

MANUAL
DE ARMONIA,

DE ACOMPAÑAMIENTO DEL BAJO NUMERADO,
DE REDUCCION DE LA PARTITURA AL PIANO,
Y DE LA TRANSPOSICION MUSICAL.

CONTENIENDO ADEMAS
REGLAS PARA LLEGAR A ESCRIBIR EL BAJO Ó ACOMPAÑAMIENTO DE
PIANO A TODA ESPECIE DE MELODIA.

Obra especialmente útil á los pianistas principiantes.

POR

M. A. ELWART.

Pensionista que fué de Francia en Roma, Individuo de la Sociedad de Santa Cecilia de aquella ciudad, premiado con la gran medalla de Prusia, y profesor de Armonia en el Conservatorio de París.

Traducida de la tercera edicion

(QUE HA SIDO CORREGIDA Y CONSIDERABLEMENTE AUMENTADA POR EL AUTOR),

Por Don F. F. de Valldemosa.

Maestro de canto de S. M. y A. y profesor del Conservatorio de música de esta corte.

MADRID, 1845.

IMPRENTA DE SUAREZ, CALLE DE RELATORES, NUM. 17.

Ayuntamiento de Madrid

ML 219

(8)



1323

MANUAL DE ARMONIA

5158.246

MANUAL DE ARMONIA,



DE ACOMPAÑAMIENTO DE BAJO NUMERADO,

DE REDUCCION DE LA PARTITURA AL PIANO,

Y DE LA TRANSPOSICION MUSICAL.

CONTENIENDO ADENAS

REGLAS PARA LLEGAR A ESCRIBIR EL BAJO Ó ACOMPAÑAMIENTO DE
PIANO A TODA ESPECIE DE MELODIA.

Obra especialmente útil á los pianistas principiantes.

POR

M. A. ELWART,

Pensionista que fué de Francia en Roma: individuo de la Sociedad de Santa Cecilia de aquella ciudad, premiado con la gran medalla de Prusia, y profesor de armonía en el Conservatorio de París.

TRADUCIDA DE LA TERCERA EDICION

(QUE HA SIDO CORREGIDA Y CONSIDERABLEMENTE AUMENTADA POR EL AUTOR)

Por Don F. F. de Valldemosa,

Maestro de canto de S. M. y A., y profesor del Conservatorio de música de esta corte.



MADRID,

IMPRENTA DE SUAREZ, CALLE DE RELADORES, NUM. 17.

1845.





507483

MANUAL DE ARMONIA

DE REDUCCION DE LA PARTITURA AL PIANO,
Y DE LA TRANSPOSICION MENCIAL.

CONTENIENDO ADemas
REGLAS PARA LLEGAR A ESCRIBIR EL PIANO O ACORDEMENTO DE
PIANO A TODA ESCRITA DE MELODIA.
Opera especialmente útil á los pianistas principiantes.

por
M. A. SERRA
Profesor de la cátedra de Fuga en Roma; individuo de la Sociedad de Santa Cecilia de aquella ciudad, premiado con la gran medalla de Plata, y profesor de armonía en el Conservatorio de París.

TERCERA EDICION
(QUE HA SIDO CORREGIDA Y CONSIDERABLEMENTE AUMENTADA POR EL AUTOR)

Los D^{os} D. P. B. de Vallés

Maestro de canto de S. M. y A., y profesor del Conservatorio de música de esta corte.



MADRID,
IMPRENTA DE SUAREZ, CALLE DE REINADORES, NUM. 12.

1845.



AL EXCELENTISIMO SEÑOR DON MARIANO TELLEZ

GIRON, SEANOS Y, SPONTI, DE MONTAÑA, CARRANDE

DE VELASCO Y REBARRA, DUCO LOPEL DE ALBUCA

PEREZ DE GUZMAN **A LA MEMORIA**

DE DON DE LIZANA, CARRON Y ANTONIO, MORIA Y CENIT

DEL EXCMO. SR. DON PEDRO GIRON,

SALIN SALIN, HURTADO DE MENDOZA Y ORTIZ, SILVA, GO-

NIZ DE **ULTIMO DUQUE DE OSUNA,** LUNA,

GUEMAN, MENDOZA Y LARON, DE LA GUERRA, ENRIQUE

HARO Y GUZMAN, DUCO DE MENDOZA, DUCO DE MENDOZA

NAVENTIS, DUCO DE DEJAN, DE PLANCIA Y DE MANDAS,

DE GANDIA Y DE MONTALCABA, DE MENDOZA, DE MEDINA DE

BRUNCO, DEL INFANTE **A SUS AMIGOS,** DE LUNA, DE

ASTORCIMA Y DE PLANCIA, CONDE DE URDEVA, DE TOL-

TASAR, DE BRADFORT, DE MENDOZA, DE BELMONTAR Y

SANABIA, DE OLIVA, DE MENDOZA Y CORDOBA, DE BAJEN Y

CASARES, DE SALDANA, DE VILLAGA, DEL REAL DE MARI-

ZANARES Y DEL CIDI MARQUES DE PERAFIEL, DE GIBRALTOR,

DE MANGUNI Y DE TERRANOVA, DE LONRAY, DE BAHARA,

DE SANTULRINA, DE YAVANA, DEL CENITE, DE ALMEYARA,

DE CEA, DE ALBECILLA Y DE ARQUESO, VICONDE DE LA

PIERLA DE ALBUCA, PRINCE DE MONTAÑA, DE ANGLASA,

DE MENDOZA Y DE MENDOZA, MARCA DE LAS BARONIAS DE EL-

BRUNCO, ARQUESO, ALBUCA, GABARRA Y AYORA ES EL

REINO DE VALENCIA, DE LA MORA DE AGUTICOLA CON EL

REINO DE LA CIUDAD DE LA SEPILLA Y VILLA DE MENDOZA

A LA MEMORIA

DEL EXCMO. SR. DON PEDRO CIRÓN

ULTIMO DUQUE DE CEJUNA

retribuido por la muerte

A SU FAMILIA

A SUS AMIGOS

A SU FAMILIA

AL EXCELENTISIMO SEÑOR DON MARIANO TELLEZ

GIRON , BEAUFORT , SPONTIN , PIMENTEL , FERNANDEZ
DE VELASCO Y HERRERA , DIEGO LOPEZ DE ZÚÑIGA,
PEREZ DE GUZMAN , SOTOMAYOR , MENDOZA , MAZA , LA-
DRON DE LIZANA , CARROZ Y ARBOREA , BORJA Y CENTE-
LLÉS , PONCE DE LEON , BENAVIDES , ENRIQUEZ , TOLEDO,
SALM SALM , HURTADO DE MENDOZA Y OROZCO, SILVA, GO-
MEZ DE SANDOVAL Y ROJAS , PIMENTEL Y OSORIO , LUNA,
GUZMAN , MENDOZA Y ARAGON , DE LA CERDA , ENRIQUEZ,
HARO Y GUZMAN : DUQUE DE OSUNA , CONDE-DUQUE DE BE-
NAVENTE , DUQUE DE BEJAR , DE PLASENCIA Y DE MANDAS,
DE GANDÍA Y DE MONTEAGUDO , DE ARCOS , DE MEDINA DE
RIOSECO , DEL INFANTADO , DE PASTRANA , DE LERMA , DE
ESTREMERAS Y DE FRANCAVILA : CONDE DE URUEÑA , DE FON-
TANAR , DE BEAUFORT, DE MAYORGA , DE BELALCAZAR Y
BAÑARES , DE OLIVA , DE OSILO Y COQUINAS , DE BAILEN Y
CASARES , DE SALDAÑA , DE VILLADA , DEL REAL DE MAN-
ZANARES Y DEL CID: MARQUÉS DE PEÑAFIEL, DE GIBRALEON,
DE MARGUINI Y DE TERRANOVA , DE LOMBAY , DE ZAHARA,
DE SANTILLANA , DE TÁVARA , DEL CENETE , DE ALMENARA,
DE CEA , DE ALGECILLA Y DE ARGUESO : VIZCONDE DE LA
PUEBLA DE ALCOCER: PRÍNCIPE DE ESQUILACE, DE ANGLONA,
DE MÉLITO Y DE ÉVOLI: BARON DE LAS BARONÍAS DE AL-
BERIQUE , ALCOCER , ALAZQUER , GABARDÁ Y AYORA EN EL
REINO DE VALENCIA , DE LA ROCA DE ANGUITOLA CON EL
SEÑORÍO DE LA CIUDAD DE LA REPOLLÁ Y VILLA DE MENDO-

LEA EN EL DE NÁPOLES, SEÑOR DE LAS ENCONTRADAS DE
 CURADORIA SIHURGUS, BARBAGÍA OLOLAY, BARBAGÍA SEULO
 Y VILLA DE SICCI EN EL REINO DE CERDEÑA: PRIMERA VOZ
 DEL ESTAMENTO Ó BRAZO MILITAR EN EL MISMO: POSEEDOR
 DEL MAYORAZGO DE TREINTA Y CUATRO CUENTOS: TENIEN-
 TE DE LA ALCAIDÍA DE LA FORTALEZA DE SIMANCAS: PA-
 TRONO UNICO É INSÓLIDUM DE LAS INSIGNES IGLESIAS COLE-
 GIALAS DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCION DE LA VILLA
 DE OSUNA, DE LA DE LA CIUDAD DE GANDÍA, Y DE LAS
 DE PASTRANA, LERMA Y AMPUDIA: GRANDE DE ESPAÑA DE
 PRIMERA CLASE, GENTIL-HOMBRE DE CÁMARA DE S. M. CON
 EJERCICIO; CORONEL DE CABALEARÍA: CABALLERO DE LA
 ORDEN MILITAR DE CALATRAVA, DE LA DE SAN JUAN DE JE-
 RUSALEN, TRES VECES DE LA MILITAR DE SAN FERNANDO
 DE PRIMERA CLASE, Y OTRAS VARIAS POR ACCIONES DIS-
 TINGUIDAS DE GUERRA: CABALLERO COMENDADOR DE LA REAL
 Y MILITAR ORDEN PORTUGUESA DE NUESTRA SEÑORA DE LA
 CONCEPCION DE VILLAVICIOSA, ETC. ETC. ETC.

Excmo. Sr.

*Cuando pase la mano á la presente obrilla aun no ha-
 bia puesto la suya la impia muerte á aquella preciosa exis-
 tencia cuyo temprano fin toda España llora. Vivía el ilustre
 hermano y antecesor de V. E., y distinguia á este el mas
 apasionado de sus servidores y amigos con honras que en*

no pretenderia yo encarecer, y que solo me es dado atribuir, no á merecimientos de mi persona, sino al eficaz deseo que al difunto Duque animaba de proteger el noble arte de la música que profeso. Entre esas honras que digo, fué una de las mayores (la postrera por desgracia!) el dignarse admitir la humilde dedicatoria de esa version castellana. Gozábame yo ufano, Excmo. Sr., de poner al frente de este ligero trabajo el nombre preclaro de mi insigne favorecedor, no solo por su cualidad de prócer, sino además por la de excelente músico; V. E. sabe, y algunos pocos mas de sus mas intimos allegados, que sus conocimientos en la música escedian la esfera vulgar, que cantaba con gran primor é inteligencia, y que discernia con esquisito gusto lo bueno de entre las producciones de un arte lastimosamente corrompido y degenerado en nuestra España. La modestia que le era tan natural, y el no considerar sino como leve pasatiempo sus estudios músicos, dejaron ignorar á muchos su habilidad y brillantes disposiciones. Pueda aquella alma inmortal tan ricamente dotada haber encontrado en un mundo mas perfecto, el gozo inefable con que el autor de toda armonia satisface sin duda en los conciertos celestes aquel deseo de melodiosos cantos y sublimes acordes que agita nuestro espíritu en esta vida, y que no bastan á contentar los toscos y groseros medios que están al alcance del hombre mortal.

Y V. E., Excmo. Sr., que al continuo llanto con que lamenta la pérdida de hermano tan querido, solo encuentra consuelo procurando cumplir sus últimas voluntades, y mos-



trándose en la imitacion de los generosos rasgos digno sucesor de tan alto nombre y de tan altas virtudes, concédame la honra de aceptar por si y en homenaje à la memoria de mi malogrado discípulo y amigo, la dedicatoria de esta traduccion que respetuosamente ofrezco à los pies de V. E.;

— De quien es y será siempre afecto y fiel servidor

que le besa las manos

Excmo. Sr.

Francisco Frontera de Valldemosa.



PROLOGO DEL TRADUCTOR.

Cuando la amistad con que me favorece Mr. A. Elwart, profesor distinguido del Conservatorio de París, (1) me proporcionó el ser uno de los primeros que leyeron su *Manual de armonia*, quedé admirado del tino y precision con que habia sabido reducir á tan corto número de reglas claras y seguras las que forman como el código fundamental de tan difícil arte. Esta opinion mia fue confirmada por la general aceptacion de todos los profesores franceses, alemanes, italianos y españoles que reúne como en un foco de civilizacion la culta capital de la vecina nacion, y el público vino tambien á sellar el universal aplauso, arrancando de las manos de Mr. Elwart 10,000 ejemplares de su obrita que componian sus dos primeras ediciones. Este notable éxito, dando mas consistencia á mi propio juicio, me decidió á trasladar libro tan útil á nuestra lengua, en la que no sé que se haya escrito otro de tan corta estension, y de tan gran lucidez al mismo tiempo.

En él hallarán los aficionados y meros solistas, un

(1) Una de las honras que ha merecido últimamente este profesor ha sido la de escribir la misa que se cantó en el bautizo del Conde de París, actual heredero de la corona de Francia.

y modernas, á fin de inspirarse de los bellos modelos, á los cuales procurarán acercarse en lo posible, imitándolos en la realizacion de sus fáciles inspiraciones.

A este efecto, el autor del presente libro le ha enriquecido con reflexiones bastante estensas sobre la formacion de la melodía y sobre la aplicacion de la armonia, destinada á servirle de *brillante manto*, segun la bella expresion del autor de las *Orientales*.

Muchos tratados de armonia y de acompañamiento se han publicado desde principios del presente siglo; pero su volúmen incómodo, y sobre todo, lo caro de su coste, impedian á muchos artistas y aficionados el adquirirlos.

Esta tercera edicion, que el editor ofrece al público, ha sido considerablemente aumentada por el autor, sobre todo en las secciones que tratan del enlace de los acordes, de las notas de paso, del bajo en la melodía, y de los diferentes ritmos musicales.

En fin, este Manual redactado bajo la inspiracion de las mas sanas doctrinas, y gracias á las importantes adiciones que acabamos de observar, ofrece todas las ventajas de los que le han precedido, sin tener sus inconvenientes: ademas, el último de sus tres capítulos que trata de la *transposicion al piano*, es una de las fases de la teoría práctica, de la cual pocos didácticos se habian ocupado hasta el presente, y que el autor cree haber profundizado con alguna utilidad para los pianistas acompañantes.

MANUAL DE ARMONIA.

PRIMERA PARTE.

DE LOS ACORDES.

§. 1.º

DEFINICION DE LA ARMONIA.

La armonía es el resultado de varios sonidos musicales oídos simultáneamente.

Por la superposicion de ciertos intervalos de la escala se forman los acordes.

Estos son de dos especies: *consonantes* y *disonantes*.

El número de estos diferentes acordes es de quince, á saber :

- 1.º acorde perfecto mayor.
- 2.º — perfecto menor.
- 3.º — de quinta diminuta.
- 4.º — quinta aumentada ó *superflua*. (1)

(1) Los escritores antiguos españoles han usado siempre de la voz *superflua*; los profesores modernos principian á adoptar la de *aumentada* como mas propia y significativa. Asi se hará constantemente en esta traduccion. (N. del T.)

- 5.^o — de sexta aumentada con quinta justa.
- 6.^o — de sexta y cuarta aumentadas.
- 7.^o — de séptima dominante (ó de primera especie).
- 8.^o — de séptima dominante con quinta aumentada.
- 9.^o — de séptima de segunda especie.
- 10.^o — de séptima de tercera especie.
- 11.^o — de séptima de cuarta especie.
- 12.^o — de séptima sensible.
- 13.^o — de séptima diminuta.
- 14.^o — de novena mayor.
- 15.^o — de novena menor.

Los acordes perfectos mayor y menor son los solos *consonantes*; todos los otros son *disonantes*, ó de un efecto menos agradable al oído que los dos primeros.

§. 2.^o

DE LA FORMACION DE LOS ACORDES Y DE LOS INTERVALOS QUE LOS COMPONEN.

El primer sonido inferior de cada uno de los quince acordes citados, toma el nombre de *fundamental*, porque es el mas grave, y sostiene todos los otros sonidos que concurren á su formacion. De ahí el decirse *bajo fundamental*.

Un acorde no puede realmente llevar este nombre, si no presenta al menos una sucesion superior de dos terceras, cuando es *consonante*, y de tres y aun cuatro si es *disonante*.

Asi, los intervalos *do mi*, oídos simultáneamente, no forman un acorde completo, sino mas bien una *fraccion* de acorde. Para obtener absolutamente un acorde mayor ó menor, es preciso que dos fracciones, ó dos terceras superiores seguidas, se ejecuten á la vez. De modo que,

^{2.ª tercera.}
DO-MI-SOL forman el acorde perfecto, compuesto de la tónica (ó nota fundamental), de la tercera (mayor ó menor), y de la quinta (ó dominante).
^{1.ª tercera.}

Nota. La agregacion de la octava superior al *sonido-tónico*, no añade nada á la calidad del acorde perfecto; solamente lo completa.

Existen, como lo hemos anunciado ya, acordes de tres, de cuatro, y aun de cinco sonidos.

Aqui presentamos el cuadro, en que se observarán las diferentes calidades de intervalos de cada acorde en particular. (Véase la lámina 1.ª)

Un atento exámen del precedente cuadro, probará al lector, que realmente no existen sino dos *acordes-tipos*, de los cuales se derivan, mas ó menos directamente, todos los demas.

El primero es el acorde perfecto mayor y menor; y el segundo el de séptima dominante, llamado así porque se forma sobre el quinto grado de una escala cualquiera.

§. 3.

DE LA INVERSION DE LOS ACORDES.

Cada una de las notas que sirven para la formacion de los acordes, puede ponerse en el bajo en lugar del sonido fundamental.

Los *acordes de tres sonidos* tienen dos transposiciones de intervalos en el bajo, ó dos *inversiones*.

Los *acordes de cuatro sonidos* tienen tres.

Los *de cinco sonidos* tienen cuatro; pero estas *inversiones* son muy poco usadas á causa del desagradable efecto que producen.

REGLAS GENERALES. — La primera inversion de toda clase

de acorde se establece sobre la tercera superior de la nota fundamental.

La segunda, sobre la quinta.

La tercera, sobre la séptima.

La cuarta, sobre la novena (poco usada).

Se supone desde luego que en el caso de cualquiera inversion, el sonido fundamental desterrado del bajo debe reproducirse en una parte superior, en union de los demas intervalos que constituyen el acorde en su estado directo ó primitivo.

§. 4.

DEL BAJO NUMERADO.

Por medio de los números colocados sobre cada nota del bajo, se representan los acordes superiores, estén ó no invertidos.

El acorde perfecto mayor ó menor, se numera por un 5.

El acorde perfecto menor accidentalmente, se numera por un 3 precedido del bemol ó becuadro necesarios segun el tono. Tambien algunas veces el acorde perfecto accidentalmente mayor se numera, lo mismo que el menor, por un 3 precedido del necesario signo ó accidente que lo altera.

El acorde de quinta diminuta se numera con un 5 atravesado por una línea. Ejemplo: $\text{—}5\text{—}$; (la línea indica la disminucion del intervalo numerado)

El acorde de quinta aumentada, se numera con un 5 precedido de una cruz. Ejemplo: $\text{+}5$; (la cruz indica el aumento del intervalo numerado).

La sexta aumentada con quinta justa, de este modo: $\text{+}6$.

La sexta y cuarta aumentadas, así: $\text{+}6$
 $\text{+}4$

La séptima dominante se numera con un 7, bajo el cual se coloca un 3 precedido del accidente necesario á la alteracion, para hacer mayor la tercera del acorde. Ejemplo: b^7_3 ó \#^7_3 , segun el tono.

La séptima dominante con quinta aumentada, se numera así : $\overset{7}{+5}$

La séptima de segunda especie, así : $\overset{7}{5}$

La -- de tercera especie, así : $\overset{7}{-5}$

La -- de cuarta especie, así : $\overset{7}{7}$

(Algunas veces precede al número el accidente necesario para hacer mayor la séptima.)

La séptima sensible, se numera así : $\overset{7}{-5}$

La -- diminuta, así : $\overset{7}{-7}$

La novena mayor, así : $\overset{\flat 9}{\flat 3}$ ó $\overset{\sharp 9}{\sharp 3}$, según el tono.

La novena menor, así : $\overset{\flat 9}{\flat 3}$ ó $\overset{\flat 9}{\flat 3}$, según el tono.

Véase en las láminas 2.^a 3.^a y 4.^a un cuadro general de todos los acordes y de sus diferentes inversiones, con los números que los representan.

§. 5.

DE LA PREPARACION Y RESOLUCION DE LA DISONANCIA PRINCIPAL EN CADA ACORDE DISONANTE.

Toda nota que con el bajo del acorde es disonante, tiene necesidad de estar preparada y resuelta. Esta regla es de precisa obligacion, á fin de disminuir el desagradable y propio efecto de todo intervalo disonante.

Antes de pasar á otra cosa, pondremos los nombres de los intervalos consonantes, mistos y disonantes.

Consonantes: La tercera mayor ó menor, la quinta, la octava y la décima.

Mistos: La segunda aumentada, las cuartas aumentada y justa, la quinta diminuta, y las séptimas mayor y diminuta.

Disonantes: La segunda menor y mayor, la tercera y cuarta diminutas, las quintas y sextas aumentadas, la séptima mayor, la séptima sensible, y las novenas menor y mayor.



DE LA PREPARACION DE UNA DISONANCIA.

Se prepara una disonancia haciendo oír antes la nota que debe producirla en el acorde especial, pero teniendo cuidado de que dicha nota sea consonante en el acorde preparatorio. (Véase el ejemplo de preparacion de la séptima sensible, lámina 4. A.)

DE LA RESOLUCION DE UNA DISONANCIA.

Una vez producida la disonancia, su resolucion se verifica haciendo bajar un grado la nota disonante sobre la inferior: esta regla tiene pocas escepciones, y la nota resolutoria forma á su vez parte de un acorde consonante, á no ser que se haga una série de séptimas, por ejemplo, como se espresará en la seccion siguiente.

Un ejemplo de *resolucion* de la séptima sensible, despues de preparada y producida, se encontrará lámina 4. B.

Las mismas precauciones se tomarán para cualquier acorde disonante que haya de prepararse.

§. 6.º

DE LAS MARCHAS DE SÉPTIMAS.

Se llama *marcha*, una série de séptimas dominantes diminutas, ó tambien de diferentes especies mezcladas que se suceden, haciendo el bajo un salto de quinta bajando, y de cuarta subiendo.

Es preciso tener cuidado de preparar la primera séptima en caso que no sea dominante ó diminuta: de todos modos, la resolucion de la última séptima debe ser sobre un acorde consonante. Véanse los tres ejemplos de la marcha de séptimas dominantes, diminutas y de diferentes especies. (Lámina 4. C. y lámina 5. A. B.)

Cuando se hace una marcha semejante, basta colocar el número 7 sobre cada nota del bajo para guiar al



acompañante : esta marcha toma el nombre de progresion *ficticia*. Si se hiciera , por ejemplo , en el tono de *do* menor , nos conduciría al tono sinónimo mayor , pero aumentado de un gran número de bemoles ; entonces esa progresion resultaría *real* , porque todas las séptimas deberían ser *dominantes* , y no mezcladas como en la precedente progresion ficticia. (Lámina 5 ejemplo C.)

Nótese que las séptimas superiores bajan todas un grado , lo mismo que la tercera de cada nuevo sonido fundamental. Se da también el nombre de marcha ó progresion armónica , á toda clase de intervalo que forma un diseño simétrico en el bajo. (Lámina 5, ejemplo D.)

Se pueden hacer marchas de ese género en todos los intervalos contenidos entre una tónica cualquiera y su octava superior.

§. 7.º

DE LA POSICION Y RESOLUCION NATURAL DE CADA UNO DE LOS QUINCE ACORDES NO INVERTIDOS.

El *acorde perfecto mayor* se coloca sobre el primero , cuarto y quinto grado de una escala mayor. También se coloca sobre el tercero , sexto y séptimo grado de una escala menor. No tiene resolucion fija. Se puede hacer una série de acordes perfectos mayores.

El *acorde perfecto menor* se halla sobre el segundo , tercero y sexto grado de la escala mayor , y sobre el primero , cuarto y quinto grado de la escala menor. Tampoco tiene resolucion fija. Se puede hacer una série de acordes perfectos menores.

