El autor de la Geneufonia designa todos estos disonantes con solo el nombre de precadencia; pero puede preguntársele ¿el conocer estas diferencias, y el empleo que se hace de ellas en la armonía, es útil ó no? y si es útil ¿qué importa que se llamen trascadencia ó precadencia, alterada del modo A, ó B, segun su doctrina, ó que se designen con otro cualquiera nombre? A demas de que no todos estos acordes disonantes pueden considerarse como precadenciales, segun se notará.

Si al acorde consonante mayor se agrega por arriba una 3.^a menor que forme 7.^a menor con su fundamental, tenemos el acorde disonante mayor. Este acorde se halla una sola vez en la escala natural con los números 5, 7, 2, 4: precadencia del modo mayor. Sus inversiones se cifrarán según la nota del bajo, en la forma siguiente: $\frac{5}{5}$; $\frac{5}{7}$; $\frac{5}{2}$; $\frac{5}{4}$. Lám. 5.^a, fig. 3.^a Se halla también este acorde aunque con alguna alteración en las voces de la escala natural, en otros tres diversos aspectos, que dicen relación á las consonancias mayor y menor de dicha escala. 1.^o Con los números 3, -5- con un sostenido, 7, y 2: precadencia del modo menor. Aunque en este caso y en los dos restantes es uno mismo el acorde, se notará su diverso empleo con la diferencia misma que existe en la ortografía musical: por consiguiente se cifrarán sus inversiones en la forma siguiente: $\frac{3}{3}$; $\frac{3}{-5}$; $\frac{3}{7}$; $\frac{3}{2}$. Véase la lám. 5.^a, fig. 3.^a

2.^o Con los números 4, 6, 1, y -2- con un sostenido, trascadencia alterada del modo menor. Sus inversiones se cifrarán del modo siguiente: $\frac{4}{4}$; $\frac{4}{6}$; $\frac{4}{1}$; $\frac{4}{-2}$. Lám. 5.^a, fig. 3.^a

3.^o Con los números -6- con un bemol, 1, -2-, con un sostenido, y -4- con un sostenido, precadencia falsa prestada alterada del modo mayor. Sus inversiones se notarán como sigue: $\frac{-6}{-6}$; $\frac{-6}{1}$; $\frac{-6}{-2}$; $\frac{-6}{-4}$. Lám. 5.^a, fig. 3.^a

Si al acorde consonante menor se añade por arriba una 3.^a menor que forme 7.^a con su nota fundamental, se constituye el disonante menor. Este acorde puede hallarse tres veces en la escala natural, 1.^a con las voces *mi, sol, si, re*; 2.^a con las voces, *la, ut, mi, sol*; 3.^a con las voces, *re, fa, la, ut*. Esta última contiene las notas trascadenciales de *ut*, mayor: *fa, la, ut*, y de *la* menor, *re, fa, la*, y de aquí es que sirve de trascadencia para uno y otro, por lo que consideran-

do á los demas como trascadenciales de otras escalas, se designará este acorde con los números que tienen mas inmediata relacion con la escala natural, en la forma siguiente: 2, 4, 6, 1, cuyas inversiones se cifrarán en la nota del bajo, de este modo: $\frac{2}{2}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{6}{6}$; $\frac{1}{1}$. Lámina 5.^a, fig. 4.^a Considerando este acorde como trascadencial, de ambos modos se termina la cuestion de los armonistas sobre el bajo fundamental que le corresponde, pues es claro, que siendo trascadencia del modo mayor, su bajo es *fa*, ó el número 4 de la escala; y siéndolo del menor, su bajo es *re*, ó el núm. 2.

Si al acorde consonante menor se agrega por abajo una 3.^a menor que forme 7.^a con su 5.^a, se constituye el acorde disonante sensible. Este se halla una sola vez en la escala natural con los números 7, 2, 4, 6. Entre este acorde y el consonante menor de *la*, hay la misma proporcion que entre el anterior y la cadencia de *ut*; y ademas contiene sus tres notas trascadenciales *re*, *fa*, *la*, por lo que puede considerarse como trascadencial menor; y en razon á contener la disonancia *si*, *re*, *fa*, sirve de precadencia imperfecta de *ut* mayor. Sus notas se cifrarán en el bajo como sigue: $\frac{7}{7}$; $\frac{2}{2}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{6}{6}$. Lámina 5.^a, fig. 5.^a

Si á la disonancia *si*, *re*, *fa*, que contiene dos terceras menores, agregamos otra tercera menor por arriba ó por abajo, tenemos el acorde disonante diminuto, ó de 7.^a diminuta: con los números -7-, 2, 4, -6- con un bemol precadencia falsa del tono de *ut* mayor, y con los números -5- con un sostenido, 7, 2, y 4, precadencia falsa del tono de *la* menor. Asi se denota por medio de la diferencia ortográfica el diverso empleo que de un mismo acorde puede hacerse para el modo mayor y el menor. En el primer caso se cifrarán sus notas del modo siguiente: $\frac{-7-}{7}$; $\frac{2}{2}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{-6-}{6}$: y en el segundo de

esta forma: $\frac{5}{5}$; $\frac{5}{7}$; $\frac{5}{2}$; $\frac{5}{4}$. Véase la lámina 5.^a fig. 6.^a

Como entre la cadencia de *mi* menor y de *ut* mayor se halla bastante analogía á causa de tener ambas dos cuerdas comunes el *mi* y el *sol*, suele usarse de la precadencia falsa de *mi* menor, *re* sostenido, *fa* sostenido, *la*, *ut*, como precadencia de *ut* mayor, en cuyo caso podrá llamarse precadencia falsa prestada, y cifrarse con los números que dichas voces tienen en la escala natural en la forma siguiente: $\frac{2}{2}$; $\frac{2}{4}$; $\frac{2}{6}$; $\frac{2}{4}$. Lám. 5.^a fig. 6.^a

Esta postura con la nota del 6 alterada es la que se ha presentado entre los diversos usos del acorde disonante mayor. También suele pasarse de la precadencia pura de *mi* menor: *si*, *re*, sostenido, *fa*, sostenido, *la*, al acorde cadencial de *ut* mayor; pero en este caso dicho acorde de *ut*, debe considerarse como trascadencial incompleto de *mi* menor, á el que falta el número 2, entendiéndose en *ut*, *mi*, *sol*, los números 4, 6 y 1; que es lo mismo que cuando en la escala natural se pasa de la precadencia del tono de *la* menor: *mi*, *sol*, sostenido, *si*, *re*, á la trascadencia *re*, *fa*, *la*, *ut*, suprimiendo el *re*. El autor de la Geneufonia observa que estos dos acordes se suceden alternativamente en las canciones gitanas y americanas, sin que fastidie su continua repetición; pero no es causa de esto, como dice el que la disonancia: *re*, *fa*, *la*, *ut*, sea precadencial de *mi*, *sol*, sostenido, *si*, *re*, y esta de aquella, sino porque desde el disonante mayor *mi* $\frac{3}{3}$ precadencial de *la* $\frac{6}{6}$ se pasa al trascadencial *fa* $\frac{2}{4}$, dejando burlado el oído que espera la cadencia perfecta con la semejanza que tienen sus notas con las de la trascadencia.

El acorde diminuto, ó de 7.^a diminuta, es la raíz armónica en el sistema de la Geneufonia, del cual pretende el señor Virues y Spinola que todos los demás acordes se deriven con esta ó aquella alteración; pero

siguiendo la misma metáfora, mejor pudiera llamarse la cumbre ó copa de la armonía, por ser la parte mas oscura y complicada de ella. Este acorde no se halla en las voces de la escala natural, al menos conservando la ortografía musical que tenemos, que á mi ver, es la mas sencilla. Si esta misma ortografía no determina la unidad de la escala á que dicho acorde pertenece, por solo el oído no puede percibirse: porque hallándose las notas que le forman á igual distancia una de otra, es decir, de 3.^a menor ó 2.^a aumentada, que es equivalente, no podrá determinarse sino en la escritura la numeración que á cada una corresponde, pues cada cual puede tenerse con respecto al oído por nota fundamental, y pertenecer por consiguiente dicho acorde á cuatro tonos distintos mayores y menores.

Los demas acordes, tanto consonantes como disonantes, se encuentran doce veces en distintos sonidos correspondientes á las escalas de los doce tonos; pero el disonante diminuto solo se halla tres veces con sonidos diversos, sirviendo cada uno de ellos para cuatro tonos distintos mayores y menores, aunque con diferente ortografía. De aquí procede, que este acorde enlaza cuatro tonos en cada una de sus distintas producciones. La primera con los sonidos *si*, *re*, *fa*, *la* bemol ó sus equivalentes enlaza á los tonos *ut*, *mi* bemol, *sol* bemol (ó *fa* sostenido), y *la*. La segunda con los sonidos *fa* sostenido, *la*, *ut*, *mi* bemol ó sus equivalentes enlaza á los tonos *sol*, *si* bemol, *re* bemol (ó *ut* sostenido), y *mi*. La tercera con los sonidos *mi*, *sol*, *si* bemol, *re* bemol ó sus equivalentes, enlaza á los tonos *fa*, *la*, bemol, *si* (ó *ut* bemol), y *re*. Lám. 6.^a, fig. 1.^a A cada cuatro tonos sirve un mismo acorde de precadencia falsa, y tambien sirve de precadencia falsa

prestada á otros cuatro tonos distintos, cuya escala tenga un bemol mas, ó un sostenido menos: es decir, que la precadencia falsa del tono de *ut* y demas, es precadencia falsa, prestada del tono de *fa* y sus correlativos, así como la precadencia falsa de *sol* y demas, es precadencia falsa prestada de *ut* y demas correspondientes ó enlazados con él.

