

La primera edición de la **TEORÍA DE LA MÚSICA** de Joaquín Zamacois fue publicada en 1949 y dividida en 5 cursos y presentada en dos tomos, adaptándose históricamente a las distintas reglamentaciones y programas que han regido en los conservatorios los conocimientos de Solfeo y Teoría de la Música.

De una manera general, esta obra se desenvuelve conforme a las mismas directrices que el **TRATADO DE ARMONÍA** del mismo autor; exposición franca al alumno de las divergencias existentes entre los teóricos y posición realista ante las mismas; criterio ecléctico; abstención de doctrinarismo personales y de terminología inútiles; concisión de las explicaciones...

El autor consideraba que los estudios de **TEORÍA DE LA MÚSICA** deben de ser lo suficientemente amplios para que puedan bastarle al instrumentista que pretenda desenvolverse profesionalmente sin entrar en el estudio de la Armonía, Instrumentación, Orquestación, Rítmica, Acústica, etc. Y que, además, deben abrirle camino al alumno para ulteriores estudios sobre las materias que acabamos de referirnos.

IDEAMÚSICA EDITORES ha publicado nuevamente esta obra por su alto valor histórico y pedagógico musical.

Joaquín Zamacois (1894-1976) fue profesor del Conservatorio del Lico y director del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. Es autor, entre otras, del Curso de Formas musicales, Teoría de la Música y Temas de estética y de historia de la música. Además de sus obras didácticas compuso diversas zarzuelas, canciones, obras corales, poemas sinfónicos y música de cámara y para piano.

IDEAMÚSICA EDITORES, S.L.

Teoría de la música (I)

Teoría de la música (I)

Joaquín Zamacois

Teoría de la música (I)

Dividida en cursos

IdeaMúsica[®]

IDEAMÚSICA EDITORES, S. L.
Fraguas, 24
28923 Alcorcón (MADRID)

☎ 91 641 48 88
<http://www.ideamusica.es>

Teoría de la Música (I)

© Herederos de Joaquín Zamacois
© 2007 IdeaMúsica Editores, S.L. de la
presente edición.

Director de la colección:
Juan José Olives

Diseño de cubierta:
Imma Simó

Impresión y encuadernación

Gramar, AG
Alonso Núñez, 29
28039 Madrid
ISBN: 84-8236-253-4
Depósito legal: M-38228-2009
Impreso en España - Printed in Spain

Todos los derechos son exclusiva del titular del copyright. No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su recopilación en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma, ya sea electrónica, mecánica, por fotocopia, registro, o bien por otros métodos, sin el previo permiso y por escrito de los titulares del copyright.

Advertencias previas

1.^a La división en *cinco cursos* adoptada para esta obra responde a lo establecido en la vigente « Reglamentación general de los Conservatorios » (Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre) para la asignatura « Solfeo y Teoría de la Música », aunque no prejuzga cualquier otra división u orden que pueda convenir.

2.^a De una manera general, esta obra se desenvuelve conforme a las mismas directrices que nuestro *Tratado de Armonía* : exposición franca al alumno de las divergencias existentes entre los teóricos y posición realista ante las mismas ; criterio ecléctico ; abstención de doctrinarismos personales y de terminologías inútiles ; concisión en las explicaciones...

3.^a Nos contamos entre los que consideran que los estudios de TEORÍA DE LA MÚSICA deben ser lo suficientemente amplios para que puedan bastarle al instrumentista que pretenda desenvolverse profesionalmente sin entrar en el estudio de la Armonía, Instrumentación, Orquestación, Rítmica, Acústica, etc. Y que, además, deben abrirle camino al alumno para ulteriores estudios sobre las materias a que acabamos de referirnos. De ahí que en determinados casos nos extendamos más de lo estrictamente indispensable.

ÍNDICE DE MATERIAS

Págs.

PRIMER CURSO

I. Pentagrama y notas (§§ 1 al 9)	15
Pentagrama. Utilidad del pentagrama. Notas. Número y nombre de las notas. Figuras de las notas. Particularidades de la escritura de las notas. Figura que representa la unidad musical. Relación del valor de las figuras entre sí. Equivalencia de cada una de las figuras en valores de división natural.	
II. Claves o llaves (§§ 10 al 15)	19
Definición. Nombre y colocación de las claves. Clave de sol en 2. ^a línea. Posición de las notas en la clave de sol en 2. ^a línea. Clave de fa en 4. ^a línea. Posición de las notas en la clave de fa en 4. ^a línea.	
III. Líneas adicionales (§§ 16 al 20)	21
Definición. Su utilidad. Escritura de las notas en líneas adicionales. Modo de contar las notas escritas en líneas adicionales. Líneas adicionales en que se corresponden en altura las claves de fa en 4. ^a y sol en 2. ^a .	
IV. Silencios o pausas (§§ 21 al 24)	23
Definición. Su número. Signos con que se representan. Particularidades de la escritura de las pausas.	
V. Intervalos (§§ 25 al 28)	25
Definición. Intervalos ascendentes y descendentes. Modo de designar numéricamente los intervalos. Distancias de tono y de semitono.	

	<u>Págs.</u>
VI. Compás y calderón (§§ 29 al 38)	26
Compás. Divisorias y doble barra final. Tiempos y partes. Órdenes de compases. Forma de marcar los compases. Quebrado indicador del compás. Significación del quebrado. Otras formas tradicionales de indicar el compás. Calderón o corona. Significado del calderón.	
VII. Ligadura y puntillo (§§ 39 al 42)	30
Ligadura. Particularidades de la escritura de las ligaduras. Puntillo. Equivalencia de una figura con puntillo.	
VIII. Análisis de los compases $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ (§§ 43 al 48).	31
IX. Compás de silencio y compás incompleto (§§ 49 y 50).	32
X. Alteraciones (§§ 51 al 58)	33
Definición. Su número y su efecto. Comparación de dos notas del mismo nombre diferentemente alteradas. Notas a las que afecta una alteración. Empleo del becuadro. Alteraciones « de precaución ». Cambio de alteración. Armaduras.	
XI. Tresillo (§§ 59 al 61)	37
Definición. Número de figuras de que puede constar un tresillo. Diferencia del valor de una figura según forme o no parte de un tresillo.	
XII. Repeticiones (§§ 62 a 65).....	38
Doble barra de repetición. La doble barra de repetición y la divisoria. Párrafo. « Da capo ».	

SEGUNDO CURSO

I. Compases (Continuación de su estudio) (§§ 1 al 11)..	41
Compases simples y compuestos. Numeradores de los compases simples y compuestos. Diferencia de significación entre los quebrados indicadores de los compases simples y de los compuestos. Relación entre los compases simples y compuestos. Fórmula aritmética para hallar el compás compuesto que corresponde a uno simple y viceversa. Importancia relativa de los tiempos y de las partes entre sí. Tiempos y partes fuertes y débiles. Ocasiones en que los compases se marcan con más o menos movimientos que tiempos. Diferencia entre los compases cuyos quebrados tienen numerador igual y denominador distinto. Clase de figuras que deben emplearse para	

	<u>Págs.</u>
obtener valores iguales en los compases que coinciden en el numerador, pero no en el denominador. Compases más empleados.	
II. Puntillos (Continuación de su estudio) (§§ 12 al 15).	47
Doble y triple puntillo. Puntillos de prolongación y de complemento. Puntillos que resultan de complemento por la colocación de las figuras. Casos excepcionales del efecto de los puntillos.	
III. Síncopa y contratempo (§§ 16 al 20)	49
Síncopa. Síncopas constituidas por una sola figura. Síncopa regular e irregular. Contratempo. Contratempo regular e irregular.	
IV. División de los semitonos y enarmonia (§§ 21 y 22).	52
Semitonos cromáticos y diatónicos. Enarmonía o equisonancia.	
V. Tonalidad (§§ 23 al 37)	53
Definición. Grados. Modalidad o modo. Diferencia entre los modos mayor y menor. Posición natural de los grados en el modo mayor. Posición natural de los grados en el modo menor. Tonalidad modelo para cada modo. Tonalidades con alteraciones en la armadura. Relativo principal. Intervalo que separa a una tonalidad de su relativo principal. Orden de las alteraciones en la armadura. Manera de hallar la tonalidad mayor que representa una armadura. Manera de hallar la tonalidad menor que representa una armadura. Manera de hallar la armadura correspondiente a una tonalidad determinada. Orientaciones para saber la clase de alteraciones que como armadura corresponden a una tonalidad mayor.	

TERCER CURSO

I. Intervalos (Continuación de su estudio) (§§ 1 al 33).	59
Intervalos melódicos y armónicos. Particularidades de los intervalos armónicos. Intervalos conjuntos y disjuntos. Ampliación y reducción de los intervalos. Cifra que se suma o resta por cada 8. ^a que se amplía o reduce. Intervalos simples y compuestos. Calificativos de « dimensión » de los intervalos simples. Clasificación con las 4. ^{as} y 5. ^{as} entre los intervalos justos. Clasificación con las 4. ^{as} y 5. ^{as} entre los intervalos mayores y menores. Manera de contar los intervalos simples atendiendo al número de tonos y semitonos de que constan. Calificativos de « dimensión » de los	

	<u>Págs.</u>		<u>Págs.</u>
intervalos compuestos. Calificativos de los intervalos más amplios que los aumentados y menos que los disminuídos. Manera de hallar el calificativo de los intervalos de notas naturales, atendiendo únicamente a los semitonos diatónicos que contienen. Manera de hallarlo atendiendo al nombre de sus notas. Manera de aplicar los métodos anteriores cuando una o las dos notas del intervalo están alteradas. Unísono. Intervalo de 1. ^a . La 2. ^a disminuída. Intervalos enarmónicos. Inversión de los intervalos. Inversión rigurosa y libre. Manera de invertir los intervalos simples. Manera de invertir los intervalos compuestos. Cifra representativa de la suma del intervalo simple con su inversión rigurosa. Cambio que experimentan los calificativos de los intervalos al ser éstos invertidos. Calificativos armónicos de los intervalos. Intervalos armónicamente consonantes. Intervalos de consonancia perfecta. Intervalos de consonancia imperfecta. Intervalos armónicamente disonantes. Intervalos de disonancia absoluta. Intervalos de disonancia condicional. Intervalos armónicamente semiconsonantes.		Grado inequívocamente modal en las escalas. Cambios de armadura. Manera de escribir los cambios de armadura. Tonos enarmónicos. Su utilidad. Armaduras practicables. Número de alteraciones correspondientes al tono enarmónico inmediato.	
II. Claves (Continuación de su estudio) (§§ 34 al 41)	75	CUARTO CURSO	
Finalidad perseguida con el sistema de claves. Signos de claves. El sistema completo en su forma originaria. Nombre de las notas colocadas en el pentagrama, en todas las claves. El sistema actual. Claves empleadas antigua y modernamente para las voces humanas. Cambios de clave. Las indicaciones « 8. ^a alta » y « 8. ^a bassa ».		I. Normas de escritura musical (§§ 1 al 4)	98
III. Índices de altura de los sonidos (§§ 42 al 44)	79	Referentes a los corchetes y al barrado de las figuras. Referentes a las pausas. Referentes a las síncopas y a los compases compuestos. Referentes a las divisorias.	
IV. Tonalidad (Continuación de su estudio) (§§ 45 al 72).	81	II. Divisiones artificiales (Grupos excedentes y deficientes) (§§ 5 al 18)	102
Nombre de cada uno de los grados de una tonalidad. Distancia desde la tónica de cada grado natural. Grados alterados. Grados que sólo pueden alterarse en un sentido. Tetracordos. Escala eptáfona. Significación tonal de la escala eptáfona. Pluralidad de escalas de una misma modalidad. Diferencia entre escala natural y escala básica. Escala natural y escala básica del modo mayor. Escala natural y escala básica del modo menor. Escalas mixtas. Escala mayor-mixta principal. Escala mayor-mixta secundaria. Escala menor-mixta. Escalas simples y compuestas. Escala menor melódica. Importancia relativa de las anteriores escalas. Formación de las mismas en diversas tonalidades. Grados tonales. Grados modales.		División natural y artificial de las figuras. Constitución de los grupos artificiales. Grupos excedentes y deficientes. Grupos artificiales de equivalencia fija y variable. Empleo de los grupos excedentes y deficientes. Principales grupos artificiales. División artificial de un compás entero. División artificial de los tiempos de los compases simples y de las partes de tiempo de todos los compases. División artificial de los tiempos de los compases compuestos. Grupos artificiales de escritura irregular. Grupos artificiales con menos o más figuras que las indicadas por su cifra. Grupos artificiales dentro de otros grupos artificiales. Los grupos artificiales como unificadores de los tiempos de compás simple y compuesto. Los grupos artificiales escritos con notas pequeñas.	
		III. Abreviaciones y repeticiones (Continuación de su estudio) (§§ 19 al 24)	113
		Repetición sucesiva de notas en valores iguales. Repetición sucesiva de notas en valores desiguales. Repetición alternativa de notas en valores iguales. Trémolo. Compases de silencio. Repetición de fragmentos que no excedan de dos compases.	
		IV. Tonalidad (Continuación de su estudio) (§§ 25 al 30).	117
		Los sistemas primitivos. Los antiguos modos griegos. Los modos del canto llano o gregoriano. Los nombres de los antiguos modos griegos aplicados a los gregorianos. Enriquecimiento de los modos mayor y menor. La escala de tonos. Número de escalas de tonos de distinta sonoridad.	

	<u>Págs.</u>
V. Nomenclaturas extranjeras de las tonalidades (§§ 31 al 33)	123
Significado musical de las letras mayúsculas. Las alteraciones. Las modalidades.	
VI. Cambios de compás y compases de amalgama (§§ 34 al 43)	124
Forma de escribir los cambios de compás. Cambio de compás sin indicación de cambio de movimiento. Cambio de compás con igual y con distinta unidad de tiempo. Cómo debe ejecutarse el cambio de compás cuando no existe cambio de movimiento. Compases de amalgama. Manera de indicar la amalgama. Orden en que deben sucederse los compases amalgamados. Divisoria de puntos. Utilidad de los compases de amalgama. Amalgamas posibles.	
VII. La expresión musical (§§ 44 al 46)	128
Consideraciones. El italiano como lengua universal de todo lo referente a la expresión. Dónde se escriben las palabras y signos referentes a la expresión.	
VIII. El movimiento (§§ 47 al 64)	130
Formas de indicar el movimiento. El movimiento indicado por medio de palabras. Términos tradicionales italianos de movimiento uniforme. Diminutivos y superlativos. Términos de movimiento uniforme que se refieren a un movimiento anterior. Términos que indican una disminución o un aumento gradual de movimiento. Términos que indican un breve y súbito cambio. Términos que indican suspensión de la regularidad del movimiento. Términos que restablecen la regularidad alterada del movimiento. Adverbios que se añaden a algunas indicaciones de movimiento. Metrónomo. Forma de indicar el movimiento por medio del metrónomo. La tabla numérica del metrónomo. Figuras que deben elegirse para las indicaciones metronómicas. Indicación metronómica exacta y aproximada. El movimiento indicado por relación de figuras. Indicación con las dos figuras iguales. Indicación con las dos figuras distintas. Los compases y las indicaciones de movimiento.	
IX. El carácter (§§ 65 y 66)	138
El carácter y el movimiento. Términos italianos más generalizados.	

	<u>Págs.</u>
X. El matiz (§§ 67 al 70)	141
Términos italianos de matiz uniforme. Términos italianos de gradación del matiz. Reguladores. Términos italianos de disminución gradual del matiz y del movimiento.	
XI. La acentuación y la articulación (§§ 71 y 72)	142
Signos referentes a la acentuación y a la articulación. Términos italianos más generalizados.	
Apéndice (Notas y aclaraciones)	146

PRIMER CURSO

I. Pentagrama y notas

§ 1. **Pentagrama.** Se denomina *pentagrama* o *pauta musical* al conjunto que constituyen *cinco líneas horizontales* y equidistantes, con sus correspondientes *cuatro espacios* o *interlíneas*. Lo mismo las líneas que los espacios del pentagrama se cuentan de *abajo arriba* y en orden de sucesión alterna de *una línea y un espacio*.



§ 2. **Utilidad del pentagrama.** Dentro, encima y debajo del pentagrama se escriben los diferentes signos musicales (1).

§ 3. **Notas.** Las *notas* son unos signos gráficos que expresan los sonidos musicales y determinan su *entonación* y su *duración* (2).

§ 4. **Número y nombre de las notas.** Las notas son *siete*, y sus nombres, citados por orden de *sucesión ascendente*, son : *do, re, mi, fa, sol, la, si* (3). Prolongando la serie, la *octava* nota vuelve a ser repetición de la *primera*, y todas se repiten de nuevo en el orden

-
- (1) Véase la nota **A** del Apéndice (pág. 146).
(2) Véase la nota **B** del Apéndice (pág. 146).
(3) Véase la nota **C** del Apéndice (pág. 146).

antedicho, cada vez en un registro de entonación más agudo. Citadas por orden de *sucesión descendente*, se invierten los términos.

He aquí una *sucesión ascendente* y otra *descendente*, partiendo desde las notas *do* y *fa* :

Ascendente : *do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re, mi, fa, sol, la, si, etc.*
 Descendente : *do, si, la, sol, fa, mi, re, do, si, la, sol, fa, mi, re, etc.*

Ascendente : *fa, sol, la, si, do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re, mi, etc.*
 Descendente : *fa, mi, re, do, si, la, sol, fa, mi, re, do, si, la, sol, etc.*

§ 5. Figuras de las notas. Las figuras de empleo normal, citadas de *mayor a menor*, son las ocho siguientes:

cuadrada o doble redonda, redonda, blanca, negra,



corchea, semicorchea, fusa y semifusa



Sin embargo, excepcionalmente, se han escrito figuras más breves que la semifusa (1), lo cual ha llevado a algunos teóricos a clasificar dos figuras más : la *garrapatea* y la *semigarrapatea*.

garrapatea y semigarrapatea

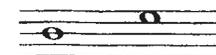


(1) Un caso muy conocido : el *Grave* de la Sonata op. 13, de Beethoven.

(2) Véase la nota **D** del Apéndice (pág. 147)

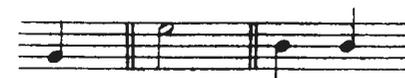
§ 6. Particularidades de la escritura de las notas.

a) Las notas colocadas en una *línea* han de estar *atravesadas por ésta* y alcanzar hasta la mitad de los espacios superior e inferior. Las colocadas en un *espacio* deben *alcanzar las líneas que lo limitan* :



b) El « palo » de las blancas y figuras inferiores debe colocarse a la *derecha* de la nota, si su dirección es *hacia arriba*, y a la *izquierda*, si es *hacia abajo* (1).

c) Cuando no existen razones que aconsejen otra cosa (2), las notas *más altas que la 3.ª línea del pentagrama* se escriben con el *palo hacia abajo*, y viceversa. La nota colocada en dicha *3.ª línea* (que es la central del pentagrama) se escribe *indistintamente con el palo en cualquiera de las dos direcciones* :



d) Los corchetes de las corcheas y figuras inferiores deben estar *siempre a la derecha* del extremo del palo y con *inclinación contraria a éste*: si el palo está *hacia abajo*, el o los corchetes deberán estar inclinados *hacia arriba*, y al revés :



(1) En la escritura manuscrita muchos ponen siempre el palo *a la derecha*, por resultarles más fácil.

(2) En f) veremos una excepción. Y en el § 2 del Tercer curso (pág. 60), otra.

e) Cada corchete, en las figuras que los tienen, puede ser sustituido por una barra que las una, cuando tales figuras se presentan en número de dos o más (1):



f) Para barrar las figuras se contraviene, a veces, la norma e).



Possible en ambas formas ()

§ 7. Figura que representa la unidad musical. Es la redonda. Todas las demás figuras se citan por la relación de valor que con ella guardan. Por consiguiente:

La		vale 2 redondas
La		es la unidad
La		vale $\frac{1}{2}$ de redonda
La		» $\frac{1}{4}$ » »
La		» $\frac{1}{8}$ » »
La		» $\frac{1}{16}$ » »
La		» $\frac{1}{32}$ » »
La		» $\frac{1}{64}$ » » (3)

(1) La elección de uno u otro medio lo aconsejan circunstancias que ya se irán viendo.

(2) Si el intervalo entre las notas excede de la 8.^a, se prefiere generalmente la primera forma, y de no ser así, la segunda.

(3) Con el fin de no dificultar innecesariamente las cosas, omitimos aquí las garrapateas y semigarrapateas.

§ 8. Relación del valor de las figuras entre sí. Cada figura vale el doble de la siguiente y, en consecuencia, la mitad de la anterior, consideradas en el orden de sucesión de mayor a menor. Así, una redonda vale dos blancas y la mitad de una cuadrada; una blanca vale dos negras y la mitad de una redonda; una negra vale dos corcheas y la mitad de una blanca, etc.

§ 9. Equivalencia de cada una de las figuras en valores de división natural.

La cuadrada equivale a 2 redondas, 4 blancas, 8 negras, 16 corcheas, 32 semicorcheas, 64 fusas y 128 semifusas.

La redonda vale 2 blancas, 4 negras, 8 corcheas, 16 semicorcheas, 32 fusas y 64 semifusas.

La blanca vale 2 negras, 4 corcheas, 8 semicorcheas, 16 fusas y 32 semifusas.

La negra vale 2 corcheas, 4 semicorcheas, 8 fusas y 16 semifusas.

La corchea vale 2 semicorcheas, 4 fusas y 8 semifusas.

La semicorchea vale 2 fusas y 4 semifusas.

La fusa vale 2 semifusas.

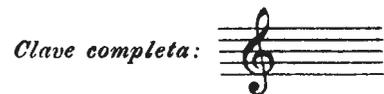
II. Claves o llaves

§ 10. Definición. Se denominan claves o llaves unos signos que sirven para determinar el nombre de nota y altura de sonido que corresponde a cada una de las líneas y de los espacios del pentagrama. Éstas y éstos, pues, no tienen nombre mientras no figura escrita la clave, y el mismo varía según cuál de ellas es la empleada.

§ 11. Nombre y colocación de las claves. Las claves llevan siempre el nombre de una de las tres notas sol, fa y do, y se colocan, de modo exclusivo, en líneas del pentagrama. Dan su nombre a la línea en que figuran y, por extensión, a todo el pentagrama.

La clave debe encabezar cada pentagrama, en todo el transcurso de una composición (1).

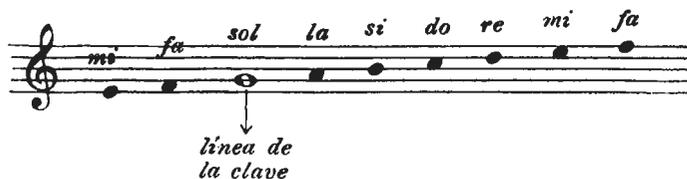
§ 12. Clave de sol en 2.^a línea. El trazo del signo representativo de la *clave de sol* (2) que indica la línea afectada por la clave es la curva con que ésta comienza, la cual, arrancando desde la 2.^a línea, la rodea :



Son muchos los que ponen, después de la clave, un punto en el espacio superior y otro en el inferior de la línea correspondiente, de forma que dicha línea queda entre ellos, con lo cual toda duda respecto a la línea señalada por la clave desaparece :



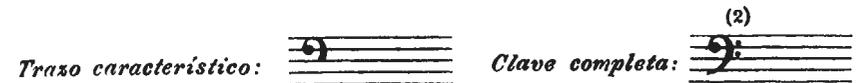
§ 13. Posición de las notas en la clave de sol en 2.^a línea. Indicando la clave que en la 2.^a línea está la nota *sol*, en las demás líneas y espacios estarán las notas que por orden de sucesión inmediata, ascendente o descendente, correspondan :



(1) Conste, sin embargo, que en la música manuscrita, y por economía de trabajo, muchos ponen únicamente la clave en el comienzo de la composición. No es, ciertamente, una costumbre recomendable.

(2) Véase la nota E del Apéndice (pág. 148).

§ 14. Clave de fa en 4.^a línea (1). El trazo del signo representativo de la *clave de fa* que indica la línea afectada por la clave es también la curva con que ésta comienza, la cual, arrancando desde la 4.^a línea, la rodea :



§ 15. Posición de las notas en la clave de fa en 4.^a línea. Indicando la clave que a la 4.^a línea le corresponde el nombre de *fa*, los demás nombres de las líneas y espacios del pentagrama serán :



III. Líneas adicionales

§ 16. Definición. Se denominan *líneas adicionales* o *suplementarias* unas cortas rayas que se escriben encima y debajo del pentagrama, de forma que resulten paralelas y equidistantes con las líneas del mismo :



(1) La incluimos aquí para unidad de la materia ; pero no se entre en su estudio hasta que lo exija el método de Solfeo.

(2) Algunos emplean otro signo más antiguo:

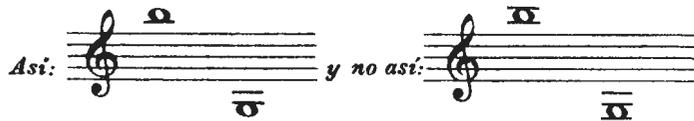
§ 17. **Su utilidad.** Las líneas adicionales representan una *ampliación del pentagrama*, puesto que aumentan el número de sus líneas y espacios, y proporcionan el medio de escribir las notas más agudas que la correspondiente a la 5.^a línea y más graves que la correspondiente a la 1.^a del pentagrama.