El *acorde de quinta diminuta* se coloca sobre el séptimo grado del tono mayor , y sobre el segundo del tono menor. En el primer caso , se resuelve sobre la tónica : en el segundo , sobre la dominante del tono menor , antes de concluir á tónica de este modo.



La quinta disminuida debe bajar un grado. (Lámina 5. E.)

El *acorde de quinta aumentada*, se coloca solo sobre la dominante del tono mayor: su resolución ordinaria tiene lugar sobre la tónica. La quinta aumentada debe subir un grado y estar preparada. (Lámina 5. F.)

La *sesta aumentada con quinta justa*, y la *sesta y cuarta aumentadas*, se colocan sobre el cuarto grado de la escala mayor, y sobre el sexto de la escala menor: su resolución se verifica sobre la dominante del modo menor.

La preparación de la *sesta aumentada* no es de rigor. (Lámina 5. G.)

La *séptima dominante*, se coloca sobre la quinta de los modos mayor y menor. (Lámina 5. H.)

La *séptima dominante con quinta aumentada*, se coloca solamente sobre el quinto grado del modo mayor. Es preciso preparar la quinta aumentada, y alejarla, como ya se ha dicho de la séptima, á fin de evitar el intervalo demasiado duro de la tercera diminuta. (Lámina 5. I.)

Es inútil el preparar la séptima menor de estos acordes, porque su efecto no es muy desagradable al oído.

Las *séptimas de segunda y tercera especie*, se colocan una y otra sobre el segundo grado; la primera sobre el del tono mayor, y la segunda sobre el del menor: su resolución tiene lugar sobre la dominante de uno ú otro tono mayor y menor. Es preciso preparar la séptima menor á causa de la minoría de la tercera del acorde. (Lámina 6. A.)

La *séptima de cuarta especie*, se coloca sobre el cuarto grado del tono mayor, ó sobre el sexto del tono menor. Es preciso prepararla. Su resolución tiene lugar sobre la séptima de tercera especie, que se resuelve sobre la séptima dominante antes de concluir en el modo menor. (Lámina 6. B.)

La *séptima sensible* se coloca sobre el sétimo grado del modo mayor; su resolución tiene lugar sobre la tónica.

La *séptima diminuta* se coloca sobre la nota sensible (séptimo grado) del modo menor: su resolución tiene lugar sobre la tónica. Su preparación no es indispensable (Lámina 6. D.).

Las *novenas mayor y menor* se colocan sobre la dominante del modo, y se resuelven sobre las tónicas correspondientes á sus denominaciones genéricas.

Cuando se prepara la novena, su efecto es menos desabrido. (Lámina 6. E.)

La quinta de estos acordes debe suprimirse.

§. 8.º

DE LAS CADENCIAS ARMÓNICAS.

Así se llaman las diferentes sucesiones ó fórmulas de acordes por los cuales se termina, suspende ó cambia el sentido lógico de una frase musical acompañada de armonía.

Hay cuatro especies de cadencias:

- 1.ª La semi-cadencia;
- 2.ª La cadencia perfecta;
- 3.ª La cadencia plagal ó de iglesia;
- 4.ª La cadencia interrumpida.

Comunmente se formulan haciendo oír la subdominante y luego la dominante del tono en que se modula, llevando esta última la inversión $\frac{6}{4}$, y en seguida el acorde perfecto; pero solo en la terminación es cuando cada una de ellas viene á parar al acorde que le es propio para decidir su calidad.

La *semi-cadencia*, tiene por objeto retardar el sentido final armónico; á cuyo efecto, ó bien termina sobre la primera inversión del acorde perfecto, ó bien hace un pe-



queño descanso sobre el acorde de dominante del tono principal. (Lámina 6. F.)

La *cadencia perfecta* termina sobre la tónica misma. (Lámina 6. G.)

La *cadencia plagal*, en lugar de resolver la subdominante sobre la dominante antes de concluir á la tónica, pasa en seguida sobre este último acorde final. (Lámina 6. H.)

Esta cadencia es la que con preferencia se emplea en la música religiosa, y produce mas efecto cuando el tono es menor, y que por escepcion, se hace mayor el último acorde de tónica final. (Lámina 7. A.)

La *cadencia interrumpida*, despues de haber procedido por la subdominante y la dominante, llevando la inversion $\frac{6}{4}$ y el acorde perfecto, entra de repente en un tono extraño al que se presentia, é interrunpe de este modo el sentido armónico. (Lámina 7. B.)

Cuando despues de la dominante, se toma un acorde en el cual se han conservado una ó varias notas de este penúltimo acorde, la cadencia interrumpida toma el nombre de *transicion*. (Lámina 7. C.)

§. 9.º

DE LAS MODULACIONES.

Tres son ~~las~~ especies de modulaciones que hay: la *diatónica*, la *cromática* y la *enarmónica*.

La primera se produce pasando alternativamente sobre todos los grados de un tono mayor ó menor, pero sin emplear ningun accidente extraño al tono escogido. (Lámina 7. D.)

Al contrario, empleando los signos alternativos, sea subiendo ó bajando, es como se consigue la modulacion *cromática*. (Lámina 7. E.)

La modulacion *enarmónica* se formula dando, por ejemplo, á una nota acompañada de un sostenido, la reso-



lucion inferior que tendria como nota bemolizada; de lo cual puede hacerse experimento en el piano, donde una sola y única tecla es á la vez, nota natural, nota sostenida (1) y nota bemolizada. Lo contrario tiene lugar con respecto á una nota natural ó sostenida.

El becuadro puede tambien representar á la vez un sostenido, si hace subir la nota afectada, ó un bemol, si la hace bajar.

Tres son los acordes á los cuales su doble facultad resolutive, ha hecho dar el nombre de *acordes enarmónicos*; estos son:

- 1.º La séptima dominante.
- 2.º La sexta aumentada (con quinta justa.)
- 3.º La séptima diminuta. (Lámina 7. F. y lám. 8. A. B.)

§. 10.

DE LOS TRES DIFERENTES MOVIMIENTOS QUE ES PRECISO DAR Á LAS PARTES ARMÓNICAS, Á FIN DE ENLAZAR NATURALMENTE LOS ACORDES.

Siempre se debe, cuando una sucesion de acordes es diatónica, dar á cada una de las notas que la componen, la marcha natural que estas diferentes notas ocupan en la escala de *do* primitiva. Si, por ejemplo, el acorde de *SOL* mayor se resuelve sobre el de *do* mayor, el *si* (tercera del primer acorde) se resolverá sobre el *do*, el *re* sobre el *mi*; el *sol* (octava) quedará en su lugar, y en fin, el *sol* (fundamental) subirá ó bajará sobre el *do*, tónica del acorde final. Los dos sonidos *si* y *re* siguen esta marcha. porque en la escala de *do*, el primero de estos dos sonidos se resuelve naturalmente sobre el *do*, y el último sube por la misma razon al *mi*. En cuanto al *sol*, sonido comun á los dos acordes de *sol* y de *do*, no cambia de posicion, porque en los dos acordes en cuestion es octava del primero y quinta del segundo. La resolucion del sonido

(1) No hallándose bien fijado hasta ahora en España el lenguaje técnico de algunos términos musicales, me he decidido con el parecer de personas entendidas, á adoptar los dos términos de nota *sostenida* y nota *bemolizada*. (N. d. T.)

fundamental *sol* es facultativa sobre el *do* tónica, ó sobre el *do* octava, porque la nota *sol* en la escala de *do*, conduce igualmente á una que á otra de estas dos posiciones naturales de la tónica. (Lámina 8. C.)

Estas diferentes resoluciones indican cada una un movimiento. El *si* y el *re*, subiendo simultáneamente sobre el *do* y el *mi*, se resuelven por movimiento DIRECTO; el *sol*, dos veces repetido, hace un movimiento OBLICUO con respecto á las demas partes, y la nota fundamental del primer compás, si se la resuelve sobre el *do* inferior, hace un movimiento CONTRARIO con las notas *si* y *re*, al paso que con los *sol sol* tenidos por la tercera parte superior lo hacen oblicuo.

La séptima dominante presenta tambien, cuando se resuelve sobre su tónica natural, el uso simultáneo de los tres movimientos, *directo*, *oblicuo* y *contrario*. (Lámina 8. D.)

§. 11.

DE LAS QUINTAS Y OCTAVAS SEGUIDAS, REALES Y OCULTAS. BAJOS PARA NUMERAR Y LLENAR, Á FIN DE PONER EN PRÁCTICA TODOS LOS ACORDES.

Dos casos se presentan, en los cuales haciendo un movimiento directo entre el bajo y una de las partes superiores, se comete una falta contra la pureza armónica. Esto sucede, cuando por consecuencia de estos movimientos paralelos, resultan dos quintas justas, (Lámina 8. E.) ó dos octavas sea subiendo ó bajando. (Lámina 9. A.)

Casi siempre estas dos faltas se cometen simultáneamente. A fin de evitar la primera (las dos quintas seguidas) cuyo efecto es durísimo, y la segunda (las dos octavas seguidas) cuyo resultado final empobrece la armonia, se usa del movimiento *contrario*. (Véanse Lám. 9. B. unos ejemplos en los cuales las dos quintas y octavas seguidas indicadas anteriormente, se evitan por medio del movimiento contrario.)

Con todo, se pueden hacer de seguida quintas y octa-

vas por movimiento contrario; pero entonces es absolutamente preciso escribir la armonia á tres partes. (Lám. 9. C. D.)

Las octavas seguidas por movimiento contrario entre el bajo y la parte mas alta, se hacen con preferencia á las quintas, á causa de la dureza armónica que resulta del descanso de la segunda quinta sobre la fundamental final; no obstante, colocadas las dos quintas seguidas por movimiento contrario en una parte intermedia, llenan muy bien la armonia. (Lámina 9. E.)

Se cometen tambien bastante á menudo dos faltas menos ligeras, haciendo, sea dos quintas, ó bien dos octavas seguidas, de las cuales la primera es *oculta* (ó sub-entendida), y la segunda *real* (ó escrita). Si estas pequeñas incorrecciones no se notan en la parte mas elevada de la armonia, resultan entonces muy ligeras. (Lámina 9. F. y G.)

Cuando entre el bajo y la parte alta se halla un intervalo de décima en lugar de uno de sexta, como se vé en el precedente ejemplo, las dos octavas oculta y real aunque existen, están atenuadas; y esta ligera incorreccion de estilo puede cometerse sin dificultad. (Lámina 9. H.)

Al terminar esta seccion debemos observar, que las quintas y octavas reales seguidas están igualmente prohibidas entre las partes superiores, prescindiendo del bajo.

Hé aquí, para concluir, una série de bajos en cada uno de los cuales se emplea especialmente uno de los quince acordes con sus inversiones. El lector observará que el acorde y sus inversiones, que son el objeto de cada bajo, no están cifrados, con el fin de obligarle á recurrir al cuadro página 5. Ademas, el lector deberá llenar sobre otro renglon, la armonia á cuatro partes exigida por estos diferentes bajos. (Véanse todos los ejemplos de las láminas 10, 11 y 12. Véanse asimismo las láminas 13, 14, 15, 16 y 17, primera línea, que contienen un resumen armónico con el bajo numerado para llenar á cuatro partes.)

SEGUNDA PARTE.

DE LA ARMONIA ARTIFICIAL.

O DE LAS NOTAS DE PASO.

§. 1.º

NOMENCLATURA DE LAS NOTAS DE PASO.

Se da el nombre genérico de *armonia artificial*, y la particular denominacion de *notas de paso*, á ciertos intervalos melódicos que, aunque oídos superior ó inferiormente con la armonia, son sin embargo agenos á esta misma armonia, y no hacen sino *pasar* entre las notas integrantes de los acordes.

Seis son las clases de notas de paso.

1.^a La nota de paso *simple*.

2.^a La apoyatura.

3.^a La anticipacion.

4.^a La síncopa.

5.^a La suspension.

6.^a La pedal. (1)

(1) *Pedal* es un adjetivo que se refiere al sustantivo *nota*, espreso ó suplido; por eso le usaremos siempre con artículo femenino. Resulta de aquí otra ventaja, y es poder distinguir la *pedal* (nota) de el *pedal* (registro de órgano, piano ú arpa. (N. del T.).

§. 2.º

DE LA NOTA DE PASO SIMPLE.

Para que una nota pueda ser de paso *simple*, es necesario que esté precedida y seguida de otras que formen parte real de la armonia acompañante. Sin embargo, se pueden hacer dos notas de paso seguidas, y aun muchas del mismo género si se siguen diatónica ó cromáticamente. Basta entonces que la primera y última nota de la frase musical sean reales. Aun mas, todas las seis especies de notas de paso de que se va á tratar, podrán doblarse, sea á la tercera ó á la sexta por las cinco primeras, y á la quinta por la última. (Lámina 17. A. B. C. D.)

Si el intervalo es disyunto, la nota deja de ser de paso; y resulta real, cuando por su naturaleza no forma parte integrante del nuevo acorde, ó del ya oído. (Lámina 17. E. y F.)

§. 3.º

DE LA APOYATURA.

La *apoyatura* es una nota de adorno que precede á la nota real, en un grado superior ó inferior. (Lámina 17. G.)

En la música algo antigua, la apoyatura está frecuentemente indicada con notas pequeñas. (Lámina 17. H. y 18. A. B. C.)

§. 4.º

DE LA ANTICIPACION.

La *anticipacion* es una nota que, aunque perteneciente al acorde que la sigue, se hace oír no obstante antes del cambio de la armonia, de la cual debe ella ser parte integrante. (Lámina 18. D. E.)

§. 5.º

DE LA SÍNCOPA.

La *síncopa* es una nota que se da en el tiempo *débil*, (ó no acentuado del compás), y se prolonga durante el *fuerte*, aunque no se armonice sino sobre el primero de estos dos tiempos (el *débil*) con el bajo y las otras partes acompañantes. (Lámina 18. F.)

§. 6.º

DE LA SUSPENSION.

La *suspension* es una nota que, en lugar de terminar sobre la que la sigue naturalmente, retarda, en un grado superior ó inferior, aquella misma nota; de lo que resulta transitóriamente una disonancia sobre el acorde final.

Nota. De cada grado de un acorde cualquiera se puede hacer una *suspension*. Siete son las especies de *suspensiones*, formuladas como demuestran la lámina 18. G. H. y todos los ejemplos de la 19.

§. 7.º

DE LA PEDAL.

La *pedal* es una nota tenida que se hace mas comunmente en el bajo, bien sea sobre la tónica, ó bien sobre la dominante del tono principal ó incidental.

Tambien se hacen pedales interiores ó superiores, y aun dobles en el bajo.

Diferenciándose la *pedal* de la nota tenida comun, en que es *transitoria* sobre una série de acordes de los cuales no forma parte, resulta que es una *disonancia*, que como todos los intervalos de este género, necesita estar *preparada* y *resuelta*.

La armonia agena á la *pedal* tendrá con todo una marcha lógica, sea cual fuere la posicion dada á la calidad de *nota-pedal*. (Lámina 20 toda, y lámina 21 A.)

Produciendo la pedal colocada en el bajo, mas efecto que en cualquiera otra parte superior ó inferior, es por consiguiente la mas usada en la práctica.

Al terminar esta seccion, digamos para que nuestros lectores se fijen sobre el respectivo valor de las notas reales y de paso, que las primeras son á la formacion de la melodia, lo que las *vocales* son á las palabras; mientras que las segundas, especie de *consonantes musicales*, no pueden tener sentido sino por la asociacion de las primeras.

§. 8.º

ADVERTENCIAS SOBRE EL MODO DE CREAR UN BAJO, Y POR CONSECUENCIA UN ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO Á TODA CLASE DE MELODIAS.

Aunque las reglas de armonía que hemos espuesto anteriormente, presenten al compositor muchos medios de variar los bajos de una melodia original, debemos en esta seccion especial profundizar esa interesante cuestion, no solamente presentando á nuestros lectores, raciocinios apoyados sobre hechos, sino tambien analizando con un cuidado particular, los dos elementos que constituyen toda composicion música, sea cual fuere la clase á que pertenezca; á saber: la melodia por una parte, y por otra la armonía que la acompaña.

Pues que, si los recursos de la armonía ofrecen á los compositores grande variedad de bajos para una misma melodia, no es menos cierto que esta estension dada á la aplicacion de los acordes, puede someterse á ciertas reglas, cuya observancia es de una ayuda eficaz para las personas deseosas, no de componer grandes piezas, pero á lo menos de llegar á escribir y acompañar correctamente y con buen efecto sus sencillas y fáciles inspiraciones. Pero nuestro objeto al publicar este *Manual de armonía*, no ha sido el de presentar al público un *Curso de alta composicion musical*;

y por eso, mas bien á los aficionados que á los artistas, dirigiremos las siguientes líneas; y tenemos la firme conviccion, de que una esperiencia seguida pero poco cansada, ayudada de su meditacion, les pondrá muy pronto en estado de escribir bajo una melodia cualquiera, una armonía pura y pintoresca.

§. 9.º

DE LOS TIEMPOS FUERTES Y DÉBILES EN LOS TRES COMPASES
SIMPLES, COMPUESTOS Y DERIVADOS.

Ya hemos dejado entrever al lector en la quinta seccion, que trata de la *síncopa*, la posicion de los tiempos fuertes y débiles; en esta otra especial, vamos á darle todas las noticias posibles sobre la cualidad *fuerte* ó *débil* de los tiempos que llena cada clase de compases, y le presentaremos en seguida un cuadro retrospectivo de seis especies de notas de paso, consideradas segun la posicion que cada una de ellas debe ocupar en los tiempos fuertes ó débiles del compás.

El primer tiempo que se dá en toda clase de compases es el tiempo *fuerte* por excelencia, y el segundo es el *débil*. Si el compás es de cuatro tiempos, el tercero es fuerte pero con menos intension que el primero, y el cuarto es aun mas *débil* quo el segundo. La misma observacion es aplicable á todos los demas compases. (Lám. 21 B. C. D.)

Cuando el movimiento es lento, se puede subdividir cada uno de los tiempos simples, en compuestos, fuertes, y débiles. (Lám. 21 E. F. G.)

El compás de dos tiempos usado para una pieza *adagio* es idéntico al de cuatro, aunque no se lleve del mismo modo.

He aquí sobre cuáles de los tiempos fuertes y débiles se pueden poner cada una de las notas de paso, cuya nomenclatura se ha dado en la pág. 14.

1.º La NOTA DE PASO SIMPLE, no puede ponerse en el tiempo fuerte de ningun compás; pero sí sobre el segundo

de la misma especie, con tal que esté precedido de una nota real (1).

2.º La APOYATURA se pone en el primero y segundo tiempo fuerte, lo mismo que en el primero débil, pero jamás en el segundo de esta especie.

3.º La SÍNCOPA, siempre consonante en el primero ó último tiempo débil, no es disonante sino en el segundo tiempo fuerte del compás en que se emplea. Es también disonante en el primer tiempo fuerte del segundo compás, si se emplea en dos compases consecutivos.

4.º La ANTICIPACION solo se hace á lo último del primero ó segundo tiempo débil.

5.º La SUSPENSION se prepara en el segundo tiempo fuerte del primer compás, produce su efecto en el primer tiempo fuerte del siguiente, y se resuelve en el segundo fuerte de este mismo compás.

6.º La PEDAL se prepara y resuelve siempre en el primer tiempo fuerte del compás.

Se pueden aun considerar todos los tiempos del compás como *fuertes*, colocando un nuevo acorde bajo cada una de las notas que los llenan; pero en ese caso, es preciso que el movimiento no sea muy vivo, á fin de evitar la confusión que resultaría en la sucesión armónica. Los compases compuestos y derivados, tienen sus tiempos débiles y fuertes colocados absolutamente lo mismo que los de los compases simples ó radicales (2).

(1) Sin embargo, si dos notas de paso se siguen diatónica ó cromáticamente, la segunda puede hacerse sobre el segundo tiempo fuerte del compás.

(2) El compás de cuatro tiempos es el radical del de $\frac{12}{8}$

El de tres tiempos, lo es del $\frac{9}{8}$

El de dos, es del $\frac{6}{8}$

Y los compases $\frac{2}{4}$ y $\frac{3}{8}$ son los derivados de los de á dos y á tres partes.



§. 10.

DE LA FRASEOLOGIA MUSICAL.

Si bien no puede enseñarse á nadie el arte de crear la melodía hija de la inspiración musical, se puede á lo menos asegurar que la costumbre de oír bellos y nobles cantos, y de analizarlos con inteligencia, prepara prodigiosamente á crear melodías, por poca disposición que uno tenga para este género de producciones.

Una frase musical es el producto de muchos sonidos, que por la colocación que se les da, por las diferentes inflexiones que reciben, y en fin, por el género del *modo* y un cierto movimiento rítmico, forman, musicalmente hablando, un todo absoluto.

Una frase, pues, se compone de partes simétricas que se ligan las unas á las otras. Estas partes toman el nombre de *miembros de frase* ó de *períodos melódicos*.

Existen partes de frase que no son sino incisos en el discurso musical, que sirven para ligar aquellas que constituyen el fondo del pensamiento melódico.

El primer miembro de la frase se llama *antecedente*; el segundo, que por su forma reproduce en algún modo la figura del primero, se llama *consecuente*, y por fin el último, que como acabamos de decir, no es más que la unión de las dos partes de la frase á la primera del segundo período, toma el nombre de *inciso*.

Estos diferentes elementos de frases simétricas, forman un todo apreciable, y que presenta á la imaginación un sentido continuado, agradable ó vehemente, según la expresión que se ha querido dar á la melodía.

Ahora bien, solo por medio de modulaciones de paso, pero relativas entre sí, es como se puede dar á la melodía una sucesión de intervalos, cuyo principal atractivo es el de halagar el oído hablando al corazón.



Hé aquí, relativamente á los dos modos en los cuales se escribe la melodía, cuál es el camino mas regular que debe seguirse para enlazar las diferentes modulaciones.

Esta doble demostracion la aplicaremos á la construccion armónica de una cancion, á fin de concretarnos en los modestos límites que nos hemos propuesto.

En el modo mayor, la melodía pasará al tono de la dominante del tono elegido; y (después de haber hecho allí un ligero descanso), volverá por medio de la séptima dominante á la tónica principal.

En el modo menor, el campo de la modulacion podrá ser mas vasto. Porque después de haber pasado al tono mayor, cuya principal tónica es el relativo menor natural, (1) volverá á la dominante del menor principal, y en lugar de acabar en este mismo menor, concluirá en su tónica sinónima mayor (2). (Lám. 25 A lám. 26 y 27.)

En general, toda frase que no tiene su *correspondiente* en un mismo periodo, debe tomar el nombre de *miembro inciso*.

Terminaremos este párrafo haciendo observar al lector, que cuando se escribe una composicion ligera, es preciso evitar las modulaciones alambicadas; y que la melodía propia de la cancion sobre todo, pierde mucho de esa sencillez que hace su mayor encanto, si el compositor emplea la armonia complicada del género enarmónico para acompañarla; lo que, sea dicho de paso, no puede contribuir sino á hacer que las entonaciones vocales sean á veces de una ejecucion.

(1) Como por ejemplo de *la menor* á *do mayor*.

(2) Un tono sinónimo, es el que no difiere de otro, sino por la cualidad mayor ó menor de su tercera, pero que lleva el mismo nombre tónico, como por ejemplo, los dos tonos de *la menor* y *la mayor* (con tres sostenidos.)

§. 11.

DEL BAJO EN LA MELODÍA.

Ahora que ya se conoce la marcha modulante de las melodías mayor y menor, vamos á manifestar, lo mas claramente posible, el modo como se debe hacer para llegar á acompañar un canto cualquiera con una armonía pura y rica.

Antes de escribir el acompañamiento de una melodía se debe tener presente:

- 1.^o En qué tono está escrita.
- 2.^o Cuáles son las modulaciones transitorias de las frases principales ó incisas.
- 3.^o Qué notas del canto pueden ser *reales* ó de *paso*, relativamente á la armonía que se supondrá debe acompañarlas lo mas convenientemente; y en fin,
- 4.^o Cual es el carácter general de la melodía, su movimiento lento ó vivo, y su fisonomía particular.

Porque, un canto espresivo pero sin ritmo, y por consiguiente de un carácter severo, permite una armonía muy diferente de aquel cuyo movimiento animado, picante, cuya desenvoltura apasionada ó brillante forman su carácter distintivo.

Sin embargo, pudiendo ser la mayor parte de las notas de una melodía, partes integrantes de muchos acordes diferentes, acontece que el compositor tiene la facultad de acompañar esta misma melodía de diferentes maneras, porque tales notas del canto, que, por ejemplo, bajo cierto punto de vista de la armonía, hubieran sido de *paso*, resultan *reales* en otra, y *vice-versa*.

Ademas, una melodía ó un fragmento de melodía puede, cuando su forma lo permite, ser considerada como escrita en tres tonos absolutamente diferentes. En este caso, la armonía debe cambiar segun cada nueva tonalidad.