Los demas acordes que pueden presentarse en la armonía que no sean consonantes ni disonantes, son cacofónicos ó discordantes. Estos resultan de la mezcla de una ó mas cuerdas pertenecientes á un acorde con las de otros, como sucede á los que llaman los armonistas de suspension, de suposicion y de prestado, cuyo conocimiento es inútil, pues son muchas las combinaciones cacofónicas que pueden presentarse. En ellas la nota agena del acorde que domina, ya sea propia de la escala establecida, ya de distinta escala, se considera como *nota de tránsito*, y tal debe ser toda nota que produzca la cacofonia, pues el oído no tolera su impresion por mucho tiempo.

El medio que se ha indicado para cifrar el bajo, parece mas ventajoso que el usual de los armonistas, pues en él se presenta la relacion de la nota cifrada con las demas del acorde á que pertenecen, y la de este con la canturía. En el cifrado usual solo se indica la relacion de distancia de la nota del bajo con las demas que contribuyen á la formacion del tal acorde, tomando por signo uno ó dos números, que le marquen, y diferencien de los demas. Aunque adoptado el nuevo método para el cifrado, es inútil el conocimiento del antiguo, puede verse no obstante en la lám. 6.^a, fig. 2.^a

CAPITULO 6.º

De las relaciones de los tonos con respecto á la modulacion.

La *modulacion* consiste en pasar de unas consonancias á otras puras ó alteradas. Se ha visto que en una misma escala pueden articularse seis consonancias y una disonancia. Desde la primera puede pasarse á cualquiera de las otras sin prevencion alguna, y tambien presentando antes la precadencia pura, ó falsa de la cadencia ó consonancia á que se intenta pasar. Este tránsito puede decirse incompleto, pues el oido queda exigiendo el volver á la cadencia principal, que podrá prevenirse con su propia precadencia. Esto no sucede, sin embargo, cuando se pasa de la cadencia mayor á la menor de una misma escala, ó al contrario, como por ejemplo, de la cadencia de *ut* mayor, á la de *la* menor, ó la inversa: tanta es la relacion de estos dos acordes, de los cuales el uno está punto y medio mas bajo que el otro, como destinado por la naturaleza á la espresion del dolor, que exige un tono mas apagado y sumiso. Lá.m. 6.^a, fig. 3.^a

Puede pasarse tambien de la disonancia á las consonancias puras ó alteradas, siguiendo el movimiento precadencial de sus notas fundamentales. *Si*, *mi*, *la*, *re*, *sol*, *ut*, *fa*; aunque el *ut* y el *fa* no pueden alterarse sin variar de escala, ó producir un acorde cacofónico: *ut*, *mi*, *sol*, *si*, *fa*, *la*, *ut*, *mi*: como se presentan en las progresiones de séptima. Véase la lám. 6.^a,

fig. 4.^a, en cuyo ejemplo se completa el acorde con la nota del punto negro. Esta modulacion dentro de los límites de una escala, llamada *modulacion dentro del modo*, ó mas propriamente dentro de la escala esclusiva de un tono, es la que se usa en el canto eclesiástico llamado de *Facistol*.

El tránsito completo de una consonancia á otra puede hacerse de tres modos: 1.º Pasando de la consonancia núm. 1, á la consonancia núm. 6 de la misma escala. 2.º Convirtiendo el núm. 1 en núm. 6, ó al contrario, ó lo que es igual, mudando el modo mayor en menor, ó viceversa, con lo que se varía de escala, y de este modo se pasa de un tono á otro de los cuatro enlazados por el acorde diminuto 3.º Convirtiendo la cadencia en precadencia, ó la precadencia en cadencia: así se pasa de unos tonos á otros que se hallan respectivamente á la distancia de 4.^a ó de 5.^a, segun el orden con que se presentan en la lám. 4.^a, fig. 1.^a Véase la lám. 6.^a, fig. 5.^a, núm. 2.º

Algunas veces sin verificar el tránsito de mayor á menor, ó de este al primero, se supone realizado, enlazando las consonancias ó disonancias relativas de un tono mayor, con las que adquiere por medio de la transicion de núm. 1 en núm. 6; ó de núm. 6 en número 1 de otra escala: por esto suelen tomarse prestados algunos acordes que son propios de la escala en que la tónica es número 6 como pertenecientes á la escala en que la misma tónica es núm. 1; y al contrario. Véase lám. 6.^a, fig. 5.^a, núm. 3.º

Aunque las combinaciones melódicas y armónicas de los sonidos son innumerables, se presentan en la lámina 7.^a algunas de las mas frecuentes entre los armonistas, notándose tanto las consonancias como las disonancias con la numeracion propia de cada una. La no-

ta se halla en la clave de *sol*, y las combinaciones armónicas están puestas para la guitarra, aunque por defecto del instrumento no se llenen algunas veces las armonías; pero que será fácil suplir, vista la numeración que corresponde á la nota mas baja, y aun trasladarlas en dicho instrumento, ó en otro cualquiera susceptible de armonía á distinto grado de agudez ó gravedad.

No es fuera de propósito advertir en este lugar que los armonistas entienden por *cadencia* el tránsito de una consonancia á otra pura, ó alterada. Llamam *cadencia perfecta* el tránsito de la precadencia á la cadencia mayor ó menor. *Cadencia evitada* el tránsito de la precadencia á la cadencia, que alterada en el acto se convierte en precadencia de otra. El uso mas frecuente de este género de modulacion es el de usar de una, dos ó tres consecutivas cuando mas. *Cadencia quebrada ó rota* el tránsito de la cadencia mayor á la menor de una escala. Del mismo modo puede pasarse de la segunda á la primera. *Cadencia interrumpida* es el tránsito de la precadencia mayor á la precadencia menor dentro de una escala. Puede tambien usarse al contrario.

Es claro que esta nomenclatura es inútil, y no es suficiente para indicar todos los tránsitos que pueden ocurrir de una consonancia ó disonancia á otra en la variedad que admiten las combinaciones armónicas.

CAPITULO 7.º

Del contrapunto.

Cada una de las notas de la escala diatónica, puede considerarse como formando parte integrante de distintos acordes: por ejemplo, el *ut* puede tomarse como $\frac{1}{4}$ y tambien como $\frac{2}{4}$; $\frac{6}{4}$; $\frac{7}{4}$; $\frac{6}{4}$. Además el *ut* con número diferente, puede formar parte de otros acordes que tengan relacion con las escalas de otros tonos. Se ha dicho en el capítulo anterior, que la modulacion es el tránsito de unas consonancias á otras puras ó alteradas. Toda canturía es parte de alguna modulacion; pero como cada una de las notas que forman la canturía, puede pertenecer á distintos acordes, resulta muchas veces que la canturía no espresa por sí sola una modulacion determinada. Esta solo puede determinarse completamente agregando las notas que faltan para formar el acorde consonante ó disonante del que se supone ser parte, como ya se ha visto que en cada acorde consonante entran tres sonidos, y en cada acorde disonante entran cuatro, es claro que para tener la armonía completa se necesitan cuatro voces, que son regularmente, tiple, contralto, tenor y bajo. El *contrapunto* es el arte de conducir dos, tres ó cuatro, ó mayor número de voces ó instrumentos por una série de modulaciones idénticas. La canturía inventada ó propuesta primeramente, se llama *motivo*. Este puede darse para cualquiera de las voces dichas; pero lo mas frecuente es el hallarse el motivo en el tiple, y aun en el bajo. La segunda voz que se agrega al motivo, y determina principalmente su modulacion es el *contramotivo*, que suele hallarse en el bajo y en el tiple, aunque pueda tambien

formarse en las demas. Y últimamente, se llaman *complemento* las otras dos voces que contribuyen á producir íntegra la armonía.

Cuando dos voces pasan de una á otra consonancia ó disonancia, pueden subir ó bajar ambas, subir una y bajar otra y permanecer una quieta mientras que la otra sube ó baja. Al primer movimiento se llama *directo*, al segundo *inverso* ó *contrario*, y al tercero *oblicuo*. Lam. 8.^a, fig. 1.^a

Todas las reglas que dan los contrapuntistas para el movimiento de las voces se hallan reducidas á la siguiente que llama *Regla de oro* el autor de la Geneufonía. «No se den jamás los intervalos de 5.^a ni de 8.^a por dos voces que á un tiempo suban ó bajen.» Lám. 8.^a, figura 2.^a

No obstante, esta regla no es de rigurosa observancia sino entre el bajo y tiple ó entre el motivo y contramotivo.