§ 18. **Escritura de las notas en líneas adicionales.** Las notas fuera del pentagrama deben escribirse :

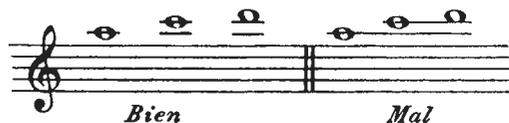
a) Si la nota ha de estar en *línea adicional*, ésta debe atravesarla :



b) Si ha de estar en *espacio adicional*, éste se deja *sin línea adicional inmediata que lo limite* (1), pues no se ponen nunca más líneas adicionales que las estrictamente indispensables, y no se consideran como tales las destinadas a cubrir un espacio :

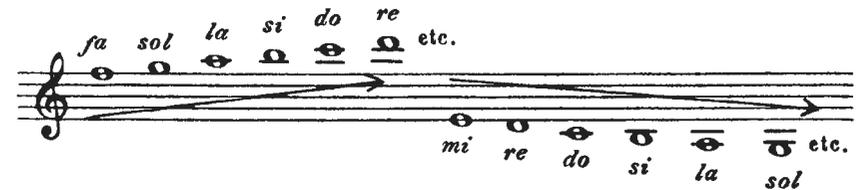


c) La longitud de las líneas adicionales no debe sobrepasar de la necesaria para una nota. De presentarse, pues, varias adicionales seguidas, han de escribirse independientes :



(1) Salvo en la escritura armónica, en la cual las notas que no son la extrema pueden presentarse entre dos líneas adicionales.

§ 19. **Modo de contar las notas escritas en líneas adicionales.** Constituyendo las líneas adicionales una prolongación del pentagrama, el orden de sucesión de las notas es exactamente el mismo que en éste, o sea el que resulta de la *alternancia de líneas y espacios*. Por consiguiente, encima de la 5.^a línea del pentagrama se forma el *primer espacio adicional*, al cual corresponderá, en la clave de *sol* en 2.^a, el nombre de *sol* ; luego la *primera línea adicional*, que será *la* ; a continuación el *segundo espacio adicional*, que será *si*, etc. Y en las inferiores, debajo de la 1.^a línea, será *re* ; en la primera adicional, *do*, etc. :



§ 20. **Líneas adicionales en que se corresponden en altura las claves de fa en 4.^a y sol en 2.^a** El *do* con una *línea adicional superior*, de la clave de *fa* en 4.^a, y el *do* con una *línea adicional inferior*, de la clave de *sol* en 2.^a, coinciden en altura de sonido :

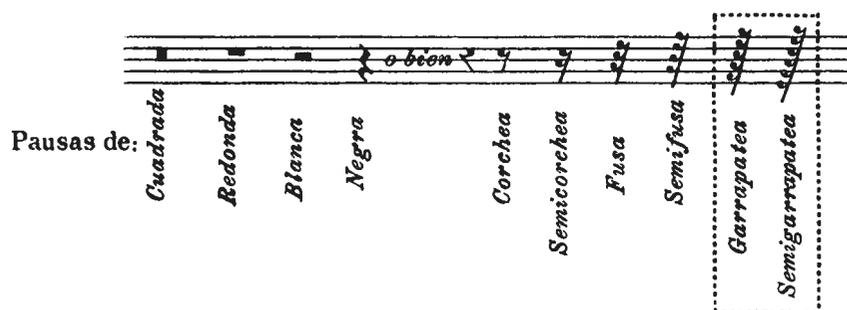


IV. Silencios o pausas

§ 21. **Definición.** Se denominan *silencios* o *pausas* unos signos que indican *interrupción de sonido*.

§ 22. **Su número.** Cada *figura de nota* tiene una *figura de pausa* que le corresponde y cuya duración es exactamente la misma, pero sin sonido.

§ 23. Signos con que se representan. Con los siguientes (1):



§ 24. Particularidades de la escritura de las pausas. El signo que representa la *pausa de cuadrada* debe tocar siempre, por sus extremos, las líneas superior e inferior; el que representa la *de redonda* debe estar *debajo de la línea*, y el que representa la *de blanca* debe estar *encima de la línea*. Las tres pausas citadas se colocan, por lo general: de la 3.^a a la 4.^a línea la de cuadrada, debajo de la 4.^a la de redonda, y encima de la 3.^a la de blanca; pero, si alguna razón lo apoya, pueden colocarse en otras líneas, incluso en una adicional.



Las demás pausas no tienen relación alguna con las líneas del pentagrama, y lo mismo cuando se escriben normalmente centradas que cuando, por causas especiales, se ponen más altas o bajas, *mantienen siempre el lado y dirección de sus corchetes*.

(1) En la música manuscrita se encuentra un muestrario de pausas de negra y menores bastante variado, que obedece al deseo de facilitar la escritura, unas veces, y a amaneramiento, otras.



V. Intervalos

§ 25. **Definición.** Musicalmente, se entiende por *intervalo* la distancia de *entonación* que separa *dos sonidos distintos*.

§ 26. **Intervalos ascendentes y descendentes.** Cuando dos notas distintas son ejecutadas *sucesivamente* y el segundo sonido es *más agudo* que el primero, forman un *intervalo ascendente*. Y cuando dicho segundo sonido es *más grave* que el primero, lo forman *descendente*.



§ 27. **Modo de designar numéricamente los intervalos.** Los intervalos se designan, numéricamente, por el *número de notas sucesivas que deben recorrerse para llegar desde la primera nota a la segunda*, incluidas ambas:



Se trata, pues, de un intervalo de 4.^a ascendente (1).

§ 28. **Distancias de tono y de semitono.** La distancia mínima aceptada en el sistema musical es la denominada de *semitono* o *medio tono* (2). En la su-

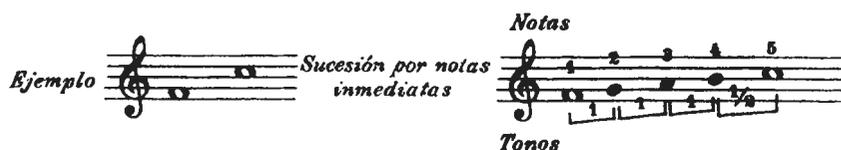
(1) Obsérvese que aun cuando el sustantivo (intervalo) sea *masculino*, el ordinal (4.^a) se aplica en *femenino*, por referirse a la distancia.

(2) Véase la nota **F** del Apéndice (pág. 148).

cesión de notas naturales inmediatas se encuentra la distancia de *semitono* entre las notas *mi-fa* y *si-do*, en el orden ascendente, y *fa-mi* y *do-si*, en el descendente. Todas las demás distancias entre notas naturales inmediatas son de *un tono*:



Sumadas las distancias de tono y de semitono que en sucesión de notas inmediatas existan entre dos que no sean inmediatas, se obtendrá el total correspondiente:



Es, por consiguiente, un intervalo de 5.^a ascendente que consta de $3\frac{1}{2}$ tonos.



Es, pues, un intervalo de 6.^a descendente que consta de $4\frac{1}{2}$ tonos.

VI. Compás y calderón

§ 29. **Compás.** Se entiende por *compás* la medida que se toma como unidad para dividir una obra musical

(1) Con esta rayita indicaremos la distancia de semitono.

en fragmentos de igual duración. Cada división determinada por *el compás* constituye un *compás* (1).

§ 30. **Divisorias y doble barra final.** Se da el nombre de *líneas divisorias* (o simplemente *divisorias*) a unas líneas perpendiculares que alcanzan todo el pentagrama e indican *término de un compás y principio de otro*. Y el de *doble barra final*, a dos líneas del mismo sentido que las divisorias, colocadas muy próximas entre sí, y la segunda más gruesa, que indican el *final de una composición* (2):



§ 31. **Tiempos y partes.** Cada compás se divide en fracciones principales denominadas *tiempos*. Y éstos en otras secundarias llamadas *partes*.

§ 32. **Órdenes de compases.** Los compases pueden ser de *tres órdenes*, determinados por el número de tiempos de que aquéllos constan. Cuando los tiempos son *cuatro*, el compás es *cuaternario*; cuando son *tres*, *ternario*, y cuando son *dos*, *binario*.

§ 33. **Forma de marcar los compases.** Los compases se marcan, regularmente, con un movimiento de la mano para cada uno de sus tiempos (3).

(1) No se confundan los términos *ritmo* y *compás*. El *ritmo* existe naturalmente y se forma de las combinaciones a que dan lugar los valores al sucederse. El *compás* es invención humana, creada para facilitar la lectura y comprensión del ritmo. Véase la nota **G** del Apéndice (pág. 148).

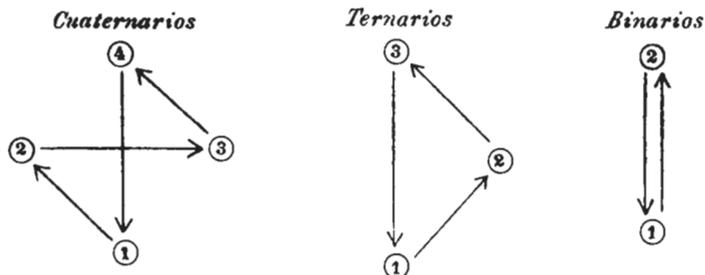
(2) También existe la *doble barra de trazos iguales*, la cual se emplea en determinados cambios — de compás, de tono y de movimiento —, como ya se verá más adelante.

(3) En el § 8 del Segundo curso (pág. 43) se verán los casos en que no se hace así.

Los *cuaternarios* con un primer movimiento hacia *abajo*, un segundo hacia la *izquierda*, un tercero hacia la *derecha* y un cuarto hacia *arriba*, después del cual se vuelve a empezar nuevamente (1). Todos los movimientos, desde luego, han de ser de igual duración, salvo si se presenta indicación en contra.

Los compases *ternarios* se marcan con un movimiento hacia *abajo*, otro hacia la *derecha* (2) y otro hacia *arriba*.

Y los *binarios* con uno hacia *abajo* y otro hacia *arriba*.



§ 34. **Quebrado indicador del compás.** La forma clásica de indicar todos los compases es por medio de un *quebrado* (del cual la mayoría suprime la rayita, a fin de no establecer confusión con las líneas del pentagrama) *colocado inmediatamente después de la clave* (3) *y en medio del pentagrama*.



(1) Algunos marcan el segundo tiempo a la *derecha* y el tercero a la *izquierda*. Y también hay quien lo hace con *dos* movimientos *abajo*, para los tiempos primero y segundo, pasando después a la *derecha*, para el tercero.

(2) Antiguamente el segundo tiempo se marcaba a la izquierda.

(3) Nos referimos exclusivamente a la indicación del compás que encabeza la composición. Al estudiar los *cambios de compás* ya veremos cómo se escriben en este otro caso. Cuando hay *armadura* (§ 58) ésta precede a la indicación del compás.

§ 35. **Significación del quebrado.** El quebrado indicador del compás se relaciona siempre con la figura representativa de la unidad musical: la *redonda* (1). Así, pues, el *numerador* del quebrado expresa la *cantidad de figuras que completan el compás*, y el *denominador*, la *cantidad que de tales figuras entran en la redonda*.

§ 36. **Otras formas tradicionales de indicar el compás.** Determinados compases se indican, también, por medio de signos especiales, derivados de los que se empleaban antiguamente (2). Algunos, asimismo, con la sola cifra que corresponde al numerador del quebrado (3).

§ 37. **Calderón o corona.** Se denomina así un signo cuya forma es, aproximadamente, la de una *semicircunferencia con un punto dentro*. Este signo se coloca encima o debajo de una nota, una pausa o una divisoria, con la *apertura hacia las mismas*:



§ 38. **Significado del calderón.** Si está encima o debajo de *nota* o de *pausa*, indica que debe prolongarse discrecionalmente el valor de las mismas (4), interrumpiendo por un momento la marcha normal del compás. En el caso de que la nota o pausa valga más de un tiempo, es *el último el que se prolonga*.

Si está encima o debajo de *línea divisoria*, indica que dicha interrupción momentánea debe hacerse *entre los dos compases* y sin prolongar ningún sonido.

(1) Véase el § 7.

(2) Véase la nota H del Apéndice (pág. 148).

(3) Todo ello se irá viendo en los §§ 43 y ss.

(4) Aproximadamente, el doble del valor que representan.

Un calderón más breve ha sido introducido modernamente por algunos teóricos: [] , [] , cuya significación es igual que la de la palabra italiana *tenuto* (abreviación: *ten.*).

VII. Ligadura y puntillo

§ 39. **Ligadura.** Es una línea curva que, si está colocada entre dos notas consecutivas del mismo sonido, expresa *debe unirse el valor de las dos en una sola duración* (1).

§ 40. **Particularidades de la escritura de las ligaduras.** Si se quieren ligar *más de dos notas*, deben ponerse tantas ligaduras como sean necesarias para que *cada nota esté ligada con la que la siga*. Cuando las notas tienen *palo*, hay que cuidar de que la ligadura una *las cabezas* de las notas y no *los palos*. Si no hay razón que aconseje lo contrario, las notas con el *palo hacia abajo* se ligan *por encima*, y viceversa.



§ 41. **Puntillo.** Cuando detrás de una nota se pone *un punto* (el cual es costumbre denominar *puntillo*), éste le aumenta a la nota *la mitad de su duración* (2).

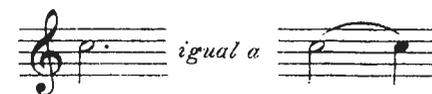
§ 42. **Equivalencia de una figura con puntillo.** Al margen de toda indicación de compás (3), una *figura con puntillo* representa lo mismo que *la propia figura ligada con otra de la mitad de su duración*, y el conjunto

(1) Cuando la ligadura une dos notas *de distinto sonido* o abarca *a más de dos*, tiene otra significación, que se verá en el Cuarto curso.

(2) El puntillo *no debe escribirse sobre una línea del pentagrama*, porque resultaría poco o nada visible. Si la nota ocupa *un espacio*, el puntillo debe estar *en el mismo espacio*; y si ocupa *una línea*, el puntillo ha de estar *en el espacio superior o inferior*.

(3) Póngase atención a este detalle, pues cuando está escrito el compás, la cosa puede variar. En el § 48 se verá que en $\frac{6}{8}$ la *blanca con puntillo* equivale a *dos negras con puntillo*, y en el § 15 del Segundo curso (pág. 48) se verán otros casos.

equivale a tres de las figuras de igual valor que el puntillo :



VIII. Análisis de los compases $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{8}$ y $\frac{6}{8}$ (1)

§ 43. **Compás $\frac{4}{4}$.** Antiguamente se le denominaba *compasillo* (2), y las formas tradicionales de expresarlo son :

$\frac{4}{4}$ De acuerdo con la teoría clásica del quebrado, el cual en este caso expresa *cuatro cuartos de redonda*, o sea *cuatro negras*.

C Signo antiguo, que sigue empleándose.

$\frac{4}{4}$ Abreviación del quebrado.

Es *cuaternario*. En cada *tiempo* entra una *negra*, y en el *compás*, una *redonda*.

§ 44. **Compás $\frac{3}{4}$.** Algunos lo indican con la abreviación del quebrado, es decir, con un 3. El análisis del quebrado es : *tres cuartos de redonda*, o sea *tres negras*.

Es *ternario*. En cada *tiempo* entra una *negra*, y en el *compás*, una *blanca con puntillo*.

§ 45. **Compás $\frac{2}{4}$.** El análisis del quebrado es : *dos cuartos de redonda*, o sea *dos negras* (3).

(1) Son los correspondientes al programa del Primer curso.

(2) En oposición al calificativo de *compás mayor* con que se distinguía al que le dobla en valor : el $\frac{4}{2}$.

(3) Algunos emplean la abreviación del quebrado, un 2, para indicarlo, mientras otros se sirven del 2 para expresar el compás $\frac{2}{2}$.

Es *binario*. En cada *tiempo* entra una *negra*, y en el *compás*, una *blanca*.

§ 46. **Compás $\frac{2}{2}$** . También se indica, en lugar de con el quebrado, con el antiguo signo C (1). El análisis del quebrado es: *dos mitades de redonda*, o sea *dos blancas*.

Es *binario*. En cada *tiempo* entra una *blanca*, y en el *compás*, una *redonda*.

§ 47. **Compás $\frac{3}{8}$** . El análisis del quebrado es: *tres octavos de redonda*, o sea *tres corcheas*.

Es *ternario*. En cada *tiempo* entra una *corchea*, y en el *compás*, una *negra con puntillò*.

§ 48. **Compás $\frac{6}{8}$** . El análisis del quebrado es: *seis octavos de redonda*, o sea *seis corcheas*.

Es *binario*. En cada *tiempo* entra una *negra con puntillo*, y en el *compás*, una *blanca con puntillo*.

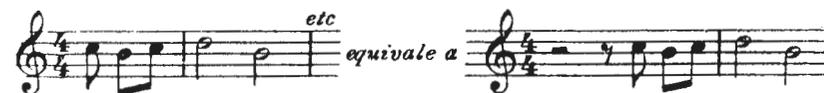
IX. Compás de silencio y compás incompleto

§ 49. **Compás de silencio**. Un *compás de silencio*, cualquiera que sea, se representa por una *pausa de redonda*. En tal caso, pues, la pausa, convencionalmente, equivale al valor exacto que entra en el *compás*, sea dicho valor superior o inferior al normal de la *pausa de redonda*.



(1) Es el signo del $\frac{4}{4}$ atravesado por una perpendicular. De ahí la denominación de *compás partido*, que le dan algunos.

§ 50. **Compás incompleto**. Con frecuencia, el *primer compás* de una composición se presenta *incompleto* (1). El valor que falta *corresponde al comienzo del compás* y *debe considerarse ocupado por silencios*.



X. Alteraciones

§ 51. **Definición**. Se denominan *alteraciones* unos signos que se colocan delante de las notas y modifican su entonación (2).

§ 52. **Su número y su efecto**. Las alteraciones son cinco:

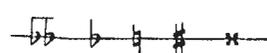
<i>Sostenido</i> o <i>diese</i> (3):	#
<i>Doble sostenido</i> o <i>doble diese</i> :	×
<i>Bemol</i> :	b
<i>Doble bemol</i> :	bb
<i>Becuadro</i> :	q

Debe cuidarse de colocar el trazo característico de cada alteración en la altura que corresponda, cual si fuesen notas:

(1) Ya veremos más adelante las condiciones para que pueda ser así.

(2) Véase la nota I del Apéndice (pág. 149).

(3) El vocablo «sostenido» es el único con tradición en España; pero tiene el inconveniente de su doble significado. Así, por ejemplo, un *fa sostenido* lo mismo puede ser un *fa #* que un *fa natural* del cual se sostiene la sonoridad. De ahí la tentativa de introducir en nuestro idioma el vocablo *diese*, adaptación del que se emplea en Francia, o el de *diesi*, adaptación del que se emplea en Italia — ambos derivados del griego «diesis» —, unificando con ello toda la nomenclatura de las alteraciones.



(en una línea)



(en un espacio)

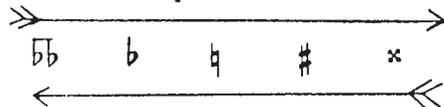
El *sostenido* o *diese* eleva de un *semitono* el sonido de la nota natural. Y el *doble sostenido* o *doble diese* lo eleva de dos semitonos.

El *bemol* lo baja de un *semitono*. Y el *doble bemol*, de *dos*.

El *becuadro* destruye el efecto de las alteraciones anteriores.

§ 53. Comparación de dos notas del mismo nombre diferentemente alteradas. La sucesión de dos notas del mismo nombre diferentemente alteradas sólo es corriente cuando la distancia que las separa es de un semitono :

Orden de sucesión por semitonos ascendentes

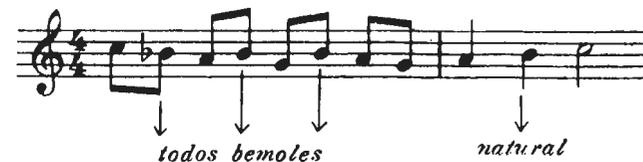


Orden de sucesión por semitonos descendentes

Sin embargo, en el aspecto teórico hay que tener en cuenta todas las combinaciones posibles, que son :

De	bb	a	b	o viceversa	=	1	semitono
»	bb	a	b	»	=	2	semitonos
»	bb	a	#	»	=	3	»
»	bb	a	x	»	=	4	»
»	b	a	b	»	=	1	semitono
»	b	a	#	»	=	2	semitonos
»	b	a	x	»	=	3	»
»	b	a	#	»	=	1	semitono
»	b	a	x	»	=	2	semitonos
»	#	a	x	»	=	1	semitono

§ 54. Notas a las que afecta una alteración. Cuando una nota está alterada, su misma alteración *afecta a todas las demás notas de igual nombre y altura de sonido que figuran después en el resto del compás*. El efecto cesa con la línea divisoria o con la presencia de otra alteración (1) :



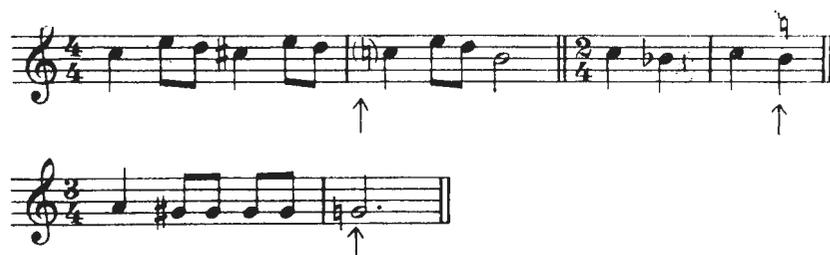
§ 55. Empleo del becuadro. Cuando una nota está afectada por la alteración de otra anterior y se desea *que deje de estarlo*, se indica poniéndole un becuadro :



§ 56. Alteraciones « de precaución ». Es costumbre relativamente moderna y muy extendida, el escribir alteraciones que no son necesarias, según la regla del § 54, pero que el compositor estima prudente poner, por alguna razón especial (2). Estas alteraciones, comúnmente denominadas « de precaución », hay quien las escribe de la manera normal, mientras que otros prefieren establecer una diferencia y las colocan *dentro de un paréntesis* o bien *encima o debajo del pentágrama*:

(1) Véase la nota J del Apéndice (pág. 150).

(2) Tales como la de que la alteración primera esté ya muy lejana, y por ello se teme que pueda ser olvidada ; la de que se repita con insistencia un sonido alterado y se pase súbitamente al sin alterar, etc.



§ 57. **Cambio de alteración.** Cuando lo que se desea es que la nota *pase a estar afectada por otra alteración distinta*, entonces puede escribirse de dos maneras, ambas practicadas :

1.^a Poniendo delante de la nota simplemente la nueva alteración :

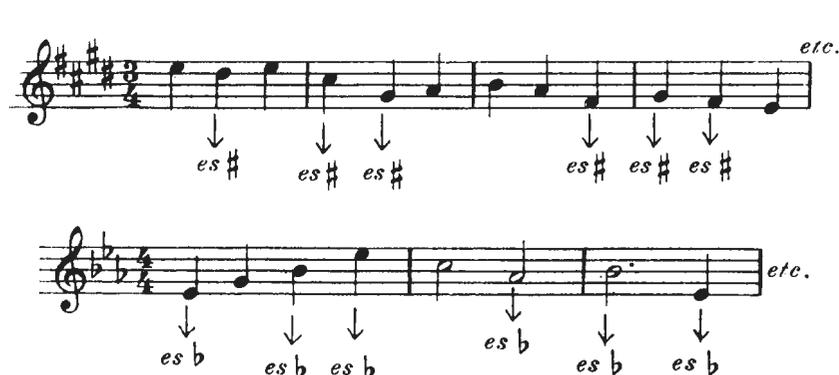


2.^a Poniendo antes de la nueva alteración un becuadro, en los casos en que se pasa de una alteración doble a una simple *de la misma clase*, o de una alteración cualquiera a otra *de clase contraria* (1) :



§ 58. **Armaduras.** Se denomina *armadura* a las alteraciones que, en lugar de figurar delante de las notas, se ponen en un orden determinado, después de la clave (antes del compás) y al principio de cada pentagrama. Se colocan allí para indicar que *rigen en toda la composición, mientras otras alteraciones no las anulen*, o se cambie la armadura por otra.

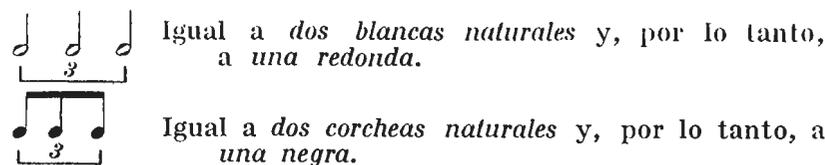
(1) Por nuestra parte, nos adscribimos al primer sistema, el cual va imponiéndose por su lógica y claridad. Respecto al segundo, téngase presente que, en la lectura, *debe hacerse caso omiso del becuadro que antecede a la otra alteración*. Véase la nota K del Apéndice (pág. 150).



XI. Tresillo

§ 59. **Definición.** Se da el nombre de *tresillo* a una agrupación de notas, *con un 3 encima o debajo*, cuyo valor total es el de tres figuras iguales, las cuales, por razón del 3 que señala el grupo, *pasan a valer lo que dos naturales de la propia clase*. En consecuencia, *un tresillo equivale siempre a una figura de la especie inmediata anterior*.

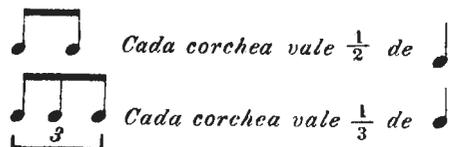
Ejemplos :



§ 60. **Número de figuras de que puede constar un tresillo.** Como mínimo, *dos*; como máximo, *las que se deseen*. No hay inconveniente en que figuren también pausas (1).

(1) Como se verá en el Cuarto curso, pueden obtenerse toda clase de divisiones de una figura, juntando a las *divisiones naturales* en mitades, cuartos, octavos, etc., otras *artificiales*. El *tresillo* no es más que la división artificial en *tercios* de una figura cuya división natural es en *mitades*.