Véase en la lámina 28 un fragmento melódico de una forma muy sencilla, cuyas notas reales ó radicales y transitorias están marcadas, y al cual se han puesto alternativamente tres bajos en *do mayor*, *la menor* y *fa mayor*.

Este fragmento melódico es susceptible aun de otros muchos bajos, sea cual fuere de los tres tonos de *do*, de *la*, ó de *fa* en que estuviera escrito.

Recomendamos á los discípulos encarecidamente, que imiten el género de trabajo á que se refieren los tres últimos ejemplos. Su práctica frecuente los pondrá en estado en muy poco tiempo de escribir con grande facilidad el bajo á cualquiera melodía; y además, dará mucha flexibilidad á su estilo armónico, porque obliga á diversificar los acordes tantas veces, cuantas se considera la melodía en un nuevo tono.

Será bueno tambien analizar cantos conocidos, señalando cada especie de notas que sean de paso relativamente á la armonía indicada por sus autores, y hacer tambien bajo estos motivos un acompañamiento nuevo que luego se comparará con el del compositor acreditado.

Se podrán tambien crear cantos sobre los bajos de melodías célebres; despues se rectificarán segun los bellos modelos que se habrán escogido: este último ejercicio enseñará el arte de modular *melódicamente* con facilidad y elegancia.

Sin embargo, el mejor bajo, y por consecuencia el mejor acompañamiento, es siempre el que menos se aparta de la série de acordes relativos al tono principal de la melodía, bajo la cual se ha colocado.

En prueba de la verdad de esta asercion, damos en la lámina 29 y 30 un motivo de Mozart, sobre el cual se han escrito tres diferentes géneros de acompañamiento, y que todos entre sí no tienen mas relacion, que la de la tonalidad indispensable con el bajo original del autor, que luego reproduciremos nosotros.



A pesar de todo lo que pueden ofrecer de ingenioso las tres variaciones armónicas propuestas, el bajo de Mozart que se va á ver, es, prescindiendo del eminente mérito del compositor, el que debe ser preferido; porque, siendo verdadero reflejo de la delicada melodía que acompaña, ha sido concebido al mismo tiempo que esta última; la armonía unida al canto se poetiza, y un compositor de genio, como era Mozart, tenia en sí mismo una facultad compleja de creacion: la de la forma melódica, y del color armónico, que forman la cualidad de una verdadera inspiracion musical.

Para concluir esta importante seccion, presentamos en las láminas 31, 32 y 33 una série de leccioncitas melódicas, en cada una de las cuales las seis notas de paso están empleadas siguiendo el orden de la nomenclatura dada. (Pág. 26.) El lector, despues de haber marcado con una crucecita las notas radicales, ó que soportan un acorde, añadirá un pentagrama inferior sobre el cual escribirá el bajo numerado.

§. 12.

DE LA FORMA QUE SE DEBE PREFERIR PARA LOS ACOMPAÑAMIENTOS DE PIANO.

Es preciso no dar á los acompañamientos de piano que se escriben (á ejemplo de ciertos compositores pedantes) la forma brillante del *concierto*, ó la mas fria de la *sonata*; al contrario, se debe uno imponer la obligacion de ser sencillo sin trivialidad, en cuanto á la forma de los acompañamientos, lo cual no impide sin embargo el hacer una rica eleccion de acordes.

Debiendo la voz, ó el *solo* instrumental que se acompaña, fijar antes que todo la atencion del auditorio, un armonista, si tiene tacto, evitará el hacer brillar su saber



con perjuicio del efecto melódico, y no olvidará un momento que debe poner todo su cuidado en sostener la voz, ó el instrumento creado á su imitacion, en lugar de ahogarlo por la vana ostentacion de una ciencia que se hace pedantesca desde el momento en que se prodiga fuera de propósito.

En fin, el acompañante escogerá siempre con preferencia las formas mas sencillas, porque son tambien las mas fáciles de ejecutar, y porque una parte de piano que no es concertante, debe reducirse á prudentes y modestos límites.

Las siguientes consideraciones sobre las varias clases de ritmos que se emplean mas á menudo cuando se acompaña la melodía, deberán ser meditadas por el lector, celoso de apresurar sus progresos en esta parte tan importante de la práctica armónica.

§. 13.

DEL RÍTMO MUSICAL. NOMENCLATURA DE SUS SEIS DIFERENTES ESPECIES APLICADAS AL ACOMPAÑAMIENTO DE LA MELODÍA, PRINCIPALMENTE EN EL PIANO.

Si el ritmo es el alma de la música, y puede aun por la sola fuerza de su acción sobre el organismo humano producir muy grande efecto, (1) no se puede negar que, aplicado bajo diferentes formas á la armonía que acompaña al canto, dobla aun los efectos de este principal móvil de todo placer musical.

No es pues del ritmo de la melodía del que vamos á ocuparnos, sino mas bien del que puede darse al acom-

(1) Prueba de ello, el tambor tocando generala en un dia de peligro. Y ¿quién no ha experimentado que por el solo efecto del ritmo de un motivo popular repercutido contra un cuerpo duro, se reconoce fácilmente, sin embargo de estar privado de toda especie de sonido musical rememorativo?

pañamiento de piano de un motivo cualquiera. El ritmo, aplicado al acompañamiento de piano, y aun de la orquesta, sea reducida ó completa, se subdivide en seis especies, cuya nomenclatura es la que sigue:

1.º Ritmo pasivo.

2.º — activo.

3.º — divisionario.

4.º — tiempo fuerte.

5.º — tiempo débil.

6.º — arpegio.

La mayor parte de estos diferentes ritmos pueden hallarse reunidos de dos en dos, ó de tres en tres; pero en una prudente práctica, no se hace regularmente uso, mas que de dos ritmos simultáneos.

1.º El *ritmo pasivo* se verifica, imitando en todas las partes los diferentes valores de notas que forman la melodía acompañada. (Lámina 34 A.)

2.º El *ritmo activo*, es el que tiene una fisonomía particular y de mas movimiento que el del mismo canto, aunque sin embargo imita á este último, á lo menos en una de las partes acompañantes. (Lámina 34. B.)

3.º El *ritmo divisionario* se produce dividiendo la nota mas larga del compás en el cual está escrita la melodía. Esta división se continúa sin descanso mientras la melodía acompañada sigue una marcha mas pausada; y *vice-versa*, si el canto es de un ritmo animado. (Lámina 34 C. y sigue á la 35.)

4.º El *ritmo tiempo fuerte* es el que se da sobre cada tiempo fuerte del compás. (Lámina 35. A.)

5.º El *ritmo tiempo débil* se da sobre cada tiempo débil del compás. Es bastante raro el uso de este ritmo en todas las partes. Regularmente se emplea simultáneamente con el *ritmo tiempo fuerte*. (Lámina 35. B.)

6.º El *ritmo arpegio* se produce haciendo oír, sea

partiendo del tiempo fuerte, ó del débil, y tambien una despues de otra, las notas que forman los acordes de la armonía que acompaña. Este ritmo, aunque ocasionando un poco de indecision en el compás, causa á menudo un efecto muy bello y solemne, sobre todo cuando la melodia superior tiene un carácter religioso ó afectuoso. (Lámina 36. A. y sigue á la 37 y 38.)

Se habrá observado que el bajo, en uno ú otro ritmo da casi siempre sobre el primer tiempo fuerte. Asi es como la parte mas grave de la armonia divide los tiempos en espacios iguales, con el fin de dar al compás mayor regularidad.

Ultimamente, leyendo y oyendo continuamente piezas acompañadas, sea por la orquesta ó el piano, es como el lector se pondrá en estado de saber escoger al instante con discernimiento, la especie de ritmo que debe emplear con preferencia cuando quiere acompañar cualquiera melodia, sea de la clase que fuere.

TERCERA PARTE.

CONSEJOS A LOS PIANISTAS

SOBRE EL ACOMPAÑAMIENTO DE LA PARTITURA Y LA TRANSPOSICION MUSICAL, APLICADA A SU INSTRUMENTO.

§. 1.^o

DE LOS ACORDES EN QUE HAY UNA Ó VARIAS NOTAS TENIDAS.

Cuando una ó muchas notas son comunes á los acordes que se suceden, el acompañante pianista debe dejar la mano en el mismo lugar, y ejecutar las notas que se repiten, con los mismos dedos; lo cual da mas igualdad á la ejecucion, ligando mas la armonía. (Lámina 38. A.

§. 2.^o

DE LA LINEA COLOCADA SOBRE MUCHAS NOTAS DEL BAJO.

Cuando la línea siguiente: — está colocada sobre muchas notas del bajo, indica que la armonía no cambia, y que estas mismas notas son, ó integrantes al acorde, ó de paso. (Lám. 39 A.)

Algunas veces tambien, se coloca desde luego un 8 seguido de la *línea*, mientras que cada nota del bajo está nume-



rada con un 3 : esto indica al acompañante , que deberá sostener la octava del primer sonido del bajo , mientras que una parte intermedia marchará en terceras con esta última. (Lámina 39 B.)

§. 3.º

DE LA MANO IZQUIERDA CUANDO SE ACOMPAÑA.

Cuando se acompaña , sea un bajo numerado , ó bien una pieza cualquiera reducida al piano de una partitura de orquesta , es preciso , siempre que se pueda , ejecutar la parte del bajo de la mano izquierda en octavas. Este método sencillísimo , dá mas sonoridad á la parte grave de la armonía. (Lám. 39 C.)

§. 4.º

DEL TASTO SOLO.

Cuando esta palabra está escrita sobre un bajo de acompañamiento , significa que no se debe hacer la armonía natural y superior al dicho bajo , y si esta última parte enteramente sola , tal cual está escrita. (Lám. 39 D.)

§. 5.º

DEL BAJO SIN NUMERACION.

Si el compositor no ha numerado el bajo del acompañamiento , el pianista ú organista , dará el acorde perfecto natural á cada nota que carezca de indicacion armónica. Algunas veces , uno de los tres signos accidentales , se halla colocado sobre una ó muchas notas , pero sin la asociacion de números. En este caso , el acompañante dá á la tercera del acorde perfecto , cuyo sonido fundamental está colocado en el bajo , la cualidad accidental indicada por el mismo signo de alteracion. (Lám. 39 E.)

§. 6º.

DE LA POSICION, EN LA MANO DERECHA, DE LAS NOTAS DE LA ARMONÍA QUE FORMAN LOS ACORDES.

Los acordes de tres sonidos tienen tres diferentes posiciones superiores, estén ó nó en el estado directo ó invertido.

El acorde se halla en la *primera posicion* cuando la nota mas alta hace la *octava* del bajo.

Se halla en la *segunda posicion* cuando hace la *tercera*. (Esta es la mas armoniosa.)

Se halla en la *tercera posicion* cuando hace la *quinta*. (Lám. 40 A.)

Los acordes de cuatro sonidos tienen cuatro posiciones superiores diferentes, sea cual fuere tambien su estado directo ó invertido; no obstante, las dos sextas aumentadas no tienen mas que tres posiciones.

Se hallan en la *primera* cuando la nota mas alta hace ella misma la *sesta aumentada*.

Se hallan en la *segunda* cuando hace la *tercera*. (Esta posicion, como la primera, son muy armoniosas.)

Se hallan en la *tercera posicion* cuando la parte alta hace la *quinta* del acorde, ó la *cuarta* cuando es la sexta y cuarta aumentadas. (Lám. 40 B.)

Todas las séptimas, cualquiera que sea su especie, se hallan en la *primera posicion* cuando la nota mas alta hace la séptima del acorde.

Se hallan en la *segunda* cuando hace la octava del bajo.

Se hallan en la *tercera posicion* cuando hace la tercera; y en fin, en la *cuarta* cuando hace la quinta del mismo acorde. (Lám. 40 C.)

Los acordes de cinco sonidos tienen cinco posiciones.

Las novenas mayor y menor se hallan en la *primera*

posicion cuando la nota mas alta hace la *novena*. Se hallan en la *segunda* cuando hace la *tercera*, en la *tercera* cuando hace la quinta; en la *cuarta* cuando hace la séptima; y en fin, en *quinta posicion* cuando hace la octava del bajo.

De todas estas posiciones, la primera y segunda son las mas armoniosas. (Lám. 40 D.)

§. 7º.

DE LOS INSTRUMENTOS DE ORQUESTA QUE SE TRANSPORTAN,
CUANDO SE ARREGLA UNA PARTITURA PARA PIANO.

Los *cornos* ingleses, clarinetes, clarines, y trompas ordinarias, son de todos los instrumentos de orquesta, los únicos que exigen una transposicion por parte del pianista acompañante. Todas las voces y demas instrumentos, se ejecutan en el tono en que están escritos.

Por la sustitucion de las llaves no escritas á las ostensibles es como se verifica la transposicion musical. Antes de entrar en mas menudos pormenores sobre este punto, digamos desde luego que:

El clarinete en *do* ejecuta tal cual está escrito, es decir, en *llave de sol* en segunda línea.

Los clarinetes en *la* y *si bemol*, aunque escritos igualmente en *llave de sol* en segunda línea, ejecutan, el primero (en *la*) en *llave de do* en primera, á la cual se añaden mentalmente tres sostenidos; y el segundo (en *si bemol*) en *llave de do* en cuarta, á la cual se añaden tambien mentalmente dos bemoles. (Lám 41 A. B. C.)

Los *cornos* ingleses se escriben tambien en *llave de sol* en segunda; pero deben trasportarse mentalmente á la de *do* en segunda, y añadir un bemol á la llave porque ejecutan en *fa* mayor. (Lám. 41 D.)

Los clarinetes y trompas de todas clases tocan siempre en *do* ostensiblemente; pero mudando la pieza llamada *tono*



se obtienen tantas nuevas tónicas como notas naturales ó bemolizadas hay en una escala. Esta disposicion obliga al acompañante á conocer las llaves en sus diferentes posiciones, aun las que están menos en uso. (Lám. 41 E. y siguientes y principio de la 42.)

En cuanto á la ejecucion al piano de ciertos instrumentos de percusion, como los timbales, por ejemplo, diremos que no pueden dar mas que dos sonidos del acorde perfecto (la tónica y la dominante), y que se escriben y ejecutan en llave de *fa* en cuarta línea. Sin embargo, ciertos compositores, y Mozart entre ellos, transportaban los timbales en todas las llaves templándolos siempre ostensiblemente en *do-sol*, sea cual fuere el tono de la pieza. Si se presentáre este caso al acompañante pianista, tendrá que hacer un trabajo mental de transposicion, absolutamente idéntico al que exigen los clarines y trompas, cuando estan escritos en cualquiera otro tono que no sea el de *do mayor*.

Añadamos que el bombo, platillos, tambor, triángulo y tam-tam (1), no teniendo sonido determinado, y no escribiéndose sino para indicar el efecto rítmico que deben producir, el acompañante imitará este último efecto ejecutando una ó muchas notas de las que forman parte integrante de la armonía en medio de la cual estos diferentes instrumentos de percusion estan colocados.

El buen gusto en este caso será mejor consejero, que las advertencias de la mas minuciosa teoría.

(1) Instrumento de percusion de origen chiao ó indio, todo de metal blanco un poco amarillento, y parecido en la forma á una pandereta. El sonido que produce es grave y muy fuerte, haciéndose oír por largo tiempo. Se usa á veces con mucho éxito en ciertas escenas teatrales que espresan el terror, el espanto y otros sentimientos lugubres. En Turquía se sirven de él para llamar á los fieles á la Mezquita. (N. del T.)



§. 8.º

DEL DIAPASON DE LAS LLAVES EN LA TRANSPOSICION MUSICAL.

Cuando se transporta una voz ó instrumento á una llave agena del diapason natural de esta voz, ó de este instrumento, es preciso no ejecutar en la region natural de la llave que se transporta, y sí en la de la llave cambiada.

De modo que, estando las *llaves de sol* en segunda línea y *de do* en primera destinadas á las voces de soprano, y la primera á los violines, flautas, obóes, clarinetes, clarines y trompas en *do* ó en *la*, y clarinetes en *do* ó en *la*, seria mal hecho, y frecuentemente imposible, el querer por ejemplo ejecutar en el diapason de la *llave de fa* en cuarta línea una de esas voces ó instrumentos, si la transposicion exigiera el uso de esta llave destinada á la voz de bajo, ó á las partes graves de la orquesta.

Veáse en la lámina 42 A. B. y C. el ejemplo de una frase en *do* para soprano (en *llave de sol* segunda línea), transportada en *mi bemol* (*llave de fa*), con la renotacion mental en la *llave de sol* primitiva que debe hacer el cantante.

Esta importante observacion se aplicará á toda especie de transposiciones.

Lo contrario se verifica si se quiere transportar una frase de bajo escrita en *llave de fa* en cuarta línea, á la de soprano (de *sol* en segunda). (Lám 42 D. E. y F.)

§. 9.º

DE LA REDUCCION AL PIANO DE UNA GRAN PARTICION.

Es preciso siempre, cuando se reduce una gran particion al piano, tener cuidado de ejecutar las melodías superiores con la mano derecha, y de repetir con la izquierda toda clase de acompañamiento. El quinto dedo y el pulgar hacen

el primer tiempo del bajo en octavas, y los otros dedos de la mano izquierda toman en seguida el relleno de las demas partes intermedias del acompañamiento.

Si dos pasages ó motivos de orquesta se contrarian bajo una melodía esencial que deba ejecutar la mano derecha, se elige el mas sobresaliente, privándose de hacer oír el segundo.

Como el clarinete y el obóe tocan al unísono, cuando una frase escrita para la flauta esté doblada por uno de estos dos instrumentos, se ejecutará en octavas con la mano derecha.

Si la frase está agregada al flautín, ú octavin, se ejecutará una octava alta de la nota escrita, por que es el instrumento mas agudo de todos los de la orquesta, y sus notas resultan una octava superior á su manifiesta notacion.

A fin de ejecutarse con provecho en la reducion de la particion al piano, no deberá empezarse este estudio sino sobre obras escritas sencillamente, tales como las de Gretry Dalayrac etc; en fin, hasta despues de un cierto trascurso de tiempo no se podrá emprender con las grandes particiones de Mozart, Beethoven, Weber, Rossini y Meyerbeer.

§. 10.

DE LOS CAMBIOS QUE ESPERIMENTAN LAS DOS LLAVES DEL PIANO, LO MISMO QUE LOS TRES SIGNOS ACCIDENTALES, EN LA TRANSPOSICION EN TODOS LOS GRADOS DE LA ESCALA, EMPEZANDO EN EL *tono de do mayor*; SEGUIDOS DE DOS CUADROS COMPARATIVOS, PARA EL USO ESPECIAL DE LOS PIANISTAS.

Cuando se transporta á cualquier tono un acompañamiento de piano, las dos llaves de *sol* (en segunda línea) y de *fa* (en cuarta) se hallan reemplazadas mentalmente por otras dos, en las cuales la tónica primitiva sin cambiar de lugar, debe llevar otro nombre, y tener una nueva entonacion.

Si las llaves se transforman, los \sharp , \flat , y \natural accidentales sufren igualmente un cambio mental de forma, y por consiguiente de significacion. Sin embargo, estos tres signos de alteracion, aunque transportados, conservan la cualidad natural de cada uno de ellos. Véanse al fin de las láminas dos cuadros comparativos, en los cuales una melodía de *do mayor* y su acompañamiento de la mano izquierda, están transportados en todos los tonos de sostenidos y bemoles, y en los cuales, ademas de las nuevas llaves, se verán las transformaciones que sufren los tres signos accidentales. Ademas, cada transposicion de las dos llaves que deben suponerse mentalmente, está vuelta á escribir en las dos llaves de *sol* y de *fa* con sus accidentes necesarios segun el orden de los tonos.

El atento estudio de estos cuadros, unido á una práctica diaria, hará que los pianistas en muy poco tiempo se hagan excelentes transpositores. Esta habilidad es menos comun de lo que se podria suponer; pues que, entre nuestros brillantes profesores pianistas, mas de cuatro ignoran completamente los primeros elementos de esta parte tan útil del arte de acompañamiento.

Si como se debe haber observado, los sostenidos quedan tambien sostenidos en los transportes á los tonos afectados de los mismos accidentes, se notará por el contrario, que en los bemolizados, los sostenidos resultan becuadros.

En los primeros, los bemoles se cambian en becuadros; en los segundos, quedan bemoles; y en fin, en los unos y los otros, los becuadros conservan su cualidad, menos los dos últimos tonos de sostenidos y bemoles de los dos cuadros, en los cuales este signo, siempre accidental, se reproduce, seguido ó del sostenido ó del bemol necesario, segun el género *sostenido* ó *bemolizado* de la transposicion.



CONCLUSION.

La teoria sin su aplicacion, es como una letra muerta; y sea cual fuere el cuidado que se haya tenido en la redaccion de un método, su lectura producirá poco fruto si á ella no se une la práctica, la cual, mejor que el mas luminoso escrito, aclara una porcion de detalles demasiado inútiles para ser consignados, pero que no obstante son muy necesarios para alcanzar el último término de la perfeccion en la ejecucion armónica ó puramente material.

Aconsejamos á nuestros lectores que no pasen jamás de una seccion sin haberla experimentado en el piano, y les pronosticamos que haciéndolo así, verán resultados prontos y utilísimos.

FIN.



INDICE.

<i>Dedicatoria.</i>	pag.	VII
<i>Prólogo del autor</i>		XI
<i>Preludio</i>		XIII

PRIMERA PARTE.

DE LOS ACORDES.

§. 1.º <i>Definicion de la armonía.</i>	1
§. 2.º <i>De la formacion de los acordes y de los intérva-</i> <i>los que los componen</i>	2
§. 3.º <i>De la inversion de los acordes.</i>	3
§. 4.º <i>Del bajo numerado</i>	4
§. 5.º <i>De la preparacion y resolucion de la disonancia</i> <i>principal de cada acorde disonante</i>	5
§. 6.º <i>De las marchas de séptimas</i>	6
§. 7.º <i>De la posicion y resolucion natural de cada uno</i> <i>de los quince acordes no invertidos</i>	7
§. 8.º <i>De las cadencias armónicas.</i>	9
§. 9.º <i>De las modulaciones.</i>	10
§. 10. <i>De los tres diferentes movimientos que es preciso</i> <i>dar á las partes armónicas, á fin de erlazar</i> <i>naturalmente los acordes.</i>	11
§. 11. <i>De las quintas y octavas seguidas, reales y ocul-</i> <i>tas. Bajos para numerar y llenar á fin de po-</i> <i>ner en práctica todos los acordes</i>	12

SEGUNDA PARTE.

DE LA ARMONIA ARTIFICIAL Ó DE LAS NOTAS DE PASO.

§. 1.º <i>Nomenclatura de las notas de paso</i>	14
§. 2.º <i>De la nota de paso simple</i>	15
§. 3.º <i>De la apoyatura</i>	15
§. 4.º <i>De la anticipacion.</i>	15
§. 5.º <i>De la síncopa</i>	16

§. 6.º	<i>De la suspension</i>	16
§. 7.º	<i>De la pedal</i>	16
§. 8.º	<i>Advertencias sobre el modo de crear un bajo, y por consecuencia un acompañamiento de piano á toda clase de melodías</i>	17
§. 9.º	<i>De los tiempos fuertes y débiles en los tres com- pases simples, compuestos y derivados</i>	18
§. 10.	<i>De la fraseología musical</i>	20
§. 11.	<i>Del bajo en la melodía</i>	22
§. 12.	<i>De la forma que se debe preferir para los acom- pañamientos de piano</i>	24
§. 13.	<i>Del ritmo musical. Nomenclatura de sus seis di- ferentes especies aplicadas al acompañamiento de la melodía, principalmente en el piano . .</i>	24

TERCERA PARTE.

CONSEJOS Á LOS PIANISTAS SOBRE EL ACOMPAÑAMIENTO DE LA PARTITURA Y DE LA TRANSPOSICION MUSICAL, APLICADA A SU INSTRUMENTO.

§. 1.º	<i>De los acordes en que hay una ó varias notas tenidas</i>	28
§. 3.º	<i>De la línea colocada sobre muchas notas del bajo.</i>	28
§. 2.º	<i>De la mano izquierda cuando se acompaña . . .</i>	29
§. 4.º	<i>Del tasto solo</i>	29
§. 5.º	<i>Del bajo sin numeracion.</i>	29
§. 6.º	<i>De la posicion en la mano derecha de las notas de la armonía que forman los acordes . . .</i>	30
§. 7.º	<i>De los instrumentos de orquesta que se transpor- tan, cuando se arregla una partitura para piano</i>	31
§. 8.º	<i>Del diapason de las llaves en la transposicion musical</i>	33
§. 9.º	<i>De la reduccion al piano de una gran particion</i>	33
§. 10.	<i>De los cambios que experimentan las dos llaves del piano, lo mismo que los tres signos acci- dentales, en la transposicion en todos los gra- dos de la escula empezando en el tono de do mayor; seguido de dos cuadros comparativos para uso especial de los pianistas</i>	34
CONCLUSION.		36

ERRATAS.