En el contrapunto pueden usarse dos ó mas notas contra una: las que no pertenecen al acorde reinante se tienen por notas de tránsito, las que comúnmente llenan la parte débil del compás. Sirva de ejemplo la escala natural en el tiple desde *ut* hasta su 8.^a con el bajo *ut* $\frac{1}{2}$ y el complemento *mi*, *sol*: y la misma escala en el tiple bajando desde *re* hasta su 8.^a con el bajo *sol* $\frac{5}{5}$, y el complemento *si fa*, ó *re fa*. En el primer acorde deben considerarse como notas de tránsito las voces *re*, *fa*, *la*, *si*; y en el segundo las voces *ut*, *la*, *mi*. Lám. 8.^a, fig. 3.^a

Contrapunto á la octava se llama aquel en que el contramotivo puede trasladarse á la octava baja del motivo ó viceversa: y se llama *contrapunto florido* ó *ilimitado* aquel en que cada una de las voces que constituyen la armonía emplea figuras de distinta duracion,

y por consiguiente un número distinto de notas. Lámina 8.^a, fig. 4.^a

Uno de los artificios del contrapunto es el *canon*, que consiste en que dos, tres ó cuatro voces vayan articulando sucesivamente una misma canturía. La que primero la deja, forma en seguida un contramotivo: este se repite para la segunda cuando canta la tercera: pasando las dos primeras á formar el complemento luego que la cuarta principia el motivo. Sirva de ejemplo el canon á cuatro voces del célebre maestro Rossini, que trae al frente de su obra el autor de la Geneufonía. Lámina 8.^a, fig. 5.^a

A este género de contrapunto puede reducirse la llamada *fuga* que el autor de la Geneufonía explica en el capítulo 41 de su obra en estos términos. «El nombre de fuga es italiano y significa huida ó escapatoria, »porque en efecto, lo esencial de su artificio consiste »en la aparente desercion ó abandono que hace cada »voz de la sociedad de otra voz, que la persigue y se »apodera de la misma frase que ella ha pronunciado, »aunque siempre trasladándola á diferente tono. Esta »primera frase se llama *tema* ó motivo. Al apoderarse »la segunda voz de este tema ó motivo que ya entonces »se llama *réplica*, la primera voz forma un contrapunto que se llama *contramotivo*: y ya desde ahora vemos claro que la fuga no es otra cosa que un contrapunto de los que ya sabemos hacer. En cuanto al inventor de esta composicion se ignora absolutamente »quién fuere; solo por el nombre de ella se infiere que »fue italiano. Quien quiera que haya sido merece el »honor de la inmortalidad, porque á ella se debe toda »la gloria de los que en él se han distinguido, comprendiéndose en la fuga cuantos primores, dificultades y albagos puede producir la combinacion del

«ritmo con la potencia tonogámica y afección mó-
«dica.»

CAPITULO 8.º

De la composicion.

Lo mas principal en la composicion musical es la invencion del canto agradable y adecuado al sentimiento que se procura espresar. Para esto se necesita de parte de la naturaleza *Genio*, es decir, cierta aptitud natural que consiste principalmente en estar dotado de un oido fino, de una sensibilidad exquisita, de un talento despejado y capaz de notar las mas mínimas relaciones de los objetos entre sí. Es necesario haber perfeccionado el oido con el ejercicio continuado del solfeo y del canto, aplicando su atencion al examen de buenos modelos, notando en sí mismo el efecto que producen las canturias mas ó menos bien empleadas por otros para espresar las varias situaciones de los sujetos, cuyos afectos han querido representar, oyendo sobre esto el parecer de personas inteligentes y aún notando el efecto que producen en las que no lo son. En algunas composiciones del célebre maestro Rossini se nota un ingenio particular en la invencion de la canturia análoga á la espresion no solo de uno, sino de distintos y contrarios afectos. El compositor debe poseer igualmente los conocimientos prácticos de la armonía y contrapunto, para lo cual debe tener una ejecucion no mediana en el piano, que es el instrumento mas estenso y proporcionado para los ensayos del armonista y contrapuntista. Debe examinar las partituras de las obras mas selectas de los compositores mas célebres y adquirir por este medio el conocimiento exacto de lo que es bueno, mejor ó excelente en cada

género que es lo que propiamente se llama tener buen gusto.

Tanto el que compone como el que haya de ejecutar la música debe procurar ejercitarse en la lectura de los buenos poetas, cuyos versos inflaman la imaginación y describen con fuerza las pasiones, notando principalmente las espresiones que se usan en las situaciones dramáticas mas interesantes. Debe estar versado en la historia y en la fábula y ser aficionado á poder juzgar del mérito de las obras maestras de las demas bellas artes cuyo fin como el de la música es imitar la naturaleza en lo que tiene de bello.

El compositor músico debe conocer perfectamente el acento y propiedad de las palabras del idioma en que compone: debe estudiar las reglas generales de composición en la elocuencia ó poesía, las que se hallan comprendidas en los siguientes versos que terminan el primer canto del Arte Poética de D. Francisco Martínez de la Rosa:

»Tanto puede en las artes el buen gusto:

»Elegidle por juez, y haciendo gratas

»Del genio la invención y la riqueza,

»Dé á vuestras obras *unidad, enlace,*

»*Proporcion, orden, sencillez, belleza.*

La proporcion no solo debe entenderse entre las partes que componen una pieza de música, sino tambien entre las frases y periodos que forman dichas partes: y tanto en el canto ó melodía, como en la alternativa de grupos armónicos y del acompañamiento. Las sucesiones rítmicas mas frecuentes son de dos y de cuatro compases á lo que se llama *cuadratura de las frases*: pueden tambien ser de uno, tres ó cinco, y aun en algunos pasages que la espresion lo requiera no debe haber sujecion al ritmo.

:

También será útil que el compositor músico pueda juzgar del mérito de las composiciones poéticas en particular; pues no debe empeñarse en espresar con propiedad con los sonidos lo que no está bien espresado con las palabras.

El compositor debe adquirir un conocimiento exacto de la estension y caracter de cada una de las voces é instrumentos.

Debe meditar atentamente en los recursos que el arte ofrece para retratar cada especie de afectos. A este fin, además de la observancia de los buenos modelos podrá leer el poema de la música de nuestro célebre D. Tomás Iriarte del que están estractados los caracteres siguientes:

Alegria: modo mayor, compás señalado, aire vivo, escala diatónica, frases cortas, juguetes festivos y graciosos.

Tranquilidad de espíritu: aire mas lento, artificioso lucimiento y gala, claridad y sencillez.

Valor marcial: modo mayor, compás binario, aire vivo, periodos cortos, armonías llenas y perfectas.

Tristeza: modo menor, tono oscuro, empleo de la escala cromática, ligaduras, aire lento.

Dolor: mas armonía que en la tristeza y el uso de las disonancias.

Llanto: sonidos agudos, interrumpidas sucesiones de semitonos.

Ajitation: mudar con frecuencia el compás, el uso del contrapunto, aspiraciones, intervalos alterados.

Ira: mezcla de escalas cromática y diatónica, variar el fuerte en piano y el piano en fuerte la alternativa de sonidos agudos y graves, variar el

modo y el aire , usar de modulaciones raras y de disonancias repetidas.

Terror : acento tardo , titubeante y convulsivo.

Miedo : aire lento , contratiempos , suspensiones , figuras de distinta duracion , uso de la escala cromática , uso frecuente de los bajos , el trino y el trémulo.

Horror : estruendo confuso , sonidos apagados &c. &c.

Del mismo modo que la espresion poética , la espresion musical , puede ser sublime , seria ó grave , usual ó templada y jocosa ó burlesca. El compositor debe usar de cada una con oportunidad , segun el género de música á que corresponda cada pieza.

La música puede usarse en el templo , en el teatro , en los conciertos , en la milicia , en el baile y en la soledad.

Asi como no son propios toda clase de afectos para presentarlos como ofrenda ante nuestro Dios , del mismo modo la espresion de estos en el templo debe contenerse en ciertos límites por el respeto debido á la magestad del lugar y jamás debe darse cabida en él á la espresion jocosa , ni á ciertas maneras teatrales.

En el teatro pueden espresarse con fuerza los afectos y admitirse toda clase de espresion , aunque sin ofender la decencia.

En los conciertos tiene lugar la espresion templada y el lucimiento y gala en la ejecucion de cada una de las partes.

En la música marcial todo debe inspirar sentimientos sublimes que esciten el valor del soldado con la idea de la gloria.

En el baile , la música debe ser festiva y retratar la alegría que se espresa frecuentemente en los movimien-

tos, procurando guardar cierta proporcion entre estos y los sonidos.

En la soledad puede permitirse mas libertad al compositor, que deja obrar su imaginacion, produciendo fantasías y mezclando varias espresiones: aunque siempre ha de llevar presente la unidad, el enlace y proporcion de las partes.

En cualquier género de música pueden hallarse composiciones de una sola voz, duos, tercetos, cuartetos, quintetos y coros.