§ 61. **Diferencia de valor de una figura según forme o no parte de un tresillo.** Una figura formando parte de un tresillo *no vale la mitad de la de orden superior, sino un tercio.*



XII. Repeticiones (1)

§ 62. **Doble barra de repetición.** Una *doble barra con dos puntos junto a la línea fina* indica repetición, la cual debe hacerse :

a) Si se presentan dos de estos signos, *enfrentados por el lado de los puntos*, debe repetirse *todo el fragmento comprendido entre dichos signos* :



b) Cuando sólo está escrito *el segundo* de los anteriores signos, la repetición es *desde el comienzo de la obra* :



(1) Tratamos aquí únicamente de los signos que figuran por lo general en las lecciones de los primeros métodos de Solfeo. En el Cuarto curso continuaremos el estudio de la materia.

(2) En la música manuscrita es costumbre escribir los sig-

nos así  o así 

e) Cuando en el lugar en que termina una repetición empieza seguidamente otra, la doble barra tiene *ambas líneas igualmente gruesas* y dos puntos a cada lado :



d) Cuando encima del compás o compases que *preceden* y que *siguen* al signo de repetición que cierra el *fragmento* figuran, respectivamente, las indicaciones $[1.^a]$ $[2.^a]$, al ejecutar *por segunda vez* el trozo se suprimen el o los compases en que dice 1.^a :



§ 63. **La doble barra de repetición y la divisoria.** La doble barra de repetición casi siempre hace también las veces de *divisoria*, como en los ejemplos anteriores; *pero a veces no es así* y figura en el transcurso de un compás :



§ 64. **Párrafo.** Musicalmente, se da el nombre de *párrafos* a unos signos convencionales que se colocan encima del pentagrama y que asimismo indican repetición.

El signo del párrafo está escrito siempre *dos veces*, y debe interpretarse volviendo desde el lugar en que figura por *segunda vez* a aquel en que está por *primera vez*, prosiguiendo desde allí normalmente hasta encontrar la palabra *fin* (en que termina la ejecución) o alguna

advertencia que oriente respecto a la forma de continuar (1) :



§ 65. « **Da capo** ». *Da capo* es una expresión italiana que significa *desde el principio* y que se abrevia con las iniciales *D. C.* Indica que debe comenzarse de nuevo la composición y proseguirla en la misma forma que en el caso del *párrafo*.

(1) Esta advertencia puede ser la de que se salte al compás en que dice *Coda* o a otra parte determinada de la obra.

(2) Este signo de párrafo es el más empleado, pero no el único.

SEGUNDO CURSO

I. Compases (Continuación de su estudio)

§ 1. **Compases simples y compuestos.** Se consideran *simples* aquellos compases cuyos tiempos son *binarios*, o sea, *divisibles en mitades*. La figura representativa del valor de un tiempo es siempre en ellos una figura de *valor simple*, es decir, *sin puntillo*.

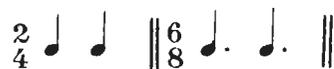
Se consideran *compuestos* aquellos compases cuyos tiempos son *ternarios*, o sea, *divisibles en tercios*. La figura representativa del valor de un tiempo es siempre en ellos una figura de *valor compuesto*, esto es, *con puntillo*.

§ 2. **Numeradores de los compases simples y compuestos.** De los compases *simples* son el 2, el 3 y el 4. De los *compuestos*, el 6, el 9 y el 12.

§ 3. **Diferencia de significación entre los quebrados indicadores de los compases simples y de los compuestos.** El numerador de los compases, además de indicar el número de figuras que entran, indica, en los *simples*, el número de sus *tiempos*, y en los *compuestos*, el de las *partes constitutivas de los tercios de tiempo*. La razón de tal diferencia es que, siendo los tiempos de estos últimos compases de formación compuesta, no existe quebrado relacionado con la redonda que pueda indicarlos (1).

(1) Inconveniente que no existe en el nuevo sistema explicado en b) de la nota H del Apéndice (pág. 148).

§ 4. **Relación entre compases simples y compuestos.** Cada compás *simple* tiene uno *compuesto* que le corresponde, y viceversa. La *unidad de tiempo* de ambos compases es *la misma figura, sin puntillo, en el compás simple, y con puntillo, en el compuesto* (1).



§ 5. **Fórmula aritmética para hallar el compás compuesto que corresponde a uno simple, y viceversa.** *Multiplicando*, si se parte de compás simple, y *dividiendo*, si se parte de compuesto, *el numerador por 3 y el denominador por 2*.

De simple a compuesto				De compuesto a simple				
Compases simp.	2	× 3	= 6	Sus compuestos	Compases comp.	6	: 3	= 2
	4	× 2	= 8			8	: 2	= 4
	3	× 3	= 9			9	: 3	= 3
	4	× 2	= 8			8	: 2	= 4
	4	× 3	= 12			12	: 3	= 4
	4	× 2	= 8			8	: 2	= 4

§ 6. **Importancia relativa de los tiempos y de las partes entre sí.** Los tiempos y las partes de tiempo no tienen todos la misma importancia en lo que se refiere a acentuación (2). Para significar esta diferencia se

(1) Entre la división *ternaria* de los tiempos que proporciona un compás compuesto y la que proporciona el *tresillo* de un tiempo de su compás simple correspondiente, no existe diferencia. Pero aquél permite evitar la escritura de los tresillos.

(2) No se trata de acentos resultantes de la ejecución regular de unas notas más fuertes que las otras, sino de acentos que obedecen a leyes rítmicas, se presentan con periodicidad y se perciben instintivamente. Son estos acentos los que determinan la elección del compás para una obra y los que guían al profano cuando baila o marca el paso al son de una música. Más adelante se profundizará sobre la materia.

han establecido las calificaciones de *fuertes* y *débiles* (1), las cuales se aplican lo mismo a los *tiempos* que a las *partes de tiempo*.

§ 7. **Tiempos y partes fuertes y débiles.** Sólo es fuerte el ataque de la primera mitad de toda división binaria y del primer tercio de toda división ternaria. Por consiguiente:

a) En los *compases cuaternarios* es fuerte el primer tiempo y débiles los segundo y cuarto. El tercero resulta débil si se le compara con el primero, y fuerte si se le compara con los otros dos; de ahí que se le califique de *semifuerte*.

b) En los *compases ternarios* es fuerte el primer tiempo, y débiles los otros dos.

c) En los *compases binarios* es fuerte el primer tiempo, y débil el segundo.

d) En cuanto a las *partes*, son fuertes la primera de cada tiempo y de cada una de sus subdivisiones, y débiles las demás (2).

§ 8. **Ocasiones en que los compases se marcan con más o menos movimientos que tiempos.** En las ocasiones en que los movimientos de la mano resultarían *demasiado rápidos* o *demasiado lentos*, de marcar uno para cada tiempo, se disminuyen o se aumentan dichos movimientos (3).

(1) Éstas son las denominaciones tradicionalmente establecidas en la enseñanza solfística. Pero no faltan teóricos que las impugnan, como podrá comprobarse en sucesivas explicaciones.

(2) Las subdivisiones de las mitades de los tiempos de compás simple y de los tercios de tiempo de compás compuesto, son siempre binarias. Por consiguiente, los *cuartos de tiempo* son la *subdivisión binaria de las mitades*, los *sextos de tiempo* son la *subdivisión binaria de los tercios*, etc. Véase la nota L del Apéndice (pág. 150).

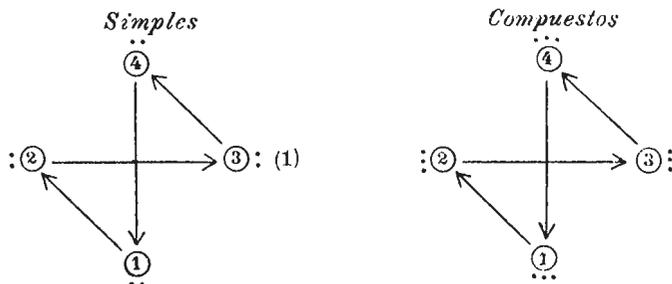
(3) Ello depende de las *indicaciones de movimiento* o de las *metronómicas*, de todas las cuales nos ocuparemos en el Cuarto curso.

Cuando se *disminuyen*, pasan a marcarse a *dos movimientos* (cual si fuesen binarios) los compases *cuaternarios*, y a *uno* (el inicial) los *ternarios* y *binarios*.

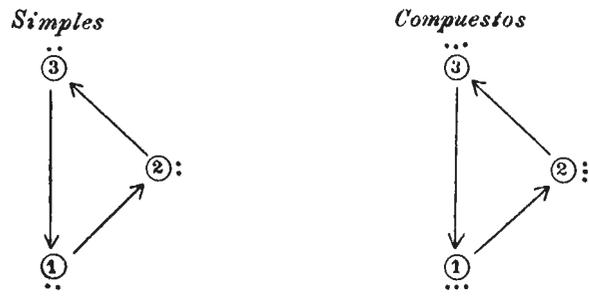
Cuando se *aumentan*, pasan a marcarse las *partes de los tiempos* con *dos movimientos* en cada tiempo los compases *simples* y *tres* los *compuestos*. Pero, a fin de evitar toda confusión de movimientos, los compases *binario-simples* se marcan, en tales casos, como *cuaternarios* (o sea con los cuatro movimientos normales, a cada uno de los cuales se le da entonces la duración de una mitad de tiempo), y los *binario-compuestos*, con *tres movimientos hacia abajo*, para el primer tiempo, y uno a la *izquierda*, otro a la *derecha* y el último *arriba*, para el segundo tiempo.

Los movimientos correspondientes a las *partes de tiempo* se hacen más cortos que los de los *tiempos*.

SUBDIVISIÓN DE LOS COMPASES CUATERNARIOS

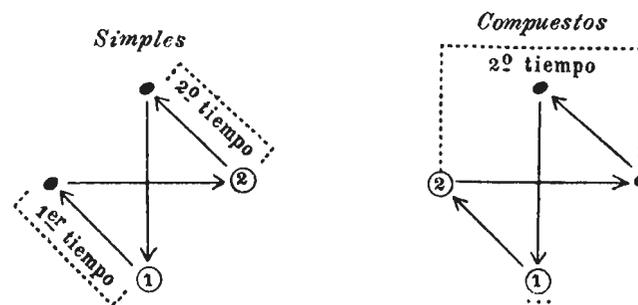


SUBDIVISIÓN DE LOS COMPASES TERNARIOS



(1) Estos puntos indican los movimientos de subdivisión de los tiempos.

SUBDIVISIÓN DE LOS COMPASES BINARIOS



§ 9. **Diferencia entre los compases cuyos quebrados tienen numerador igual y denominador distinto.** Entre dos compases *cuyos quebrados coinciden en el numerador, pero no en el denominador*, la única diferencia consiste en el distinto valor que en ellos representa una misma figura el cual guarda proporción con la diferencia de los denominadores: en el quebrado cuyo denominador es una cifra que representa *la mitad* del de partida, también el valor de las figuras es el de *la mitad*, etc.

Ejemplo: una negra, en $\frac{3}{4}$, vale *un tiempo*; en $\frac{3}{2}$, *medio tiempo*, y en $\frac{3}{8}$, *dos tiempos*.

§ 10. **Clase de figuras que deben emplearse para obtener valores iguales en los compases que coinciden en el numerador, pero no en el denominador.** Si se quieren escribir *unos mismos valores* en dos compases de *denominador distinto*, deben emplearse, en el compás cuyo denominador representa *la mitad*, figuras de valor *doble* que en el de partida, y viceversa. Y si el denominador representa el *cuarto*, las figuras han de ser de valor *cuádruple*, etc. (1).

(1) Como consecuencia de lo explicado en el párrafo anterior. Desde luego que cuando se trata de un *compás de silencio* no se aplican estas proporciones, pues ya dijimos en el § 40 del Primer curso que se escribe siempre, en tal caso, una *pausa de redonda*.



§ 11. **Compases más empleados.** Son los denominados *ordinarios* o *principales*: los simples de denominador 4 y sus correspondientes compuestos. Con ellos bastaría para la escritura musical; pero subsiste la práctica de los simples con denominador 2 y 8, y de sus compuestos. Los demás pueden considerarse ya inusitados (1).

He aquí un cuadro con los compases que siguen practicándose:

	CUATERNARIOS			TERNARIOS			BINARIOS		
	Forma de indicarlo	Unidad de tiempo	Unidad de compás	Forma de indicarlo	Unidad de tiempo	Unidad de compás	Forma de indicarlo	Unidad de tiempo	Unidad de compás
Simples	4	♩	II	3	♩	0.	2	♩	0
	2	♩	II	2	♩	0.	2	♩	0
	4, 4, C	♩	0	3, 4, 3	♩	♩.	2, 4	♩	♩.
Sus correspondientes compuestos	4	♩	♩	3	♩	♩.	2	♩	♩.
	8	♩	♩	8	♩	♩.	8	♩	♩.
	12	♩	II	9	♩	♩. ♩.	6	♩	0.
	4	♩	II	4	♩	(2) ♩.	4	♩	0.
	12	♩	0.	9	♩	♩. ♩.	6	♩	♩.
	8	♩	0.	8	♩	♩. ♩.	8	♩	♩.
	12	♩	♩.	9	♩	♩. ♩.	6	♩	♩.
	16	♩	♩.	16	♩	♩. ♩.	16	♩	♩.

(1) En el Cuarto curso se verá la razón de la existencia de tantos compases, y se explicarán los de *amalgama*.

(2) Obsérvese que en los compases compuestos cuyo numerador es 9, *no existe ninguna figura que pueda representar la unidad de compás*, por lo cual es necesario hacerlo con *dos*, ligadas, la primera de dos tiempos y la segunda de uno.

II. Puntillos (Continuación de su estudio)

§ 12. **Doble y triple puntillo.** Teóricamente, nada limita la facultad de adicionar valor a una nota por medio del número de puntillos que se desee, mientras éstos se coloquen en orden sucesivo, detrás de la nota. Pero, en la práctica musical, raramente se llega al tercer puntillo.

Cada puntillo significa siempre *la adición de la mitad del valor anterior*. El segundo puntillo aumenta, pues, la mitad del primero, y el tercero, la mitad del segundo. Por consiguiente, una figura con doble puntillo equivale a 7 de las figuras que representa el último puntillo, y con triple puntillo, a 15.

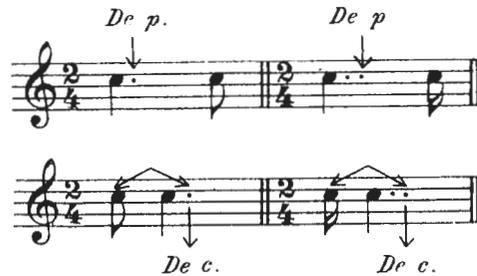


§ 13. **Puntillos de prolongación y de complemento.** Cuando una figura, con su o sus puntillos, no llega a completar el valor de una o más unidades (compases, tiempos o partes), el o los puntillos son *de prolongación*. Y cuando sí las completan, son *de complemento*.



(1) Como puede verse por este ejemplo, una misma figura con puntillo puede dar lugar a los dos casos, por razón del compás en que está escrita.

§ 14. Puntillos que resultan de complemento por la colocación de las figuras. Todo puntillo *de prolongación* se convierte en *de complemento*, si delante de la figura a que pertenece se escribe el valor equivalente a dicho puntillo (1):



§ 15. Casos excepcionales del efecto de los puntillos. El efecto del puntillo o puntillos se aparta de lo normal de representar cada uno de ellos una figura de la mitad de la anterior, en los siguientes casos:

1.º Cuando se trata de *puntillos de complemento* del tipo explicado en el párrafo que precede, en cuyo caso el valor total representado por la figura y el o los puntillos *no sigue un orden de figuras ligadas de mayor a menor, sino lo contrario*:



2.º Cuando una figura con puntillo vale *dos o cuatro tiempos de compás compuesto*, en cuyo caso su división (hasta llegar a las partes de tiempo) *no es ternaria, sino binaria*, en figuras a su vez con puntillo:

(1) El caso es distinto del anterior, pues aquí el puntillo pasa a ser *de complemento* al juntarse el valor de la figura con puntillo o puntillos con el que le antecede, siendo el total del grupo el que completa unidades.

(2) Mala escritura, como se verá en el § 3 del Cuarto curso (pág. 101).



III. Síncopa y contratiempo

§ 16. Síncopa. Forma *síncopa* toda nota que ataca en una fracción *débil* o *semifuerte* del compás y se prolonga sobre otra *de mayor o igual importancia*, en lo que a acentuación se refiere. En consecuencia, son *síncopas*;

a) Las notas que atacan en una fracción *débil* (sea un tiempo o una parte de tiempo) y se prolongan sobre otra *fuerte, semifuerte* o *débil* (1).

b) Las notas que atacan en una fracción *semifuerte* y se prolongan sobre una *fuerte*.



§ 17. Síncopas constituídas por una sola figura. En toda síncopa intervienen dos elementos: el formado por el tiempo o parte en que *ataca* la nota y el formado por la *prolongación* que da lugar a que se constituya la síncopa. Cuando estos dos elementos están repre-

(1) Véanse el § 7 y la nota LL del Apéndice (pág. 151).

sentados por una sola figura, con o sin puntillo, la síncopa existe igualmente, pues aquélla es la conjunción de los dos citados elementos :

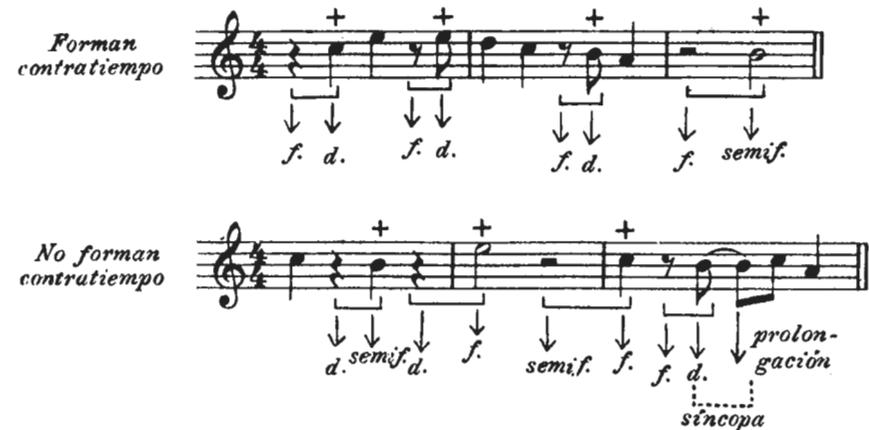


§ 18. **Síncopa regular e irregular.** Cuando los dos elementos que constituyen la síncopa son *iguales*, ésta es *regular*. E *irregular*, en el caso contrario.



§ 19. **Contratiempo.** Forma *contratiempo* toda nota que está antecedida de pausa, cuando se dan las circunstancias de que la nota *ocupa un tiempo o una parte de tiempo de menor importancia*, en lo que se refiere a acentuación, *que la ocupada por la pausa y, además, no constituye síncopa* (1) :

(1) Si la nota se prolonga en la forma que caracteriza la *síncopa*, se analiza como tal, pese a la presencia de la pausa. La *síncopa* y el *contratiempo* desplazan los acentos naturales del compás, pues el tiempo o la parte que no se articulan quedan privados de su acento, y éste se corre a las notas de ataque de la síncopa y del contratiempo.



§ 20. **Contratiempo regular e irregular.** Cuando los dos elementos que constituyen el contratiempo — pausa y nota — son *iguales*, el contratiempo es *regular*. De lo contrario, es *irregular* (1).

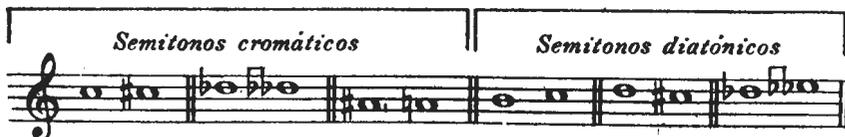
Cuando antes de la nota figuran dos o más pausas, se tiene en cuenta *desde la primera que ocupa tiempo o parte de mayor importancia* que el tiempo o la parte ocupada por la nota.



(1) Véase la nota M del Apéndice (pág. 152).

IV. División de los semitonos y enarmonía (1)

§ 21. **Semitonos cromáticos y diatónicos.** El semitono es *cromático* cuando las dos notas que lo constituyen tienen *el mismo nombre*, y *diatónico* cuando lo tienen *distinto* y forman *intervalo de 2.^a*:



El *intervalo de 2.^a*, cuando consta de *un tono*, está constituido por *un semitono de cada clase*, sea por el orden *cromático* seguido de *diatónico*, sea por el inverso:



§ 22. **Enarmonía o equisonancia.** Dos notas forman *enarmonía* o *equisonancia* cuando tienen *ambas nombre distinto* y no existe entre ellas *distancia alguna* en tonos y semitonos (2). Se forma, pues, cuando la infe-

(1) De este vocablo se derivan otros equivalentes, como *enarmonismos*, *enarmónicos*, etc.

(2) Existe discrepancia en lo que se refiere a considerar si los dos sonidos que forman la enarmonía *son o no absolutamente iguales*. Esta discrepancia proviene de tres teorías distintas respecto de los semitonos cromáticos y diatónicos. Según una de esas teorías, el *semitono cromático* es *más grande* que el *diatónico* ($\frac{1}{9}$ de tono, llamado *croma* o *coma*); según la contraria, es *al revés*, y dentro de la afinación denominada *temperada* (afinación igualitaria), *ambos semitonos resultan idénticos*.

Nos ocuparemos ampliamente de todo ello más adelante; pero mientras no lleguemos a tales explicaciones, contaremos los tonos y semitonos de acuerdo con la antedicha *afinación temperada*, que no solamente es la que resulta más fácil para el alumno mientras está en estudios elementales, sino, además, la que rige en el instrumento musical más vulgarizado: el piano.

rior de dos notas tiene sostenidos o la superior bemoles (o las dos cosas), que hacen desaparecer el intervalo que entre ellas existiría si fuesen naturales. En los ejemplos que siguen, la segunda nota es, en cada caso, enarmónica de la primera:



V. Tonalidad

§ 23. **Definición.** Se denomina *tonalidad* o *tono* (1) el conjunto de sonidos constitutivos de un sistema del cual es eje el principal de dichos sonidos, llamado *tónica*, que es el que rige el funcionamiento de todos los demás.

§ 24. **Grados.** La tonalidad está basada en *siete grados* (correspondientes a *los siete nombres de nota*), cuya importancia es variable. Se cuentan desde la tónica y su numeración no cambia; se lean *ascendiendo* o *descendiendo*.

<i>Grados:</i>	I	II	III	IV	V	VI	VII (2)
Notas a que corresponden en tono de <i>do</i> :	<i>do</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>
Notas a que corresponden en tono de <i>sol</i> :	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>
etc., etc.							

§ 25. **Modalidad o modo.** Una tonalidad puede tener dos modalidades, denominadas *mayor* y *menor* (3).

(1) Como se ve, el vocablo *tono* se emplea musicalmente en dos acepciones, que interesa no confundir: como expresión de *intervalo* y como sinónimo de *tonalidad*. De ahí que sea bastante combatido en esta última significación.

(2) Indicaremos el número del grado siempre por medio de cifras romanas.

(3) El *modo*, en la tonalidad, es como el *sexo* en las personas. Una tonalidad pertenece al modo mayor o al menor lo mismo que una persona al sexo masculino o al femenino. Bajo el enunciado *tonalidad* se entienden comprendidos el *tono* y el *modo*; así: *tonalidad de re mayor* — o simplemente, *re mayor* — significa *tono de re en la modalidad mayor*. Véase la nota N del Apéndice (página 152).

§ 26. **Diferencia entre los modos mayor y menor.** Lo que diferencia un modo del otro es la distinta separación de intervalo que existe entre algunos de sus grados respectivos.

§ 27. **Posición natural de los grados en el modo mayor.** Es la que resulta cuando existe *un semitono de distancia del III al IV grado y del VII al VIII*, y una distancia de tono entre todos los demás (1).

§ 28. **Posición natural (2) de los grados en el modo menor.** Es la que resulta cuando existe *un semitono de distancia del II al III grado y del V al VI*, y una distancia de tono entre todos los demás.

§ 29. **Tonalidad modelo para cada modo.** Se consideran *modelo* la tonalidad mayor y la tonalidad menor que presentan la posición natural de los grados, sin emplear alteraciones. Son las de *do mayor* y *la menor* :

El diagrama muestra dos pentagramas musicales. El primero, etiquetado 'Do mayor', muestra los grados I a VIII con intervalos: un tono (I-II), un tono (II-III), $\frac{1}{2}$ tono (III-IV), un tono (IV-V), un tono (V-VI), un tono (VI-VII), y $\frac{1}{2}$ tono (VII-VIII). El segundo, etiquetado 'La menor', muestra los grados I a VIII con intervalos: un tono (I-II), $\frac{1}{2}$ tono (II-III), un tono (III-IV), un tono (IV-V), $\frac{1}{2}$ tono (V-VI), un tono (VI-VII), y un tono (VII-VIII). Las notas están escritas en una línea de sol.

§ 30. **Tonalidades con alteraciones en la armadura.** Todas las tonalidades que no son las de *do mayor* y *la menor* necesitan recurrir a alteraciones para que sus

(1) Tal numeración corresponde a la *sucesión ascendente desde la tónica*. Leída, pues, descendiendo, las distancias de semitono estarán entre VIII-VII y IV-III.

(2) Ya se verá en el Tercer curso que esta *posición natural* no es la básica para la estructura del modo menor.

grados ocupen las mismas posiciones que en aquéllas (1). Y estas alteraciones, colocadas ordenadamente, son las que constituyen las *armaduras* (2).

§ 31. **Relativo principal.** Toda armadura representa una tonalidad de *modalidad mayor* y otra de *modalidad menor*. Las dos tonalidades de distinta modalidad a las cuales corresponde igual armadura se consideran *relativa principal* una de otra (3).