<i>Página.</i>	<i>Línea.</i>	<i>Dice.</i>	<i>Léase.</i>
5	27	mayor	menor
6	20	dominantes.	dominantes ,
7	33	á tónica	á la tónica
8	19	(Lámina 5 I.)	(Lámina 5 Y.)
9	1	sétimo	séptimo
9	2	sobre la tónica.	sobre la tónica. Su pre- paracion no es de rigor. (Lám. 6. C.)
10	30	alternativos	alterativos
11	26	marcha :	marcha ,
13	29	página 5.	lámina 2
16	27	ntervalos	intervalos.
18	14	llena	llenan
id.	15	de seis	de las seis
id.	22	quo	que
19	1	precedido	precedida
id.	6	3.º	4.º
id.	11	4.º	3.º
id.	26	radicales (2).	radicales (2). (Lám. 21 H, y sigue á la 22, 23, 24 y principio de la 25.)
19	31	dos , es	dos , lo es
20	22	figura del primero	figura melódica del pri- mero,
21	28	ejecucion.	ejecucion insuperable.
24	10	cualidad.	dualidad
id.	11	inspiracion musi- cal.	inspiracion musical. (Lá- mina 30 A.)
id.	16	(Pág. 26.)	(Pág. 14.)
31	31	clarinetes	clarines
34	7	obóe	óboe
35	7	de <i>do mayor</i>	en <i>do mayor</i>
En el Indice		Prólogo del autor	Prólogo del traductor



LÁMINA 1.

ACORDES DE TRES SONIDOS, en número de cuatro:

Perfecto mayor.

Perfecto menor.

5^a justa. 3^a mayor. tónica.

5^a justa. 3^a menor. tónica.

Quinta diminuta.

Quinta aumentada.

5^a diminuta. 3^a menor. fundamental.

5^a aumentada. 3^a mayor. fundamental.

ACORDES DE CUATRO SONIDOS en numero de nueve:

Sesta aumentada con 5^a justa. Sesta y 4^a aumentadas.

6^a aumentada. 5^a justa. 3^a mayor. fundamental.

4^a aumentada. 3^a mayor. fundamental.

Séptima dominante.

Séptima dominante con 5^a aumentada.

7^a menor. 5^a justa. 3^a mayor. fundamental.

7^a menor. 5^a aumentada. 3^a mayor. fundamental.

Séptima de 2^a especie.

Séptima de 3^a especie.

7^a menor. 5^a justa. 3^a menor. fundamental.

7^a menor. 5^a diminuta. 3^a menor. fundamental.

Séptima de 4^a especie. Séptima sensible. Séptima diminuta.

7^a mayor. 5^a justa. 3^a mayor. fundamental.

7^a menor. 5^a dim. 3^a menor. fundamental.

7^a diminuta. 5^a dim. 3^a menor. fundamental.

ACORDES DE CINCO SONIDOS en numero de dos:

Novena mayor.

Novena menor.

9^a mayor. 7^a menor. 5^a justa. fundamental.

9^a menor. 7^a menor. 5^a justa. fundamental.

Nº1 Acordes

A Perfecto

B Perfecto

C De q

D De q

2 Acordes

E De se

F De se

Acordes

G De sé

Estado

F. Navarré grabó

LÁMINA 2.^a

N.^o 1 Acordes de tres sonidos susceptibles de dos inversiones.

A *Perfecto mayor.*

Estado directo. Primera inversion. Segunda inversion.

B *Perfecto menor.*

Estado directo. Primera inversion. Segunda inversion.

C *De quinta diminuta.*

Estado directo. Primera inversion. Segunda inversion.

D *De quinta aumentada.*

Estado directo. Primera inversion. Segunda inversion.

N.^o 2 Acordes de cuatro sonidos susceptibles de una sola inversion.

E *De sexta aumentada con quinta justa.*

Estado directo. Sola inversion usada.

F *De sexta y cuarta aumentadas.*

Estado directo. Sola inversion usada.

Acordes de cuatro sonidos susceptibles de tres inversiones.

G *De séptima dominante.*

Estado directo. Primera inversion. Segunda inversion. Tercera inversion.



LÁMINA 3ª.

H De séptima dominante con quinta aumentada.

Estado directo. Primera inversion. Segunda inversion. Tercera inversion.

I De séptima de segunda especie.

Estado directo. Primera inversion. Segunda inversion. Tercera inversion.

J De séptima de tercera especie.

Estado directo. Primera inversion. Segunda inversion. Tercera inversion.

K De séptima de cuarta especie.

Estado directo. Primera inversion. Segunda inversion. Tercera inversion.

L De séptima sensible.

poco usadas.

Estado directo. Primera inversion. Segunda inversion. Tercera inversion.

poco usadas.

(1) A fin de evitar el durísimo efecto que produciría la quinta aumentada si fuera oída contra la séptima menor, se alejan á una distancia de sesta y de décima estos dos intervalos el uno del otro en la primera y segunda inversion del acorde. En el estado directo ó primitivo y en la última inversion, se aleja tambien la quinta aumentada, pero solamente al intervalo superior de sexta aumentada de la séptima menor.

F. Nallo grabó

LÁMINA 4.

M De septima diminuta.

Estado directo. Primera inversion. Segunda inversion. Tercera inversion.

The diagram shows the diminished seventh chord (F#7) in its four inversions on a bass clef staff. Above each chord, the interval numbers are listed: 7, 5, 4, 2 for the direct state; 5, 7, 4, 2 for the first inversion; 4, 7, 5, 2 for the second inversion; and 2, 7, 5, 4 for the third inversion.

Nº 3. Acordes de cinco sonidos susceptibles de cuatro inversiones

N De nonena mayor.

Estado directo. 1ª inversion. 2ª inversion. 3ª inversion. 4ª inversion.

The diagram shows the major ninth chord (F#9) in its four inversions on a bass clef staff. Above each chord, the interval numbers are listed: 9, 7, 5, 4, 2 for the direct state; 7, 9, 5, 4, 2 for the first inversion; 5, 7, 9, 4, 2 for the second inversion; 4, 7, 9, 5, 2 for the third inversion; and 2, 7, 9, 5, 4 for the fourth inversion.

O. De nonena menor. poco usadas.

Estado directo. 1ª inversion. 2ª inversion. 3ª inversion. 4ª inversion. poco usadas.

The diagram shows the minor ninth chord (F#9b) in its four inversions on a bass clef staff. Above each chord, the interval numbers are listed: 9b, 7, 5, 4, 2 for the direct state; 7, 9b, 5, 4, 2 for the first inversion; 5, 7, 9b, 4, 2 for the second inversion; 4, 7, 9b, 5, 2 for the third inversion; and 2, 7, 9b, 5, 4 for the fourth inversion.

A preparacion. efecto.

The diagram shows the preparation and effect of the diminished seventh chord. The preparation is shown in the bass clef staff with a 5 and a 7. The effect is shown in the treble clef staff with a 5 and a 7.

B preparacion. efecto. resolucion.

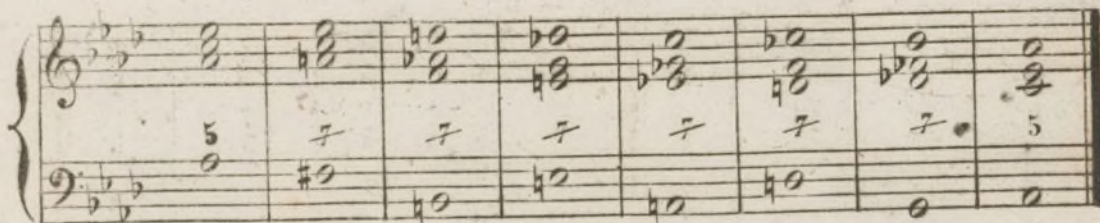
The diagram shows the preparation, effect, and resolution of the diminished seventh chord. The preparation is shown in the bass clef staff with a 5 and a 7. The effect is shown in the treble clef staff with a 5 and a 7. The resolution is shown in the bass clef staff with a 5 and a 7.

C Marcha de séptimas dominantes.

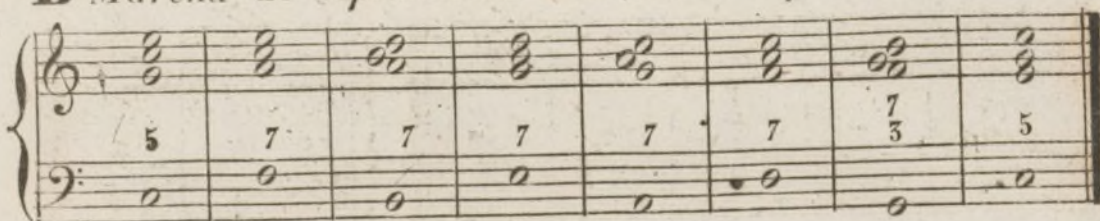
The diagram shows the march of dominant sevenths. It consists of a series of chords in the bass clef staff, each with a 5 and a 7. The chords are: F#5, F#7, F#5, F#7, F#5, F#7, F#5.

LÁMINA 5ª

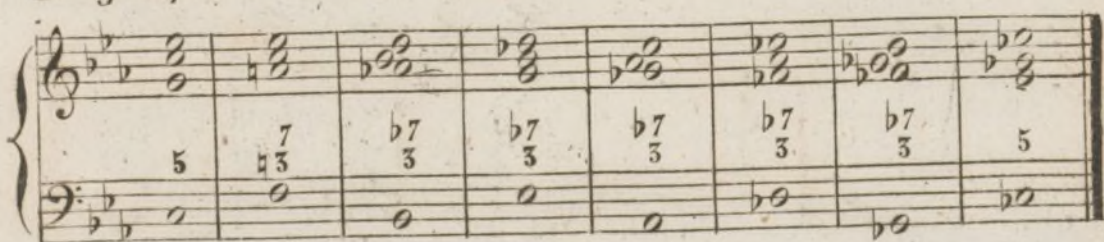
A *Marcha de séptimas diminutas.*



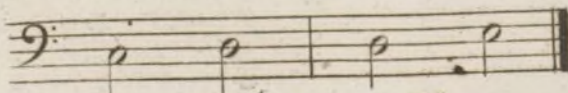
B *Marcha de séptimas de diferentes especies mezcladas.*



C *Ejemplo de una progresion real de do menor á do mayor.*



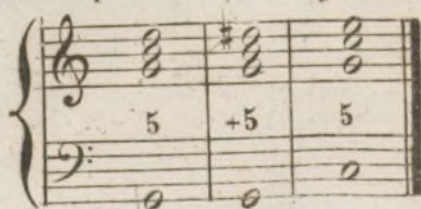
D *Ejemplo de una marcha de segundas.*



E *Resolucion mayor, Resolucion menor.*



F *Preparacion, efecto, resolucion.*



G



H



Y *prep. efec. resolucion.*

A *prep.*



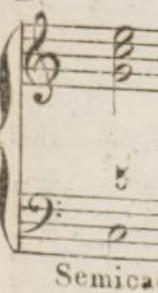
B *prep.*



D



F



G

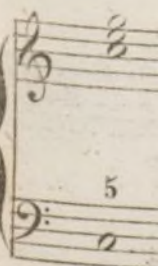
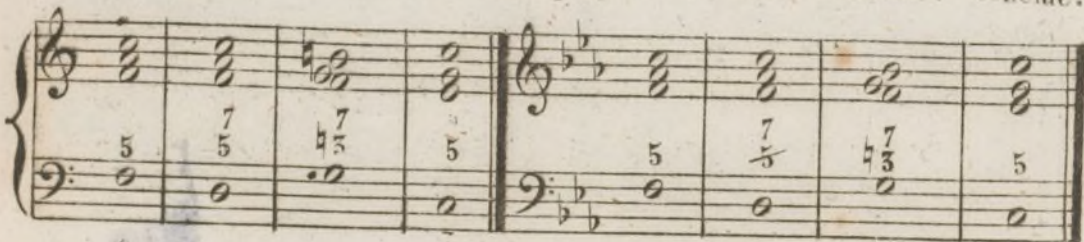
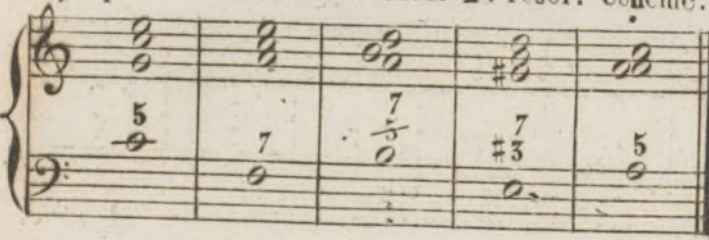


LÁMINA 6ª.

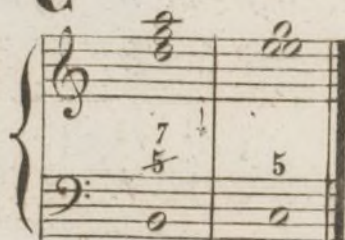
A prep. efec. resoluc. concl. prep. efec. resoluc. concluc.



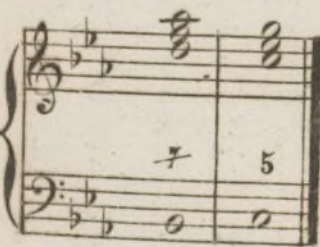
B prep. efec. 1ª. resol. 2ª. resol. concluc.



C



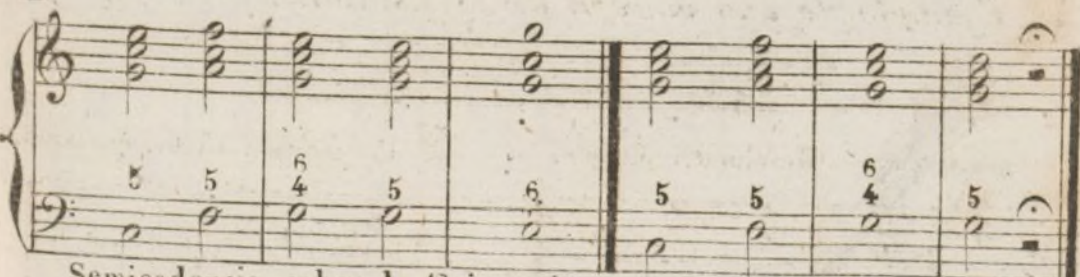
D



E prep. efec. resolu. prep. efec. resolu.



F



Semicadencia sobre la 1ª inversion. Idem. sobre la dominante.

G



H

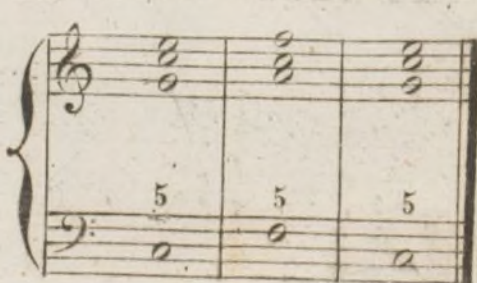


LÁMINA 7.^a

A

B

C

D

E

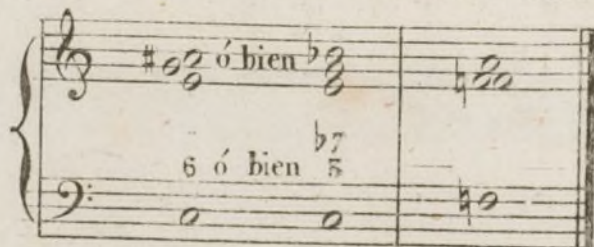
1.^a Modulación enarmonica por medio de la 7.^a dominante (cambiando el becuadro en sostenido).

F

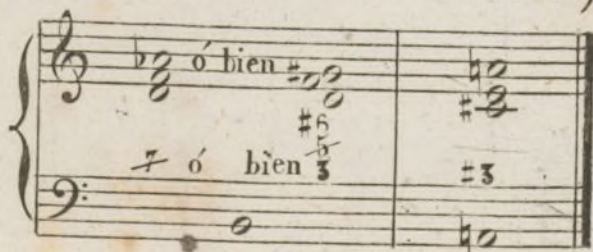


LÁMINA 8ª.

A 2ª Modulación enarmónica por la 6ª aumentada con 5ª justa (cambiando el sostenido en bemol).



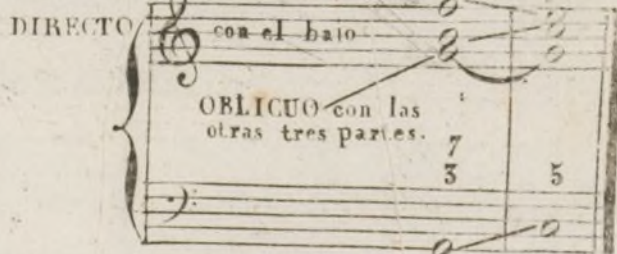
B 3ª Modulación enarmónica por la 7ª diminuta (el bemol cambiado en sostenido).



Estas diferentes modulaciones enarmónicas producen grande efecto, cuando se usan oportunamente por un compositor discreto.



D CONTRARIO con la segunda parte y el bajo.

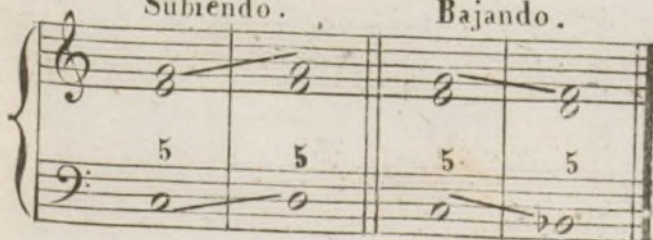


OBLICUO con las otras tres partes.

E Dos quintas seguidas.

Subiendo.

Bajando.



CONTRARIO con la primera parte.
DIRECTO con la segunda.
OBLICUO con la tercera.

LÁMINA 9.

A Dos octavas seguidas.

Subiendo. Bajando.

B

C

quinta. quinta.

D

octava. octava.

E Ejemplo de dos quintas seguidas por movimiento contrario en una parte intermedia.

F Ejemplo de dos quintas oculta y real seguidas.

G

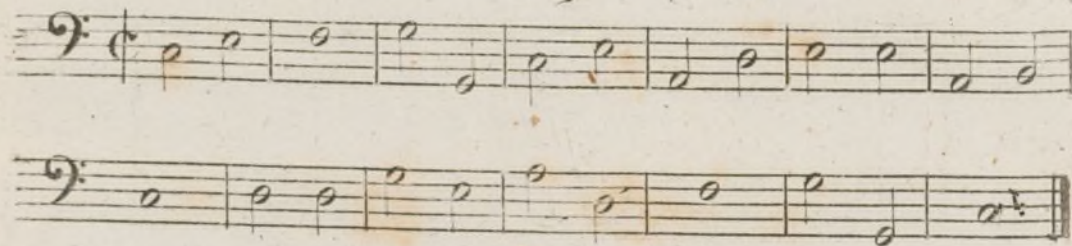
octava oculta. octava. octava.

H

10. ma octava oculta 8

LÁMINA 10.

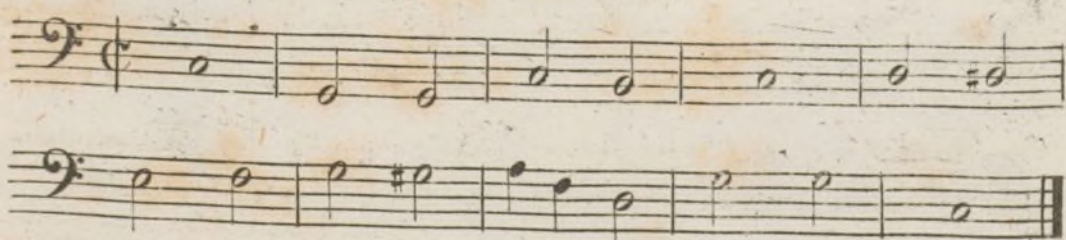
A. Uso de los acordes perfectos mayor y menor con sus inversiones.



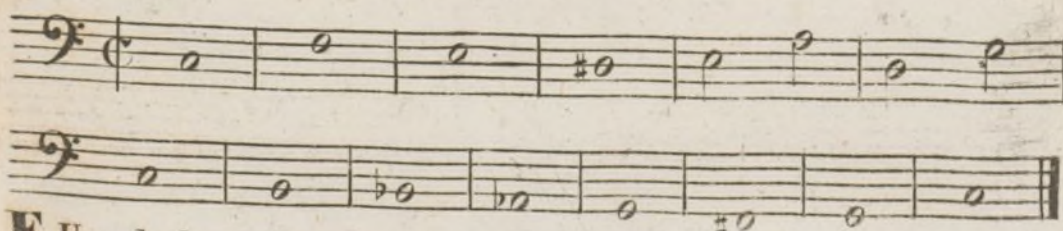
B. Uso del acorde de quinta diminuta.



C. Uso del acorde de quinta aumentada.



D. Uso de la sexta aumentada y quinta justa.



E. Uso de la sexta y cuarta aumentadas.

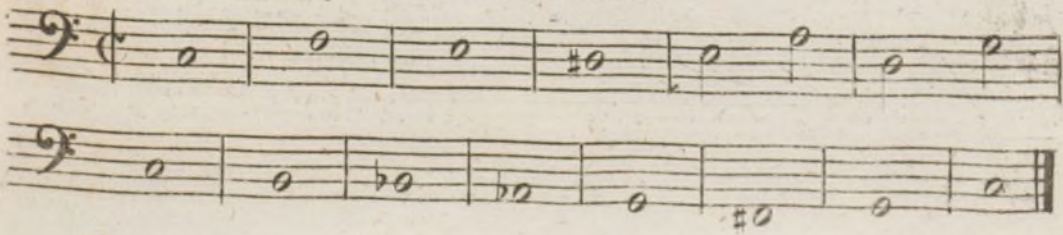
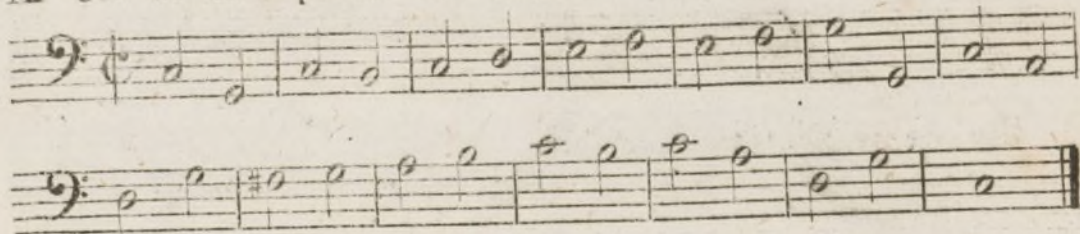
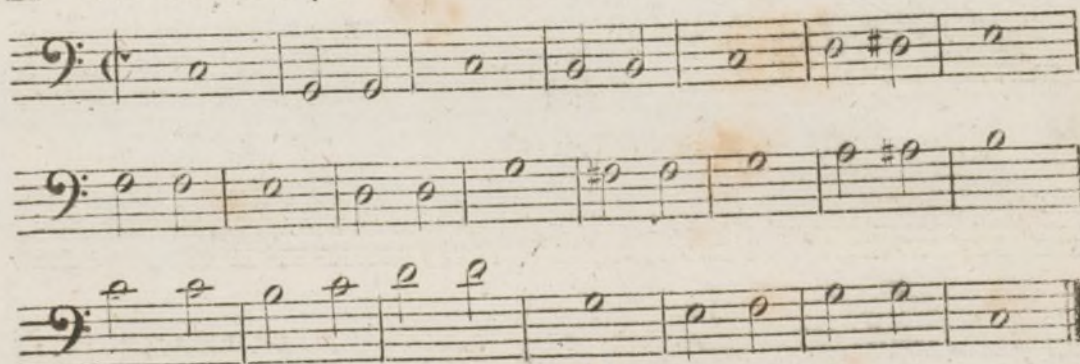


LÁMINA 11.

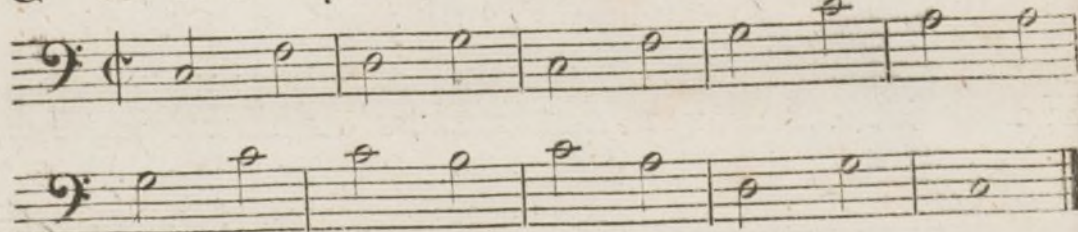
A Uso de la séptima dominante, ó de primera especie.