Las composiciones mas frecuentes en la música eclesiástica son las misas con todas sus partes, los motetes, arias, villancicos y oratorios.

En el teatro la ópera, cuyas partes son la sinfonía ú obertura, la introduccion, la cavatina, el aria, el duo, el terceto &c., la marcha, el romance y el aire propio del baile.

En los conciertos las sinfonías, rondós, variaciones &c.

En la música marcial los himnos, marchas, pasos y sonatas.

En el baile la propia de cada género, contradanzas, alemandas, valeses, rigodones, mazurcas &c.

En la música que se compone para distraccion de una persona las sonatas, caprichos, variaciones &c.

La estension y caracter de cada una de las piezas ó composiciones musicales pueden estudiarse mas bien en los modelos de cada género, que describirse con una prolijidad inútil, por lo que se omite el tratar de ellos.

APÉNDICE

SOBRE EL CANTO ECLESIAÍSTICO.

La estension del canto eclesiástico llano ó figurado es de diez y seis puntos ó grados de entonacion: esto es, de dos octavas y dos puntos que se cuentan desde el *sol* grave, hasta el *la* agudo. Vease lám. 9, fig. 1.^a

Las claves que en este canto se usan son dos, la de *fa* y la de *ut* cuyo asiento mas comun es el de 3.^a y 4.^a raya y se notan con los signos que aparecen en la lámina 9, fig. 2.^a Antiguamente el color rojo hacía veces de clave de *fa* y el azul de clave de *ut*.

En esta estension de sonidos se hallan ocho diapasones distintos que son los que forman los ocho tonos del canto llano á los que impropriamente se da este nombre pues no son escalas de tonos distintos sino progresiones diversas de las escalas de dos solos tonos que son *ut* y *fa*.

Digo de dos tonos, pues aunque en el canto eclesiástico se cuentan tres propiedades ó principios de escala ó deducciones que para el caso es igual, esto se funda en el antiguo sistema incompleto de solfear solamente con las seis voces *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; en el cual es preciso tomar prestadas las voces de una escala para

completar otra: recibíendolas la escala de *fa* de la de *ut* y esta de la de *sol*.

Deduccion de bemol: escala de *fa*.

ut, re, mi, fa, sol, la,,
1 2 3 4 5 6 7 8

Deduccion de natura: escala de *ut*.

ut, re, mi, fa, sol, la,,
1 2 3 4 5 6 7 8

Deduccion de becuadro: escala de *sol*.

ut, re, mi, fa, sol, la,
1 2 3 4 5 6

Véase lám. 9, fig. 3.^a

Se puede notar que no teniendo los antiguos la voz *si* correspondiente al núm. 7 de la escala se veían en la necesidad de solfear la progresion de las voces *sol, la; si, ut, re, mi*, con las voces *ut, re, mi, fa, sol, la*, entre las que se hallan efectivamente unas mismas distancias: pero haciéndolo así se destruye la unidad de la escala dando distintos nombres á los signos que en ella tienen unos mismos números, pues es claro que se llama *ut* al núm. 1 y al núm. 5, y con la misma proporcion se llama *fa* al núm. 4 y al núm. 1 ó su octava que es igual, pues el modo de recorrer una escala desde *sol* á *sol* era diciendo: *ut, re, mi, fa, re, mi, fa, sol*: y desde *ut* á *ut*, diciendo: *ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa*.

El primer diapason ó llámese tono del canto eclesiástico se forma desde *re* grave á *re* medio en la escala de *fa* mayor ó *re* menor.

El segundo desde *la* grave á *la* medio en la misma escala del anterior.

El tercero desde *mi* grave á *mi* medio en la escala de *ut* mayor ó *la* menor.

El cuarto desde *si* grave á *si* medio en la misma escala.

El quinto desde *fa* grave á *fa* medio en la escala de *fa* mayor.

El sexto desde *ut* grave á *ut* medio en la misma escala.

El séptimo desde *sol* medio á *sol* agudo en la escala de *ut* mayor ó *la* menor.

El octavo desde *re* grave á *re* medio en la misma escala.

Los tonos 1.º, 2.º, 4.º y 6.º suelen escribirse en la clave de *fa* y el 3.º, 5.º, 7.º y 8.º en la de *ut*.

El 1.º y 2.º tono terminan sus canturias en *re* número 6 de su escala.

El 3.º y 4.º en *mi* núm. 3 idem.

El 5.º y 6.º en *fa* núm. 1 id.

El 7.º y 8.º en *sol* núm. 5 id.

Los tonos 1.º, 2.º, 3.º y 4.º pueden hallarse en la escritura transportados una 4.^a arriba y los tonos 5.º y 6.º una 4.^a abajo, de forma que resulten el 1.º y 2.º en la escala de *sol* menor que debe figurarse con dos be-moles, aunque no se halle mas que uno: el 3.º y 4.º en la escala de *fa* ó *re* menor: el 5.º y 6.º en la escala de *ut*. En este caso, el final del 1.º y 2.º es *sol*: el del 3.º y 4.º *la* y el del 5.º y 6.º *ut*.

Estos tonos ó sus canturias respectivas no se cantan en la práctica actual segun se notan, sino que se transportan la mayor parte á otras escalas, con lo que se evita la monotonía en el canto, la que habiad e resultar precisamente sin el transporte, no hallándose en todos ellos mas que las dos dichas escalas de *ut* y de *fa* aunque en distintos grados de elevacion. Para que la estension de dichos tonos resulte proporcionada á la de las voces de los cantóres; se ha elegido en cada tono una nota de su escala que aunque diversa en el número que le corresponde y segun el signo que pinta, sea idéntica

en la entonacion y corresponda á un mismo signo en el canto. Este signo ó cuerda reguladora de los tonos suele ser el de *sol* ó el de *la*.

La cuerda del primer tono es el *la* núm. 3.

La del 2.º el *fa* núm. 1.

La del 3.º el *ut* núm. 1.

La del 4.º el *la* núm. 6.

La del 5.º el *ut* núm. 5.

La del 6.º el *la* núm. 3.

La del 7.º el *re* núm. 2.

La del 8.º el *ut* núm. 1.

Cuando se trasportan en la escritura, la cuerda del 1.º es *re* núm. 3.

La del 2.º *si* bemol núm. 1.

La del 3.º *fa* núm. 1.

La del 4.º *re* núm. 6.

La del 5.º *sol* núm. 5.

La del 6.º *mi* núm. 3.

Desde el final á la cuerda en los tonos 1.º 5.º y 7.º se halla una 5.ª de distancia.

En el 2.º una 3.ª menor.

En el 3.º una 6.ª menor.

En el 4.º y 8.º una 4.ª

En el 6.º una 3.ª mayor. V. Lam. 9.ª figura 4.ª

transportando dichos tonos para la cuerda de *sol* resulta que el 1.º tono se canta por la escala de *ut* menor.

El 2.º en la de *mi* menor.

El 3.º en la misma de *mi* menor.

El 4.º en la de *sol* menor.

El 5.º en la de *ut* mayor.

El 6.º en la de *mi* bemol mayor.

El 7.º en la de *re* menor.

El 8.º en la de *sol* mayor.

Transportándolos á la cuerda de *la* resulta que el

1.^{er} tono se canta en la escala de *re* menor que es su propia escala.

El 2.^o en la de *fa* sostenido menor.

El 3.^o en la misma.

El 4.^o en la de *la* menor, que es la suya propia.

El 5.^o en *re* mayor.

El 6.^o en la de *fa* mayor, que es la suya propia.

El 7.^o en la de *mi* menor.

El 8.^o en la de *la* mayor.

Estos 8 tonos se llaman *perfectos* cuando completan su diapason; y cuando no, *imperfectos*: tambien llaman los cantollanistas *maestros* á los tonos 1.^o 3.^o 5.^o y 7.^o, y *Discípulos* de los cuatro anteriores respectivamente á los tonos 2.^o, 4.^o, 6.^o y 8.^o es decir el 1.^o es maestro del 2.^o, el 3.^o del 4.^o etc.

Llábase tono *misto* cuando la canturía abraza la extension del tono maestro y su respectivo discípulo.

Llaman *plusscuamperfecto* al que siendo maestro suviere desde su final inclusive diez puntos: y siendo discípulo sube desde su final inclusive cinco ó seis puntos, ó baja desde el mismo seis. El 2.^o, 6.^o y 7.^o nunca son *plusscuamperfectos*.

Segun el comun sentir, se llama tono *irregular* el que no concluye en su propio final. Don Gerónimo Romero en su arte de canto llano admite solamente esta irregularidad en el *seculorum* de algunos tonos (modo de entonar los salmos): pero la desecha en la canturía, atribuyendo la irregularidad que algunos encuentran en esta, á la falta de los copiantes en haber puesto una clave por otra.