§ 32. **Intervalo que separa a una tonalidad de su relativa principal.** Es el de *3.^a de $1\frac{1}{2}$ tonos*, contados en sentido *descendente*, si se parte de *modo mayor*, y *viceversa*, si desde *modo menor* :

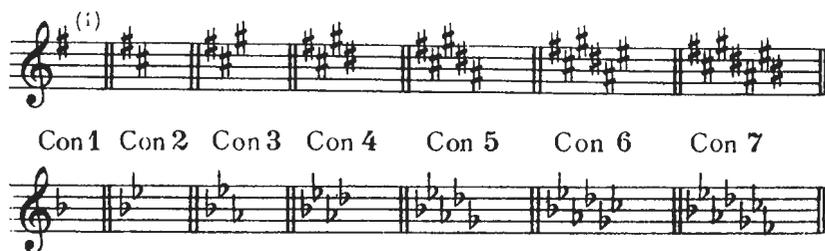
$$\text{Tonalidades relativas} \left\{ \begin{array}{l} \text{Do mayor} \\ \text{La menor} \end{array} \right\} \begin{array}{l} 3.^{\text{a}} \\ \text{de } 1\frac{1}{2} \end{array} \left\{ \begin{array}{l} \text{Mi mayor} \\ \text{Do \# menor} \end{array} \right\} \begin{array}{l} 3.^{\text{a}} \\ \text{de } 1\frac{1}{2} \end{array} \text{ etc.}$$

§ 33. **Orden de las alteraciones en la armadura.** Los *sostenidos* siguen en la armadura el orden *fa, do, sol, re, la, mi, si*; y los *bemoles* el contrario, o sea, *si, mi, la, re, sol, do, fa*. Por consiguiente, los *sostenidos* progresan por *5.^{as} ascendentes* o *4.^{as} descendentes*, y los *bemoles*, por *5.^{as} descendentes* o *4.^{as} ascendentes* :

(1) Estas alteraciones son las denominadas *propias*, mientras que las representativas de modificación del estado natural de los grados son *accidentales* o *pasajeras*.

(2) Modernamente, y por la complejidad de la música actual, muchos compositores prefieren no poner las alteraciones *en la armadura*, sino *delante de las notas*.

(3) También *tonos paralelos*. El *relativo principal* no es el único relativo existente, pero es el que se sobrentiende cuando no se especifica uno determinado. El *relativo directo* (tono *homónimo*) es el de igual tónica y modalidad contraria: *do mayor-do menor*; *sol menor-sol mayor*.



§ 34. Manera de hallar la tonalidad mayor que representa una armadura. Ascendiendo una 2.^a de un semitono desde el último sostenido de la armadura, y descendiendo una 4.^a de $2\frac{1}{2}$ tonos desde el último bemol. En armaduras de más de un bemol, el penúltimo de éstos es siempre del mismo nombre que la tónica mayor :



§ 35. Manera de hallar la tonalidad menor que representa una armadura. Dado que al modo menor le corresponde la misma armadura que a su relativo mayor, bajando una 3.^a de $1\frac{1}{2}$ tonos desde el tono mayor representado por la armadura, se obtendrá el menor :



(1) Nos atenemos a la colocación con que el *fa* y el *sol* aparecen habitualmente en la música impresa. Pero hacemos constar que, para guardar una absoluta simetría, hay quien los escribe, respectivamente, en el primer espacio y segunda línea, o sea igual que en la serie de bemoles.

§ 36. Manera de hallar la armadura correspondiente a una tonalidad determinada. Invertiendo los términos de las operaciones explicadas en los dos párrafos anteriores, esto es :

a) Si se parte de un *tono mayor*, descendiendo, respectivamente, desde la tónica una 2.^a de un semitono, para hallar el *último sostenido*, y ascendiendo una 4.^a de $2\frac{1}{2}$ tonos, para hallar el *último bemol*. Este último también puede hallarse poniendo uno más del que indica la tónica, si la misma está *bemolizada* (1), siguiendo el orden de la serie.

b) Si se parte de un *tono menor*, buscando primero su *relativo mayor* (3.^a de $1\frac{1}{2}$ tonos, ascendente) y, desde éste, la última alteración de la armadura, en la forma vista en a).

§ 37. Orientaciones para saber la clase de alteraciones que como armadura corresponden a una tonalidad mayor (2). De las tonalidades cuya tónica es *natural*, solamente a la de *fa* le corresponde armadura de la serie de *bemoles*. A todas las demás les corresponden de la serie de *sostenidos*, excepto a la de *do*, que no tiene armadura.

En las tonalidades con tónica *alterada*, las alteraciones de la armadura son de la propia clase que la de la tónica.

Ejemplos :

Re mayor. Su tónica es natural y, por consiguiente, le corresponden *sostenidos*. Bajando desde la tónica una 2.^a de un semitono, como se explica en a) del párrafo anterior, se obtiene *do*,

(1) Si no lo está — lo cual sucede exclusivamente con el tono de *fa mayor* —, no puede aplicarse este sistema. Pero basta recordar que le corresponde un *bemol*.

(2) Con saber la clase de alteraciones correspondientes a los tonos de *modalidad mayor* es suficiente, puesto que para hallar la armadura de un *tono menor* ya hemos indicado como primera operación la de *buscar su relativo mayor*.

que será el último sostenido de la armadura. Ésta, pues, constará de dos : *fa* y *do*.

Re b mayor. La tónica es bemolizada y, por lo tanto, le corresponden bemoles. Subiendo una 4.^a de $2\frac{1}{2}$ tonos, o poniendo uno más del que expresa la tónica, de acuerdo con la serie de bemoles, se obtiene *sol*, que será el último bemol de la armadura. Ésta, pues, constará de cinco : *si, mi, la, re, sol*.

Sol menor. Su relativo es *si b mayor*. Procediendo desde éste en la forma antedicha, se verá que el último bemol de la armadura deberá ser *mi*. Ésta, en consecuencia, constará de dos : *si* y *mi*.



TERCER CURSO

I. Intervalos (Continuación de su estudio)

§ 1. Intervalos melódicos y armónicos. Los intervalos son *melódicos* cuando sus dos notas *suenan sucesivamente* (1), y *armónicos* cuando lo hacen *simultáneamente*, aunque no ataquen ambas a la vez. Con los intervalos *melódicos* se forma la *melodía*, y con los *armónicos* la armonía.

§ 2. Particularidades de los intervalos armónicos.

a) Los intervalos armónicos *no son ascendentes ni descendentes*, pero se citan siempre *desde su nota inferior* (2).

b) Cuando las dos notas de un intervalo armónico *atacan juntas*, se escriben *en columna* (3), excepto si se trata de una 2.^a.



- (1) O sea, en la forma tratada hasta ahora.
 (2) En los intervalos *melódicos*, cuando se enuncian las notas y no se concreta *ascendente* o *descendente*, se sobrentiende lo primero.
 (3) En la música manuscrita algunos tienen la viciosa costumbre de correr hacia el centro las notas más largas :



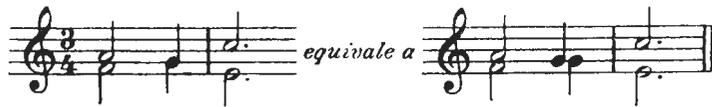
c) Si las dos notas que forman un intervalo armónico pertenecen a *partes independientes*, o son de *valores desiguales*, se escriben con los *palos hacia arriba* las notas correspondientes a la *parte superior*, y *vice-versa* las correspondientes a la *inferior*, cualquiera que sea su posición en el pentagrama :



d) Cuando las dos notas *son de igual duración y no pertenecen a partes independientes* (1), se escriben con un solo palo para ambas (2).



e) Cuando *una misma nota* se presenta con dos palos (uno en cada dirección), es porque tiene una significación *doble*, por coincidencia de dos partes :



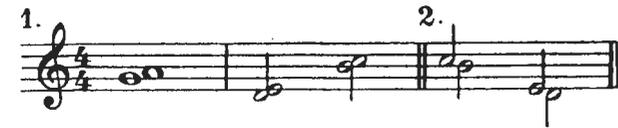
f) Las 2.^{as} se escriben *una nota junto a la otra*, tocándose. Salvo circunstancias que aconsejen otra cosa, la *nota más grave* se coloca *a la izquierda*, excepto en el

(1) Lo cual supone que están escritas para un instrumento que puede ejecutar varios sonidos a la vez, como el piano.

(2) Lo mismo cuando son más de dos notas :



caso explicado en c), que se hace al revés para que los palos de las notas queden *por dentro* (1).



g) Cuando las dos notas de un intervalo armónico han de estar alteradas, las alteraciones correspondientes se colocan *en columna*, siempre que ello es posible sin que los dos signos se confundan en uno. En caso contrario, se ponen *seguidas*.

Si se trata de intervallos de 2.^a, las alteraciones deben estar *en el mismo orden que las notas* :



h) Únicamente en el caso del *intervallo armónico de semitono cromático* se pone la alteración correspondiente a la segunda nota *entre ésta y la primera*. Entonces se

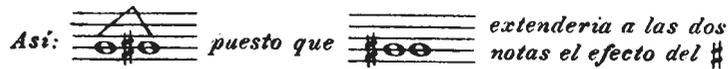
(1) He aquí dos excepciones, entre las posibles por imposición de la escritura :



El *do* de 1, colocado después del *re*, daría lugar a que los respectivos palos de las notas se juntasen. La *negra con puntillo* de 2 no puede ponerse antes de la blanca, porque el puntillo parecería entonces corresponder a ésta.

(2) En el primer caso, las alteraciones deberían estar en columna. En el segundo caso, en cambio, no deben estarlo, porque los dos signos de alteración *no caben uno encima de otro* y se confunden. En el tercer caso, los dos sostenidos están en el orden contrario al de las notas.

indica por medio de un signo que ambas notas deben ejecutarse simultáneamente.



§ 3. Intervalos conjuntos y disjuntos. Los intervallos — lo mismo los melódicos que los armónicos — son *conjuntos* cuando los sonidos no están separados por más de un tono y ocupan *grados inmediatos*. En los demás casos son *disjuntos*.



§ 4. Ampliación y reducción de los intervallos. Ampliar un intervalo significa *añadirle 8.^{as} (1)*, y *reducirlo equivale a quitárselas*. Todos los intervallos pueden ser *ampliados*, pero *no todos pueden ser reducidos (2)*.



(1) Sin modificar sus alteraciones.

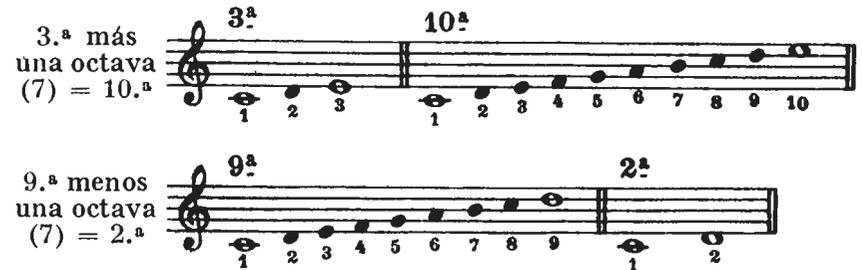
(2) Cuando se hayan estudiado los *calificativos* y la *inversión de los intervallos*, téngase en cuenta:

a) Que la *8.^a disminuída* no puede reducirse, porque si se eleva su nota inferior o se baja la superior, no queda *reducido*, sino *invertido*.

b) Que la *8.^a justa*, si se reduce, da lugar al *unísono* y, por consiguiente, *desaparece el intervalo*.

c) Que la *8.^a aumentada*, al ser reducida, se convierte en *1.^a aumentada*.

§ 5. Cifra que se suma o resta por cada 8.^a que se *amplía* o *reduce*. Por cada 8.^a que se *amplía* un intervalo se le *añade* la cifra 7, y se le *resta* la misma cifra por cada 8.^a que se *reduce* (1).



§ 6. Intervallos simples y compuestos. Son *simples* los intervallos que *no pueden ser reducidos*, y *compuestos* los que *sí pueden serlo*, sin dejar de constituir intervalo (2).

Por consiguiente, en los ejemplos del párrafo anterior son *simples* los intervallos de 3.^a y 2.^a, y *compuestos* los de 10.^a y 9.^a.

§ 7. Calificativos de « *dimensión* » de los intervallos simples. La *dimensión* de los intervallos es generalmente indicada por medio de un *calificativo añadido a la cifra del intervalo*, en lugar de hacerlo citando el

(1) La cifra es 7, y no 8, porque una de las notas a contar ya lo ha sido en el intervalo de origen. Cuando se trate de añadir o quitar más de una 8.^a, en lugar de ir las sumando o restando *una por una*, será más rápido apelar a la multiplicación y a la división; así:

Una 4.^a ampliada de 3 octavas será: $4 + (7 \times 3) = 25.^a$
Una 33.^a reducida al límite será:

$$\begin{array}{r} 33 \quad | \quad 7 \\ 5 \quad | \quad 4 \\ \uparrow \quad \swarrow \\ \text{intervalo} \end{array}$$

8.^{as} de que se ha reducido

intervalo
reducido
al límite

(2) Convertir un *intervallo simple* en *compuesto* significa *ampliarlo*. Y lo contrario, *reducirlo hasta el límite*. Véase la nota N del Apéndice (pág. 152)

número de tonos y de semitonos de que consta. Los teóricos coinciden en absoluto en cuanto a los calificativos que deben aplicarse a las 2.^{as}, 3.^{as}, 6.^{as}, 7.^{as} y 8.^{as}; pero no sucede lo mismo respecto de las 4.^{as} y 5.^{as}, con referencia a las cuales existen profundas e irreductibles discrepancias.

§ 8. Clasificación con las 4.^{as} y 5.^{as} entre los intervalos justos. Establece los calificativos de *mayor*, *menor*, *justo*, *aumentado* y *disminuido* (1), así aplicados:

a) Los calificativos de *mayor* y *menor* corresponden exclusivamente a las 2.^{as}, 3.^{as}, 6.^{as} y 7.^{as}; el de *justo*, a las 4.^{as}, 5.^{as} y 8.^{as}, y los de *aumentado* y *disminuido* a todos los intervalos.

b) Los intervalos *mayores* tienen un *semitono más* que los *menores*, y viceversa; los *aumentados* tienen un *semitono más* que los *mayores* y que los *justos*; los *disminuidos*, un *semitono menos* que los *menores* y que los *justos*. Por consiguiente, el orden de *más a menos* es, para los intervalos de 2.^a, 3.^a, 6.^a y 7.^a: *aumentado*, *mayor*, *menor* y *disminuido*; y para los de 4.^a y 5.^a y 8.^a: *aumentado*, *justo* y *disminuido*.

2.^{as}, 3.^{as}, 6.^{as} y 7.^{as}

aumentado	mayor	menor	disminuido
-----------	-------	-------	------------

4.^{as}, 5.^{as}, y 8.^{as}

aumentado	justo	disminuido
-----------	-------	------------

c) Como « modelo » se toman los intervalos que se forman con *notas naturales*, desde *do*, a los cuales se asignan los calificativos de *mayor* y *justo*, así:

(1) Los tres últimos calificativos cambian el masculino por el femenino cuando acompañan al ordinal. Por ej., un *intervalo aumentado...*, un *intervalo de 6.^a aumentada...*



§ 9. Clasificación con las 4.^{as} y 5.^{as} entre los intervalos mayores y menores (2). Se diferencia tan sólo de la que acabamos de exponer en que reserva el calificativo de *justo* para el intervalo de 8.^a, y a todos los demás les aplica los de *mayor* y *menor*. El « modelo » de intervalos con *notas naturales* correspondiente a los intervalos *mayores* y a la 8.^a *justa* se forma desde la nota *fa*:



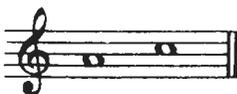
§ 10. Manera de contar los intervalos simples atendiendo al número de tonos y semitonos de que constan. Se busca la cifra correspondiente al intervalo y el número de tonos y semitonos que lo constituyen. Se compara el resultado con el intervalo mayor o justo del « modelo », y según el número de tonos sea igual, superior o inferior, se aplica el correspondiente calificativo.

(1) Ya hemos advertido en la nota del § 22 del Segundo curso que indicaríamos los tonos y semitonos sumados conforme a la *afinación temperada*, hasta no llegar a explicaciones más amplias en la parte dedicada a *Acústica*.

(2) Imponemos aquí al alumno el conocimiento de estos dos sistemas de clasificación por lo muy extendidos que están ambos, si bien aconsejamos que no se estudien los dos a la vez, pues podría dar lugar a confusiones. Y le invitamos, además, a que, cuando ya domine dichos sistemas, estudie también los que explicamos en la nota O del Apéndice (pág. 153). Así se encontrará capacitado para hojear, más adelante, sin desorientarse, los tratados de Armonía, Contrapunto, Fuga, etc., que se han escrito empleando dichos sistemas de clasificación.



Es una 6.^a de 5 tonos. Le corresponde, por lo tanto, el calificativo de 6.^a *aumentada*, por constar de un semitono más que la 6.^a del « modelo » (6.^a *mayor*).



Es una 3.^a de 1 1/2 tonos. Le corresponde, pues, el calificativo de 3.^a *menor*, por constar de un semitono menos que la 3.^a del « modelo » (3.^a *mayor*).

§ 11. Calificativos de « dimensión » de los intervalos compuestos. A cada intervalo *compuesto* le corresponde el mismo calificativo que a su *simple*. Así, pues, a la 9.^a le corresponden los mismos que a la 2.^a; a la 10.^a los mismos que a la 3.^a, etc.



§ 12. Calificativos de los intervalos más amplios que los aumentados y menos que los disminuidos. Tales intervalos, de una existencia más teórica que práctica, se designan con los calificativos de *doble aumentado*, *triple aumentado*, *doble disminuido*, *triple disminuido*, etc., según tengan, respectivamente, uno o dos semitonos más que los aumentados y menos que los disminuidos.



§ 13. Manera de hallar el calificativo de los intervalos de notas naturales atendiendo únicamente a los semitonos diatónicos que contienen. No es indispensable contar los tonos y semitonos de que consta un intervalo para hallar su calificativo. Basta con hacerlo con los semitonos diatónicos *mi-fa* y *si-do*.

Este método se aplica en la siguiente forma, según cuál de los dos sistemas de clasificación explicados en los §§ 8 y 9 es el elegido :

1.º Sistema con las 4.^{as} y 5.^{as} entre los intervalos justos :

a) Las 2.^{as} y 3.^{as} no tienen ningún semitono diatónico cuando son *mayores*, y tienen uno cuando son *menores*.

b) Las 6.^{as} y 7.^{as} tienen uno cuando son *mayores*, y dos cuando son *menores*.

c) Las 4.^{as} y 5.^{as} tienen uno cuando son *justas*. (Lo son todas, excepto la 4.^a *fa-si* y la 5.^a *si-fa*).

d) Las 8.^{as} son siempre *justas* y tienen dos semitonos.

2.º Sistema con las 4.^{as} y 5.^{as} entre los intervalos mayores y menores :

a) Las 2.^{as}, 3.^{as} y 4.^{as} no tienen ningún semitono cuando son *mayores*, y tienen uno cuando son *menores*.

b) Las 5.^{as}, 6.^{as} y 7.^{as} tienen uno cuando son *mayores*, y dos cuando son *menores*.

c) Las 8.^{as} son siempre *justas* y tienen dos semitonos.

Ejemplos :

Intervalo de 3.^a *fa-la* : Ningún semitono ; es, pues, 3.^a *mayor*.
 » 3.^a *re-fa* : Un semitono ; » » 3.^a *menor*.
 » 6.^a *sol-mi* : Un semitono ; » » 6.^a *mayor*.
 » 7.^a *la-sol* : Dos semitonos ; » » 7.^a *menor*.
 » 5.^a *si-fa* : Dos semitonos ; » » 5.^a $\left\{ \begin{array}{l} \text{dism.}^{\text{a}} \\ \text{menor} \end{array} \right. (1).$



§ 14. Manera de hallarlo atendiendo al nombre de sus notas (2).

a) Todas las 4.^{as} son $\left\{ \begin{array}{l} \text{justas} \\ \text{menores} \end{array} \right\}$ excepto *fa-si*, que es $\left\{ \begin{array}{l} \text{aumentada} \\ \text{mayor} \end{array} \right\}$.

b) Todas las 5.^{as} son $\left\{ \begin{array}{l} \text{justas} \\ \text{mayores} \end{array} \right\}$ excepto *si-fa*, que es $\left\{ \begin{array}{l} \text{disminuída} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$.

c) Todas las 8.^{as} son justas.

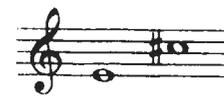
d) Todas las 2.^{as}, 3.^{as}, 6.^{as} y 7.^{as} son *menores* si tienen por nota *inferior* un *si* o un *mi* (nombre de los dos primeros bemoles en las *armaduras*) o por *superior* un *fa* o un *do* (nombre de los dos primeros sostenidos). Las demás son *mayores*.

(1) Indicaremos siempre así los calificativos de las 4.^{as} y 5.^{as}, en el caso de que no coincidan. El calificativo de *encima* será el correspondiente al primer sistema estudiado.

(2) De los métodos explicados en este párrafo y en el anterior, elija el alumno el que le sea más fácil. Y de ambos será suficiente que recuerde lo que corresponde a las 2.^{as}, 3.^{as} y 4.^{as}, pues, cuando sepa la inversión de los intervalos (§§ 22 a 25), los demás intervalos podrá hallarlos *por inversión*.

§ 15. Manera de aplicar los métodos anteriores cuando una o las dos notas del intervalo están alteradas. Cuando el intervalo presenta *una o las dos notas alteradas*, hay que tener presente que *el sostenido y el doble sostenido* puestos en la nota más aguda añaden distancia, y *la quitan, si están en la nota más grave*; sucediendo a la inversa con los bemoles y dobles bemoles. En consecuencia, el calificativo correspondiente a las notas naturales quedará modificado según el efecto de dichas alteraciones (1) :

Ejemplos :

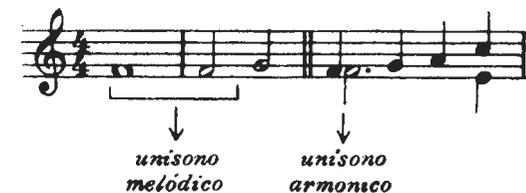


Con las notas naturales sería una 6.^a menor; pero como que el sostenido en la nota superior *agranda* de un semitono el intervalo, éste es, en realidad, una 6.^a mayor.



Con las notas naturales sería una 7.^a menor; pero como el sostenido en la nota inferior *reduce* de un semitono el intervalo, éste es, en realidad, una 7.^a *disminuída*.

§ 16. Unísono. Se denomina así a *dos notas del mismo nombre y altura de sonido*. El unísono *no es intervalo*.



§ 17. Intervalo de 1.^a. El intervalo de 1.^a se forma entre dos notas del mismo nombre. 1.^a *justa* denominan algunos al *unísono*.

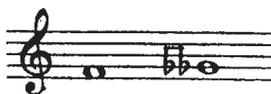
El intervalo de 1.^a sólo empieza a existir en forma de 1.^a *aumentada*, que equivale al *semitono cromático*.

(1) No se olvide que si hay alteraciones iguales en las dos notas, *se anulan mutuamente*: *fa-re*, ambos doble sostenidos, forman el mismo intervalo que *fa-re* naturales.

La 1.^a disminuída no existe, puesto que representaría la disminución de la 1.^a justa, y ésta no constituye intervalo (1).



§ 18. La 2.^a disminuída. La 2.^a disminuída tampoco constituye intervalo, puesto que sus dos notas forman *enarmonía*.



§ 19. Intervalos enarmónicos. En un intervalo caben dos enarmonías: la de sus dos notas constitutivas (*enarmonía total*) y la de una sola de ellas, cualquiera que sea (*enarmonía parcial*). En el primer caso no hay cambio en el número y calificativo del intervalo; en el segundo, sí (2). En este último los intervalos reciben también el calificativo de *sinónimos*.



Enarmonía de las dos notas: el intervalo sigue siendo 6.^a mayor.

Enarmonía de una de las notas: el intervalo se ha convertido en 7.^a disminuída y 5.^a doble aumentada, respectivamente.

(1) Algún tratadista da por existente la 1.^a disminuída. Resulta difícil comprender cómo puede sacarse un semitono de donde no hay nada.

(2) Enarmonizando, claro está, las dos notas en el mismo sentido: los dos enarmónicos superiores o los dos inferiores.

(3) En los estudios de Armonía se verá el distinto significado de estos enarmonismos.

§ 20. Inversión de los intervalos. Invertir un intervalo es trocar la posición de los sonidos que lo forman, de manera que el *inferior* pase a ser el *superior*, y viceversa.

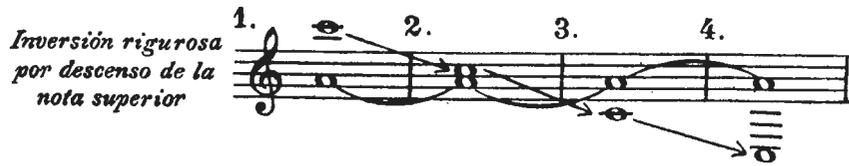
§ 21. Inversión rigurosa y libre de los intervalos. Entenderemos que la inversión de un intervalo es *rigurosa* cuando *no modifica* la clasificación de éste, en lo que se refiere a ser *simple* o *compuesto*, y, *libre* en el caso contrario. Por consiguiente, en la *inversión rigurosa*, si se invierte un *intervalo simple*, el resultado debe ser *otro intervalo simple*, y si se invierte uno *compuesto*, el resultado debe ser *otro compuesto en el cual no haya variado el número de octavas constitutivas*.

§ 22. Manera de invertir los intervalos simples. La *inversión rigurosa* se obtiene subiendo de una 8.^a la nota inferior o bajando de una 8.^a la nota superior; la *inversión libre*, mediante cualquier traslado de notas que convierta la inferior en superior, o viceversa.