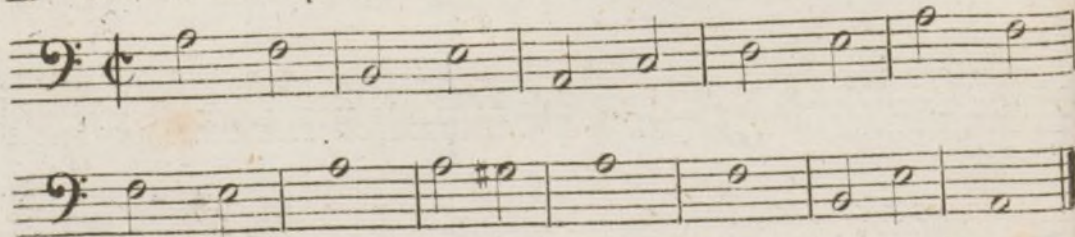
B Uso de la séptima dominante con quinta aumentada.



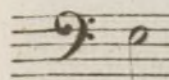
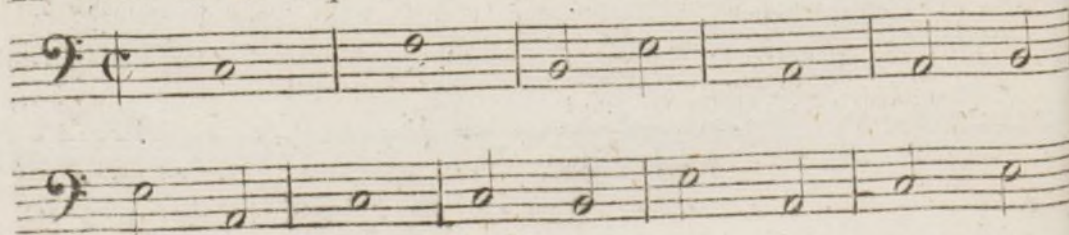
C Uso de la séptima de segunda especie.



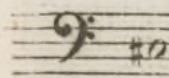
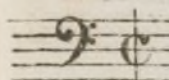
D Uso de la séptima de tercera especie.



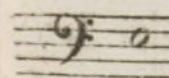
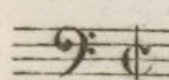
E Uso de la séptima de cuarta especie.



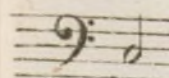
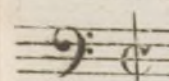
A Uso



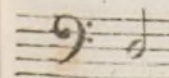
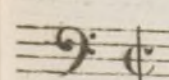
B Uso



C Uso



D Uso

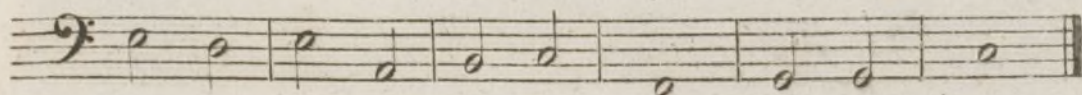


Los discípulos
moles á fin
sistema, sea

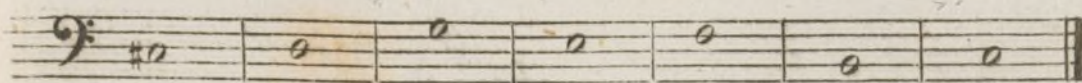
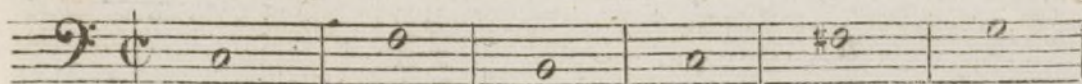
(1) Las inversiones
(2) También se l

E. Negrado.

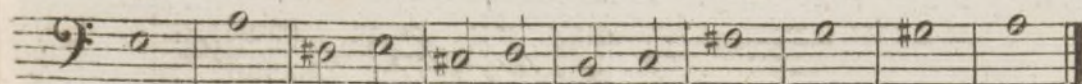
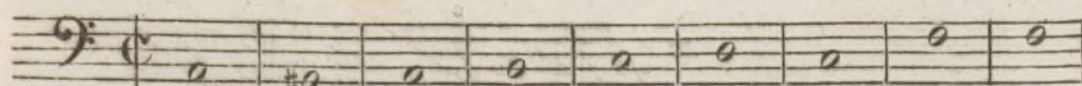
LÁMINA 12.



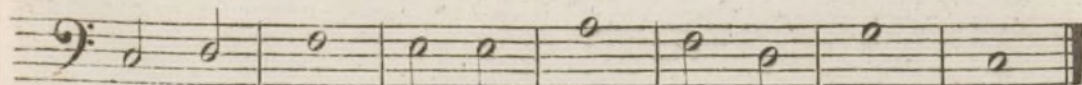
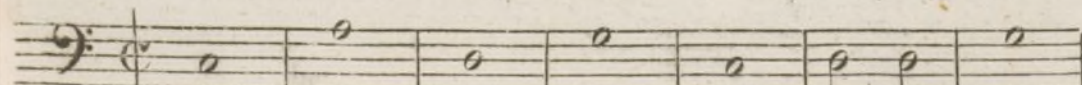
A Uso de la séptima sensible.



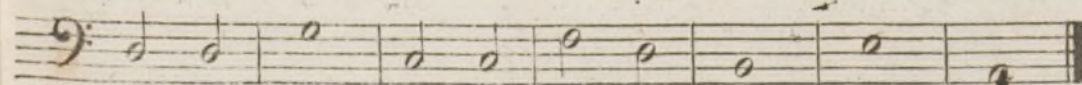
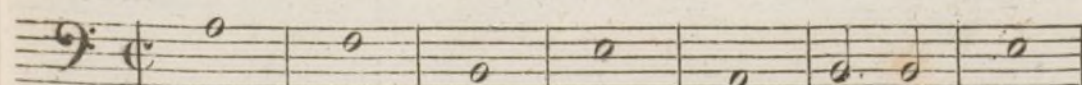
B Uso de la séptima diminuta.



C Uso de la novena mayor. (1)



D Uso de la novena menor. (2)



Los discípulos deberán transportar estos bajos en todos los tonos de sostenidos y bemoles á fin de llegar en poco tiempo á usar con facilidad todos los acordes del sistema, sea cual fuere el tono.

(1) Las inversiones de la novena mayor no se han incluido aquí porque están en desuso.

(2) También se han omitido las inversiones de la novena menor á causa de su ningún uso.

LÁMINA 13.

RESUMEN ARMÓNICO.

Gran bajo numerado que debe llenarse á *cuatro partes* (escritas las tres primeras para la mano derecha del piano), en el cual todos los acordes así *directos* como *invertidos*, están usados según el orden establecido en su clasificación, lo mismo que las *cuatro CADENCIAS ARMÓNICAS*; las tres MODULACIONES *diatónica*, *cromática* y *enarmónica*; las dos TRANSICIONES *simple* y *compuesta*; las MARCHAS de *séptimas* &c.

1. Acordes perfectos: - mayor.

Moderato.

Semicadencia.

2. Idem, menor. 3. Quinta diminuta; resolución en mayor.

cadencia perfecta.

Idem, - resolución en menor.

cadencia interrumpida.

cadencia plagal.

cadencia plagal.

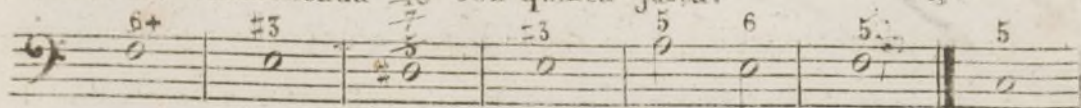
4. Quinta aumentada.

cadencia plagal.

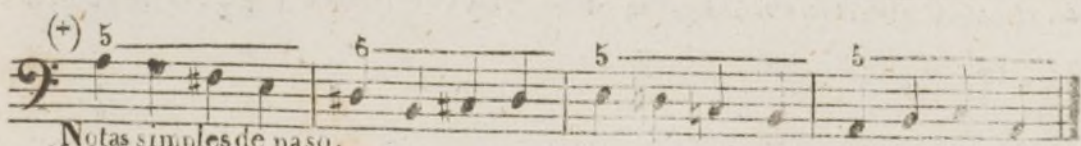
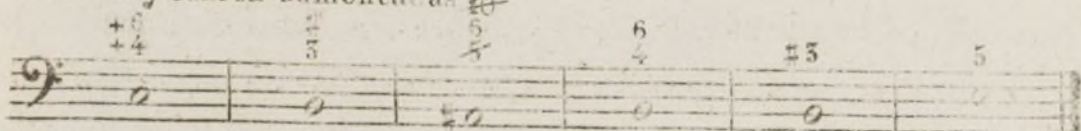
F. Narabó.

LÁMINA 14.

5.- Sesta aumentada ~~10~~ con quinta justa.

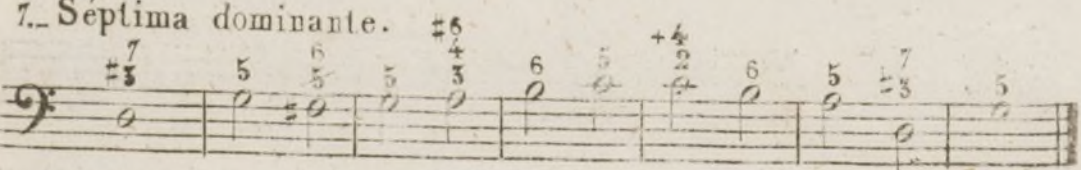


6.- Sesta y cuarta aumentadas ~~10~~

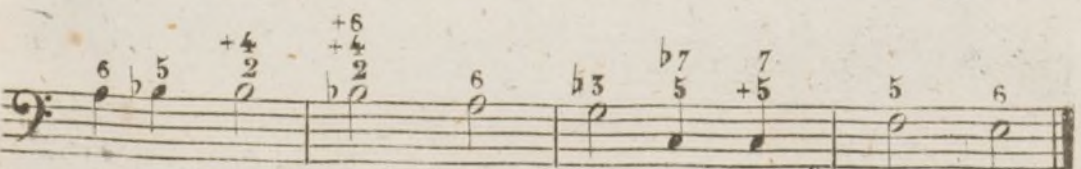
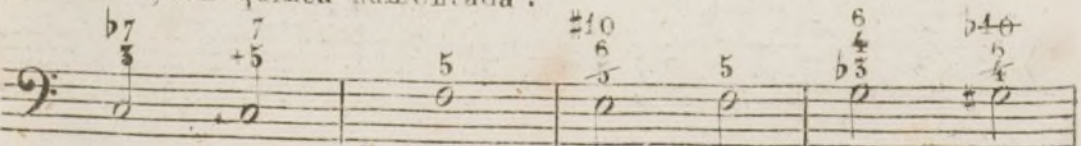


Notas simples de paso.

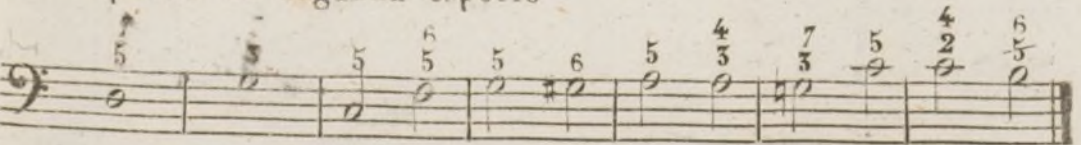
7.- Séptima dominante.



8.- *Idem*, con quinta aumentada.



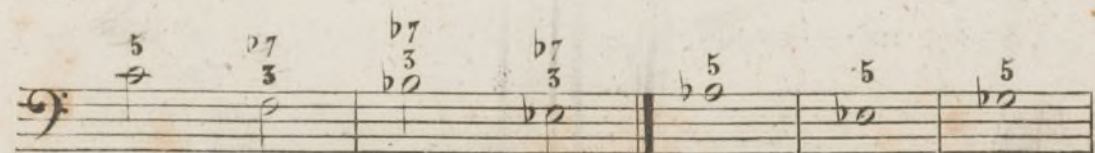
9.- Séptima de segunda especie



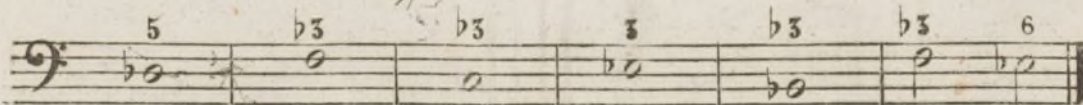
(+) La línea—colocada sobre un cierto número de notas, indica en el presente caso, que las dichas notas *pasan* durante la armonia. El mismo signo indica también algunas veces que las notas que abraza son integrantes á los acordes. (Véase la sección 2ª de la TERCERA PARTE).



LÁMINA 15.

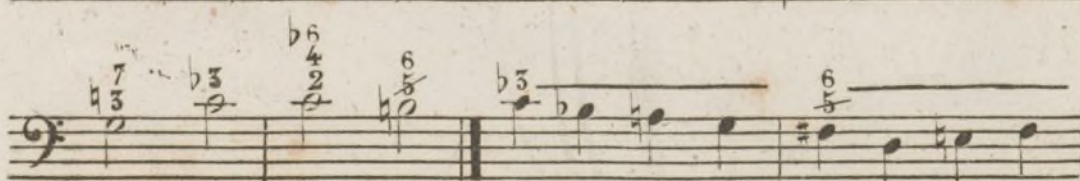
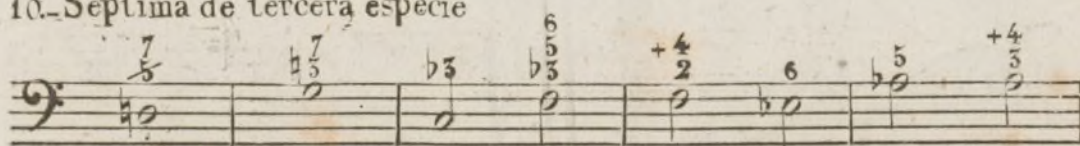


(Marcha de séptimas dominantes ó *progre-* Modulación diatónica por me-
sion real.)

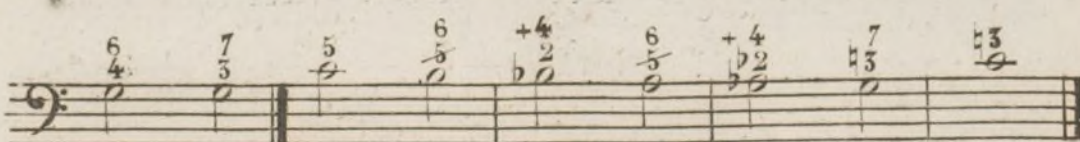
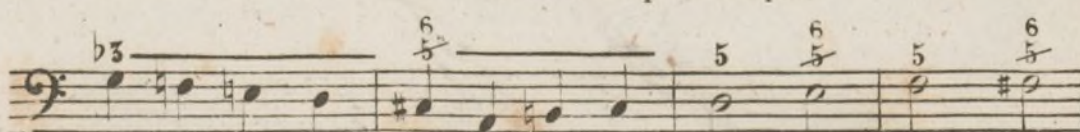


dio de cadencias plagales

10.- Séptima de tercera especie

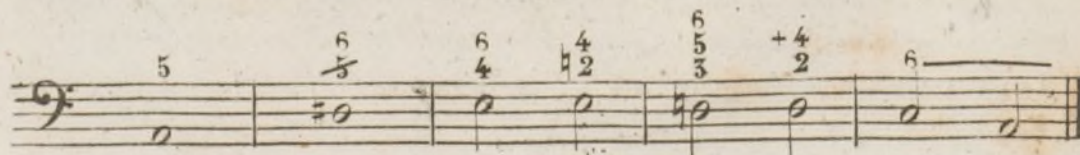
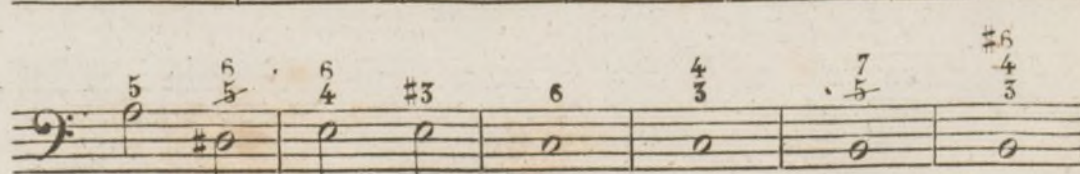
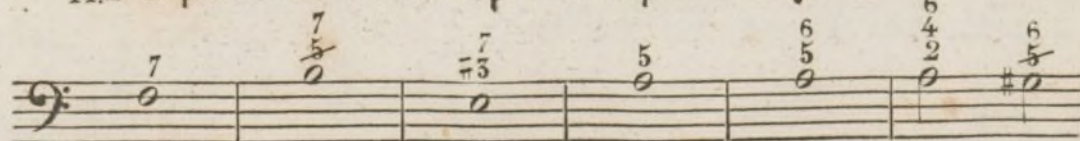


Notas de paso simples

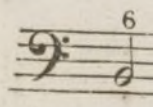
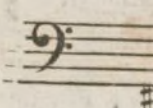


Modulación cromática. Séptimas dominantes invertidas.

11.- Séptima de cuarta especie ó séptima mayor.

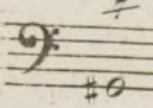


12.- S

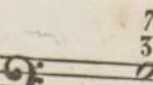
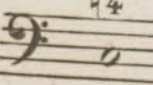


Mar

13.- Sépti

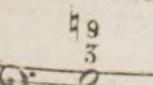


Modu



simple (

14.- Nover



(1) Se cal

menor á su

(2) Esta c

dio de una

F. N. grabó.

LÁMINA 16.

12.- Séptima sensible.

Marcha de séptimas mezcladas, ó *progresion ficticia*.

13.- Séptima diminuta

Modulacion enarmónica.

Transicion

simple (1) Transicion compuesta (2)

14.- Novena mayor.

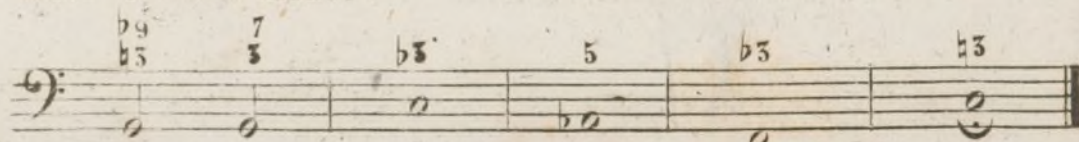
Marcha de séptimas diminutas invertidas

- (1) Se califica de *transicion simple*, el paso repentino de un tono menor á su sinónimo mayor.
- (2) Esta otra transicion consiste en modular á un tono lejano, por medio de una nota comun y que forme parte del acorde de tónica ó de dominante.



LÁMINA 17.

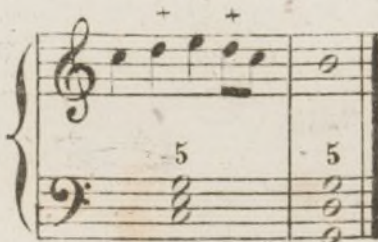
15. - Novena menor.



Cadencia plagal.

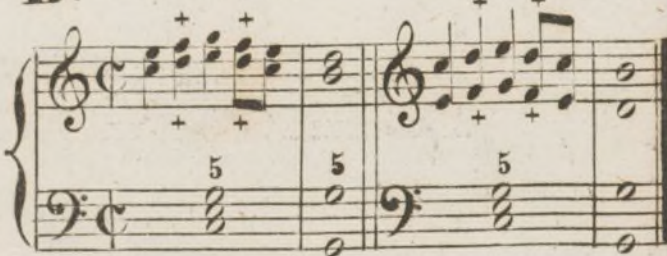
NOTA. Las cruces indican las notas de paso.

A. Notas de paso simple.

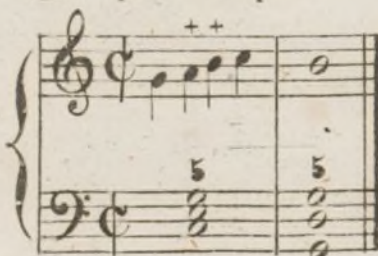


B. Notas dobles, de paso simple.

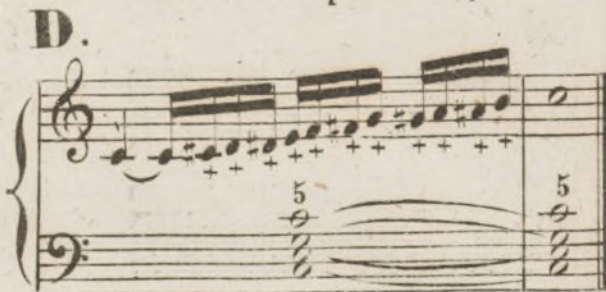
á la tercera. á la sexta.



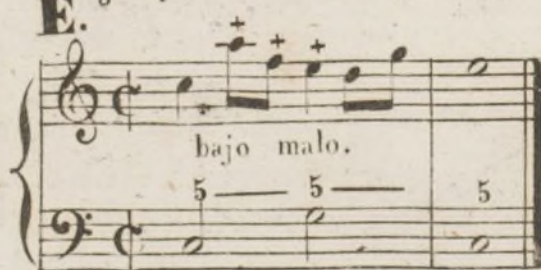
C. Notas diatónicas, de paso simple.



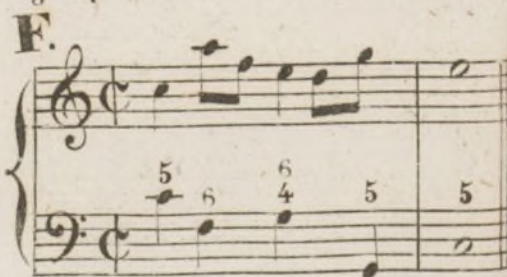
D. Notas cromáticas de paso simple.



E. Ejemplo defectuoso.



F. Ejemplo anterior, rectificado.



G.

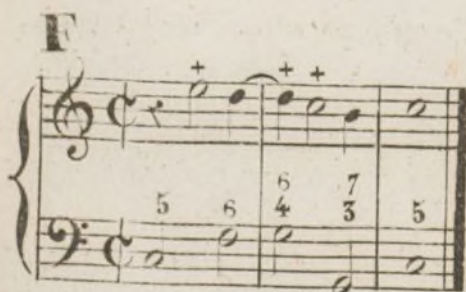
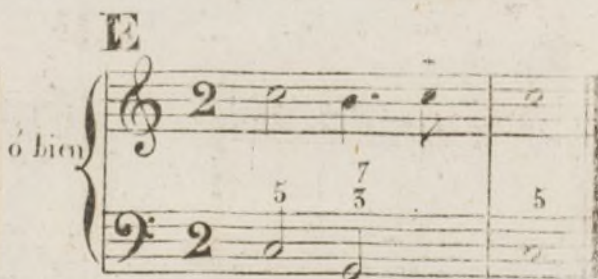
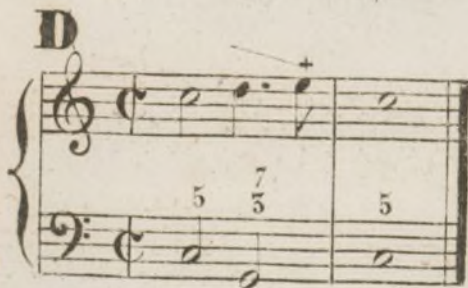
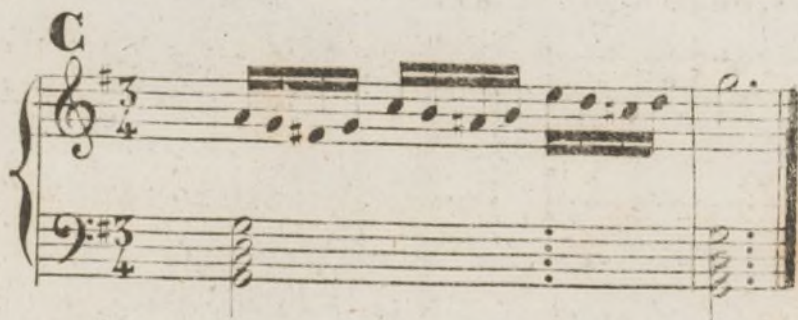


H.



LÁMINA 18.

Los pasajes siguientes, son tambien variedades de apoyatura.

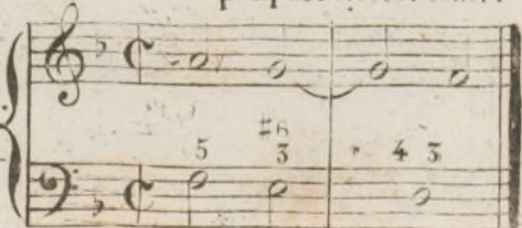


Suspension de la 3ª. por la 2ª.



Otra suspension de la 3ª. por la 4ª. superior.

H. prepar. efecto. concl.

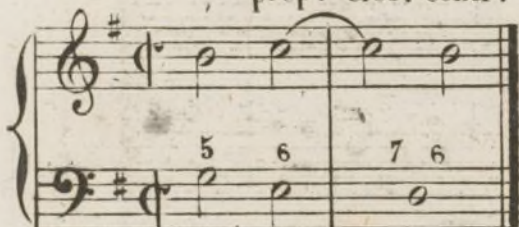


Adviertase que la nota que prepara la suspension, debe tener el mismo valor que el que tiene la suspension misma.