Las figuras usadas en el canto eclesiástico para denotar la duracion de los sonidos son las siguientes: *máxima* (antigua) *longa*, *breve*, *semibreve* y *mínima*.
Lám. 9, figura 5.^a

:

En el canto llano puro todas las notas son de igual duracion, y suelen escribirse con puntos cuadrados, que corresponden á las breves, asi como hay un solo compas de un movimiento: En los himnos y demas que se apuntan con figuras de distinto valor se encuentran tambien dos clases de compas, el binario y el ternario: el primero no se nota en la clave, el segundo se designa con un 3.

Se usan tambien en el canto antiguo la *plica* y el *alfa*. La *plica* alta á la izquierda, cuando hay puntos ligados, indica que las dos primeras figuras son semibreves si está la *plica* abajo son breves. Lám. 9, figura 6.

En la nota alfada se cantan el punto primero y el último, siguiendo en cuanto á su valor la regla anterior, respecto á la colocacion de la *plica*, si la tiene; si el punto tiene dos *plicas* es doble.

Se usan en el canto llano los guiones para denotar el punto del pentágrama siguiente: las virgulas pequeñas que cortan dos líneas del pentágrama para la division de las dicciones y otras mayores que cortan todo el pentágrama para la division de las partes de los responsorios para cuando acaba sentencia la letra y para los finales de toda canturia.

Tambien se usan los sostenidos y bemoles como accidentales, algunos de los cuales en lo antiguo era necesario suplirlos segun lo indicaba el canto.

Llábase *cláusula* en el canto llano, el descanso que se hace sobre alguna nota de las que forman el acorde perfecto de la escala del tono, repitiendo esta precedida de la nota inmediata mas alta ó mas baja. Tambien se ha de tener por *cláusula* principal la mediacion y final del *seculorum* de cualquier tono.

Las entonaciones regulares de los salmos que con-

viene sepan de memoria los que asisten al coro se hallan en la lám. 10.^a fig. 1.^a

El primer verso de los cánticos *Magnificat* y *Benedictus* tiene alguna variedad que deberá tener conocida el que dirige el coro. Por no aumentar el número de las láminas se pondrá esta diferencia con números correspondientes á los puntos, poniendo entre estos una *s* cuando suba la canturia y una *b* cuando baje.

Entonacion del primer vesículo del *Magnificat*.

1.^{er} tono. 1 s 2 s 333, 333, b 2 b 1, 3 b 2 b 1 b 7 b 6

Mag nificat anima mea Do minum

2.^o tono. 5 s 6 b 5 s 1 1 1, 111, 1 b 7, b -5- s 6 6

3.^o 5 s 6 s 111, 111, 1 b 6, s 1 b 7 b 6

4.^o 6 b -5- -5- s 6 6 6, 66 b -5-, s 6 s 7, b 5 b 4 b 33

5.^o 1 s 3 s 555, 555, s 6 b -4-, s 5 b 33

6.^o 1 s 2 b 1 s 2 s 333, 33 b 1, s 2 s 4 b 3, b 2 b 11

7.^o 5 s 1 b 7 s 1 s 222, 222, s 3 b 2, b 1 b 7 b 66

8.^o 4 s 6 b 5 s 111, 111, b 7 s 1, b 6 b 5 5.

Entonacion del primer versículo del *Benedictus* hasta la mediacion.

1.^{er} tono. 1 s 2 s 33, 333, 33, b -2- s 33, &c.

2.^o 5 s 6 b 5 s 11, 111. 11, 11 s 2 &c.

3.^o 5 s 6 s 11, 111, s 2 b 1, b 7 b 6 s 7 s 1 &c.

4.^o 6 b -5- -5- s 66, 666, 66, 6 b -5- s 6 s 7 &c.

5.^o 1 s 3 s 55, 555, 55, 55 s 6 &c.

6.^o 1 s 2 b 1 s 2 s 33, 333, 33, 3 b -2- s 3 &c.

7.^o 5 s 1 b 7 s 1 s 22, 222, s 4 b 3, b 2, 33 &c.

8.^o 4 s 6 b 5 s 11, 111, 11, 11 s 2 &c.

Las entonaciones irregulares que se usan en algunos tonos se hallan en la fig. 2.^a lám. 10. Con respecto á la última del 7.^o tono debe advertirse que tomando por cuerda el *mi* en lugar del *re*, se baja un punto la canturía en el transporte y en vez de corresponder en la cuerda de *la* por ejemplo á la escala de *mi* menor, se ejecuta por la de *re* menor.

Teniendo conocimiento de la armonia y de la numeracion correspondiente á cada uno de los puntos, es facil hallar el acompañamiento que corresponde á las entonaciones de cada tono y las varias armonizaciones que algunas notas pueden tener consideradas como pertenecientes á diversos acordes. En la fig. 3.^a lám. 10, se halla puesto para guitarra el acompañamiento de las notas del 7.^o tono que es uno de los que ofrecen mas dificultad, cuyo ejemplo puede servir para hallar el de otro cualquier tono. En él las notas tienen arriba el número correspondiente á su escala, y abajo el que corresponde al acorde del que se consideran parte integrante. Puede notarse tambien en dicho ejemplo que la gravedad y sencillez del canto llano, no escluye los adornos que son compatibles con estas cualidades que le hacen magestuoso y respetable, pues sus notas son parte de armonias variadas y agradables, dispuestas segun reglas de buena composicion.

FIN.

ÍNDICE.

PRÓLOGO.	PAG.
Se recomienda el estudio de la música.	1
Definición de la música.	5

PARTE PRIMERA

Del sonido considerado absolutamente.	7
Capítulo 1.º	
De la estension ó diverso grado de elevacion de los sonidos de la escala y de los signos que la representan.	7
Capítulo 2.º	
Observaciones sobre el capítulo anterior relativas á la práctica.	14
Capítulo 3.º	
De la duracion de los sonidos y signos que la espresan.	16
Capítulo 4.º	
Del compas, de la síncopa, guion, signo de repetition y del aire.	17
Capítulo 5.º	
Del Ritmo: con algunas observaciones prácticas sobre los dos capítulos antecedentes.	20
Capítulo 6.º	
De la intension de los sonidos y signos que la espresan.	23
Capítulo 7.º	
De los demas accidentes del sonido y signos que les corresponden.	25

Capítulo 8.º	
De la espresion.	28

PARTE SEGUNDA.

Del sonido considerado con relacion á la armonia.	31
Capítulo 1.º	
De las distancias ó intervalos.	33
Capítulo 2.º	
De los modos.	34
Capítulo 3.º	
De los tonos.	35
Capítulo 4.º	
Del fingimiento de clavés.	38
Capítulo 5.º	
De los acordes ó posturas armónicas.	41
Capítulo 6.º	
De las relaciones de los tonos con respecto á la modulacion.	52
Capítulo 7.º	
Del contrapunto.	55
Capítulo 8.º	
De la composicion.	58

APENDICE

Sobre el canto eclesiástico.	64
--------------------------------------	----

Erratas en las láminas.

Lám. 1.^a figura 7.^a Dice semimínimas.

Léase. Semínimas.

Lám. 2.^a figura 1.^a

Id.

Id.

Antes de las dos últimas pautas falta poner figura 6.^a

Lám. 7.^a En la 1.^a pauta, la nota superior del primer acorde debe ser *do* y no *si*.

En la 2.^a pauta despues de la division, la nota inferior del primer acorde debe ser *do* y no *si*

Lám. 8.^a figura 2.^a punto 1.^o Idem.

Figura 5.^a las claves deben figurar 4 sostenidos.

Lám. 9.^a figura 4.^a pauta 3.^a 7.^o tono, la clave debe ser de *ut* en 3.^a el primer punto *sol*.

Lám. 10.^a 8.^o tono, el 6.^o punto debe tener el número 2, y no el 3.

Extratas en las laminas.

PARTES PRIMAS

- Iam. 1.ª figura 7.ª Dice seminiminas.
 Iam. 2.ª figura 1.ª
 Id. Id.
 Antes de las dos ultimas pautas falta po-
 ner figura 6.ª
 Iam. 7.ª En la 1.ª pauta, la nota superior del pri-
 mer acorde debe ser do y no si.
 En la 2.ª pauta despues de la division, la
 nota inferior del primer acorde debe ser do
 y no si.
 Iam. 8.ª figura 2.ª punto 1.º Idem.
 Figura 3.ª las claves deben figurar á sos-
 tenidos.
 Iam. 9.ª figura 4.ª pauta 3.ª 7.º tono, la clave de-
 be ser de ut en 3.ª el primer punto se-
 Iam. 10.ª 8.º tono, el 6.º punto debe tener el nú-
 mero 2, y no el 3.