§ 23. Manera de invertir los intervalos compuestos. La inversión rigurosa se obtendrá elevando la nota inferior o bajando la superior de un número de octavas equivalente a *una más del doble* de las que figuran en dicho intervalo. O, lo que es lo mismo: se reducirá el intervalo a simple, se invertirá éste y luego se ampliará del mismo número de octavas que primero se redujo.

(1) Presentamos como ejemplo de inversión la de un intervalo armónico. Para obtenerlo de intervalo melódico ascendente basta con correr la nota fa hacia la izquierda, y hacia la derecha para obtenerla de intervalo descendente.



1. Intervalo compuesto, de partida.
2. Su reducción a simple.
3. Inversión del intervalo simple.
4. Ampliación de éste del número de 8.^{as} que se redujeron al intervalo de partida.

Cualquier otra inversión que no sea la explicada deberá considerarse *libre* (1).

§ 24. **Cifra representativa de la suma del intervalo simple con su inversión rigurosa.** El intervalo *simple* y su *inversión rigurosa* siempre suman una 8.^a *justa*; pero como que al sumar los dos números representativos de los intervalos *una nota se cuenta dos veces* (2), la cifra resultante es 9 y no 8. En consecuencia, para saber el número del intervalo que resultará al invertir uno simple, *debe restarse éste de la cifra 9*:

Cifra representativa :	9 9 9 9 9 9 9 9
Intervalo que se invierte :	1 2 3 4 5 6 7 8
Intervalo que resulta :	8 7 6 5 4 3 2 1

§ 25. **Cambio que experimentan los calificativos de los intervalos al ser éstos invertidos.** Los *mayores* se convierten en *menores*, y viceversa; los *aumentados* en *disminuidos*, y viceversa; los *justos* no cambian.

- (1) Véase la nota **P** del Apéndice (pág. 155).
- (2) Compruébese:



Notas extremas de la suma de ambos intervalos: *fa-fa*, a distancia de 8.^a.

Suma: $3 + 6 = 9$. La nota *la* está contada como superior de *fa-la* y como inferior de *la-fa*.



§ 26. **Calificativos armónicos de los intervalos.** Los intervalos armónicos, por las características sonoras resultantes de la simultaneidad de los dos sonidos, han sido clasificados en *consonantes*, *disonantes* y *semiconsonantes*, esto es: constitutivos de *consonancia*, *disonancia* y *semiconsonancia* (1).

§ 27. **Intervalos armónicamente consonantes.** Son aquellos cuya audición produce una sensación de reposo. La consonancia puede ser *perfecta* o *invariable* e *imperfecta* o *variable*.

§ 28. **Intervalos de consonancia perfecta.** La consonancia se considera *perfecta* o *invariable* cuando sólo admite una « dimensión » del intervalo, dejando de ser consonancia si dicha dimensión es modificada. En el caso, la 4.^a { *justa menor* }, la 5.^a { *justa mayor* } y la 8.^a *justa* (2);



(1) La clasificación armónica de los intervalos ha ido experimentando cambios desde que fué instituida hasta el presente. Y la que damos — relativamente moderna — dista mucho de ser unánimemente aceptada por todos los teóricos actuales. Unos se quedaron en la estación anterior y otros están en marcha en busca de alguna más avanzada. En los libros I y III de nuestro *Tratado de Armonía* se encontrará la materia explicada más ampliamente.

(2) En esta y sucesivas citas de clasificación armónica de los intervalos deben considerarse, además, comprendidos aquellos que constituyen una ampliación de los que indicamos.

Dejarán de ser consonancias en cuanto se modifique la entonación de cualquiera de sus notas.

§ 29. **Intervalos de consonancia imperfecta.** La consonancia es *imperfecta* o *variable* cuando admite dos « dimensiones » del intervalo, o sea que éste puede experimentar una modificación sin dejar de ser consonante. En el caso, las 3.^{as} y 6.^{as} mayores y menores :



El intervalo mayor puede ser convertido en menor, y viceversa, sin dejar de ser consonante.

§ 30. **Intervalos armónicamente disonantes.** Son aquellos cuya audición no produce una sensación de reposo y, por lo mismo, hacen desear que la disonancia se resuelva en consonancia. La disonancia puede ser *absoluta* y *condicional* (1).

§ 31. **Intervalos de disonancia absoluta.** La disonancia es *absoluta* cuando, si se enarmoniza cualquiera de las notas del intervalo (2), el resultado es otro intervalo también disonante. En el caso, las 2.^{as} y 7.^{as} mayores y menores y todos sus enarmónicos.



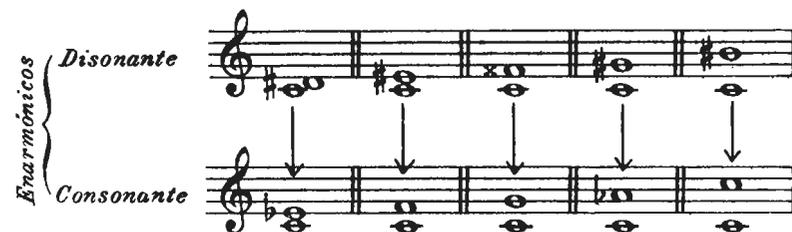
Lo mismo si se enarmoniza la nota inferior que la superior, el intervalo resultante (3.^a disminuída y 8.^a disminuída, respectivamente) seguirá siendo una disonancia.

§ 32. **Intervalos de disonancia condicional.** La disonancia es *condicional* cuando, si se enarmoniza una de las notas del intervalo, el resultado es un intervalo con-

(1) La disonancia *absoluta* también se denomina *física* y *diatónica*; y la *condicional*, *aparente*, *artificial* y *cromática*.

(2) Véase el § 19.

sonante. En el caso, los intervalos aumentados, disminuídos, doble aumentados y doble disminuídos, cuya enarmonía parcial da lugar a uno mayor o menor no disonante (1).



§ 33. **Intervalos armónicamente semiconsonantes.** Son aquellos, de un cierto carácter anfíbio, cuyas características no resultan bastante acusadas en ningún sentido para incluirlos entre las consonancias o entre las disonancias, por lo cual también se les denomina *neutros* y *mixtos*. Se hallan en el caso la 4.^a { aumentada } y la 5.^a { disminuída } { menor }.



II. Claves (Continuación de su estudio)

§ 34. **Finalidad perseguida con el sistema de claves.** El sistema de claves fué ideado como medio de que, en el pentagrama — y con el único auxilio de algunas líneas adicionales —, pudiesen ser escritos todos los sonidos, cualquiera que fuese su *altura* o *registro*, teniendo en cuenta la extensión de las voces y la que tenían los instrumentos de la época.

(1) Los intervalos que nos ocupan no son, pues, disonantes de por sí, sino que lo resultan únicamente al intervenir como elementos constitutivos de los acordes clasificados por la Armonía tradicional.

§ 35. **Signos de claves.** El sistema de claves se basa en tres únicos signos de clave, de nombre y registro distintos, los cuales ya hemos dicho que se colocan exclusivamente en líneas del pentagrama.

Clave para el registro *grave*: 

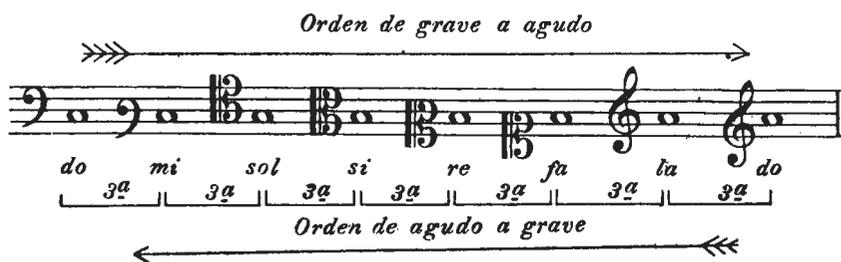
» » » » *central*: 

» » » » *agudo*: 

Para la clave del *registro central* fué elegido el nombre de la nota *do*; para las de los registros *grave* y *agudo*, los nombres de nota que ocupan, respectivamente, la 5.^a inferior y la 5.^a superior de dicho *do*, o sea *fa* y *sol*.

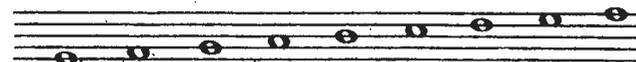
§ 36. **El sistema completo en su forma originaria.** A la clave de *do* se le dieron cuatro posiciones en el pentagrama (líneas 1.^a, 2.^a, 3.^a y 4.^a); a la de *fa*, dos (líneas 3.^a y 4.^a), y a la de *sol*, otras dos (líneas 1.^a y 2.^a). El sistema completo, quedó, pues, constituido por tres signos de clave, colocados en un total de ocho posiciones, las cuales dan lugar a que una misma nota, sin cambiar de colocación en el pentagrama, vaya resultando cada vez al intervalo de 3.^a de la anterior, coincidiendo el nombre de la última nota con el de la primera, pero con dos octavas de diferencia, en lo que se refiere a su altura:

Orden de grave a agudo



Orden de agudo a grave

§ 37. **Nombre de las notas colocadas en el pentagrama, en todas las claves.**



En *fa* en 4.^a: *sol, la, si, do, re, mi, fa, sol, la.*
 En *fa* en 3.^a: *si, do, re, mi, fa, sol, la, si, do.*
 En *do* en 4.^a: *re, mi, fa, sol, la, si, do, re, mi.*
 En *do* en 3.^a: *fa, sol, la, si, do, re, mi, fa, sol.*
 En *do* en 2.^a: *la, si, do, re, mi, fa, sol, la, si.*
 En *do* en 1.^a: *do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re.*
 En *sol* en 2.^a: *mi, fa, sol, la, si, do, re, mi, fa.*
 En *sol* en 1.^a: *sol, la, si, do, re, mi, fa, sol, la.*

§ 38. **El sistema actual.** La finalidad perseguida al crear el primitivo sistema de claves pudo ser obtenida más simplemente. Comprendiéndolo así, las generaciones que se han ido sucediendo han conservado la base de aquél, pero eliminando las posiciones de las claves evidentemente superfluas. La primera que desapareció de la práctica fué la que constituía una repetición, en lo que se refiere a nombre de las notas: la de *sol en 1.^a*. Y han seguido el mismo camino las de *fa en 3.^a*, *do en 1.^a* y *do en 2.^a* (1).

Modernamente, pues, sólo se emplean: *fa en 4.^a*, para el *registro grave*, *sol en 2.^a*, para el *agudo*, y *do en 3.^a*, y *do en 4.^a* para el *central*. Y la tendencia general es la de ir restringiendo el empleo de las dos últimas, cual si se aspirase a que también se llegue a su eliminación (2).

§ 39. **Claves empleadas antigua y modernamente para las voces humanas.** Antiguamente se escribían: *soprano* o *tiple*, en *do en 1.^a*; *mezzo soprano*, en *do en 2.^a*; *con-*

(1) El conocimiento de todas las claves reporta, sin embargo, gran utilidad para la *transposición*, como se verá oportunamente.
 (2) Compruébese en el párrafo que sigue y véase la nota Q del Apéndice (pág. 156).

tralto, en *do* en 3.^a; *tenor*, en *do* en 4.^a; *baritono*, en *fa* en 3.^a, y *bajo* en *fa* en 4.^a (1).

Modernamente se escriben: *baritono* y *bajo*, en *fa* en 4.^a, y todas las demás, en *sol* en 2.^a. Hay que tener en cuenta que el *tenor*, en la clave de *sol*, se escribe una octava alta, por lo cual *debe leerse una octava baja*, siempre que se le encuentra escrito en esta clave.

§ 40. **Cambios de clave.** En los instrumentos cuya escritura requiere el empleo de más de una clave, se pasa de una a otra de acuerdo con lo que exige el registro o *tesitura* de las notas, según éstas sean más o menos graves o agudas.

Al cambiar de clave, la nueva nunca se escribe después de *divisoria*, sino antes o en el transcurso del compás. Si es al pasar al pentagrama siguiente, debe ponerse *al final* del que se deja y *al principio* del nuevo:



§ 41. **Las indicaciones «8.^a alta» y «8.^a bassa».** Pese al número de claves existente, determinados sonidos agudos o graves requieren en la escritura un excesivo número de líneas adicionales. Para subsanar este incon-

(1) Las voces de adultos se dividen en *femeninas* (o blancas) y *masculinas*. Y de cada grupo pueden establecerse tres tipos: *agudo*, *medio* y *grave*, los cuales corresponden, respectivamente, a las voces citadas en el texto. Las voces infantiles se agregan a las femeninas.

En la música coral se establecen, generalmente, sólo dos divisiones de cada grupo: *sopranos* o *tiples* y *contraltos*, para el de *voces de mujer*, y *tenores* y *bajos*, para el de *voces de hombre*. Cada división, además, se subdivide en 1.^{as} y 2.^{as}, cuando así interesa.

Las voces de *hombre* resultan a la *octava baja* de las respectivas de *mujer*.

veniente se emplean las indicaciones italianas «8.^a *alta*» y «8.^a *bassa*» — que pueden sustituirse por las sinónimas españolas 8.^a *alta* y 8.^a *baja* — seguidas de una línea ondulada o de una de puntos prolongada hasta la última de las notas afectadas por la indicación. Cuando el fragmento es largo, se omite dicha línea y se pone la palabra italiana «*loco*» (que significa *en su lugar*) en el punto desde donde debe continuarse normalmente. Cuando en la indicación 8.^a no está puntualizado si debe ser *alta* o *baja*, se sobrentiende *alta*.



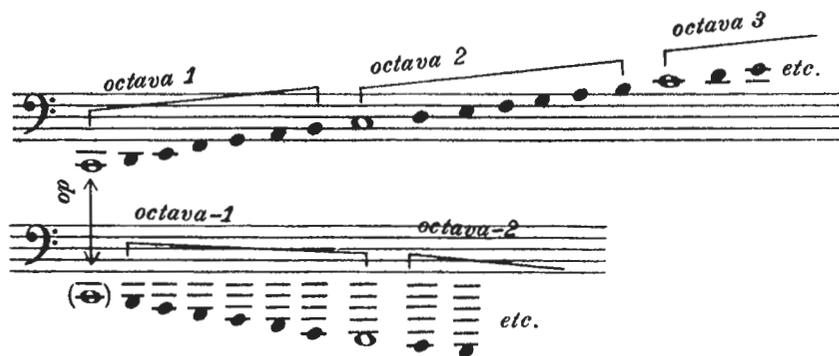
Con el fin de suprimir en absoluto las palabras «alta» y «bassa» se ha instituido la siguiente regla: si la indicación 8.^a está puesta *encima*, debe hacerse *alta*, y si está *debajo*, *baja*. Pero son muchos los que, para evitar confusiones, prefieren añadir dichas palabras.

III. Índices de altura de los sonidos

§ 42. **Numeración de las 8.^{as}.** Para poder referirse concretamente a la *altura exacta de una nota*, sin necesidad de especificar su colocación en el pentagrama ni determinar la clave, se han establecido sistemas de denominación de las diversas octavas.

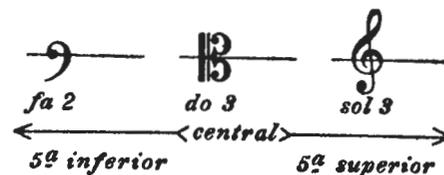
§ 43. **El sistema francobelga.** Es el más generalizado entre nosotros (1) y numera las octavas tomando como punto de partida el *do* que en la clave de *fa* en 4.^a línea se escribe *debajo del pentagrama*, con dos líneas adicionales, al cual corresponde el índice 1. A todas las notas sucesivas de la escala ascendente les corresponde el mismo índice 1, hasta llegar al siguiente *do*, en el que empieza la octava 2, la cual se prolonga hasta alcanzar el *do* siguiente, donde comienza la octava 3, y así sucesivamente.

Debajo de la octava 1 está la — 1 (*menos uno*), luego la — 2, etc. El índice se indica con una pequeña cifra puesta a continuación del nombre de la nota. Unos ponen este índice en la misma altura que el nombre de la nota; otros, más bajo o más alto: *do₃*, *do₃*, *do³*.



§ 44. **Relación de las claves entre sí.** La altura absoluta correspondiente a la línea en que está colocada una clave es: en la clave de *do* (o sea la del registro central), el *do₃*; en la clave de *fa*, el *fa₂*, y en la clave de *sol*, el *sol₃*. Obsérvese que si en una misma línea se colocan las tres claves, las de *fa* y *sol* resultan, respectivamente, a la 5.^a inferior y a la 5.^a superior de la de *do*:

(1) Véase la nota **R** del Apéndice (pág. 157).



El *do₃* — llamado también *central* — es una nota de normal escritura en todas las claves y fácil de recordar por su colocación. Es la siguiente:

En las *claves de fa*: en la parte *superior* del pentagrama.

En las *claves de do*: en la *misma línea que la clave*.

En las *claves de sol*: en la parte *inferior* del pentagrama (1).



IV. Tonalidad (Continuación de su estudio)

§ 45. **Nombre de cada uno de los grados de una tonalidad.** Los siete grados de cualquier tonalidad toman un nombre según el lugar que ocupan en relación con el I y el V, que son los más importantes. Estos nombres son:

- El I grado se llama *tónica*, porque da nombre al tono.
- El II » » » *supertónica*, porque ocupa el lugar *inmediato superior* a la tónica.
- El III » » » *mediante*, por su *posición central* entre los I y V.

(1) Otro dato (para los pianistas): el *do₃* es el que está casi encima (un poco más a la izquierda) de la cerradura de los pianos verticales.

- El IV grado se llama *subdominante*, porque ocupa el lugar *inmediato inferior* a la dominante.
- El V » » » *dominante*, por su *función dominante* en el mecanismo tonal.
- El VI » » » *superdominante*, porque ocupa el lugar *inmediato superior* a la dominante.
- El VII » » » { *subtónica*, porque ocupa el lugar *inmediato inferior* a la tónica. Sin embargo, sólo se le acostumbra a denominar así cuando dista un tono del VIII.
sensible, cuando *diste un semitono* del VIII, hacia el cual se siente atraído.

El VIII es la repetición del I y, por lo mismo, la *tónica*.

De estos nombres los más empleados son los de *tónica*, *subdominante*, *dominante* y *sensible*. En los restantes casos está más generalizado el designar el grado por su número.

§ 46. Distancia desde la tónica de cada grado natural.

- Del I al II : 2.^a *mayor*, en *ambos modos*.
- Del I al III : { 3.^a *mayor*, en el *modo mayor*.
3.^a *menor*, en el *modo menor*.
- Del I al IV : 4.^a { *justa menor* } en *ambos modos*.
- Del I al V : 5.^a { *justa mayor* } en *ambos modos*.
- Del I al VI : { 6.^a *mayor*, en el *modo mayor*.
6.^a *menor*, en el *modo menor*.
- Del I al VII : { 7.^a *mayor*, en el *modo mayor*.
7.^a *menor*, en el *modo menor*.

§ 47. **Grados alterados.** Los siete grados de la tonalidad pueden estar, además de en la posición *natural* correspondiente a cada uno de los modos *mayor* y *menor*, también en la que resulta *alterándolos* de un semitono ascendente y descendente, *mientras tal alteración no dé lugar a enarmonía con un grado natural*.

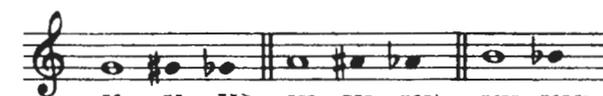
§ 48. **Grados que sólo pueden alterarse en un sentido.** Los grados que están a distancia de *semitono* del natural inmediato superior no pueden ser *elevados* (1), y los que lo están del inmediato inferior no pueden ser *rebajados*. Todos los demás pueden ser elevados y rebajados. En consecuencia: *no pueden ser elevados* los grados III y VII del modo mayor, ni II y V del menor; y *no pueden ser rebajados* los grados IV y I del mayor, ni III y VI del menor.

Indicaremos el grado *rebajado* por el signo > junto a la cifra romana (II>) y el *elevado* por el < (II<).

En do mayor (2)



Grados: I I< II II< II> III III> IV IV<



Grados: V V< V> VI VI< VI> VII VII>

(1) El grado *elevado* también se denomina *en más*, *subido* e *intensivo*, por oposición al *rebajado*, o *en menos*, *bajado* y *remisivo*.

(2) Para distinguir los grados *naturales* de los *alterados*, escribimos aquéllos con *redondas* y éstos con *negras*. Desde luego que la decir grado *natural* queremos decir que está en su estado *normal* conforme a la armadura, o sea con la entonación que la misma indica. Las posibilidades de empleo de los grados alterados no son las mismas para cada uno de ellos, como se verá en el Quinto curso.

En do menor:

Grados: I I< I> II II> III III< IV IV< IV>

Grados: V V> VI VI< VII VII< VII>

§ 49. **Tetracordos.** *Tetracordo* o *tetracordio* es la sucesión de *cuatro sonidos* por grados inmediatos. Los tetracordos se diferencian entre sí por las distintas distancias que median entre sus notas.

(1) etc.

§ 50. **Escala eptáfona.** Es la sucesión por intervalos de segunda, ascendiendo o descendiendo, de las notas correspondientes a los *siete grados de una tonalidad*. La denominación *eptáfona* se refiere exclusivamente al número de *sonidos distintos*, no al total de notas que se escriben, ya que éstos pueden irse repitiendo en diferentes octavas hasta el límite que se desee (2). Cuando se dice, simplemente, *escala*, se entiende escala eptáfona.

La escala *toma el nombre de la nota que desempeña la función de tónica*, aun cuando no empiece con ésta. Puede subdividirse en *dos tetracordos*, el *primero* de los cuales empieza con la *tónica* y termina con la *subdominante*, y el *segundo* con la *dominante* y la *tónica*, respectivamente.

(1) Convencionalmente, y para el análisis de las escalas, señalaremos los tetracordos con una acolada, como está en estos ejemplos. Véase la nota § del Apéndice (pág. 158).

(2) Las escalas acostumbran a indicarse por el número de 8.^{as} que se recorren, empezándolas y terminándolas con la misma nota.

Escala de do mayor

tetracordo inferior

tetracordo superior

tónica

subdominante

dominante

tónica

§ 51. **Significación tonal de la escala eptáfona.** La escala eptáfona es simplemente *el despliegue sucesivo de los siete grados de una tonalidad, de acuerdo con las posibilidades y características de una modalidad*; pero *no constituye la tonalidad en sí*, puesto que ésta puede combinar los grados *en el orden que convenga* y no necesita hacerlos oír todos para caracterizarse.

§ 52. **Pluralidad de escalas de una misma modalidad.** Dentro de cada uno de los modos *mayor* y *menor* pueden formarse diversas escalas eptáfonas, según se combinan los grados naturales con los alterados. Únicamente *dos* de los grados naturales son indispensables: el I, para expresar la *tonalidad*, y el III, para caracterizar inequívocamente la *modalidad*. En las escalas clásicas, sólo los grados VI y VII aparecen alterados y, por lo mismo, son los que constituyen su *parte móvil* (1).

§ 53. **Diferencia entre escala natural y escala básica.** Entenderemos por *escala natural* la que se forma con las notas representativas de los siete grados naturales de cada modo, y por *escala básica*, la que sirve a éste de base o fundamento para su constitución armónica.

(1) Las escalas que luego se verán (las principales, pero no las únicas posibles) son exclusivamente a base de la alteración del estado natural de dichos grados.

La *escala básica* es siempre la *principal* dentro de cada modalidad.

§ 54. **Escala natural y escala básica del modo mayor.** Son una misma cosa, pues el *modo mayor* ha constituido su sistema armónico sobre su escala natural. Por lo tanto, está formada por una distancia de 2.^a menor entre los grados III-IV y VII-VIII y una de 2.^a mayor entre todos los demás (1)



§ 55. **Escala natural y escala básica del modo menor.** Son dos distintas, pues el *modo menor* ha constituido su sistema armónico sobre una escala (por tal razón denominada generalmente *armónica*) que tiene el VII grado elevado, a fin de que el mismo esté a distancia de semitono del VIII (igual que en el modo mayor) para que tenga el carácter de nota sensible y se sienta atraído hacia la tónica. Por lo tanto, la *escala natural* y la *armónica* (básica del modo) están formadas así:

Escala natural (2): 2.^a menor entre los grados II-III y V-VI, y 2.^a mayor entre los demás.

Escala armónica (3): 2.^a menor entre los grados II-III, V-VI y VII-VIII, 2.^a aumentada entre VI-VII y 2.^a mayor entre los demás.

(1) Indicamos las distancias en su ordenación *ascendente*, entendiéndose que la formación *descendente* de la escala no varía, mientras no lo hagamos constar. Señalamos con una rayita las distancias de semitono en las escalas.

(2) Otras denominaciones: *sin sensible, pura, diatónica, antigua, arcaica, correlativa...* Esta escala es la *hipodoria* del antiguo sistema modal griego, como se verá en el Cuarto curso.

(3) También llamada *normal moderna, con sensible, con tres semitonos, artificial...*

Escala natural del tono menor modelo: la



Escala básica (armónica) del tono menor modelo: la



§ 56. **Escalas mixtas.** Son escalas que presentan como *primer tetracordo* el que les es *propio*, y como *segundo*, el de una de las escalas del *modo contrario*; de ahí que también se denominen *mayor-menor* y *menor-mayor*. Sin embargo, la *modalidad a que realmente pertenecen es la correspondiente a su primer tetracordo* (2).