LÁMINA 19.

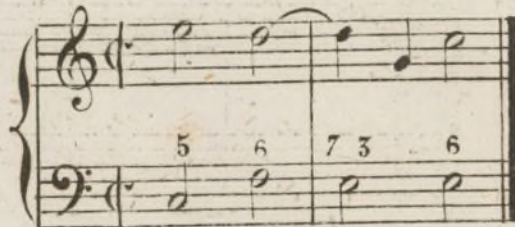
Suspension de la 6ª por la

A. 7ª superior.
prep. efec. concl.

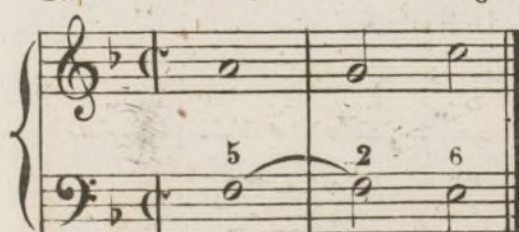


Otra suspension de la

B. 6ª por la 7ª y la 3ª.

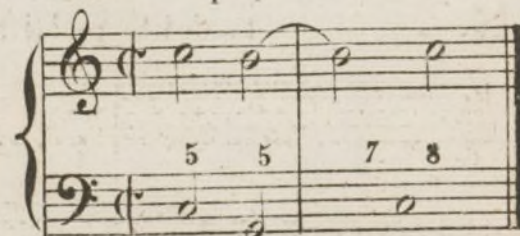


Otra, de la 6ª por la 2ª, pe-
C. ro formulada en el bajo.

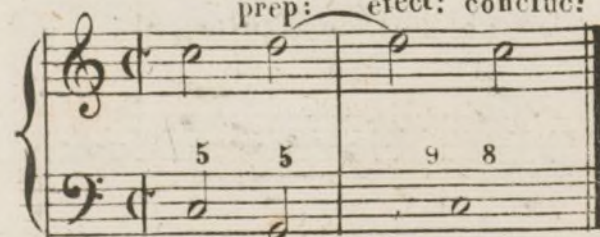


Suspension de la 8ª por la 7ª

D. prep. efect. conclu.



E. Otra de la 8ª por la 9ª.
prep: efect: conclus:



Se pueden hacer muchas sus-
pensiones simultáneamente, y aun
todas las diferentes variedades
de este género de notas de paso
pueden ser ejecutadas á la vez.

Ejemplo de dos suspen-

F. siones simultáneas. **G.** Otro de tres **H.** Otro de cuatro.



Otro ejemplo de cuatro sus-
pensiones simultáneas, con un ba-
jo que en otro tiempo estaba muy
en uso.

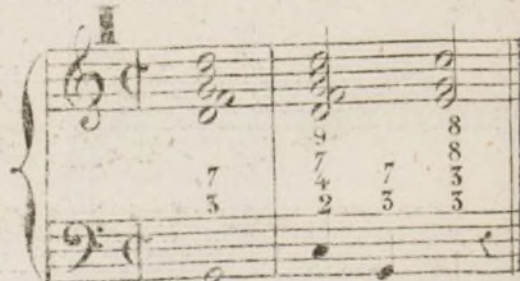
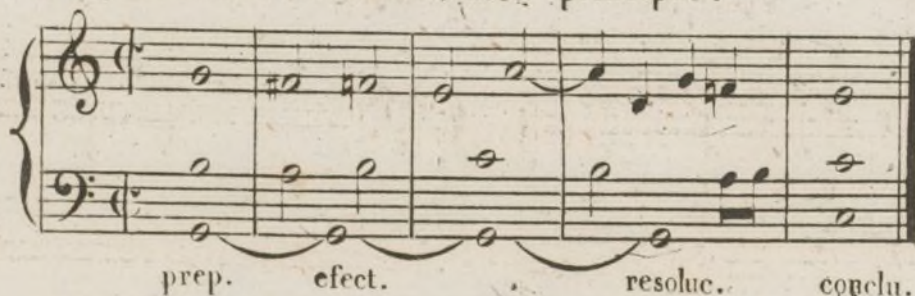
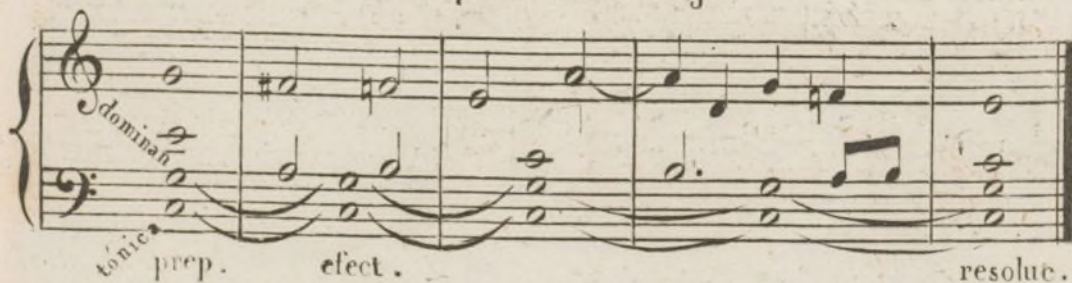


LÁMINA 20.

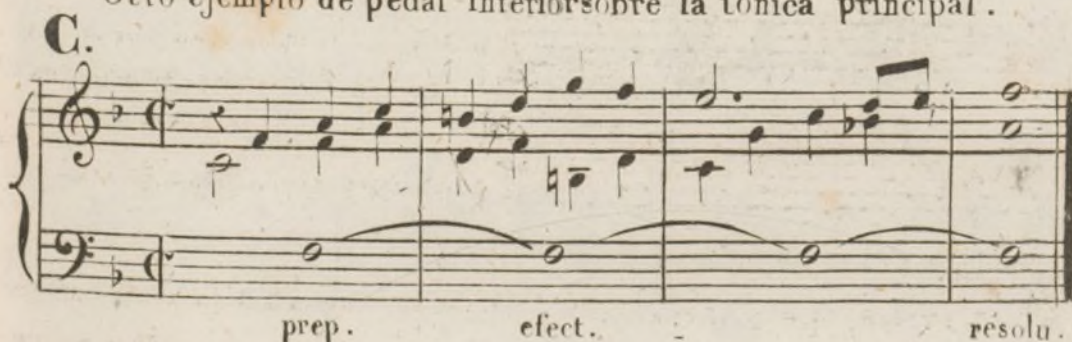
Ejemplo de una pedal en el bajo sobre la dominante,
A. para concluir en la tónica principal.



El mismo ejemplo superior bajo el cual está formada
B. la doble pedal en el bajo.



Otro ejemplo de pedal inferior sobre la tónica principal.

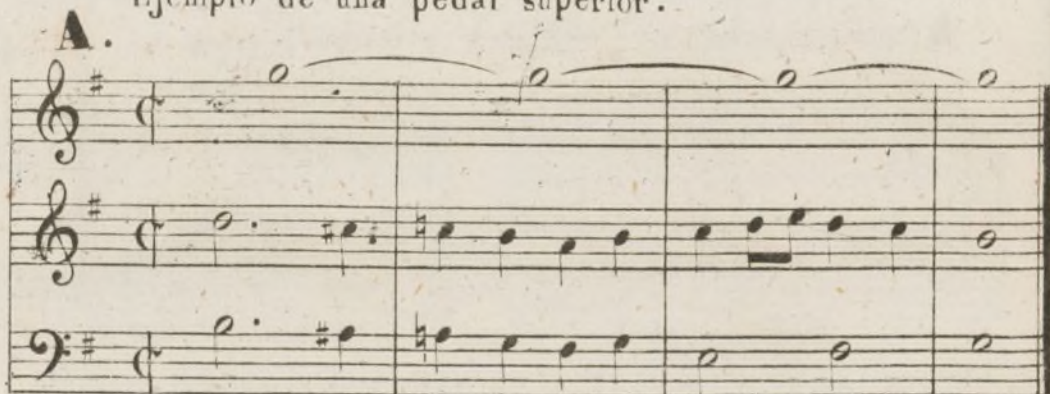


D. Ejemplo de una pedal interior.

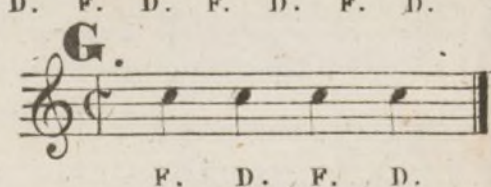
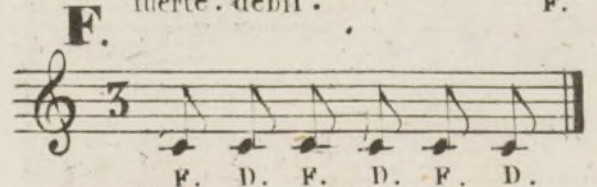
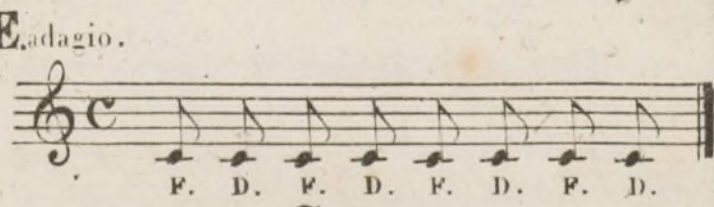
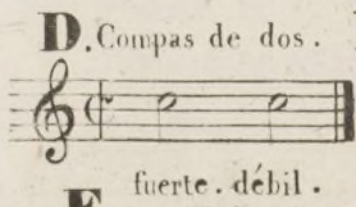
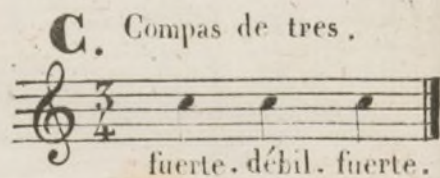
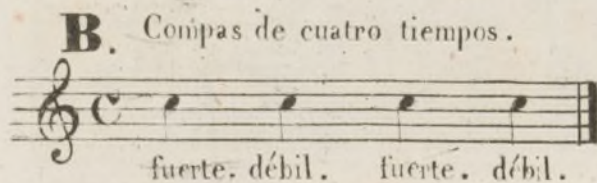


LÁMINA 21.

Ejemplo de una pedal superior.



Ejemplos notados de los tiempos fuertes y débiles de los tres compases simples.



He aqui un *canto* propio para ejercitarse en la práctica de todo lo que se ha enseñado en esta importante seccion: en él se presentan las seis especies de *notas de paso* por el orden de su nomenclatura, con el fin de que se les ponga acompañamiento, sea completamente escrito para el piano, ó meramente para un bajo numerado.

Andantino moderato.

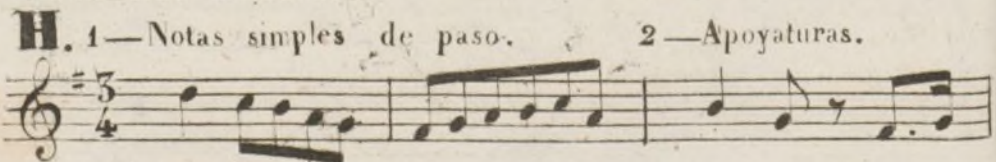
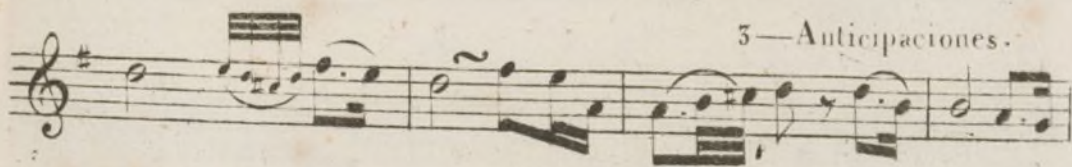
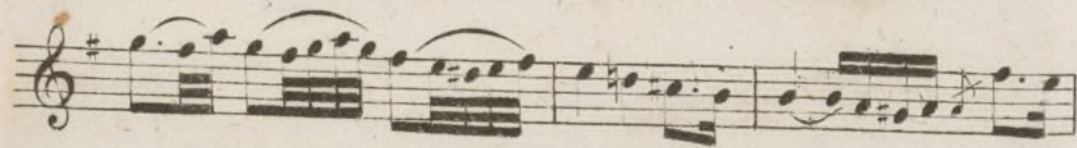
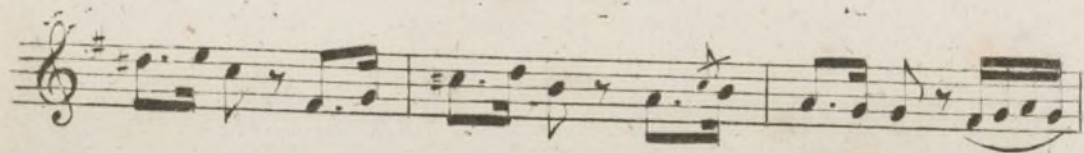
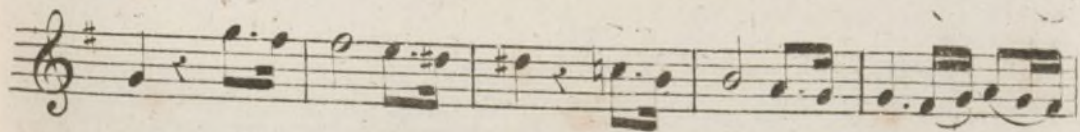


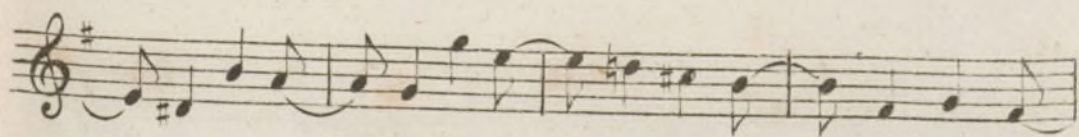
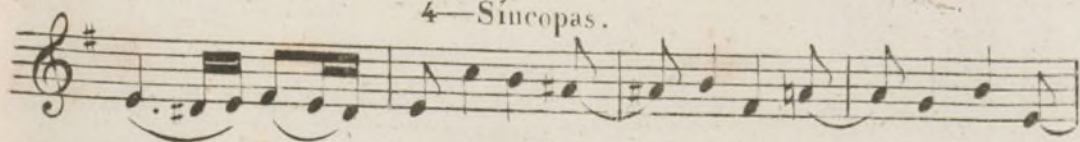
LÁMINA 22.



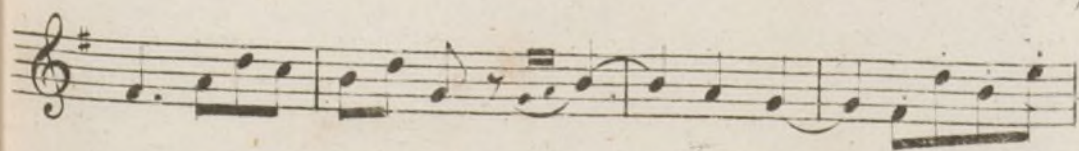
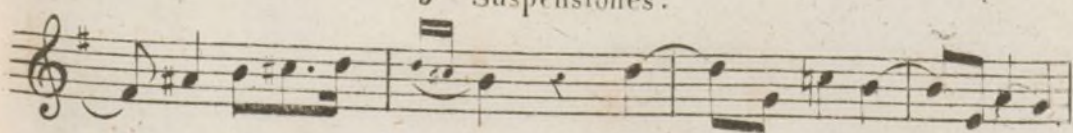
3—Anticipaciones.



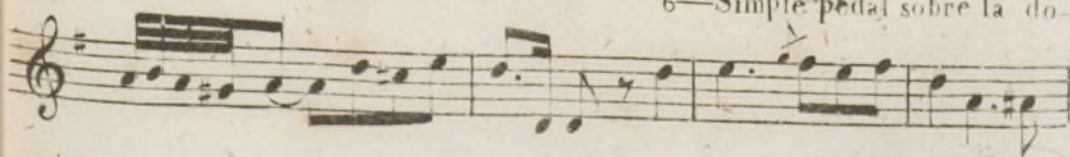
4—Síncopas.



5—Suspensiones.



6—Simple pedal sobre la do-



minante.

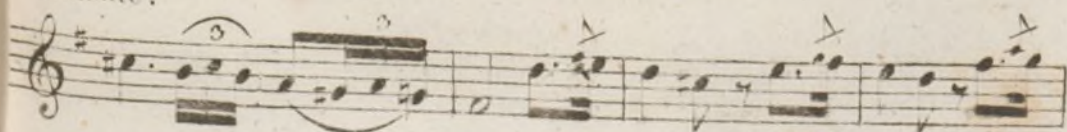
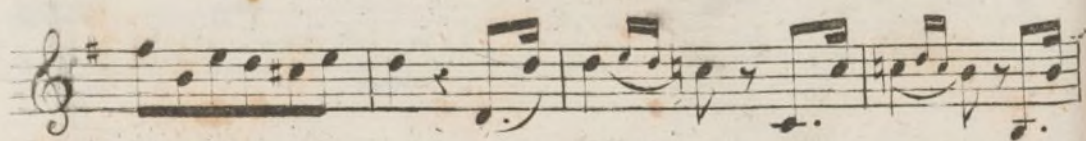
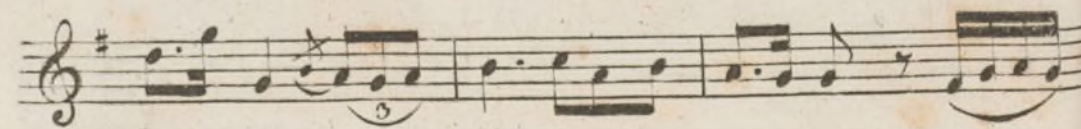
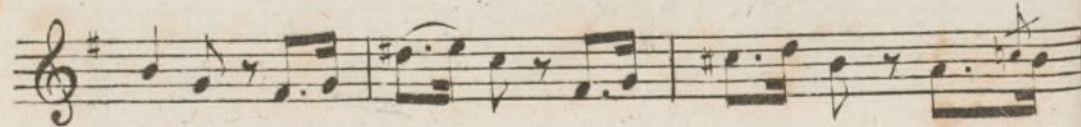
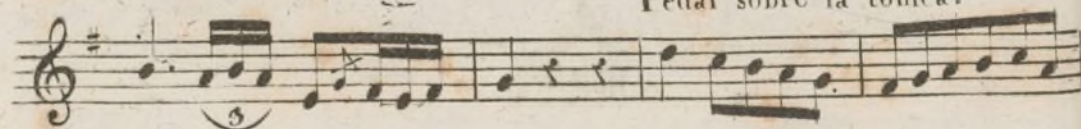


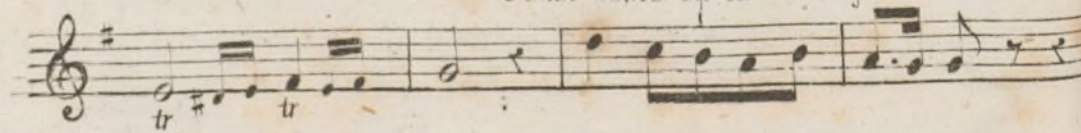
LÁMINA 23.



Pedal sobre la tónica.



Pedal doble en la tónica y dominante.

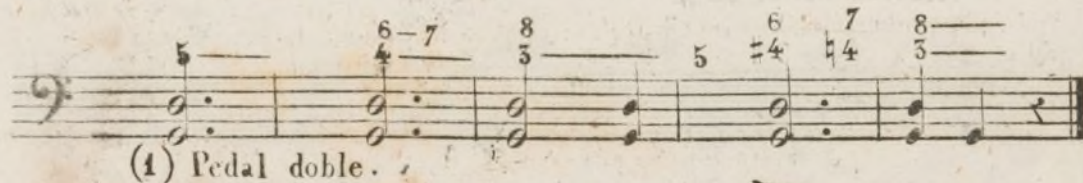


OBSERVACION. He aqui el bajo de la precedente melodia. Recomendamos á los discípulos que antes de consultarle, procuren componer qtro por si mismos.

LÁMINA 24.

The musical score consists of ten staves, each in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with extensive fingerings indicated by numbers 1-7 and 8. Some staves include slurs and ties. The final staff has a "pedal." marking above it.

LÁMINA 25.



A. Ejemplo de una melodía *mayor* en la cual los miembros de las frases están indicados según sus cualidades de *antecedente*, *consecuente*, é *inciso*, y cuyas modulaciones están analizadas una después de otra.

LE PETIT DOIGT, Música de M. A. ROMAGNESI.

(2) (Sacada de la colección completa de las canciones de este compositor.)

Allegretto.

primer antecedente.

Pres de son châ-let de feuil-la - - ge, Bri-

segundo antecedente. primer consecuente.

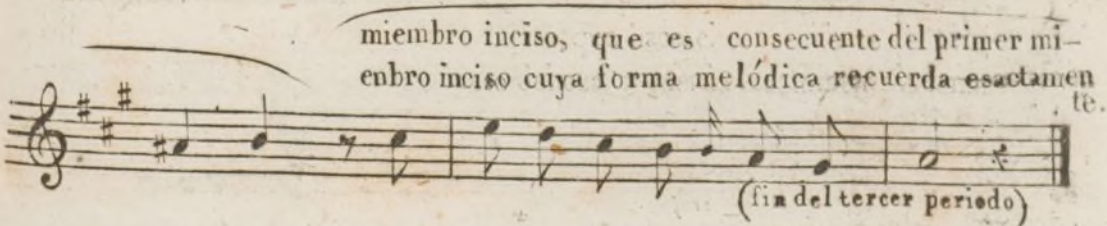
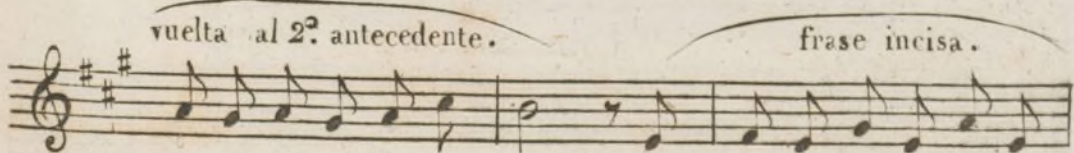
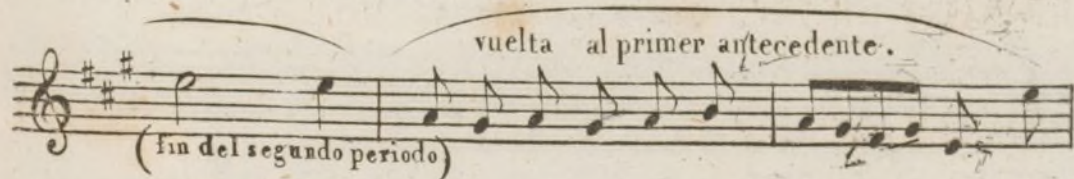
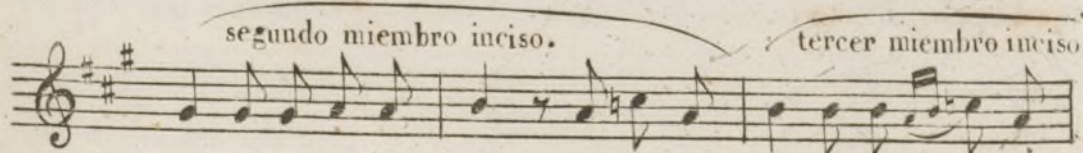
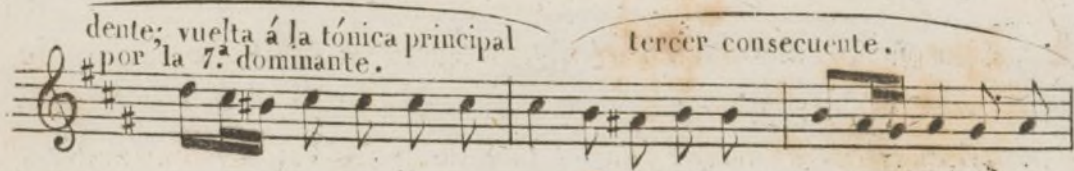
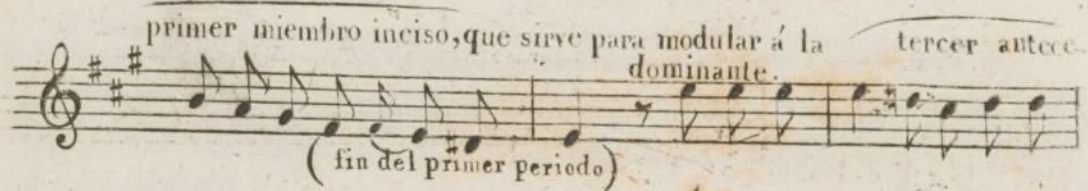
gille, &

segundo consecuente.