APENDICE

Figura 1.^a

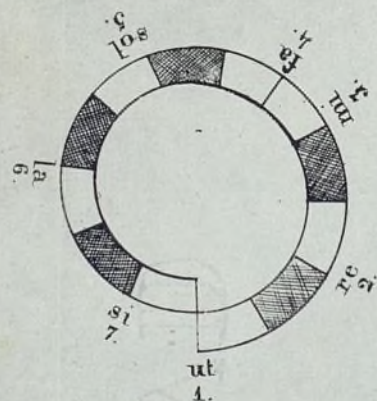


Figura 2.^a

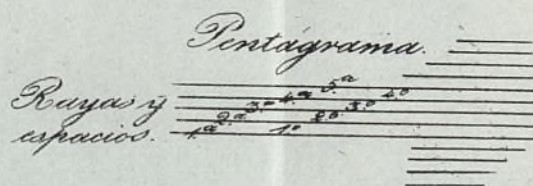


Figura 3.^a

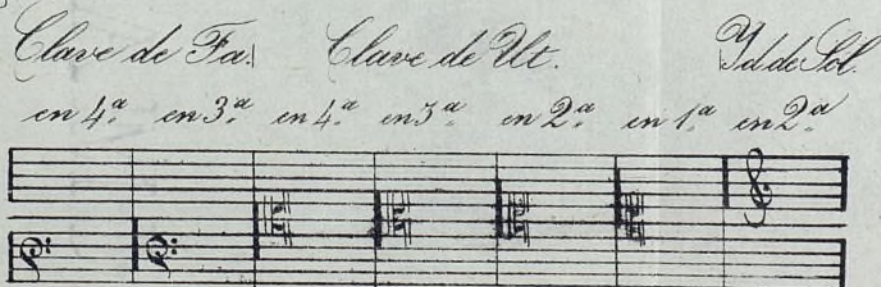


Figura 4.^a

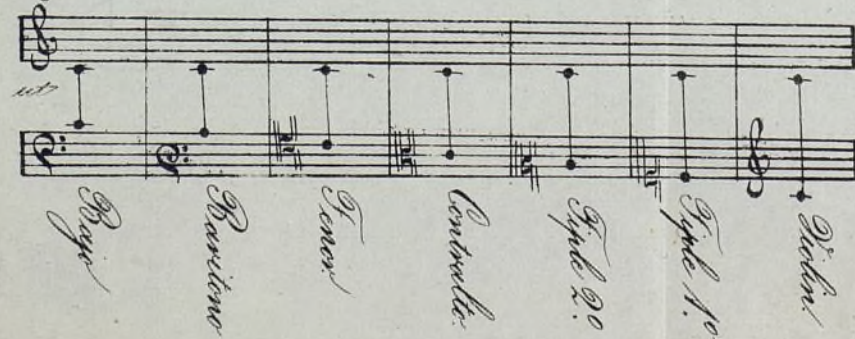


Figura 5.^a



Figura 6.^a

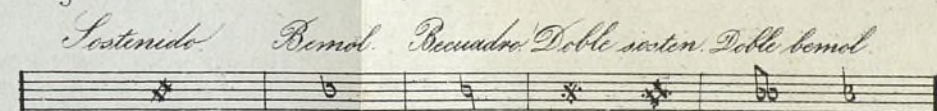


Figura 7.^a

Semibreve	1.
Minimas	2.
Semiminimas	4.
Corcheas	8.
Semicorcheas	16.
Fusas	32.
Semifusas	64.

Figura 8.^a



Ayuntamiento de Madrid

Figura 1.^a

Silencio de un compás. Yd de medio. Pausa de Yd de semiminima. Yd de corchea. Yd de semicorchea. Yd de fusa. Yd de semifusa. Yd de dos comp.^{os} de 4. Silencio Indeterminado. 10. 20.

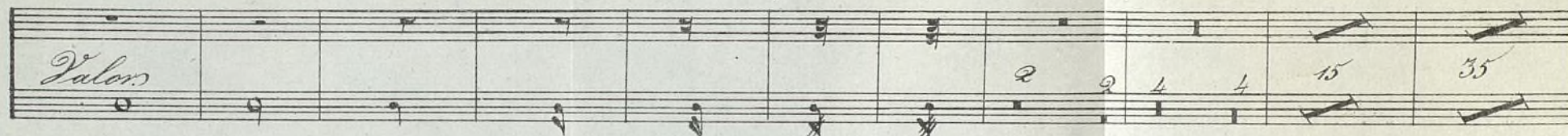


Figura 2.^a

Punto de aumentación

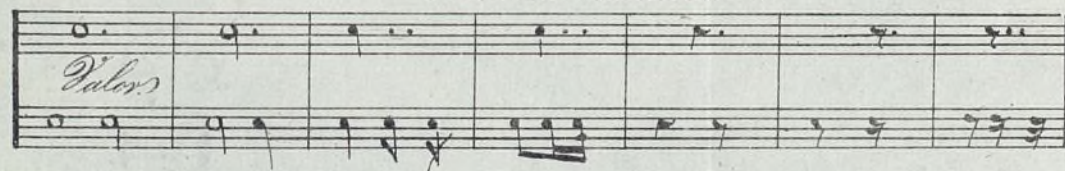


Figura 4.^a

Linea que divide el compás. guion.

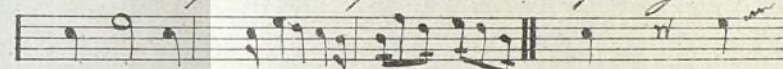


Figura 3.^a

Compasillo. Compas mayor. Dos por cuatro. Tres por cuatro. Tres por ocho. Seis por ocho. Nueve por ocho. Doce por ocho.

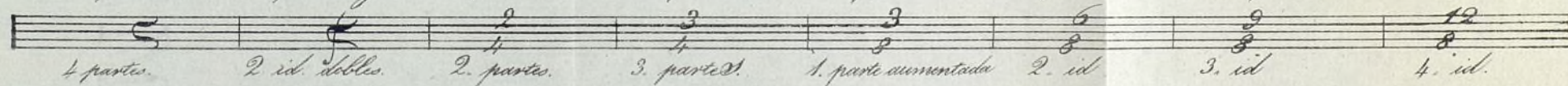
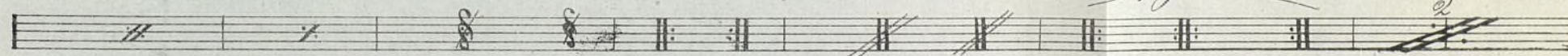


Figura 5.^a

Num. 1.^o num. 2.^o num. 3.^o parrafos. num. 4.^o num. 5.^o num. 6.^o fajas. num. 7.^o



Efecto. Ligado. Puntillas. Apoyaturas. Grupo. Trémulo. postura. asp.^a Trinado. Calderon.

CERTIFICADO

Fig. 1.^a



Fig. 4.^a



Fig. 2.^a

Circulo para conocer las dist. may. y men.

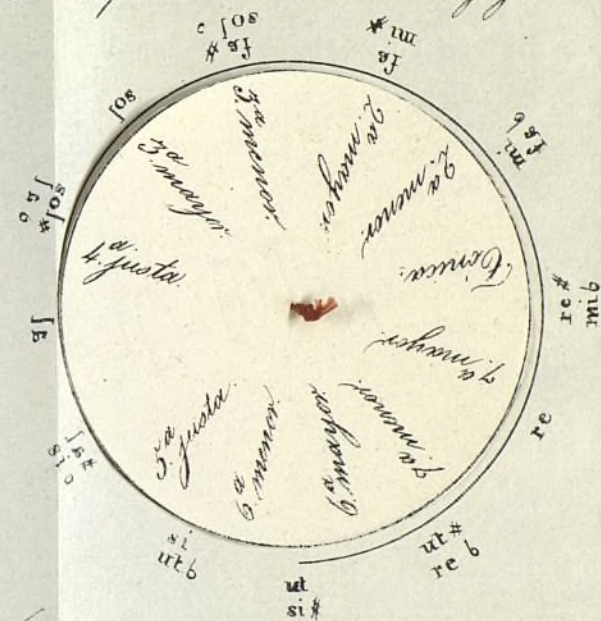
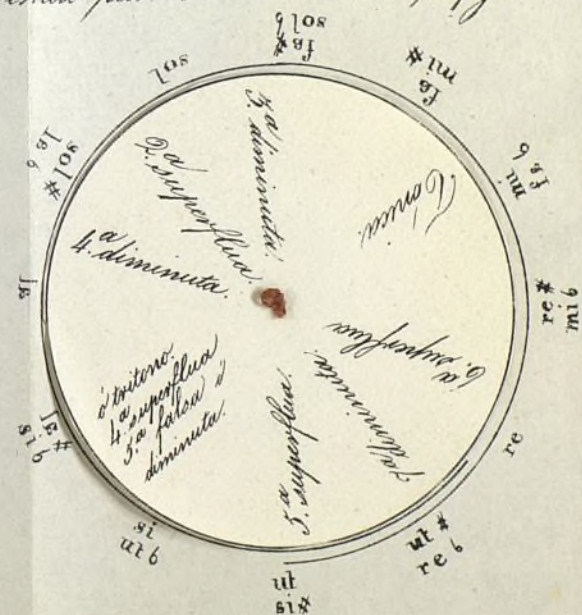
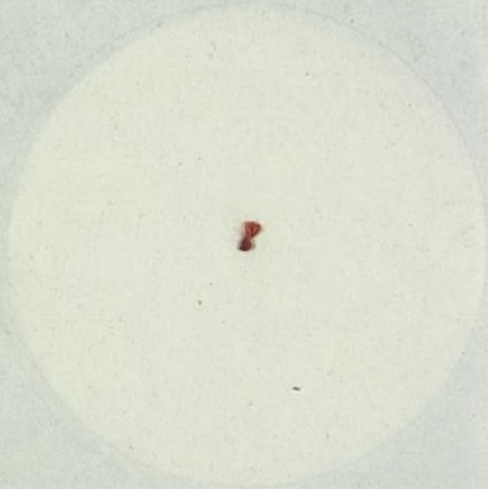


Fig. 3.^a

Circulo para conocer las dist. superfl. y dimini.