§ 57. **Escala mayor-mixta principal.** Si a la *escala mayor* se le cambia su segundo tetracordo por el de la *menor armónica*, se forma la *principal* de las escalas mixtas correspondientes al modo mayor (3). No es más que una escala mayor con el VI[>]:



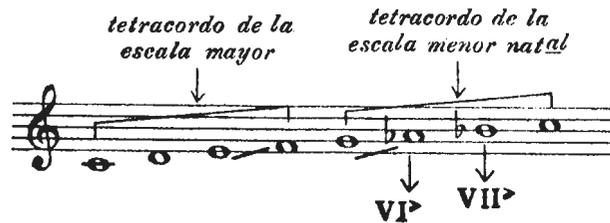
§ 58. **Escala mayor-mixta secundaria.** Si el segundo tetracordo de la *escala mayor* se cambia por el de la *escala menor natural*, se forma también una escala mixta

(1) Indicaremos así la 2.^a aumentada.

(2) Por razón de lo expuesto en el § 52 y lo que expondremos en el § 66.

(3) Es a esta escala a la que se hace referencia cuando se dice, simplemente, *escala mixta*, sin concretar cuál, o *mayor-menor*. Gevaert la denomina *mayor con tinte de menor*, y la incluye dentro del *mayor-mixto*.

de tipo mayor, pero de carácter *secundario* (1). Es una escala mayor con VI[>] y VII[>] :



§ 59. **Escala menor mixta.** Si se cambia el segundo tetracordo de una *escala menor* por el de la *escala mayor-natural*, se forma la *escala mixta* correspondiente al modo menor (2). No es más que una escala menor con VI[<] y VII[<] .



§ 60. **Escalas simples y compuestas.** Es *escala simple* la que asciende y descende en la misma forma (3), y *compuesta*, la que asciende en una forma y descende en otra. Las *escalas compuestas* están constituidas por la *fusión de dos escalas simples*.

§ 61. **Escala menor melódica.** Es una escala compuesta que asciende conforme a la *escala menor mixta* y descende conforme a la *menor natural*. Está, pues, formada por una distancia de 2.^a menor entre los gra-

(1) Denominaciones en uso : *mayor-menor secundaria*, *mayor con 6.^a y 7.^a menores*.

(2) Denominaciones en uso : *escala menor con 6.^a y 7.^a mayores* ; *escala menor-mayor* ; *con 6.^a dórica* ; *menor secundaria*, etc.

(3) Lo son, pues, todas las hasta aquí explicadas.

dos II-III y VII-VIII, al ascender, y VI-V y III-II, al descender ; las demás distancias son de 2.^a mayor :



La *escala menor melódica* es la única de las posibles escalas compuestas que tiene tradición. El nombre de *melódica* se le ha dado porque sus características son las que mejor se prestan para constituir una melodía que conserve la atracción del semitono *hacia la tónica*, al ascender, y *hacia la dominante*, al descender, sin el inconveniente que representa la 2.^a *aumentada* de la *escala armónica* (1).

§ 62. **Importancia relativa de las anteriores escalas.** Durante muchos años sólo se han empleado las *escalas mayor natural* y *menores armónica y melódica* ; esta última exclusivamente con el carácter de auxiliar.

La *escala mayor-mixta principal* fué la primera en ser incorporada a la práctica con el propósito de enriquecer el colorido armónico, y su empleo está muy vulgarizado. Las demás lo han sido en época relativamente reciente, junto con otras variantes modales, posibles (2).

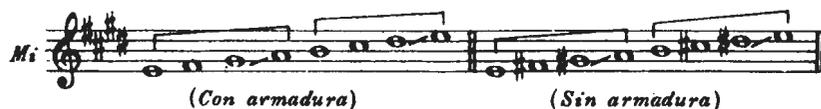
§ 63. **Formación de las mismas en diversas tonalidades.** Después de colocadas, en la armadura o delante

(1) Fusionadas en la forma de la *escala melódica*, es cómo, en mucho tiempo, se han considerado solamente practicables las *escalas menor mixta* y *menor natural*. El ascenso conforme a la segunda y el descenso conforme a la primera, habían dejado de practicarse desde la muerte de J. S. Bach, y no han vuelto a serlo hasta finales del siglo pasado. La *escala menor melódica* es denominada por algunos *escala Rameau*, por haberla indicado este célebre compositor y teórico como la normal para el modo menor.

(2) De las cuales se trata en el Cuarto curso.

de las notas, las alteraciones correspondientes al tono y modo, debe tenerse en cuenta que :

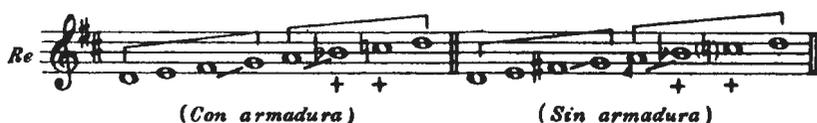
a) En la escala *mayor natural* no debe alterarse ninguna otra nota :



b) En la escala *mayor-mixta principal* debe bajarse de un semitono el VI grado :



c) En la escala *mayor-mixta secundaria* deben bajarse de un semitono los grados VI y VII :



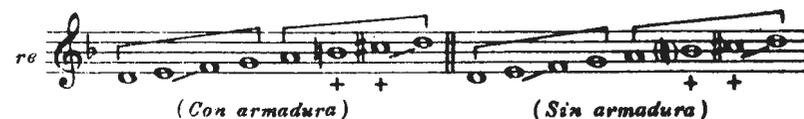
d) En la escala *menor natural* no debe alterarse ninguna otra nota :



e) En la escala *menor armónica* debe elevarse de un semitono el VII grado :



f) En la escala *menor mixta* deben elevarse de un semitono los grados VI y VII :

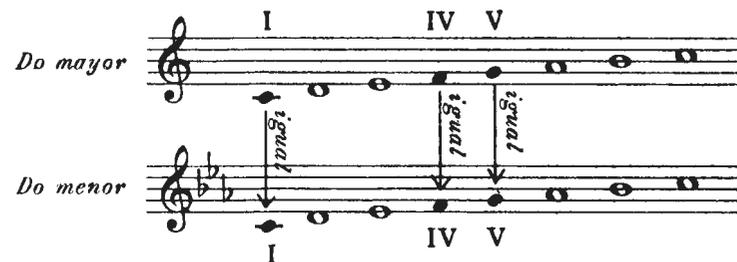


g) En la escala *menor melódica* deben elevarse de un semitono los grados VI y VII, al ascender, y reintegrarse a su estado primitivo, al descender :



§ 64. Grados tonales (1). Se denominan así los grados de función tonal má importante. Son el I, *tónica*; el IV, *subdominante*, y el V, *dominante* (2). Estos grados están a la misma distancia de la tónica en el modo mayor que en el menor.

Ejemplos. En do (mayor y menor) : do, fa y sol ; en fa (mayor y menor) : fa, si b y do, etc.



(1) También *grados principales* y *de primer orden*.

(2) Por orden de importancia : I, V y IV, o sea la tónica, su 5.^a superior y su 5.^a inferior.

§ 65. **Grados modales (1).** Se da este nombre a los grados que diferencian un modo del otro. Por causa de las variantes que establecen las diversas escalas posibles en cada modo, tales grados resultan ser :

a) El III, el VI y el VII, si se comparan las escalas naturales de los dos modos.

b) El III y el VI, si se comparan la escala mayor y la menor armónica, o sea las básicas de cada modo.

c) El III, si se compara cualquiera de las anteriores escalas con la mixta del modo contrario que tiene igual el segundo tetracordo.

Demostración con las escalas cuya tónica es do :

(1) También grados característicos y diferenciales.

§ 66. **Grado inequívocamente modal en las escalas.** Sólo el III grado es siempre distinto en las escalas de los modos mayor y menor, y, por lo mismo, inequívocamente modal (1). El VI únicamente lo es si se descartan las escalas mixtas, y el VII si se tienen exclusivamente en cuenta las escalas naturales.

§ 67. **Cambios de armadura.** El compositor abandona la tonalidad con que principia una obra cuando lo cree oportuno. Y lo hace por *modulación* (paso de un tono a otro por medio de elementos transitivos) o por un simple *cambio de tono* (paso sin transición modulante). Si tal cosa es sólo momentánea y se regresa al tono de origen, no se cambia la armadura y se indican las tonalidades pasajeras poniendo las correspondientes alteraciones delante de las notas. Si el abandono de la tonalidad es definitivo, se cambia la armadura.

§ 68. **Manera de escribir los cambios de armadura.** Las armaduras que no son la inicial se escriben *al principio de un compás después de la divisoria* (2), la cual, en este caso, muchos (no todos) convierten en *doble* (3). Si hay cambio de pentagrama, la nueva

(1) Fuera de las escalas únicamente tiene esta condición cuando forma parte del acorde de tónica :

Del intervalo que existe entre la tónica y este grado derivan las denominaciones de los modos : cuando dicho intervalo es de 3.^a mayor, el modo es mayor, y cuando aquél es de 3.^a menor, el modo es menor.

(2) Algunos autores las ponen antes.

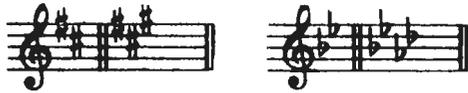
(3) Los que emplean la doble divisoria en el cambio de armadura la ponen igualmente en todo otro cambio (de compás y de movimiento) con la finalidad de llamar la atención del ejecutante respecto al particular.

armadura se pone siempre *al final de pentagrama que se deja* (1).

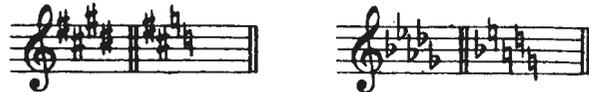
Por lo que respecta a las alteraciones de la nueva armadura, existen *dos sistemas* en práctica, al igual que en el caso similar del cambio de alteración de una nota (2):

1.º *Tradicional*. Se anulan, *por medio de becuadros*, todas aquellas alteraciones de la armadura anterior que han de quedar sin efecto. Por consiguiente :

a) Si se parte de un tono *sin armadura* o se pasa de *menos a más* alteraciones *de igual clase*, no se escriben becuadros, sino simplemente la nueva armadura :



b) Si se pasa de *más a menos* alteraciones *de igual clase*, los becuadros van *al final de la nueva armadura* :



c) Si se pasa a *alteraciones de clase distinta*, los becuadros *abren la nueva armadura* :



d) Si se pasa a un tono *sin armadura* (*do mayor o la menor*), se ponen sólo los becuadros, en el orden correspondiente :

(1) Y, desde luego, también en el encabezamiento del nuevo, pero ya sin los becuadros a que se hace referencia en la explicación que sigue en el texto. Hay quien negligente esta norma de poner la armadura en cada pentagrama, con evidente perjuicio para la buena lectura e interpretación.

(2) Véase el § 57 del Primer curso (pág. 36).



2.º *Moderno* (1). Se pone sencillamente la nueva armadura, *sin becuadros*, excepto en el caso de que la nueva tonalidad sea *do mayor o la menor*, en el cual se ponen los correspondientes becuadros, dado que *resultan indispensables para expresar que existe cambio*.



(Cambios sucesivos de *mi* a *sol*, de éste a *mi b*, y de este a *do*, todos mayores).

§ 69. **Tonos enarmónicos.** Son aquellos *cuya modalidad es igual y cuyas tónicas son enarmónicas*, por lo cual lo resultan, a su vez, todos los demás grados.

§ 70. **Su utilidad.** Permiten eliminar de la práctica las armaduras con alteraciones dobles (2).

(1) Hasta el presente, muy poco extendido en la música impresa. Sin embargo, ya voces autorizadas se pronuncian en su favor :

« Durante largo tiempo ha sido práctica, al cambiar de armadura, anular por medio de becuadros las alteraciones anteriores que quedan sin efecto. Se tiende hoy día a abandonar esta precaución, con lo cual se gana en claridad ». (J. Chailley y H. Challan, *Teoría de la Música*).

(2) Aun cuando las armaduras con alteraciones dobles no se empleen, no por ello dejan de tener existencia las tonalidades que las requieren, las cuales algunas veces se escriben en cortas modulaciones pasajeras. La forma teórica más simple de escribir una armadura con dobles alteraciones es la que ponemos en el texto, y respecto de ellas hay que tener en cuenta que cada doble alteración vale por *dos*, como es lógico, para la suma total de alteraciones. Así, pues, la primera es de 8 sostenidos, y la segunda, de 9 bemoles.

Impracticables

Sol # mayor Si bb mayor
Mi # menor Sol b menor

pues se substituyen por:

La b mayor La mayor
Fa menor Fa # menor

§ 71. **Armaduras practicables.** Las armaduras practicables son 15 para cada modalidad: 1 sin alteraciones, 7 con sostenidos y 7 con bemoles; pero como que las de 5, 6 y 7 sostenidos son enarmónicas de las de 7, 6 y 5 bemoles, respectivamente, pueden reducirse a 12:

Do⁽¹⁾ Sol Re La Mi
la mi si fa # do #

Si Fa # Do #
sol # re # la #

enarmónicas

Do b Sol b Re b La b Mi b Si b Fa
la b mi b si b fa do sol re

§ 72. **Número de alteraciones correspondientes al tono enarmónico inmediato.** Los sonidos distintos existentes en el sistema musical, de acuerdo con la enarmonía, son exclusivamente 12. Por consiguiente, 12 será el resultado de la *suma* de las armaduras de dos tonos

(1) Los tonos iniciados con *mayúscula* son de modalidad *mayor*, y los con *minúscula*, de modalidad *menor*.

enarmónicos inmediatos, si su clase de alteraciones es *distinta*, y de la *resta*, si su clase es *la misma*.

La bb mayor = 11 bemoles

Sol b mayor = 1 sostenido

Suma 12

Fa x mayor = 13 sostenidos

Sol b mayor = 1 sostenido

Resta 12

CUARTO CURSO

I. Normas de escritura musical

§ 1. Referentes a los corchetes y al barrado de las figuras.

a) En la música vocal, las *corcheas* y *figuras inferiores* se escriben *sueltas* — esto es, *con corchetes* — siempre que corresponde una sílaba para cada nota (1), y *barradas*, todas las que deben ejecutarse con una misma sílaba. Además, en este último caso, una *ligadura* abarca las notas en cuestión :



b) En la música instrumental, las figuras que integran un compás se agrupan *según el número de sus tiempos y la naturaleza binaria o ternaria de los mismos*. Cuando dos o más corcheas o figuras inferiores pertenecen al mismo tiempo, se sustituyen los corchetes por barras que las unen. Mientras el número de figuras no es excesivo, pueden dejarse de indicar en el barrado las partes de los tiempos; pero si lo resulta, es conveniente que las *barras extremas* unan los tiempos, y las otras, sólo las partes :

(1) Bastantes compositores modernos dejan de observar esta antigua norma.



c) Excepcionalmente, y si la acentuación de un grupo de notas discrepa de la natural del compás, algunos compositores disponen el barrado de las mismas *conforme a la acentuación*, en lugar de hacerlo como se indica en b) :



§ 2. Referentes a las pausas.

a) No debe escribirse con una sola *figura de pausa* el valor que, representado con una sola *figura de nota*, constituiría *síncopa* :



b) Cuando las pausas han de figurar *después* de las notas cuyo valor completan, deben colocarse en

(1) O con la segunda barra uniendo también todas las figuras.

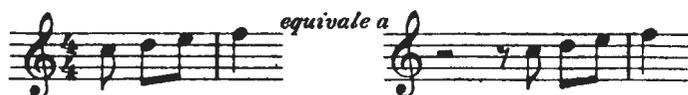
orden de *menor a mayor*, y a la inversa, cuando han de figurar antes.



c) Pueden ponerse puntillos a las pausas, mientras no se dé lugar a la incorrección señalada en a). Sin embargo, son muchos los compositores que se abstienen (1).



d) Ya hemos visto que el primer compás de una composición puede presentarse incompleto *cuando principia con pausas*, las cuales, en tal caso, no es necesario escribir (2). Sólo es costumbre acogerse a esta facultad cuando la parte de compás en silencio no es inferior a la con notas:



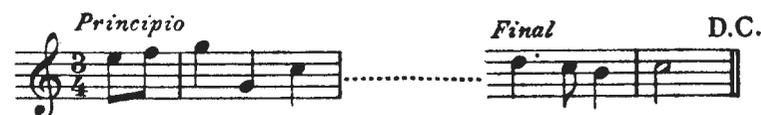
e) Cuando en la ejecución intervienen *más de una parte melódica y no entran todas simultáneamente*, sólo pueden suprimirse las pausas anteriores a la entrada de la que inicia la ejecución. Desde el momento en que *una entra en activo*, las demás deben tener escritas las pausas:

(1) Algunos teóricos no aceptan que una nota tenga puntillo de prolongación *cuando sigue pausa*, y exigen, en tal caso, nota ligada. Pero no es ésta una regla que los compositores y editores tengan mucho en cuenta.

(2) Véase el § 50 del Primer curso (pág. 33).

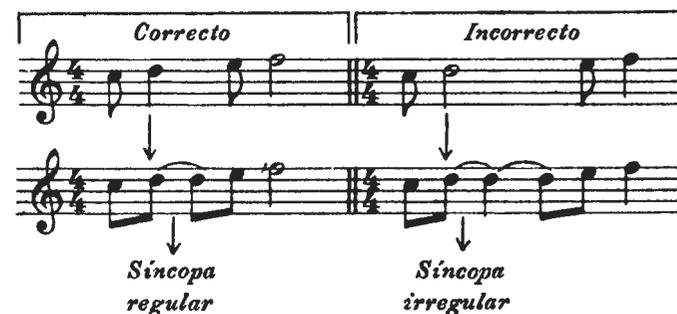


f) Cuando *el primer compás está incompleto* y la composición repite «Da capo» (1), el último *ha de estarlo también*, de forma que *entre los dos constituyan uno completo*:



§ 3. Referentes a las síncopas y a los compases compuestos.

a) Toda nota *sin puntillo* que forme síncopa, ha de representar una *síncopa regular*. Si no es así, constituye una incorrección, que debe evitarse *escribiendo las correspondientes figuras ligadas* (2).



(1) Véase el § 65 del Primer curso (pág. 40).

(2) Es posible que algunas de las cosas que señalamos como de escritura incorrecta, las encuentre el alumno escritas alguna vez. No podemos aconsejarle que se guíe por tales modelos.

b) En toda nota con puntillo o puntillos que forme sincopa, *el último puntillo debe ser de complemento* :



c) En los compases compuestos no se escriben figuras que valgan más de un tiempo y no completen tiempos enteros :

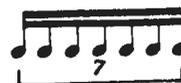


§ 4. Referentes a las divisorias. Antiguamente no se sentía reparo en *atravesar una nota por la divisoria* (de cuya nota correspondía la mitad a cada compás), ni en poner puntillos a una nota que cerraba el compás y cuyos puntillos, por lo tanto, *figuraban después de la divisoria*. Desde hace tiempo, cuando se desea unir valores que corresponden a compases distintos, se hace *con la ligadura*.

II. Divisiones artificiales (Grupos excedentes y deficientes)

§ 5. División natural y artificial de las figuras. Musicalmente, cualquier división de las unidades es posible. Unas divisiones son *naturales* y se derivan de las diferentes figuras que existen (*blancas, negras, etc.*). Las demás son *artificiales* y se obtienen por medio de agrupaciones a las cuales denominaremos *agrupaciones o grupos artificiales* (1).

§ 6. Constitución de los grupos artificiales. Los grupos artificiales están comúnmente delimitados por una acolada (2), en cuyo centro figura una cifra. Esta cifra es la de figuras que constituyen el grupo, da nombre al mismo y determina la división artificial.



Se denomina *septillo de semicorcheas* porque contiene el valor de *siete semicorcheas*, las cuales determinan la división artificial en *séptimos* de una unidad superior.

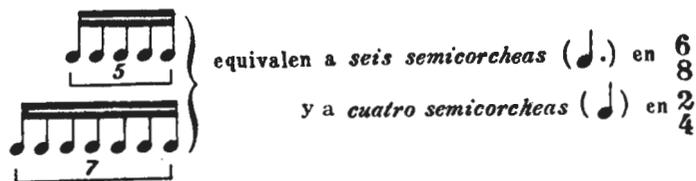
§ 7. Grupos excedentes y deficientes. Al conjunto de figuras que constituyen un grupo artificial no se les da el valor exacto que totalizan, sino el de la división natural — *inferior* en unos casos, *superior* en otros — más próxima. De ello resulta que tales grupos contienen unas veces *más* valor y otras *menos* que el de su equivalencia, por lo cual bastantes teóricos denominan *excedentes* a los primeros, y *deficientes* a los segundos.

§ 8. Grupos artificiales de equivalencia fija y variable. Los grupos que indican una división artificial en *mitades* o en *tercios* siempre tienen una equivalencia fija : los que dividen artificialmente en *mitades*, lo hacen de una unidad representada por *figura con puntillo*, o sea de una unidad que naturalmente se divide *en tercios* ; los que dividen artificialmente en *tercios*, lo hacen de una *figura sin puntillo*, o sea de una unidad que naturalmente se divide en *mitades*.

(1) Denominación que creamos aquí, a falta de una generalizada.

(2) Algunos emplean la *ligadura*, lo cual no es recomendable, puesto que la ejecución del grupo artificial puede desearse *destacada*.

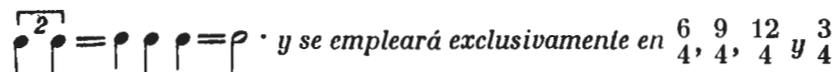
Los demás grupos dividen artificialmente *las dos clases de unidades aludidas* y, por lo tanto, tienen la equivalencia de ambas:



§ 9. Empleo de los grupos excedentes y deficientes. Los grupos *deficientes* sólo deben emplearse cuando representan íntegramente el valor de una unidad a la cual corresponde una *figura con puntillo*. En todos los demás casos deben emplearse grupos *excedentes*.

§ 10. Principales grupos artificiales. Raramente se emplean los grupos artificiales de más de 11 notas. Y, entre todos, los más importantes son los de división binaria o ternaria, o sea el *dosillo*, el *tresillo* y el *seisillo*. He aquí la equivalencia de los grupos artificiales de *dos* a *once* notas:

Dosillo. Equivale siempre a tres figuras de las constitutivas del grupo (1), o sea a una, con puntillo, de la especie inmediata superior. Se emplea exclusivamente para obtener la *división binaria de un tiempo de compás compuesto* o de un *compás ternario completo*:



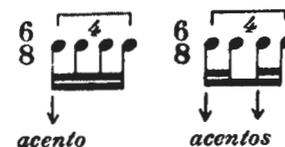
(1) Lo mismo en este caso que en los sucesivos, nos referimos a las figuras que integran el grupo cuando éste está constituido de modo exclusivo por las que indica la cifra. Al efecto, téngase presente que, por ejemplo, un *dosillo de corcheas* no dejará de ser de *corcheas*, aun cuando esté subdividido en cuatro semicorcheas, ocho fusas, etc.

Tresillo (1). Equivale siempre a dos figuras de las constitutivas del grupo, o sea, a una de la especie inmediata superior. Se emplea para obtener la *división ternaria de cualquier unidad de tiempo o de compás a la cual corresponda una figura sin puntillo*.

Cuatrillo. Equivale siempre a seis figuras de las que constituyen el grupo, o sea, igual que un *dosillo* formado con cuatro notas (2):



Mientras para unos el *cuatrillo* es un grupo de características propias, sin otro acento que sobre la primera nota, para otros es lo mismo que el citado *dosillo* con cuatro notas y, por lo tanto, con acento sobre las notas primera y tercera. El barrado de las figuras puede expresar claramente el deseo del autor al respecto.



Cinquillo o quintillo. Sólo equivale a seis de las figuras constitutivas del grupo cuando éste vale íntegramente un tiempo o un compás en que entre dicho número de figuras. En todos los demás casos equivale a *cuatro*.



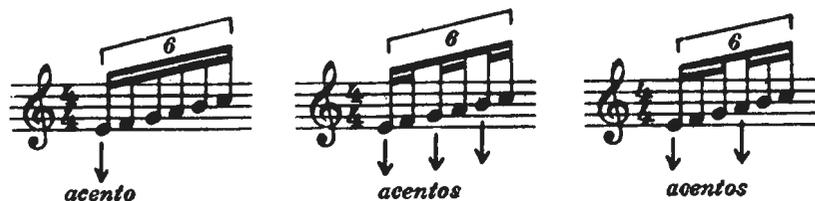
(1) Aun cuando ya fué explicado en el Primer curso (§ 59), nos referimos de nuevo a él para completar la materia.

(2) Véase el § 15.

Seisillo o sextillo. Grupo que equivale a cuatro figuras de la misma especie que las constitutivas del grupo. Existen tres interpretaciones distintas del seisillo:

- La que lo considera un grupo de características propias, sin subdivisión, y, por lo tanto, sin otro acento que el correspondiente a la primera nota.
- La que lo considera un tresillo formado con seis notas, y, por lo mismo, con subdivisión ternaria.
- La que lo considera la reunión de dos tresillos, y, en consecuencia, con subdivisión binaria.