(1) Para evitar confusión, solo se han numerado los grados armónicos superiores á la pedal-tónica.

(2) Si nos hemos tomado la libertad de reproducir aquí dos de las más deliciosas melodías de la colección tan popular de M. A. Romagnesi, no ha sido sino para hacer á nuestros lectores la demostración más eficaz; porque hace mucho tiempo que las inspiraciones de uno de nuestros más excelentes compositores de canciones, son familiares á todos cuantos desean repetir suaves é ingeniosos cantares.

LÁMINA 26.



Otro ejemplo de una melodía *menor* anotada como la precedente.

SI ÇA T' ARRIVE ENCORE, música del mismo compositor.

Allegretto.

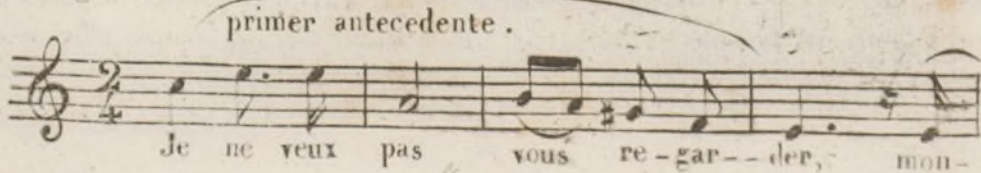


LÁMINA 27.

primer miembro inciso haciendo una pausa en la dominante del tono princip.
 (fin del primer periodo)

primer consecuente reproduciendo los mismos sonidos.

segundo miembro inciso; modulacion á la dominante cambiada en tónica menor.
 (fin del segundo periodo.)

segundo antecedente.
 vuelta por medio de la dominante del tono principal.

tercer miembro inciso.
 (fin del tercer periodo.)

segundo consecuente.
 Modulacion sinónima mayor.

cuarto miembro inciso.
 (fin del cuarto periodo.)

tercer antecedente. tercer consecuente.

quinto miembro inciso.
 (fin del quinto periodo.)

Nº.
 Fragmento
 melódico (*)

Notas reales
 ó radicales.

1º Bajo.

Repeticion
 del fragmento

Notas reales
 ó radicales.

2º Bajo.

Nº.

Repeticion
 del fragmento

Notas reales
 ó radicales.

3º Bajo.

NOTA. Ha
 (*) Las notas
 plicable á lo

F. N. 2246.

LÁMINA 28.

Nº 1 DE DO MAYOR modulando a SOL MAYOR.

Fragmento melódico(*)

Notas reales ó radicales.

1º Bajo.

Detailed description: This exercise shows a modulation from D major to G major. The melodic fragment (treble clef) consists of four measures: D4-E4-F#4-G4, A4-B4-C#4-D5, E4-D4-C4-B3, and A3-G3. The 'Notas reales ó radicales' (real or radical notes) are shown in the middle staff, with accidentals indicating the change in key: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#4, D5, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass line (bass clef) consists of four measures: D3, G2, B2, and D3. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, 7, and 5 below the notes.

Nº 2 De LA MENOR á MI MENOR.

Repetición del fragmento.

Notas reales ó radicales.

2º Bajo.

Detailed description: This exercise shows a modulation from A minor to E minor. The 'Repetición del fragmento' (repetition of the fragment) is shown in the top staff, identical to the first exercise. The 'Notas reales ó radicales' (real or radical notes) are shown in the middle staff, with accidentals indicating the change in key: A4, B4, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C4, D4, E4, F4, G4. The bass line (bass clef) consists of four measures: A3, E3, G3, and A3. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, 5, and 5 below the notes.

Nº 3 De FA MAYOR empezando en la dominante, pasando á la tónica, y volviendo á la dominante.

Repetición del fragmento.

Notas reales ó radicales.

5º Bajo.

Detailed description: This exercise shows a modulation from F major. The 'Repetición del fragmento' (repetition of the fragment) is shown in the top staff, identical to the first exercise. The 'Notas reales ó radicales' (real or radical notes) are shown in the middle staff, with accidentals indicating the change in key: F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6. The bass line (bass clef) consists of four measures: F3, C3, F3, and F3. Fingerings are indicated by numbers 5, 7, 5, and 5 below the notes.

NOTA. Ha debido bemolizarse el *si* á causa de la tonalidad de *fa* mayor.
 (*) Las notas marcadas con una cruz son de paso. Lo mismo es aplicable á los números 2. y 3.

LÁMINA 29.

MOTIVO DE LA ÓPERA *LE NOZZE DI FIGARO*,

de Mozart, acto Segundo, n.º 2.

Andante con moto.

CHÉRUBIN.

Mon cœur sou - pi - re la nuit, le

1. BAJO.

2. BAJO.

3. BAJO.

LÁMINA 30.

mour? Qui peut me di - - re si c'est d'a mour?

A. Bajo original del motivo de Mozart.

Mon cœur sou pi-re la nuit, le jour; Qui peut me

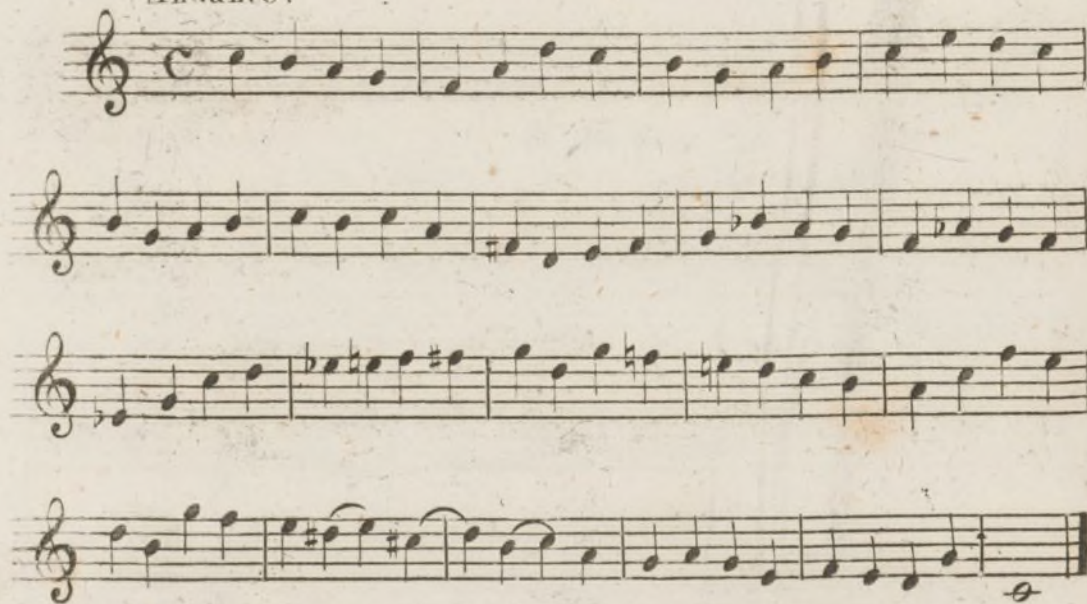
di - re si c'est d'a-mour Qui peut me di - re Si c'est d'a-mour?

N. B. Este bajo, siendo cuasi siempre fundamental, necesita absolutamente el complemento armónico de las partes intermedias. (Véase la partitura de Mozart.)

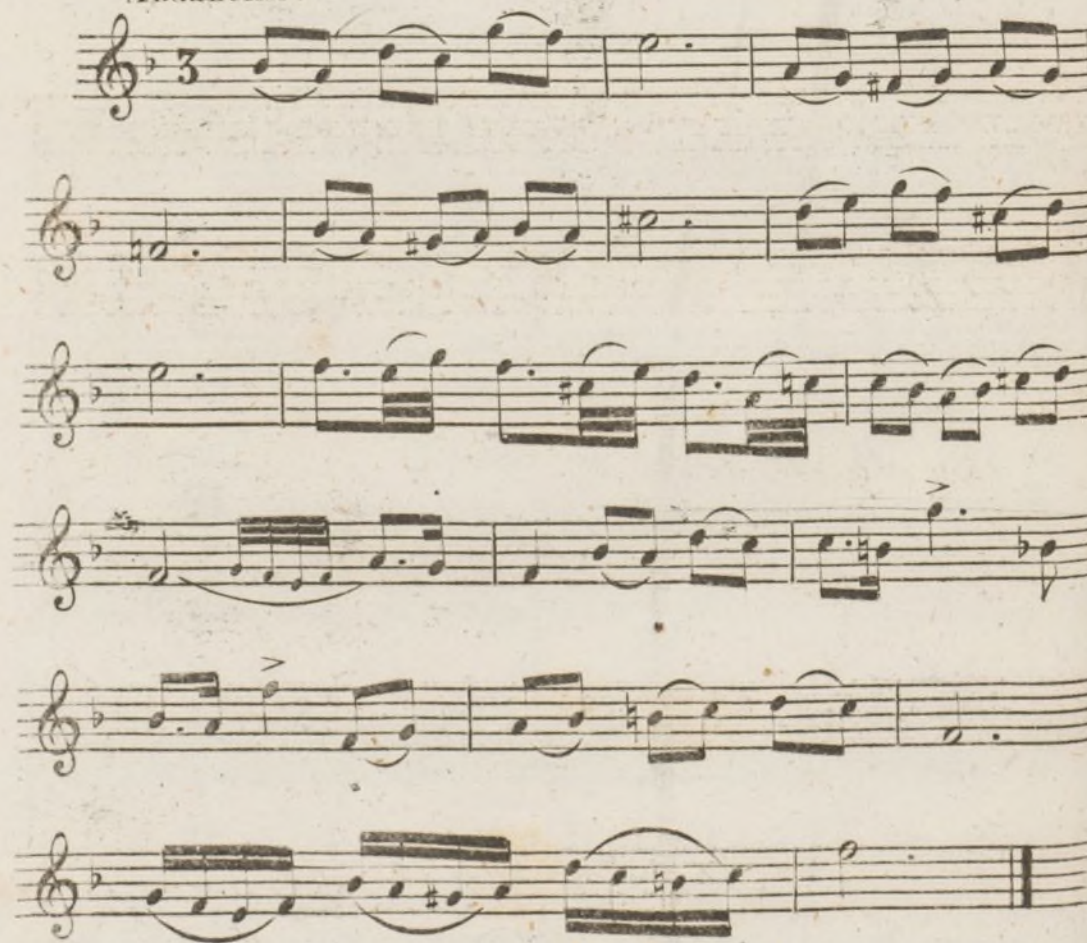


LÁMINA 31.

Andante. N.º 1—Notas de paso simples.



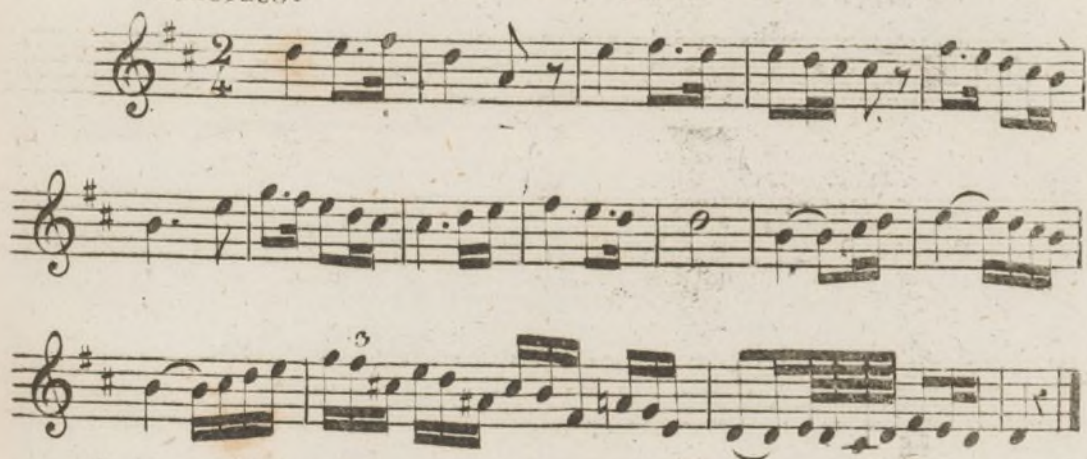
Andantino. N.º 2—Apoyaturas.



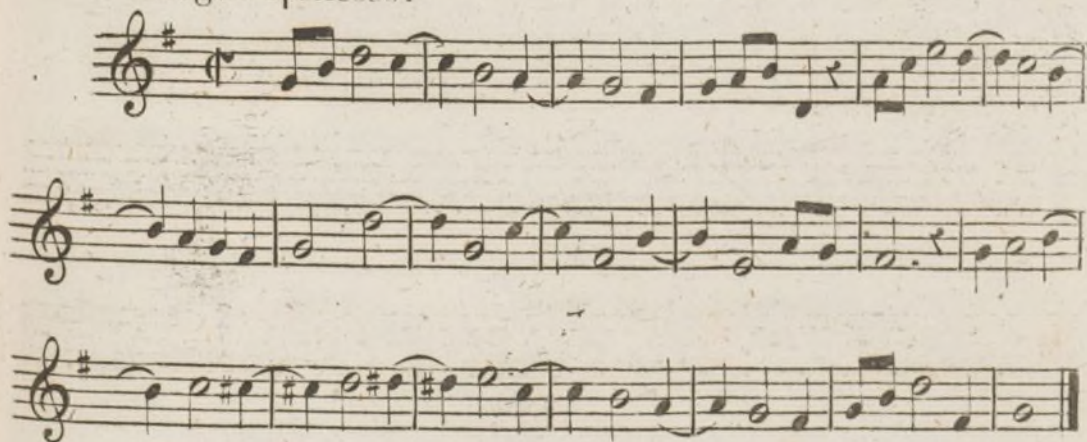
F. Navarro grabó.

LÁMINA 32.

Moderato. N° 3— Anticipaciones.



N° 4— Síncopas.
Allegro spiritoso.



N° 5— Suspensiones.
Andantino religioso.

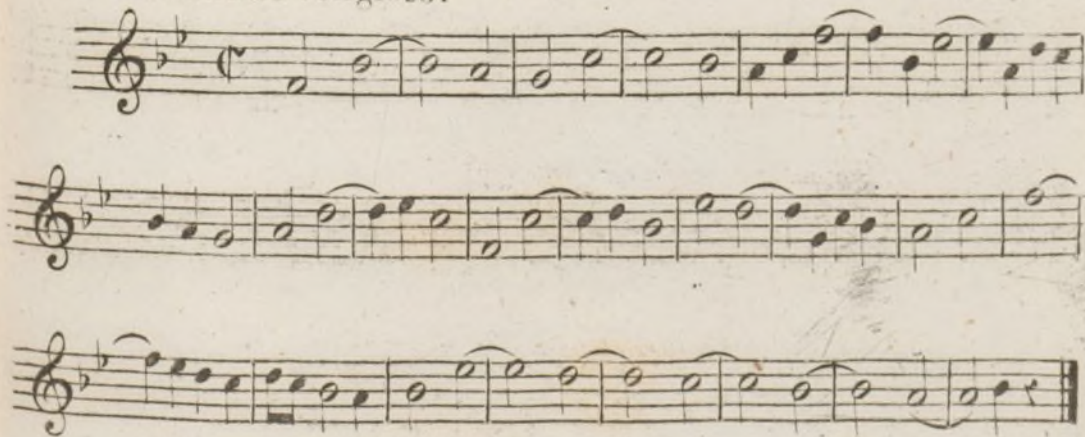


LÁMINA 33.

Nº 6 — Pedal simple y doble usadas alternativamente.

Allegretto pastorale.

Simple pedal.

Doble pedal.

Simple pedal.

Doble pedal.

Simple pedal.

A.

CANTO.

PIANO.

B.

CANTO.

PIANO.

C. Alle

CANTO.

PIANO.

F. Navaró grabó.

LÁMINA 34.

A. Allegro marcato.

CANTO.

PIANO.

B. Andantino

CANTO.

PIANO.

C. Allegro.

CANTO.

PIANO.



LÁMINA 35.

Two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The first system shows a vocal melody with a half note, a quarter note, and a half note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the melody and accompaniment.

A. Allegro marcato.

PIANO. CANTO.

Musical notation for section A. The vocal line (CANTO) is in treble clef with a common time signature (C). The piano accompaniment (PIANO) is in grand staff. The key signature is one flat (Bb). The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The section ends with a double bar line and a repeat sign (&).

B. Allegro spiritoso.

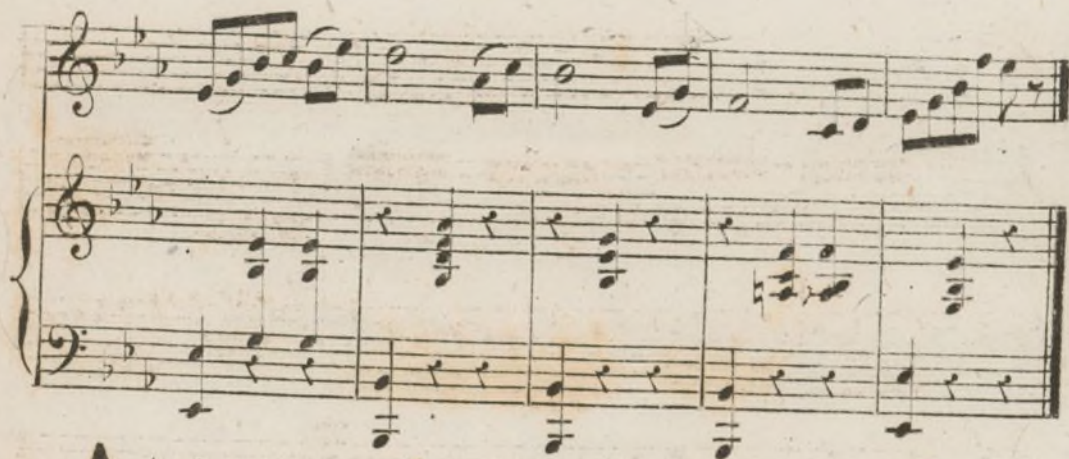
PIANO. CANTO.

Musical notation for section B. The vocal line (CANTO) is in treble clef with a 3/4 time signature. The piano accompaniment (PIANO) is in grand staff. The key signature is one flat (Bb). The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The section ends with a double bar line and a repeat sign (&).

F. Narra grabo.



LÁMINA 36.



A. Andante religioso.

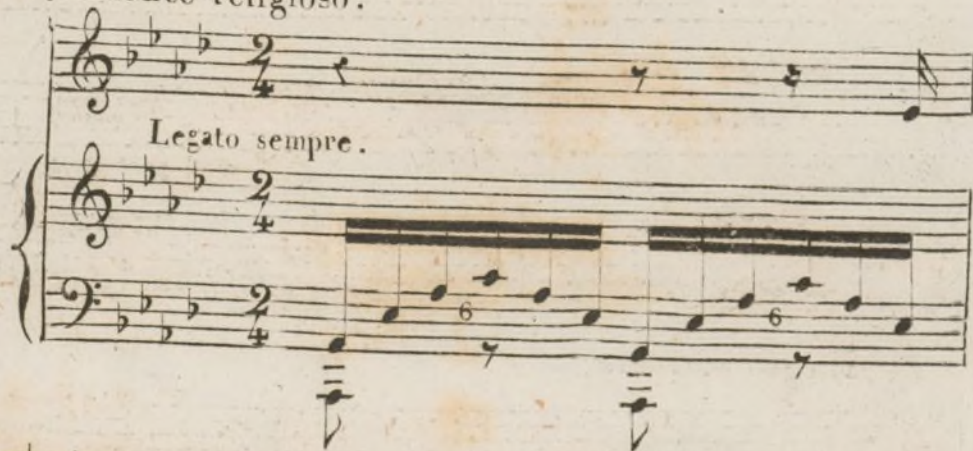
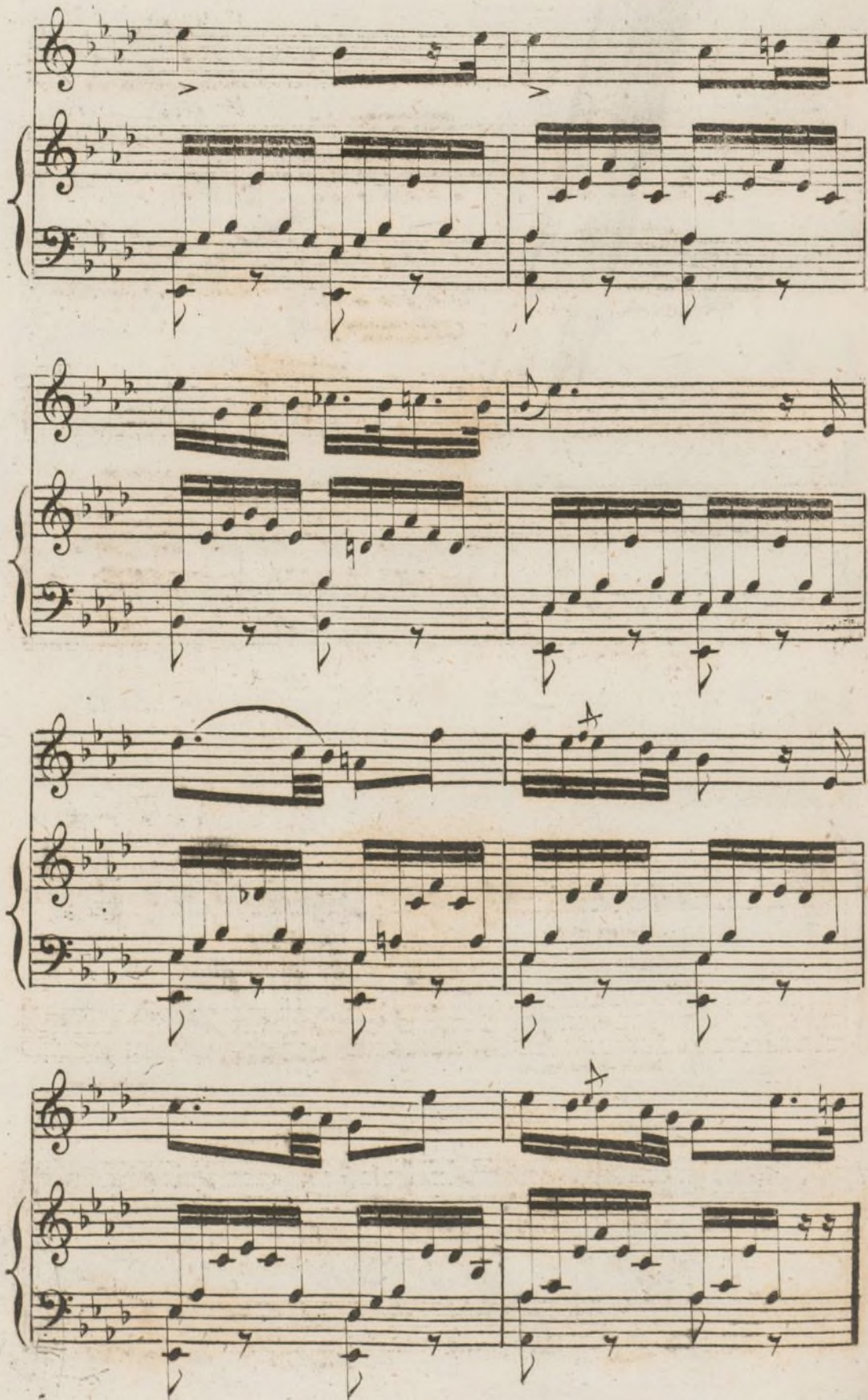


LÁMINA 37.



A. Alleg



F. Navarro grabó.

LÁMINA 38.

rall: *colla voce.* *1º tempo*

P *cresc.* *cen.*

(ritmo tiempo débil)

do.

f *p*

A. Allegretto

tenida simple. tenida triple. tenida simple.

tenida simple en la 2ª parte. tenida doble. tenida simple.



LÁMINA 39.

A. Allegretto.

Notas integras.

Notas de paso.

B. Maestoso. Tenida superior en la 8ª del bajo.

Entrada de la armonia.

C. Moderato.

Tasto solo.

D.

Tasto solo.

Acordé perfecto mayor.

E.

Acordé perfecto mayor.

Idem. menor.

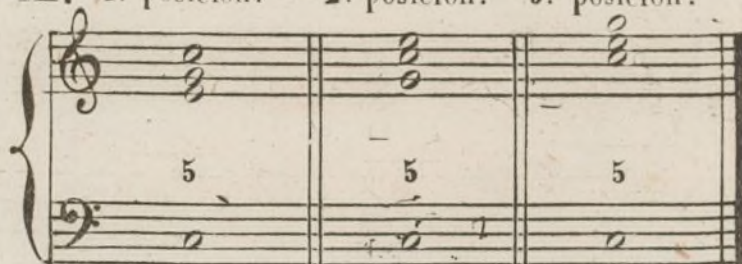
Idem.

Idem mayor.