Ayuntamiento de Madrid

Fig. 1.^a

Formación de los tonos.

Tono de ut mayor. de la menor

Tono de fa mayor. de re menor. de si mayor. de sol menor. de mi mayor. de ut menor. de la mayor. de fa menor.

Tono de re mayor. de si menor. de sol mayor. de mi menor. de ut mayor. de la menor.

Tono de mi mayor. de ut menor. de la mayor. de fa menor. de re mayor. de si menor. de sol mayor. de mi menor.

Fig. 2.^a

Claves fingidas.

Ayuntamiento de Madrid

Tabla general de los acordes.

Fig. 1.^a Acorde consonante mayor. 1.^a inversión. 2.^a idem.

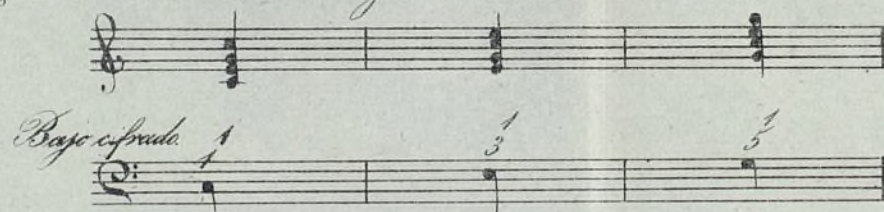


Fig. 2.^a Acorde conson.^{te} menor. 1.^a inversión. 2.^a id.

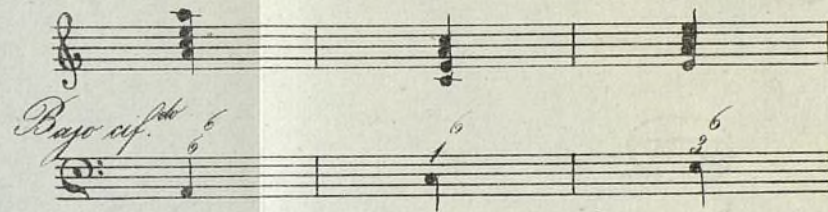
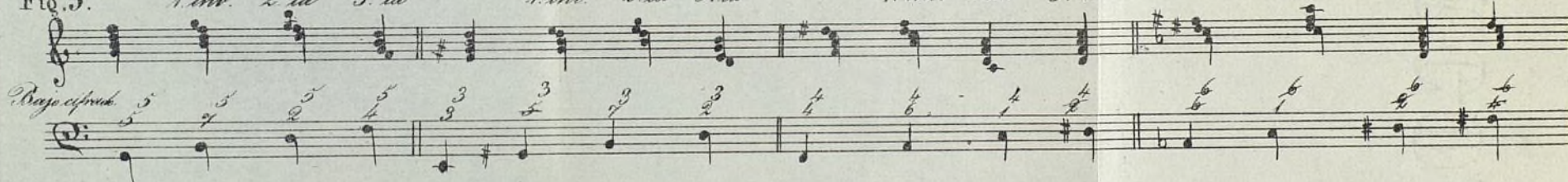


Fig. 3.^a Acorde dison.^{te} mayor. prec.^a del mayor. id. prec.^a del menor. 1.^a inv.ⁿ 2.^a id 3.^a id 1.^a inv.ⁿ 2.^a id 3.^a id



id. trasa. dencia del menor. id. prec.^a prestada alterada del mayor. 1.^a inv.ⁿ 2.^a id 3.^a id 1.^a inv.ⁿ 2.^a id 3.^a id

Fig. 4.^a Acorde dison.^{te} menor. 1.^a inv.ⁿ 2.^a id 3.^a id.

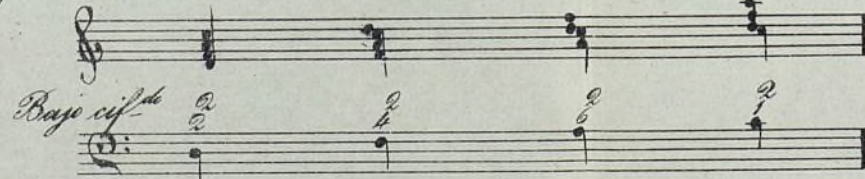


Fig. 5.^a Acorde dison.^{te} sensible. 1.^a inv.ⁿ 2.^a id 3.^a id

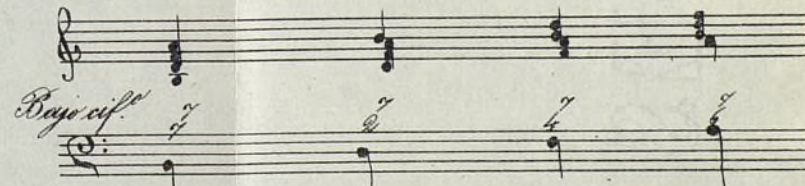
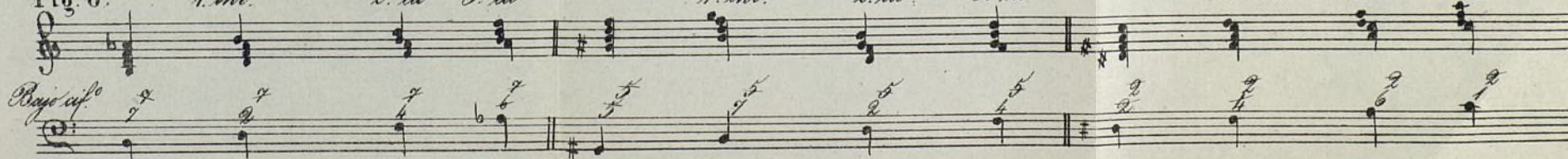


Fig. 6.^a Acorde dison.^{te} dimin.^{to} prec.^a falsa del mayor. id. prec.^a falsa del menor. 1.^a inv.ⁿ 2.^a id 3.^a id 1.^a inv.ⁿ 2.^a id 3.^a id



Ayuntamiento de Madrid

Fig. 1.^a

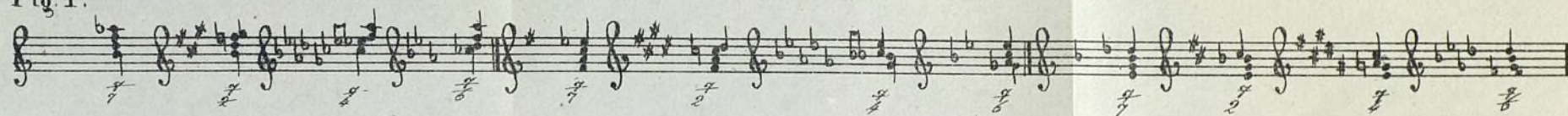


Fig. 2.^a

Acorde con mayor id menor id diat. mayor id menor id sensible id diminuto

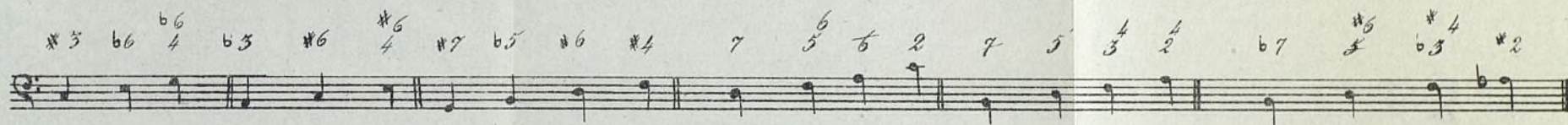
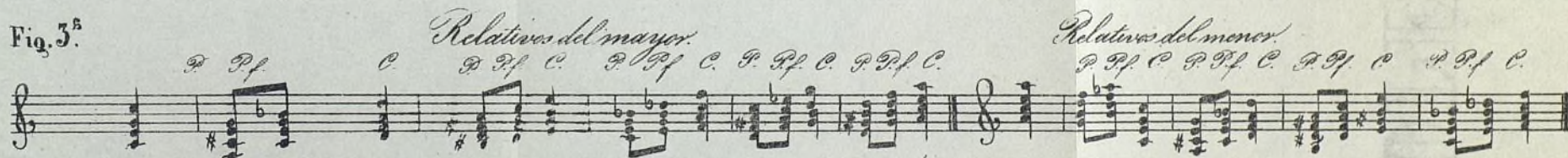