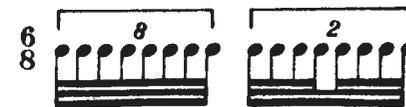
Esta última interpretación es la más generalizada, y a ella nos sujetaremos. Pero en la interpretación hay que atenderse a la idea del autor (cualquiera que sea, de las tres que acabamos de exponer), muchas veces expresada claramente en el *barrado de las notas*:



Septillo. Se encuentra, en cuanto a equivalencia, en las mismas condiciones que el *cinquillo*:



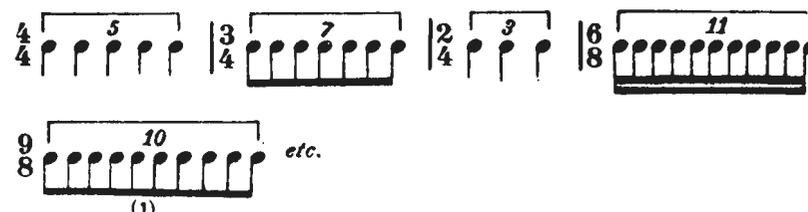
Octavillo. Equivale siempre a doce de las figuras que lo constituyen. Iguales observaciones que respecto al *cuatrillo*:



Grupos de 9, 10 y 11 notas. Únicamente equivalen a doce de las figuras que los constituyen, cuando el grupo vale íntegramente un tiempo o un compás en que entre este número de figuras. En todos los demás casos equivalen a ocho:

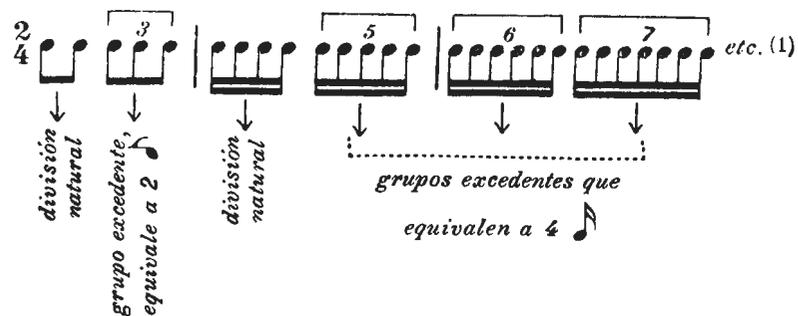


§ 11. **División artificial de un compás entero.** Los grupos artificiales cuyo valor es el de un compás entero, establecen, puede decirse, una *nueva división de tiempos*, puesto que impiden la normal. De ahí que sólo se empleen excepcionalmente:

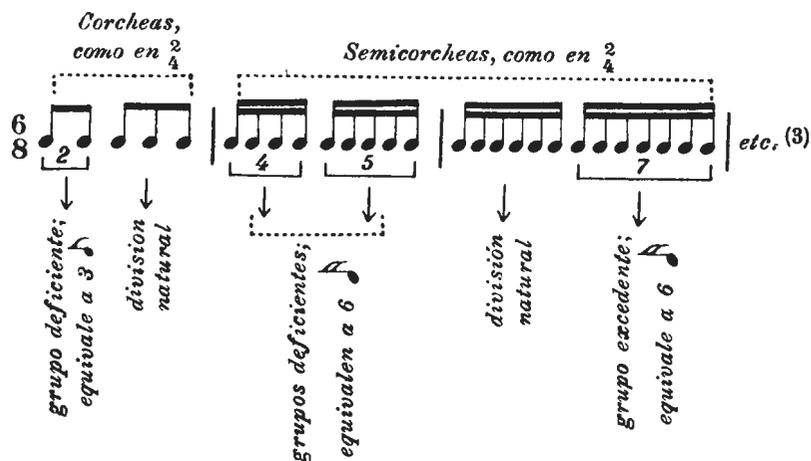


§ 12. **División artificial de los tiempos de los compases simples y de las partes de tiempo de todos los compases.** Estos tiempos y partes son naturalmente divisibles en mitades, por lo cual *no deben emplearse en ellos grupos deficientes*. En consecuencia, su división artificial debe ser exclusivamente por medio de *grupos excedentes*:

(1) En los grupos que totalizan un compás de numerador 9, siempre la equivalencia es distinta de la que hemos explicado: cosa lógica, puesto que las explicaciones dadas se refieren a la división artificial de unidades representadas por una sola figura, sin o con puntillo, y el numerador 9 no se encuentra en el caso, como ya sabemos. Tal equivalencia es siempre, desde luego, la de un compás.



§ 13. División artificial de los tiempos de los compases compuestos. Estos tiempos son naturalmente divisibles en tercios, y por ello, para dividirlos artificialmente según todas las posibilidades, deben emplearse las dos clases de grupos, de forma que las figuras que los constituyan sean siempre las mismas que proporcionan igual división en el correspondiente compás simple (2):

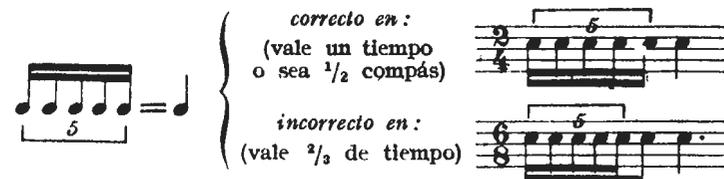


(1) Seguiría la división natural de 8 fusas y los grupos de 9, 10, 11, 12, 13, 14 y 15 fusas (todos ellos excedentes y equivalentes a 8 fusas), y así sucesivamente.

(2) O sea que el compás compuesto queda supeditado al simple que le corresponde. Véase la nota T del Apéndice (pág. 158).

(3) Seguirían los grupos deficientes de 9, 10 y 11 fusas; luego la división natural de 12 fusas, seguida de los grupos excedentes de 13, 14 y 15 fusas, y así sucesivamente.

§ 14. Grupos artificiales de escritura irregular. Debe considerarse de escritura irregular todo grupo artificial cuyo valor, con respecto al compás o al tiempo, se exprese por un quebrado que no tenga la cifra 1 como numerador.



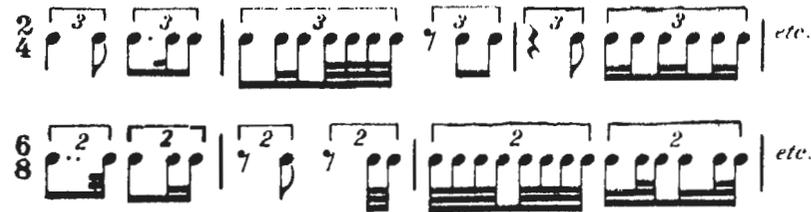
Grupos de esta índole sólo pueden considerarse aceptables cuando el autor hace renuncia previa a una medición exacta y deja la misma a la libre fantasía del ejecutante:



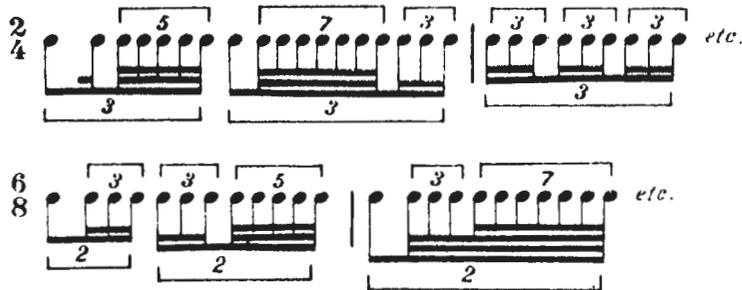
§ 15. Grupos artificiales con menos o más figuras que las indicadas por su cifra. Los grupos artificiales pueden formarse con el número y combinación de figuras que se deseen, mientras su total sume el valor de figuras iguales indicadas por la cifra. Grupos constituidos con menos o más figuras — notas solas o notas y pausas (1) — de las indicadas por la cifra, son bastante corrientes cuando se trata de aquellos cuya división

(1) Es, puede decirse, inusitado un grupo artificial formado por una nota seguida de pausa o pausas, puesto que el fraccionamiento resultaría entonces difícilísimo de precisar, e inútil, desde el punto de vista práctico. Pero no si la pausa o pausas anteceden a la nota.

es binaria o ternaria, pero no cuando se trata de los demás, aun cuando teóricamente nada hay que oponerles.



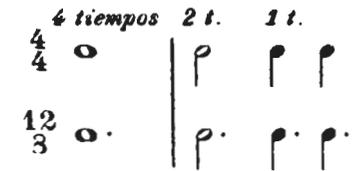
§ 16. Grupos artificiales dentro de otros grupos artificiales. No hay inconveniente en que la subdivisión, en valores menores, de las figuras iguales expresadas por la cifra del grupo, sea por medio de otros grupos artificiales (1).



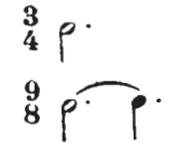
§ 17. Los grupos artificiales como unificadores de los tiempos de compás simple y compuesto. Se elige compás simple o compuesto para la escritura de un fragmento musical según la división de sus tiempos sea, de modo exclusivo o mayoritario, respectivamente binaria o ternaria. Pero cualquier combinación de valores puede ser, si se desea, indistintamente escrita en los dos tipos de compás. Para ello basta con tener en cuenta:

(1) Estos grupos menores son, desde luego, siempre excedentes.

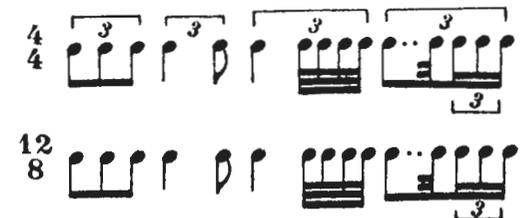
a) Que las unidades de uno, dos y cuatro tiempos se escriben con la misma figura en el compás simple y en su correspondiente compuesto: en aquél sin puntillo y en éste con puntillo.



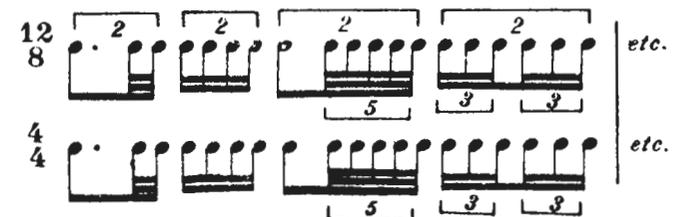
b) Que la unidad de tres tiempos se escribe en compás simple con una figura con puntillo, y en su compuesto con la misma figura con puntillo, ligada con otra de la mitad del valor, a su vez con puntillo:



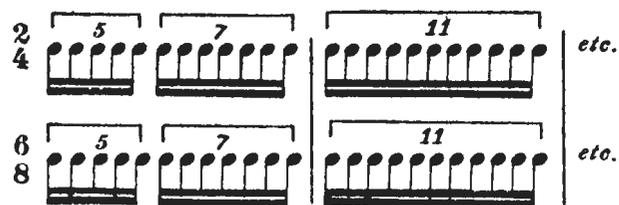
c) Que los tresillos de un tiempo de compás simple son equivalentes a los tiempos de compás compuesto:



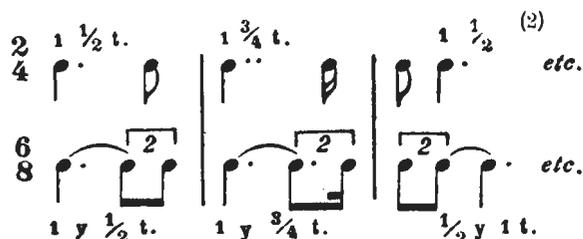
d) Que los dosillos de un tiempo de compás compuesto son equivalentes a los tiempos de compás simple:



e) Que toda división del tiempo o del compás que no sea binaria o ternaria se obtiene artificialmente con la misma clase de grupo y figuras, en ambos tipos de compases (1).



f) Que si determinadas combinaciones de figuras con puntillo son normales en compás simple, pero no en compuesto, en éste, sin embargo, siempre existe su equivalencia con notas ligadas:



§ 18. Los grupos artificiales escritos con notas pequeñas. Hay compositores que escriben con notas de menor tamaño que las ordinarias los grupos artificiales de raro empleo:

Chopin: Nocturno Op. 15, nº 2



(1) Explicado en el § 13.

(2) En realidad, como ya sabemos, no es aquí uno y medio, sino medio y uno. Véase el § 15 del Segundo curso (pág. 48).

III. Abreviaciones y repeticiones (Continuación de su estudio) (1)

§ 19. Repetición sucesiva de notas en valores iguales.

Se presentan tres casos:

a) Cuando una nota tiene encima o debajo dos o más puntos sucesivos, hay que subdividir el valor de dicha nota en tantas otras iguales como indique el número de puntos (2).



b) Cuando una o más rayitas están colocadas encima o debajo de una nota — atravesando el final de su palo, si lo tiene — debe subdividirse el valor de ésta en las figuras expresadas por el número de rayitas sumado al de barras o corchetes que ya de por sí pueda llevar la nota:



(1) Véanse los §§ 62 a 65 del Primer curso (pág. 38).

(2) Esta abreviación es raramente empleada.

c) Cuando, además, figura encima o debajo de la nota la *cifra representativa de un grupo artificial*, entonces la subdivisión es conforme corresponde al mismo:



§ 20. Repetición sucesiva de notas en valores desiguales. Cuando una serie de figuras tiene escritos solamente sus palos (con sus barras y corchetes correspondientes, si son propios de las figuras) hay que ejecutarlas con la entonación de la última nota escrita normalmente, o de todo el grupo, en el caso (2):



§ 21 Repetición alternativa de notas en valores iguales. Una o más rayas colocadas entre dos notas, en altura superior o inferior a las mismas — y hacia el

(1) En el caso de una nota subdividida en las tres de un tresillo, son bastantes los que escriben la nota con punto, o sea con el valor aparente de las tres notas en vez de con el real de su equivalencia. En este ejemplo pondrán, pues, un puntillo a cada una de estas corcheas.

(2) Esta abreviación — de muy reciente aparición en la práctica — hasta ahora sólo ha sido empleada en la música manuscrita, especialmente en el caso de *acordes*, como en el primer compás del ejemplo.

extremo de sus palos, si los tienen, pero sin tocarlos (1) — indican que el valor correspondiente a una figura de la clase expresada por dichas notas (2), ha de subdividirse en una alternación de ambas, ejecutada con las figuras resultantes de la suma de las rayitas y las barras que eventualmente puedan tener las notas en cuestión (3):



§ 22. Trémolo. Lo mismo cuando las rayitas de abreviación indican la repetición sucesiva que la alternativa de las notas, si ésta ha de ser en figuras muy breves — teniendo en cuenta el compás y el movimiento de la obra —, se denomina *trémolo*, y entonces,

(1) Cuando se trata de *blancas*, es indiferente que las rayas lleguen a los palos, dado que entonces no hay peligro de que la barra de abreviación se convierta en barra de figura, como sucedería con las *negras*, *corcheas*, etc. De ahí que se consideren equivalentes:



(2) Póngase atención a este detalle, pues no hay que sumar el valor de las dos figuras. Algunos teóricos opinan que sí debería sumarse y que, por lo mismo, cada nota tendría que estar representada por la mitad del valor total (fórmula quizá más lógica, pero que ofrece el inconveniente de la escritura, en el caso de un valor total ternario).

No falta quien emplea un sistema *mixto*, que rompe la unidad de criterio: el de que cada figura valga la totalidad, cuando se trata de *más de un tiempo*, y su *mitad*, cuando se trata de *un tiempo* o *menos*.

(3) O sea exactamente igual que en el caso de repetición sucesiva.

en la ejecución, *no se atiende al número exacto de notas, sino a conseguir el máximo de rapidez posible*, de forma que no pueda apreciarse cuántas se hacen.

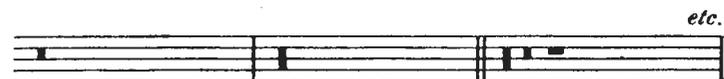
§ 23. **Compases de silencio.** Una cifra colocada encima de una barra transversal, y entre dos divisorias, expresa un número igual de compases de silencio, en el transcurso de los cuales no existe cambio alguno de unidad de medida, de movimiento o de armadura. Esta abreviación no se encuentra nunca en las *partituras*, sino en las «*particellas*» (1).



§ 24. **Repetición de fragmentos que no excedan de dos compases.** Una barra corta, de sentido diagonal, con un punto encima y otro debajo, expresa siempre la repetición del fragmento inmediatamente anterior, *en una extensión igual al valor de compás que el signo representa ocasionalmente*, y que se determina por las restantes notas y pausas que entre las dos divisorias figuran. Si entre éstas no hay más que el signo de repetición, es el compás anterior el que se repite; y si el signo está atravesado por una divisoria, en cuyo caso abarca dos compases, indica la repetición de los dos compases anteriores:

(1) Se designan con esta palabra italiana las partes separadas de lo que constituye un conjunto y forma la *partitura*.

Antiguamente los compases de silencio se indicaban:



(Igual a dos pausas de redonda) (Igual a cuatro pausas de redonda) (Igual a siete pausas de redonda)

(2) Obsérvese que, de acuerdo con lo explicado, se separan los 6 y los 3 compases de pausa, porque existe entre ellos *cambio de armadura*.



IV. Tonalidad (Continuación de su estudio)

§ 25. **Los sistemas primitivos.** La tonalidad a doble modalidad (*mayor y menor*) nació, puede decirse, con el siglo xvii. Los sistemas anteriores estaban integrados por mayor número de modalidades, las cuales tomaban como base *las distintas sucesiones de tonos y semitonos que se obtienen con las siete notas naturales* (1), según la que de éstas se considera punto de partida.

Entre tales sistemas — diversos, según los pueblos y civilizaciones — descuellan los *antiguos modos griegos* y los del *canto llano o gregoriano*, no sólo por la importancia que tuvieron en la formación de la tonalidad clásica, sino también por la que han vuelto a tener en su enriquecimiento.

§ 26. **Los antiguos modos griegos.** En su forma más completa y definida, los antiguos modos griegos, constituídos exclusivamente con notas naturales, obedecían a esta sistematización:

a) Los modos eran *ocho* (2): cuatro denominados *dorio* o *dórico*, *frigio*, *lidio* y *mixolidio*, y otros cuatro denominados con los mismos nombres anteceditos del prefijo *hipo* (que significa *debajo*). La escala representativa de cada uno de éstos empezaba y terminaba en la *5.ª inferior* de la de aquéllos.

(1) Únicas notas empleadas en los sistemas primitivos.

(2) Véase la nota U del Apéndice (pág. 159).

b) Cada modo tenía su *fundamental* (equivalente a nuestra tónica) y su *dominante*. La dominante era siempre la 5.^a superior de la fundamental, como en nuestro sistema.

c) La fundamental y la dominante eran las mismas notas en el modo que lleva el nombre de origen y en su correspondiente « hipo ». La diferencia consistía en que, en el modo con el prefijo *hipo*, su escala presentaba la *disposición directa*, o sea que *empezaba y terminaba con la fundamental*, y, en cambio, en el modo con el nombre originario, la escala presentaba la *disposición inversa*, o sea que *empezaba y terminaba con la dominante*. Y los modos terminaban melódicamente con la misma nota que la escala.

d) Solamente las notas *la, sol, fa* y *mi* podían ser *fundamentales* y, en consecuencia, solamente *mi, re, do* y *si* eran *dominantes*. La nota *mi*, pues, era la única con ambas funciones, y a ello obedeció el que se diese también el nombre de *dorio* al modo *hipomixolidio*, puesto que *el final melódico de ambos era el mismo*.

e) El modo *dorio* era el más importante del sistema y el único que admitía las dos disposiciones de escala: *directa e inversa*.

He aquí las ocho escalas representativas de los modos, dispuestas en dirección descendente, como lo hacían, por lo regular, los antiguos (1), y marcadas con una F y una D (y escritas con redondas) sus respectivas fundamentales y dominantes:



(1) Porque también la cadencia melódica de los modos era, por lo general, descendente.



§ 26 bis. Los modos del canto llano o gregoriano. Los modos del canto llano o gregoriano son los adaptados por la Iglesia Católica para su culto. San Ambrosio (siglo iv) estableció el primitivo canto litúrgico católico, y Gregorio II, según unos, Gregorio III, según otros, o San Gregorio (siglo vi), según los más, lo amplió. De ahí la denominación de *modos gregorianos* al sistema completo (1).

La teoría que de estos modos formularon en la Edad Media es la siguiente (2):

a) Los modos son *ocho* (3): cuatro principales, denominados *auténticos*, y cuatro secundarios, denominados *plagales*. Cada *plagal* corresponde a un *auténtico* y está *supeditado a él*.

(1) Se atribuyen a San Ambrosio los modos *auténticos*, y a San Gregorio los *plagales*.

(2) Teoría considerada por muchos ilustres gregorianistas modernos como poco exacta en varias de sus partes, examinada a la vista de diversos cantos litúrgicos de la época anterior, los cuales hacen suponer mucha más libertad y menos reglismo.

(3) Algunos teóricos los elevan a *doce*; pero los que sostienen el número de ocho hacen hincapié en que los cuatro añadidos nada nuevo aportan, ya que resultan simple transposición de los 5.º, 6.º, 7.º y 8.º, en su variante con el *si bemol*. Se encontrarán los doce modos en el Libro III de nuestro citado *Tratado de Armonía* (Idea Books).

b) Los modos *auténticos* son los de numeración *impar*, y los *plagales*, los de numeración *par*. Los modos 2, 4, 6 y 8 son, respectivamente, los plagales que les corresponden a los auténticos 1, 3, 5 y 7.

c) Los modos tienen su *final* (equivalente a nuestra tónica) y su *dominante*, también llamada «*repercussio*». *La final es la misma en el modo auténtico y en su correspondiente plagal, pero no su dominante.*

d) La *dominante* es, normalmente, la 5.^a superior de la *final*, en los *auténticos*, y la 3.^a, en los *plagales*. Se exceptúan, y pasa a serlo el *grado superior*, los modos 3.^o y 8.^o, porque correspondería a la nota *si*, la cual se considera impropia para ello, por ser «de entonación variable» (1), y el 4.^o, porque su dependencia del 3.^o (como plagal del mismo) le impone experimentar igual modificación.

e) Además de en la dominante, también difieren los modos plagales de sus auténticos respectivos en el *ámbito que recorre la melodía*, el cual es, en éstos, regularmente, de la *final a su 8.^a superior*, y en aquéllos desde la 4.^a inferior a la 5.^a superior de la *final*.

f) Las *finales* son : 1.^o y 2.^o modos, *re* ; 3.^o y 4.^o, *mi* ; 5.^o y 6.^o, *fa* ; 7.^o y 8.^o, *sol* :

1. ^o Auténtico.	Final RE	; dominante,	la.	Ámbito de RE	a su 8. ^a
2. ^o Plagal.	» RE	; »	fa.	» » la	» » 8. ^a
3. ^o Auténtico.	» MI	; »	do.	» » MI	» » 8. ^a
4. ^o Plagal.	» MI	; »	la.	» » si	» » 8. ^a
5. ^o Auténtico.	» FA	; »	do.	» » FA	» » 8. ^a
6. ^o Plagal.	» FA	; »	la.	» » do	» » 8. ^a
7. ^o Auténtico.	» SOL	; »	re.	» » SOL	» » 8. ^a
8. ^o Plagal.	» SOL	; »	do.	» » re	» » 8. ^a

§ 27. Los nombres de los antiguos modos griegos aplicados a los gregorianos. Los nombres de los antiguos

(1) La nota *si* es entonada en el canto gregoriano unas veces *natural* y otras *bemol*. Véanse las razones en la nota I del Apéndice (pág. 149).

modos griegos fueron aplicados por Glareanus (1) a los *modos gregorianos* en la siguiente forma :

Primero gregoriano,	igual nombre que al primero griego:	dorio:
Segundo	» » » » »	segundo » hipodorio.
Tercero	» » » » »	tercero » frigio.
Cuarto	» » » » »	cuarto » hipofrigio
Quinto	» » » » »	quinto » lidio
Sexto	» » » » »	sexto » hipolidio
Séptimo	» » » » »	séptimo » mixilidio
Octavo	» » » » »	octavo » hipomixolidio

Esta nomenclatura tuvo mucha aceptación y sigue teniéndola. Pero no es la única (2), por lo cual hay que considerar que bajo un *nombre griego* puede identificarse una *escala griega* o una *gregoriana*, variando ésta según la nomenclatura adoptada sea o no la de Glareanus.

§ 28. Enriquecimiento de los modos mayor y menor. El proceso de evolución que llevó al abandono de las antiguas modalidades y a la institución de los modos *mayor y menor* como únicos (siglo xvii), tuvo como desenlace el encerrar a éstos dentro de una concepción presidida por un predominio casi absoluto de las *escalas básicas de tales modos*, eliminando o restringiendo extraordinariamente el empleo de toda variante modal.

El desgaste del tiempo ha impuesto otro proceso totalmente contrario, manifestado con gran potencia desde finales del siglo xix : *el de enriquecer los modos mayor y menor con cuantos elementos no sean incompatibles con su grado inequívocamente modal*, o sea el III (3).

(1) En su *Dodecachordon* (1547).

(2) Existe la de Zarlino, que conserva los nombres de la de Glareanus, pero tomando como *primer modo* el de *do*. Y la de algunos discípulos de Zarlino, los cuales conservaron la numeración de su maestro (*primer modo* : *do*), pero no su nomenclatura ...

Es para huir de esta confusión que muchísimos teóricos renuncian al empleo de los nombres griegos y citan las escalas por su nota principal, así : *escala griega de mi*, *escala gregoriana de fa*, etc.

(3) Véase el § 66 del Tercer curso (pág. 93).

Dentro de los modos mayor y menor se practican, pues, modernamente, infinitas variantes, derivadas de las antiguas modalidades griegas, de las del canto gregoriano, de escalas originales, de populares europeas y exóticas, etc. (1).

§ 29. La escala de tonos. Entre las escalas originales hay que destacar la denominada *de tonos* (2), que consiste en una escala constituida exclusivamente por distancias de un tono (sea en forma de 2.^a mayor o de 3.^a disminuida), la cual, por lo tanto, contiene únicamente *seis sonidos distintos*, puesto que el séptimo resulta de nuevo la nota de partida o su enarmónica :

Escala de tonos formada desde *do*, con todas sus notaciones posibles y equivalentes :

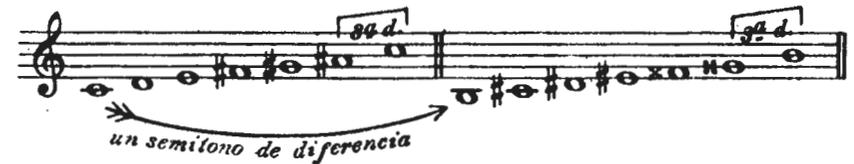


§ 30. Número de escalas de tonos de distinta sonoridad. Teniendo en cuenta la enarmonía, sólo existen *dos* escalas de tonos : las que se constituyen desde dos

(1) Además de las *escalas mixtas* explicadas en el Tercer curso.