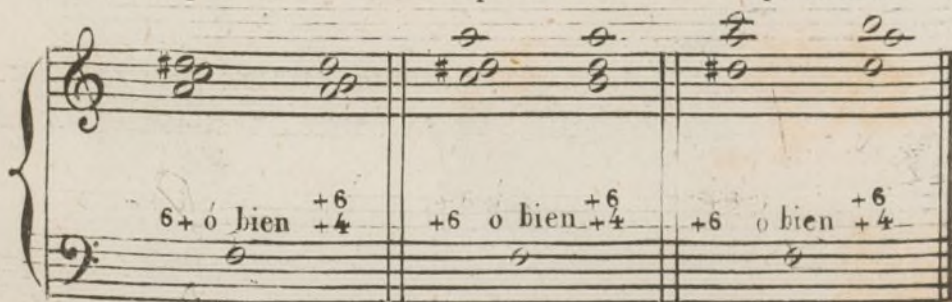
F. Navarro grabó.

LÁMINA 40.

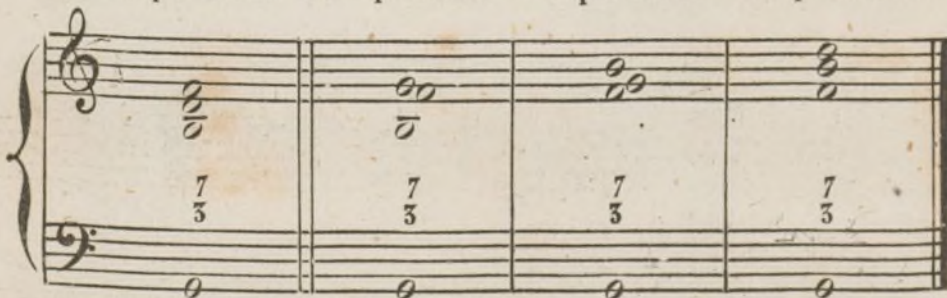
A. 1ª posición. 2ª posición. 3ª posición.



B. 1ª posición. 2ª posición. 3ª posición.



C. 1ª posición. 2ª posición. 3ª posición. 4ª posición.



D. 1ª posición. 2ª posición. 3ª posición. 4ª posición. 5ª posición.

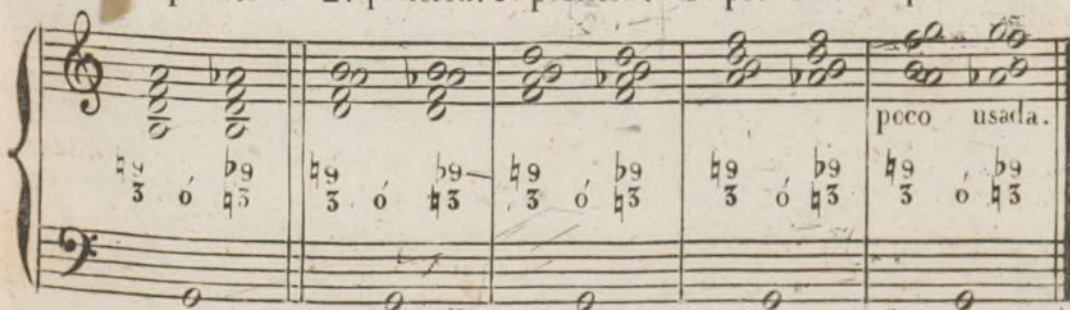


LÁMINA 41.

A. Clarinetes en DO ⁽¹⁾ ó en C Do efecto idéntico Do

B. Clarinetes en LA Do efecto La

C. Clarinetes en SI^b ó en B^b Do efecto Si (una octava superior)

D. Cornos ingleses Do efecto Fa

E. Clarines y trompas en DO ó en C (⊕) Do efecto idéntico Do 8^a baja para las trompas.

F. Clarines y trompas en RE ó en D Do efecto Re

G. Clarines y trompas en MI ó B^b ó en E^b ó B^b Do efecto MI ó bien MI 8^a alta.

H. Idem en FA ó en F Do efecto Fa

(⊕) Nótese solamente que los clarines y cornetas de piston ejecutan una octava alta de la nota escrita.

(1) Los Alemanes é Italianos indican el tono de los instrumentos que se transportan por medio de letras-notas: C (DO), D (RE), E (MI), F (FA), G (SOL), A (LA), y B ó H (SI) que aun en el dia forman el alfabeto musical del Norte.

Idem en SI
ó en G

Idem en LA ó L^a
ó en A^b ó A^b

Idem en SI^b ó SI^b
grave ó agudo, ó
en B^b ó B^b

NOTA Cuando
las como los cla

A. Je

B. TRANSPOSICION

C. Renotacion

D. Fré

E. TRANSPOSICION

F. Renotacion

LÁMINA 42.

Idem en SOL Do Sol
 ó en G efecto

Idem en LA Do La ó bien La
 ó en A efecto

Idem en SI Do Si ó bien Si
 grave ó agudo, ó efecto
 en B loco para las trompas en SI grave
 ó Bb

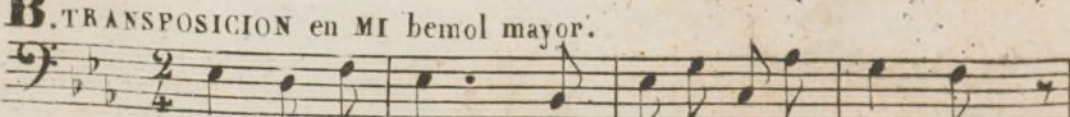
NOTA Cuando las trompas están en SI BEMOL alto, es preciso ejecutarlas como los clarines, octava alta de la nota escrita.

A. ~~~~~

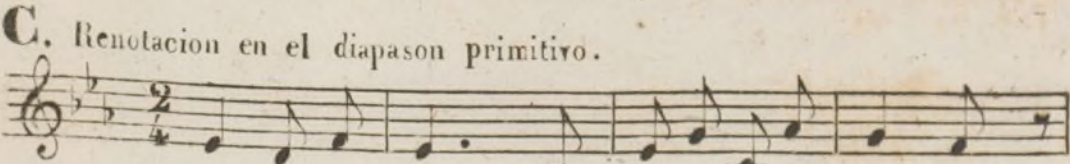


Je suis Lin-dor, ma nais-sance est com-mu-ne,
 (BEAUMARCHAIS)

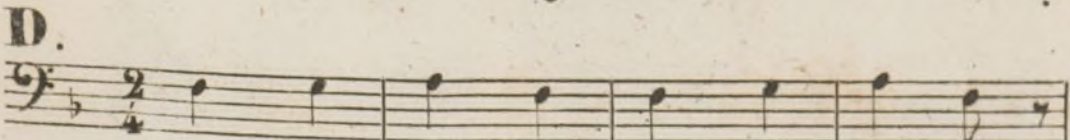
B. TRANSPOSICION en MI bemol mayor.



C. Renotacion en el diapason primitivo.

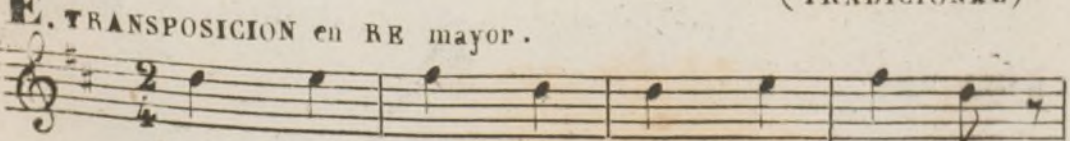


D.

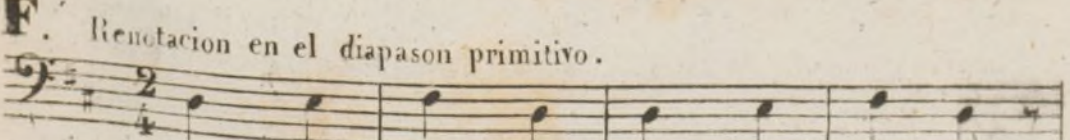


Fré - - re Jac - - ques, fré - - re Ja - - ques,
 (TRADICIONAL)

E. TRANSPOSICION en RE mayor.



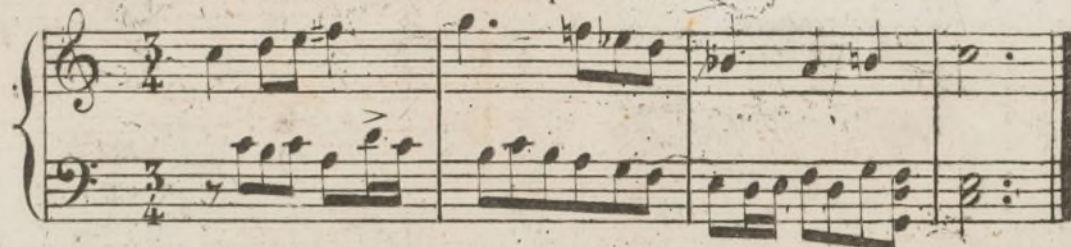
F. Renotacion en el diapason primitivo.



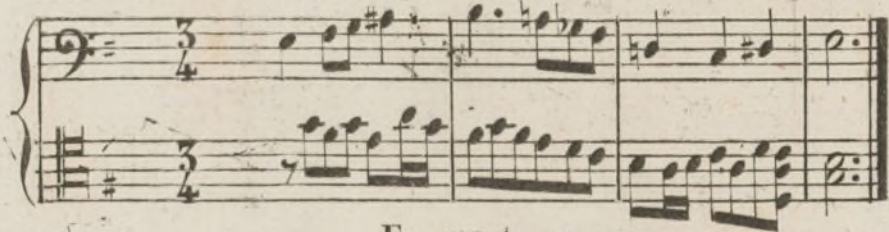

PRIMER CUADRO.—TRANSPOSICION EN TODOS LOS TONOS DE SOSTENIDOS

Moderato. Melodia-tipo en *do* mayor.

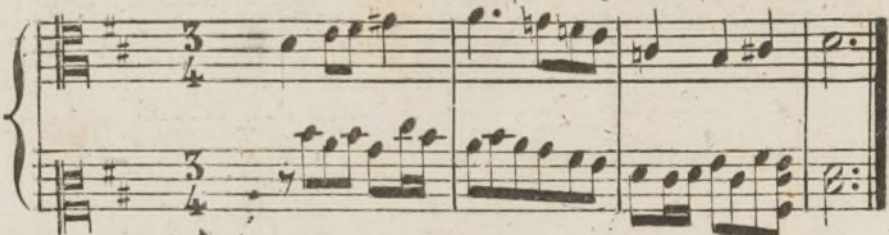
PIANO.



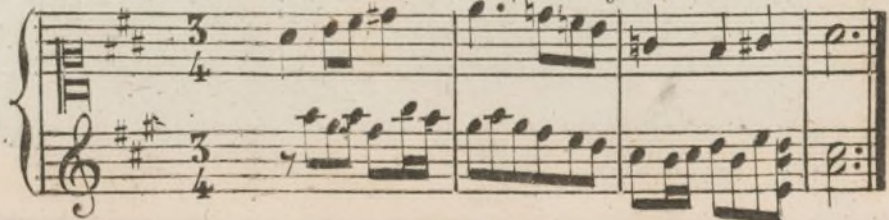
Transposicion en *sol* mayor.



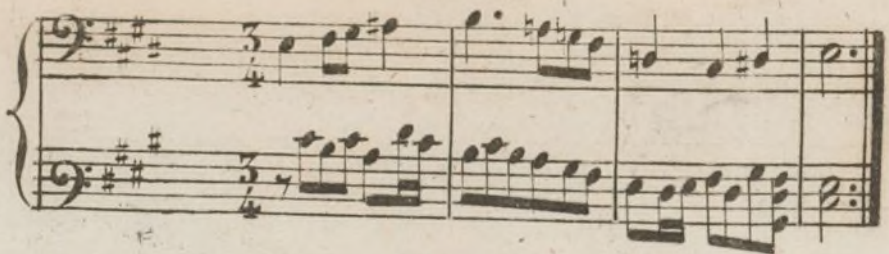
En *re* mayor.



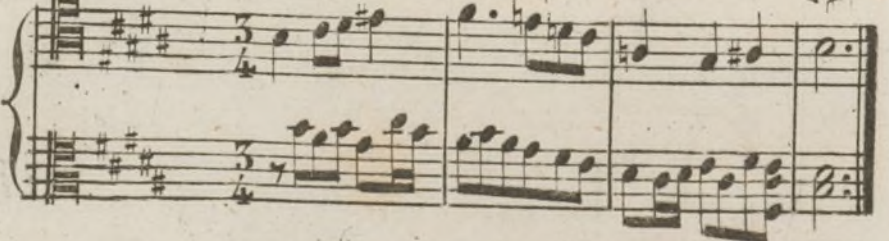
En *la* mayor.



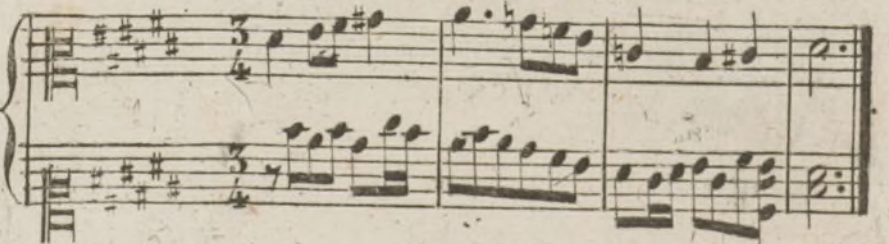
En *mi*



En *si*



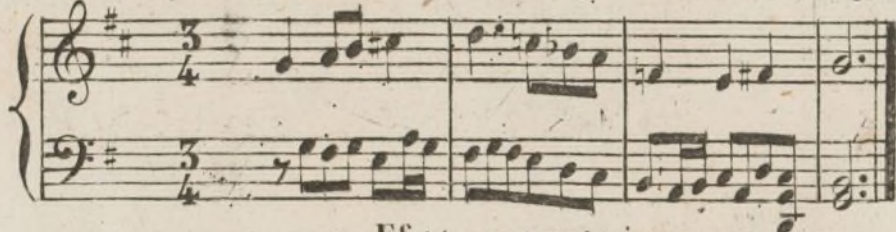
En *fa* #



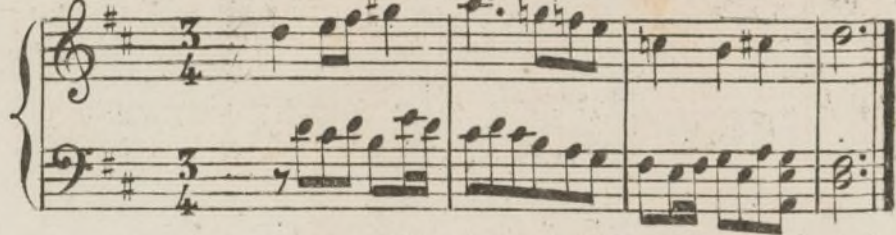
En *do* #



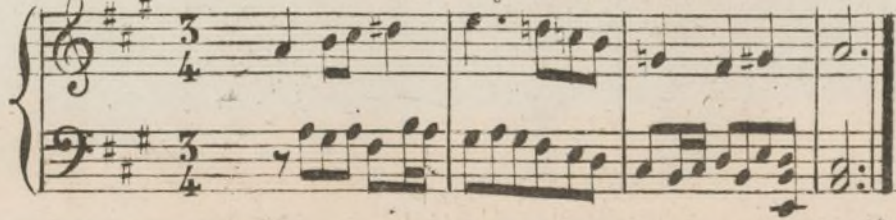
Efecto y renotacion en el diapason y llaves del tema-tipo.



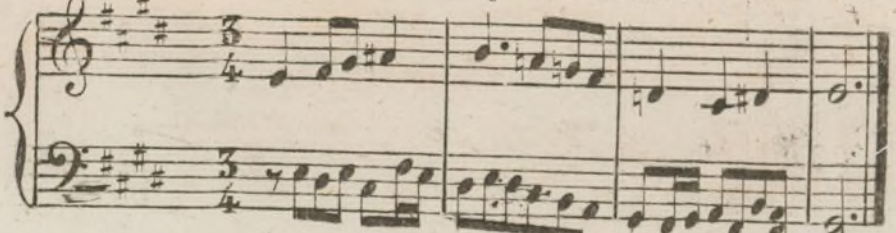
Efecto y renotacion.



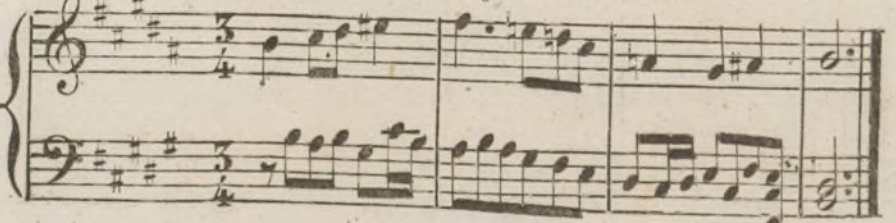
Efecto y renotacion.



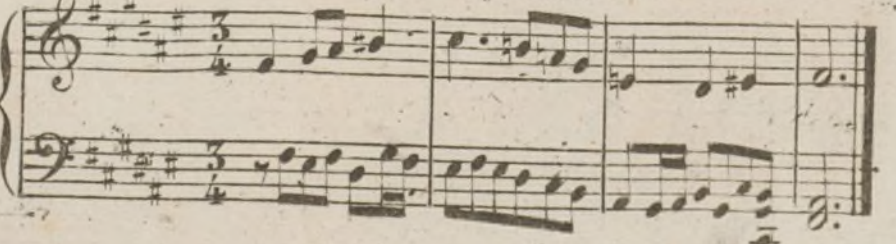
Efecto y renotacion.



Efecto y renotacion.



Efecto y renotacion.



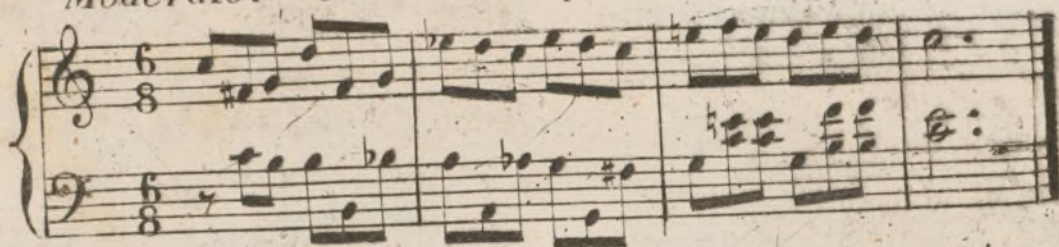
Siendo las dos llaves idénticas á las del tema en *do* natural mayor, no se ha creído necesario el reproducirlas una tercera vez; solamente notará el lector, que en semejante transposicion, el simple bemol accidental se cambia en doble-bemol.



SEGUNDO CUADRO.—TRANSPOSICION EN TODOS LOS TONOS DE BEMOLES.

Moderato. Otra Melodia-tipo en *do* mayor.

PIANO.



Transposicion en *fa* mayor.



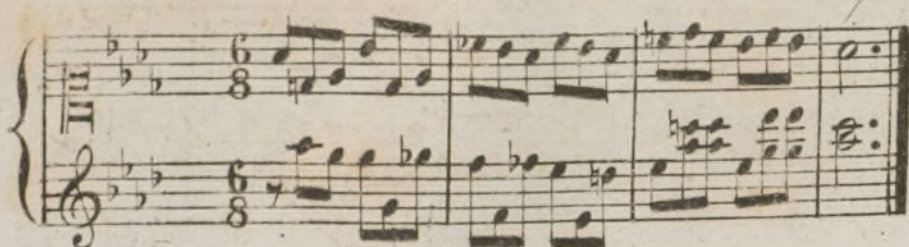
En *si* b



En *mi* b



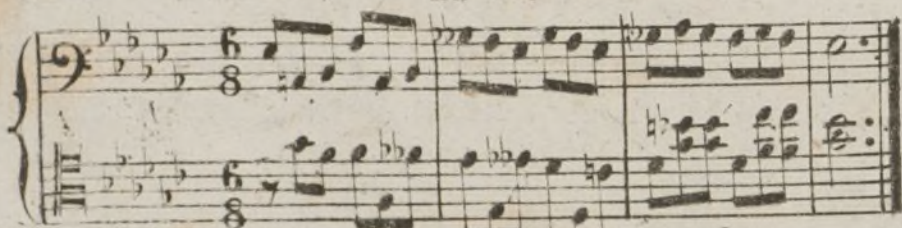
En *la* b



En *re* b



En *sol* b



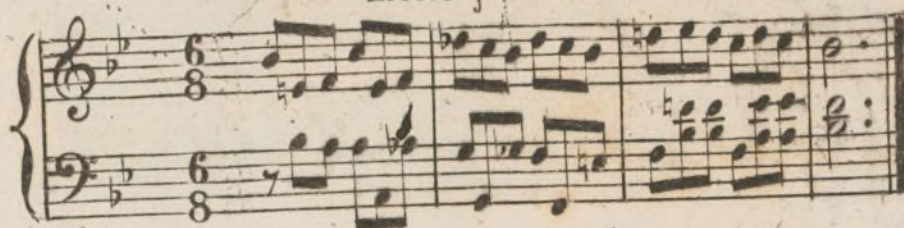
En *do* b



Efecto y renotacion en las dos Llaves primitivas.



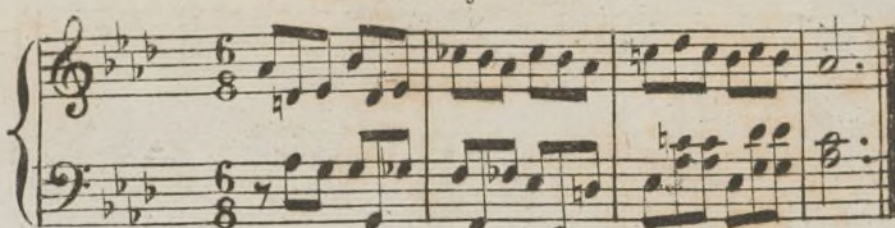
Efecto y renotacion.



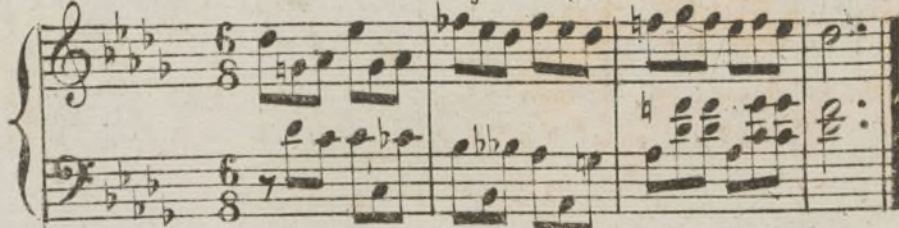
Efecto y renotacion.



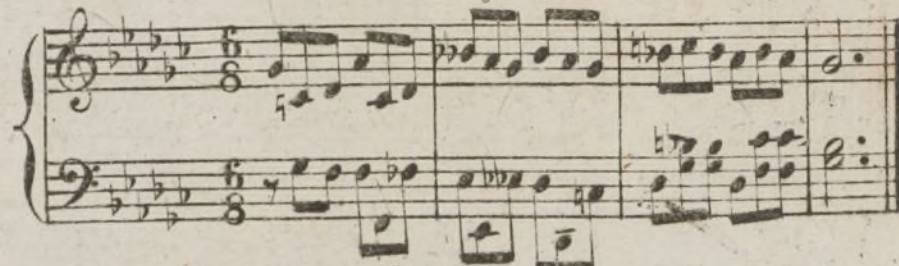
Efecto y renotacion.



Efecto y renotacion.



Efecto y renotacion.

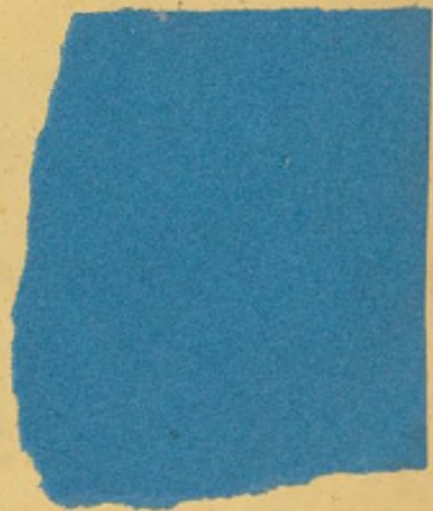


Siendo las dos llaves idénticas á las del tema en *do* natural mayor, no se ha creído necesario el reproducirlas una tercera vez; solamente notará el lector, que en semejante transposicion, el sostenido simple accidental se cambia en doble-sostenido,





E 1-5



Este libro es propiedad de la Biblioteca de la Universidad de Madrid y no debe ser prestado ni vendido sin el consentimiento de la misma.



Esta obra es propiedad de su autor, que perseguirá rigurosamente cualquiera falsificación.

Se hallará de venta en los principales almacenes de música y librerías de Madrid y las provincias.