Fig. 3.^a



Variando de mayor a menor

P. P. C. P. P. C. P. P. C. P. P. C.

Variando de menor a mayor

P. P. C. P. P. C. P. P. C. P. P. C. P. P. C.

Fig. 4.^a

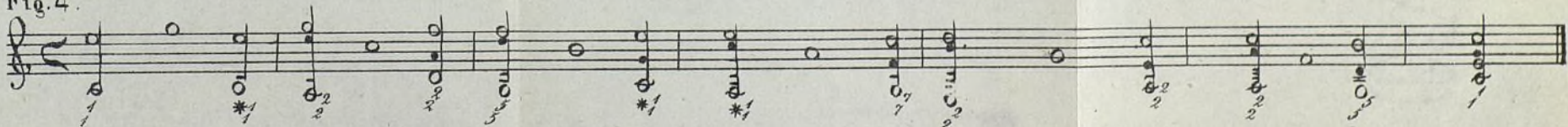
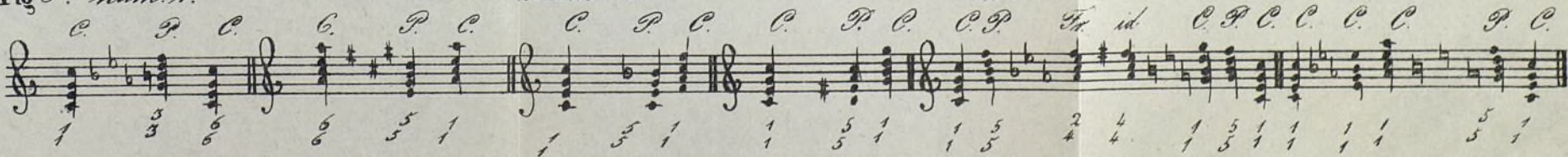


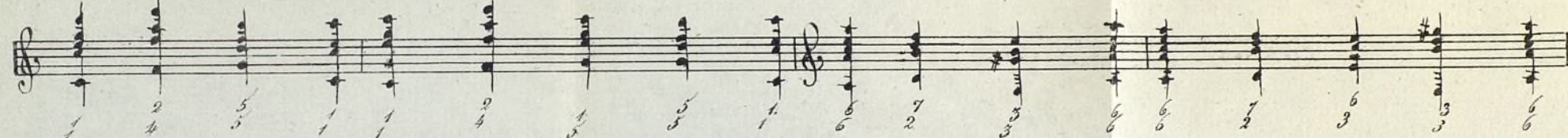
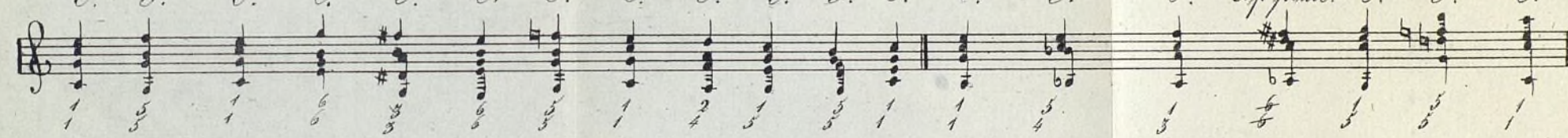
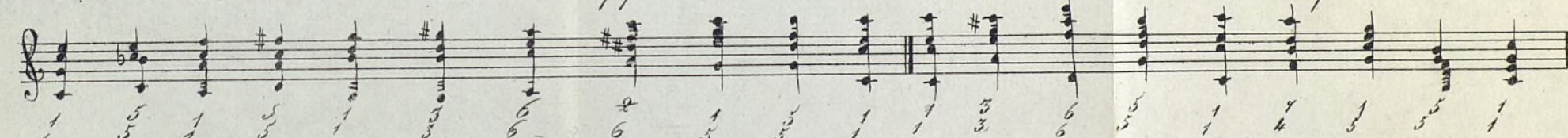
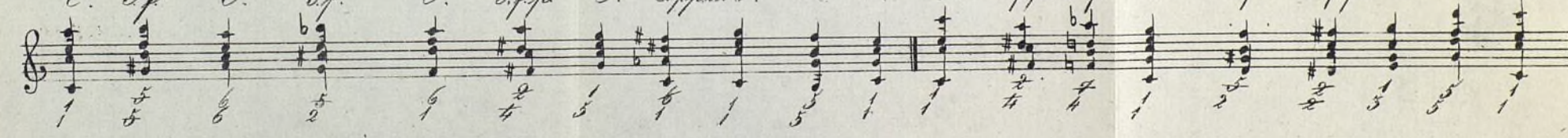

Fig. 5.^a núm. 1.^o



núm. 2.^o

núm. 3.^o

Ayuntamiento de Madrid

Cad. Trasc. Proc. Cad. C. Fr. C. P. C. C. F. P. C. C. F. C. P. C.

C. P. C. C. P. C. P. C. F. C. P. C. C. P. C. P. p. alt. C. P. C.

C. P. C. P. C. P. C. P. p. C. P. C. C. P. C. P. C. P. imp. C. P. C.

C. P. C. P. C. P. p. C. P. p. C. P. C. C. P. P. C. P. P. p. C. P. C.

C. P. C. P. C. P. C. F. alt. C. P. C. C. C. P. C. Fr. F. alt. C. Fr. P. C.


Ayuntamiento de Madrid

Fig. 1.^a *movim^{to} directo* *inverso o contrario* *obliquo*

Fig. 2^a. *1^a mal* *1^a id.* *3.^a id* *5.^a id*

Fig. 3.^a

notas de transito

[illegible]

Contralto florido.

Conor florido.

Motivo.


1 6 2 3 1 1 6 5 1 6 6 5 1

Fig. 5^a.

Musical notation for the first voice part of Figure 5a. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. Above the staff are fingerings: 1, 6, 2, 3, 1, 1, 3, 1, 6, 3, 1. The melody consists of eighth notes and quarter notes.

Canon
sul celebre Min 2.^a

Rossini. 3.^a

4.^a 

[illegible]

Ayuntamiento de Madrid

Fig. 1.^a

Graves.

Extension del canto Eclesiástico.

Medios

Agudos

Fig. 2.^a

Clave de Fa

Clave de Ut

Deducción de Bemol

Escala del tono de fa que se completa con la del tono de Ut

Fig. 3.^a

1 2 3 4 5 6 7 —
ut re mi fa sol la *

Deducción de Naturales = Escala del tono de ut que se completa con la del tono de Sol.

1 2 3 4 5 6 7 —
ut re mi fa sol la *

Deducción de Becuadro. Escala del tono de Sol.

1 2 3 4 5 6 7 #
ut re mi fa sol la *

Fig. 4.^a

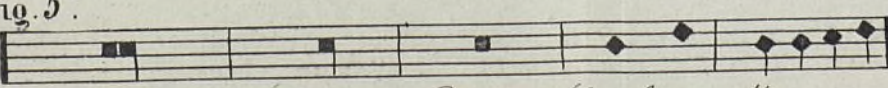
Tonos eclesiásticos.

1.^o diapason. cuerda. final. 2.^o diapason. cuerda. final. 3.^o diapason. cuerda. final.

4.^o diapason. cuerda. final. 5.^o 3 diapason. cuerda. final. 6.^o 3 diapason. cuerda. final.

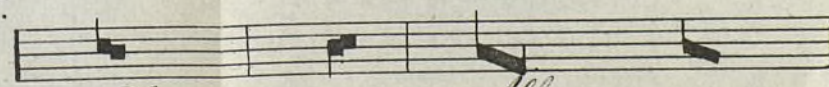
7.^o diapason. cuerda. final. 8.^o 5 diapason. cuerda. final.

Fig. 5.^a



Maxima Longa Breve Semibreve Minimas.

Fig. 6.^a



Plica

Alfa

Ayuntamiento de Madrid

Fig. 1^a.

1.^o tono. 3 3 2 3 2 1 3 2 1 7 6 2.^o 1 2 7 5 6

Laudate pueri Dominum laudate nomen Domini

3.^o 1 2 1 7 6 7 1 1 6 5 1 7 6 4.^o 6 5 6 7 6 5 6 7 5 4 3

5.^o 5 6 6 7 5 5 6.^o 3 2 1 2 3 2 1

7.^o 2 4 3 2 3 2 3 2 1 7 6 8.^o 1 3 1 7 1 6 5

Fig. 2^a. Entonaciones irregulares del sculorum del primer tono. Yd del 3.^o Otra Otra

et spiritui sancto. sancto. sancto. sancto. et spiritui sancto. sancto. sancto. sancto.

Yd del 4.^o Otra Yd del 7.^o Otra Otra Otra Yd del 6.^o

et spiritui sancto. sancto. et spiritui sancto. sancto. Gloria patri et filio et spiritui sancto. et spiritui sancto.

Fig. 3^a. 7.^o tono.

2 2 4 3 3 2 3 2 3 3 2 2 1 7 6

Acompañam.^{ta} Cuerda de La

- A. Trascendencia pura
- B. Precadencia de la anterior
- C. Precadencia del mayor
- D. Cadencia mayor
- E. Precadencia del menor
- F. Cadencia menor
- G. Para la ser. cad.^a mayor

Ayuntamiento de Madrid