(2) También *atonal, exáfona, sin semitonos* ... Véase la nota V del Apéndice (pág. 160).

notas a distancia de semitono. Así, pues, cualquier escala de tonos resultará enarmónica de una de las siguientes, tomando como punto de partida la misma nota :



V. Nomenclaturas extranjeras de las tonalidades (1)

§ 31. Significado musical de las letras mayúsculas. Los antiguos griegos empleaban letras para representar los sonidos (2). Los alemanes y los ingleses siguen empleándolas, siempre mayúsculas, cuando se trata de designar tonalidades.

La letra *A* corresponde a la nota *la*, y las demás, a la nota respectiva, ordenadas las letras conforme al abecedario y las notas conforme a la escala. Una diferencia importante a tener en cuenta : para los *alemanes* la *B* es *si b*, por lo cual el *si natural* lo indican con la *H*. Para los *ingleses* la *B* es *si natural* :

	<i>la</i> ,	<i>si b</i> ,	<i>do</i> ,	<i>re</i> ,	<i>mi</i> ,	<i>fa</i> ,	<i>sol</i> ,	<i>si b</i>
Alemán :	A	B	C	D	E	F	G	H
Inglés :	A	B	C	D	E	F	G	
	<i>la</i> ,	<i>si</i> ,	<i>do</i> ,	<i>re</i> ,	<i>mi</i> ,	<i>fa</i> ,	<i>sol</i>	

Los italianos y franceses expresan los nombres de las notas igual que nosotros, a excepción de la nota *do*,

(1) El conocimiento de las nomenclaturas alemana e inglesa, por su diferencia de la española, resulta indispensable para el músico que se sirve de obras editadas en dichas naciones. No así el de las nomenclaturas francesa e italiana, por su analogía con la nuestra ; las cuales, sin embargo, incluimos aquí para completar la materia.

(2) Véase la nota C del Apéndice (pág. 146).

para la cual los franceses conservan el nombre primitivo, *ut*, *excepto para solfear*, que también dicen *do*.

§ 32. Las alteraciones.

	Alemán	Inglés	Francés	Italiano
#	kreuz	sharp	dièse	diesis
b	bemol	flat	bémol	bemolle
♮	quadrat	natural	bécarre	bequadro

Sin embargo, los alemanes, cuando se trata de designar *notas alteradas*, no emplean los términos citados, sino que lo hacen así: Para expresar el *sostenido* añaden la sílaba *is* a la letra mayúscula que corresponde a la nota natural, y para expresar el *bemol* añaden a dicha mayúscula, si es una vocal, la letra *s*, y si es una consonante, la sílaba *es*, excepto en el caso del *si bemol*, que ya hemos dicho lo representa la mayúscula *B*.

Ais = <i>la</i> #	As = <i>la</i> b
His = <i>si</i> #	B = <i>si</i> b
Cis = <i>do</i> #	Ces = <i>do</i> b
Dis = <i>re</i> #	Des = <i>re</i> b
Eis = <i>mi</i> #	Es = <i>mi</i> b
Fis = <i>fa</i> #	Fes = <i>fa</i> b
Gis = <i>sol</i> #	Ges = <i>sol</i> b

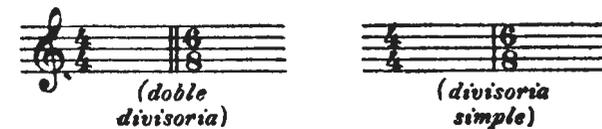
§ 33. Las modalidades.

Español	Alemán	Inglés	Francés	Italiano
Mayor	dur	major	majeur	maggiore
Menor	moll	minor	mineur	minore

VI. Cambios de compás y compases de amalgama

§ 34. Forma de escribir los cambios de compás. Los cambios de compás *se escriben igual que los de armadura*. Por consiguiente, unos compositores ponen en el caso

divisoria simple, mientras otros la ponen doble, para que el ejecutante se dé más cuenta del cambio de compás:



§ 35. Cambio de compás sin indicación de cambio de movimiento. Si el cambio de compás no va acompañado de una indicación de movimiento (1), éste debe continuar siendo el mismo, en lo que se refiere a la velocidad o lentitud con que se marca con la mano, tanto si el nuevo compás es mayor como si es menor que el antiguo.

§ 36. Cambio de compás con igual y con distinta unidad de tiempo. En los cambios de compás en los cuales *los dos tienen igual unidad de tiempo*, ninguna duda puede ofrecérsele al ejecutante. Pero si *cuando aquélla es diferente*, pues *si se mantiene sin variar la duración de los tiempos, resulta cambiada la de las figuras, y viceversa* (2):

Ejemplo. Ejecútese dos veces el fragmento siguiente: una vez, de manera que, al cambiar el compás, los movimientos de la mano sigan correspondiendo *a un tiempo*, y otra, de forma que sigan correspondiendo *a una negra*. Obsérvese que en la primera forma las notas del compás $\frac{6}{4}$ resultan triplemente rápidas que en el segundo:



§ 37. Cómo debe ejecutarse el cambio de compás cuando no existe cambio de movimiento. Refiriéndose el « movimiento » a la velocidad o lentitud *de los tiem-*

(1) Tratamos de esta materia en los §§ 74 y ss.

(2) No hay confusión posible, desde luego, si el cambio de compás tiene el complemento de las indicaciones que se explican en los §§ 61 y ss.

pos (1), para que aquél no varíe debe mantenerse la *igualdad de los tiempos* y no la de las figuras (2). En consecuencia, el ejemplo anterior debería ejecutarse de forma que cada *tiempo* del compás $\frac{6}{4}$ correspondiese a uno del $\frac{4}{4}$.

§ 38. **Compases de amalgama.** Se denominan *de amalgama* los compases que se forman por la reunión, *en uno solo*, de dos o más compases, cuyos tiempos son *de igual unidad*, pero *distintos en número*.

§ 39. **Manera de indicar la amalgama.** La forma más generalizada de indicar la amalgama es por medio del quebrado que resulta de sumar los numeradores de los compases combinados y mantener igual denominador. Otra, también practicada, es la de escribir seguidos los quebrados de los compases naturales :



§ 40. **Orden en que deben sucederse los compases amalgamados.** El orden de sucesión de los compases que forman la amalgama debe ser *siempre el mismo*, salvo indicación en contra. Así, pues, si un compás $\frac{7}{4}$, por ejemplo, principia con el orden $\frac{4}{4} \frac{3}{4}$, deberá continuar en la misma forma.

§ 41. **Divisoria de puntos.** Para facilitar la comprensión de la amalgama, es corriente separar por una *divisoria de puntos* los compases que, reunidos, cons-

(1) Véase el § 48.

(2) Sin embargo, los compositores no han sido ni son siempre lo cuidadosos en su escritura que sería de desear. Y a veces, en oportunidades en que desean que el cambio de compás se haga *por igualdad de figuras*, negligén puntualizarlo en la forma que explicamos en los §§ 61 a 63 (pág. 136).

tituyen aquélla. Estas divisorias resultan indispensables cuando el compás está indicado por medio de un quebrado que representa la suma de los compases combinados, y la figuración musical de la composición no expresa claramente el orden en que tales compases deban sucederse. En los demás casos, no son imprescindibles, pero simplifican la lectura (1).



1. La divisoria de puntos *es imprescindible*, puesto que las negras podrían igualmente ejecutarse en el orden *tres-cuatro*.

2. La divisoria de puntos *no es imprescindible*, puesto que la figuración sólo admite el orden *tres-cuatro*.

3. La divisoria de puntos *no es imprescindible*, puesto que los dos quebrados ya expresan el orden de sucesión.

§ 42. **Utilidad de los compases de amalgama.** Por medio de la amalgama se evita el tener que ir indicando consecutivamente los cambios de compás que con regularidad se suceden.

§ 43. **Amalgamas posibles.** Solamente las amalgamas que reúnen *dos compases* — uno cuaternario o binario y el otro ternario — tienen tradición (2). La suma de sus numeradores es :

(1) Sin embargo, bastantes compositores no las escriben. Y en el caso anterior, sólo las ponen *una vez*, al comienzo de la amalgama.

(2) Especialmente la tiene la amalgama de dos compases simples.

7 (suma de 4 y 3, ó viceversa)	} Amalgama de dos
5 (» » 2 y 3, ó »)	
21 (» » 12 y 9, ó »)	} Amalgama de dos
15 (» » 6 y 9, ó »)	

} compases *simples*.

} compases *comptos*.

Las amalgamas de *más de dos compases* no son ni imposibles ni inusitadas. Con *tres compases* podrán constituirse las siguientes combinaciones :

a) *Tres compases distintos* : uno cuaternario, otro ternario y otro binario, por el orden de sucesión que interese.

b) *Dos compases iguales y uno distinto* : dos cuaternarios y uno ternario ; dos binarios y uno ternario ; dos ternarios y uno cuaternario, y dos ternarios y uno binario. Todos ellos por el orden que se prefiera :



VII. La expresión musical

§ 44. **Consideraciones.** El ejecutar con exactitud las entonaciones y los valores de las notas no basta para imponer de una manera artística una composición a la sensibilidad del oyente. Hace falta, además, lo que vulgarmente se entiende por *darle expresión*.

(1) La diferencia entre este $\frac{9}{4}$ y el ternario-compuesto de igual quebrado se manifiesta en la sucesión de los tiempos fuertes y débiles.

Contribuyen a la expresión musical :

- El *movimiento* o « tempo » (1), esto es, el grado de lentitud o velocidad con que es ejecutada la obra.
- El *carácter*, o sea, el sentimiento requerido por la idea musical : alegría, placidez, dolor, etc.
- El *matiz* o gradación de la sonoridad.
- La *acentuación* y la *articulación*, es decir : la manera especial con que cada nota es atacada.

§ 45. **El italiano como lengua universal de todo lo referente a la expresión.** El siglo XVIII generalizó el empleo del italiano *para todo lo que atañe a la expresión musical*. Posteriormente, los nacionalismos han hecho palidecer esta universalidad, pues mientras unos compositores siguen fieles al espíritu que informó la elección de un solo idioma para todos, otros prefieren expresarse en el propio, aunque ello dificulte la comprensión por parte del intérprete que lo desconoce (2).

§ 46. **Dónde se escriben las palabras y signos referentes a la expresión.** Si se refieren al *movimiento general de la obra*, se ponen siempre *encima del pentagrama* (3), encabezando aquélla la primera indicación, y en su transcurso — comúnmente encima de una doble divisoria —, las que significan cambio de movimiento.

Todas las demás indicaciones (cualquiera que sea la particularidad a que se refieran) se ponen, con preferencia, *debajo del pentagrama* ; pero cuando ello presenta dificultades, también se escriben *encima*, e incluso, si resulta inevitable, *dentro* del pentagrama.

(1) Es la palabra italiana correspondiente, muy generalizada en todos los países.

(2) Véase la nota X del Apéndice (pág. 160).

(3) Si se trata de música para *canto* y *piano* (o de escritura análoga), es costumbre poner la indicación de movimiento encima del pentagrama de la voz y del superior de la parte del piano ; si de partitura de orquesta, encima del primer pentagrama de los instrumentos de viento y del primero de los de cuerda.



VIII. El movimiento

§ 47. **Formas de indicar el movimiento.** El movimiento puede indicarse por medio de *palabras*, por medio del *metrónomo* y conjuntando *las dos formas*. Las palabras tienen a su favor la tradición; el metrónomo, la precisión (1).

§ 48. **El movimiento indicado por medio de palabras.** Las palabras que se emplean para indicar el movimiento hacen siempre referencia al grado de lentitud o velocidad con que deben ser marcados *los tiempos del compás*, no éste en sí ni las partes de los tiempos. Las palabras o términos tradicionalmente empleados pueden dividirse en cinco grupos:

- a) Los que indican un *movimiento uniforme*.
- b) Los que indican un *aumento* o una *disminución progresiva de movimiento*.
- c) Los que indican un *breve y súbito cambio*.
- d) Los que indican una *suspensión de la regularidad del movimiento*, confiriendo al ejecutante la facultad de llevar el compás más o menos caprichosamente.
- e) Los que *restablecen la regularidad alterada del movimiento*.

§ 49. **Términos tradicionales italianos de movimiento uniforme.**

(1) Las palabras resultan vagas y de elástica interpretación. Ante una indicación metronómica, no hay, en cambio, duda posible. Véase la nota Y del Apéndice (pág. 164).

<u>Términos</u>	<u>Significado</u>
Grave	} Muy despacio.
Lento	
Largo	
Adagio	Algo menos despacio que los anteriores.
Moderato	} Pausado, pero sin exageración.
Andante	
Allegro	Alegre. Aprisa.
Vivo	} Vivo. Algo más aprisa que Allegro.
Vivace	
Presto	

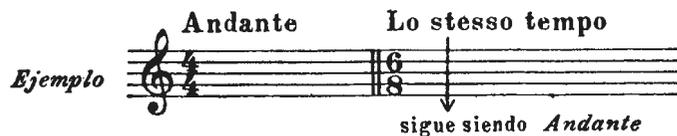
§ 50. **Diminutivos y superlativos.** Para algunos de los términos anteriores se emplean el *superlativo* y el *diminutivo*, los cuales aumentan o disminuyen, en el caso, el grado de lentitud o de velocidad del movimiento. Así, *Allegretto*, diminutivo de Allegro, significa *menos movido que éste*, mientras *Allegrissimo*, su superlativo, significará *más movido*.

Los *diminutivos* más empleados son: *Larghetto*, *Andantino* (1) y *Allegretto*; los *superlativos*, *Lentissimo*, *Vivacissimo* y *Prestissimo*.

§ 51. **Términos de movimiento uniforme que se refieren a un movimiento anterior.**

(1) *Andante* es un término que no todos los músicos interpretan igual. Sobre todo antiguamente era por muchos empleado como sinónimo de *Adagio*, y, claro está, con esta interpretación, su diminutivo *Andantino* resulta *menos despacio*. En cambio, para otros, *Andante* es el término medio entre Lento y Allegro, por lo cual consideran el *Andantino* como *más despacio*, puesto que significa andar menos. Por consiguiente, ante uno de dichos términos hay que tener en cuenta todos los elementos que puedan orientarnos sobre el sentido en que lo empleó el autor de la obra, ya que es la opinión de éste la que debe prevalecer, y no la que cada uno personalmente pueda tener sobre la cuestión.

<u>Términos</u>	<u>Significado</u>
Come prima	<i>Como la primera vez.</i> Se pone cuando una idea anterior, que estaba en otro movimiento, se repite.
Primo tempo	<i>Primer movimiento.</i>
Lo stesso tempo	<i>El mismo movimiento.</i> Se pone cuando, en un cambio de compás o de idea musical, se desea indicar que no debe variarse el movimiento.



§ 52. **Términos que indican una disminución o un aumento gradual del movimiento.**

Para disminuirlo : *rallentando, ritardando, ritenendo, allargando y slargando.*

Para apresurarlo : *animando, accelerando, affrettando, incalzando y stringendo.*

§ 53. **Términos que indican un breve y súbito cambio.** *Ritenuto* (1), que equivale a *retenido*, y *stretto*, que significa *estrecho*, apresurado.

§ 53 bis. **Términos que indican suspensión de la regularidad del movimiento.**

Son términos que dejan a la voluntad del ejecutante el alterar la regularidad de la marcha del compás, sin determinar en qué sentido : *ad libitum, a piacere, senza tempo, senza rigore y rubato.*

(1) No se confunda con *ritenendo*, explicado en el párrafo anterior.

§ 54. **Términos que restablecen la regularidad alterada del movimiento.** *A tempo e in tempo.*

§ 55. **Adverbios que se añaden a algunas indicaciones de movimiento.** Para ampliar o reducir el sentido de los términos de movimiento, son de empleo corriente los adverbios :

<i>Assai</i>	Bastante
<i>Poco</i>	Poco
<i>Molto</i>	Mucho
<i>Meno</i>	Menos
<i>Più</i>	Más
<i>Ancor più</i>	Todavía más
<i>Sempre più</i>	Siempre más
<i>Non troppo</i>	No mucho
<i>Non tanto</i>	No tanto
<i>Quasi</i>	Casi

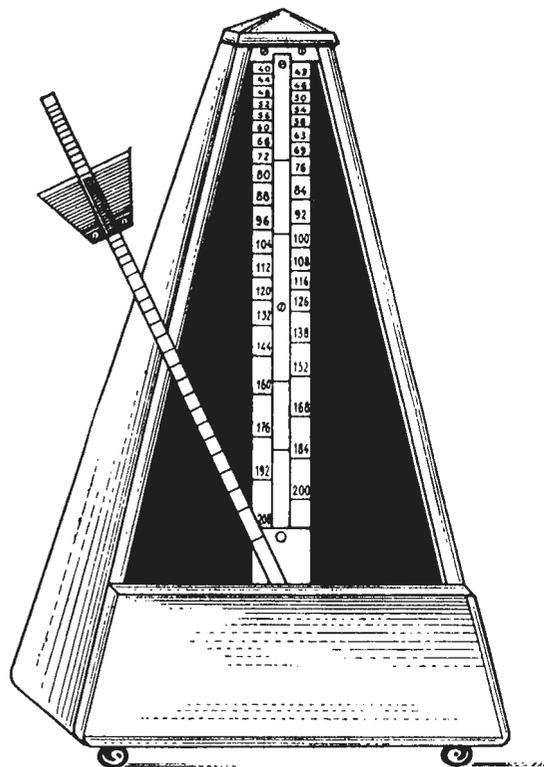
Con algunos de estos adverbios, varios de los términos de movimiento llegan a resultar equivalentes. Así, será difícil establecer diferencia entre un *Larghetto* y un *Molto moderato* o un *Andante quasi lento* ; entre un *Allegro non troppo* y un *Allegretto assai*, etc.

§ 56. **Metrófono.** El *metrófono* es un aparato el mecanismo del cual da movimiento a un péndulo, cuyas oscilaciones se gradúan por medio de un peso corredizo que en el mismo figura y de acuerdo con una tabla numérica colocada detrás (1). Cada *tictac* del movimiento pendular se hace corresponder musicalmente a una fracción de compás (2).

(1) Lo mismo esta descripción que el dibujo que sigue corresponden al metrónomo tradicional. Pero modernamente se construyen también del tipo de un reloj de bolsillo, con la tabla numérica ocupando el lugar de las cifras correspondientes a las horas.

(2) El metrónomo debe ponerse en marcha sólo para *orientarse respecto al movimiento*. Obtenido esto, debe pararse, pues

§ 57. Forma de indicar el movimiento por medio del metrónomo. En la época en que existían diversos tipos de metrónomo, resultaba indispensable puntualizar a cuál se refería la indicación, y para referirse al de



Maëzel (1) se ponían las iniciales M. M. (Metrónomo Maëzel). Desde que no se emplea otro tipo que el citado, las iniciales M. M. han dejado de ser necesarias, y la mayoría las suprimen.

las ejecuciones con un metrónomo por batuta son imposibles casi siempre y resultarían detestables, salvo en el caso de escalas y estudios de simple mecanismo o composiciones caracterizadas por su rígida medida.

(1) Fué el perfeccionador del metrónomo, cuyo invento unos atribuyen a Sauver y otros a Winkel. Maëzel creó su primer tipo en 1813 y el actual en 1820.

También resultan innecesarias las palabras indicadoras de movimiento, si éste se fija con el metrónomo; pero son muchos los que las conservan, como orientación general, reservando al metrónomo el concretar la exacta gradación.

Los elementos indispensables de la indicación metronómica son, pues: la *figura musical* a la que debe corresponder cada oscilación del péndulo; la *cifra* que expresa la velocidad que deben tener dichas oscilaciones, y el signo de *igual* (=) entre una y otra. *Es indiferente empezar la indicación por la figura o por la cifra.*

Ejemplos (en diversas de las formas empleadas):

Allegro ($\text{♩} = 120$) $76 = \text{♩}$ M. M. $\text{♩} = 60$

(Se graduará el péndulo según indican, respectivamente, las anteriores cifras. Y a cada *tictac* del mismo, puesto en marcha, se hará corresponder la fracción de compás expresada por la figura de cada ejemplo).

§ 58. La tabla numérica del metrónomo. Las cifras que figuran en la tabla metronómica representan el número de oscilaciones que el péndulo dará por minuto (1). Dichas cifras son las siguientes:

40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 63, 66, 69, 72, 76, 80, 84, 88, 92, 96, 100, 104, 108, 112, 116, 120, 126, 132, 138, 144, 152, 160, 168, 176, 184, 192, 200 y 208.

Obsérvese que desde el 40 al 60 las cifras progresan de *dos en dos*; del 60 al 72, de *tres en tres*; del 72 al

(1) Incluso sin tener a mano un metrónomo, cabe orientarse respecto al movimiento correspondiente a las cifras de la tabla, sirviéndose de *puntos de referencia*, tales como:

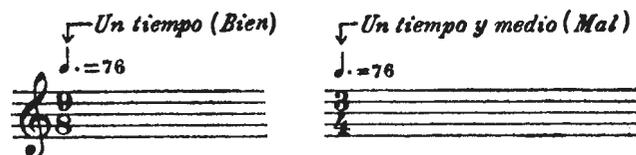
a) *Los segundos marcados por un reloj*: a cada segundo, una oscilación pendular del 60, dos del 120.

b) *Los latidos del pulso humano*: a recordar los del pulso personal y compararlos con la cifra metronómica.

c) *Obras conocidas*: retener en la memoria las cifras de alguna obra de cada uno de los movimientos tipos y proceder por comparación.

120, de *cuatro en cuatro* ; del 120 al 144, de *seis en seis*, y del 144 al final, de *ocho en ocho*.

§ 59. Figuras que deben elegirse para las indicaciones metronómicas. La figura que forme parte de una indicación metronómica debe representar un valor que permita marcar normalmente el compás, esto es: un tiempo, una parte de tiempo, medio compás cuaternario o un compás entero de cualquier orden.



Hay compositores y editores que tienen la poco recomendable costumbre de *suprimir el puntillo* en figuras que lo requieren, por lo cual la indicación metronómica parece caer en el caso señalado como *malo*. Hay que subsanar la deficiencia poniendo, mentalmente, el puntillo:



§ 60. Indicación metronómica exacta y aproximada. Muchos compositores prefieren indicar el metrónomo confiriendo al intérprete *cierta libertad de acción*. En tal caso fijan un *ámbito de cifras* o acompañan la elegida de la palabra *aproximadamente*:

Ej: ♩ = 76 a 84 ♩ = 112, *aproximadamente*

§ 61. El movimiento indicado por relación de figuras. En el transcurso de las composiciones se presentan a veces indicaciones que constan de *dos figuras* (del mismo valor o no) con el signo de « igual » (=)

entre ellas. Estas figuras se escriben para expresar un cambio de movimiento, o bien para advertir, en un cambio de compás, que aquél no ha de variarse.

§ 62. Indicación con las dos figuras iguales. Va siempre asociada a un cambio de compás con distinta unidad de tiempo y se pone para advertir que éste debe hacerse de forma que siga siendo la misma la duración de las figuras, lo cual representa un cambio de movimiento:



La negra, que en $\frac{4}{4}$ valía un tiempo, ha pasado a valer $\frac{1}{3}$ de tiempo; el movimiento, pues, en *triplemente lento*.

§ 63. Indicación con las dos figuras distintas. Una de las figuras ha de ser *la que formaba parte de la indicación metronómica anterior*, o, en defecto de ésta, *la que constituía la unidad de tiempo*, y la otra, *la que debe sustituir a la antigua, en valor relativo*. El orden de escritura de dichas figuras es indiferente.

Pueden presentarse dos casos:

a) Que el cambio de figuras *no vaya asociado a un cambio de compás*, en cuyo caso implica un cambio de movimiento.

b) Que *sí vaya asociado a un cambio de compás*, en cuyo caso *no significará cambio de movimiento si éste queda mantenido igual para los tiempos*, y lo significará si no es así.



Significa que la misma duración que se daba a la *negra* debe pasarse a dar a la *corchea*. El movimiento, pues, resultará *doblemente lento*.

(Caso b)

Significa que la misma duración que se daba a la *negra* debe pasarse a dar a la *negra con puntillo*. Se conserva la relación de un tiempo igual a un tiempo y, por lo mismo, no hay cambio de movimiento.

No se conserva la relación de un tiempo igual a un tiempo, sino que la duración que representaba un tiempo pasa a representar $\frac{1}{2}$ de tiempo. Hay, pues, cambio de movimiento.

§ 64. Los compases y las indicaciones de movimiento.

La existencia de compases con igual numerador y distinto denominador se debe a que antiguamente no se empleaban indicaciones especiales de movimiento, sino que éste se derivaba de la relación del compás escrito con el considerado como *tipo* (1). Así, pues, el $\frac{4}{2}$ era doblemente lento que $\frac{4}{4}$ y el $\frac{4}{8}$ doblemente rápido.

Desde la aparición de las indicaciones de movimiento, tal diversidad de compases ha perdido su razón de ser, puesto que *todos ellos son iguales ante una indicación de movimiento*, sea cual sea la clase de sus tiempos y los denominadores de los quebrados. Sin embargo, subsisten en la práctica y bastantes compositores aún sienten especial inclinación a emplear compases de denominador inferior al 4, para los movimientos lentos, y superior, para los rápidos.

IX. El carácter

§ 65. El carácter y el movimiento. Es difícil determinar respecto a muchos de los términos consagrados por el uso si se refieren al *carácter* o al *movimiento*, dada la estrecha relación que guardan con ambos. De ahí que se empleen en los dos sentidos (2).

(1) Véase la nota Z del Apéndice (pág. 166).

(2) La *catalogación* que presentan los tratados — sin excluir éste — tiene mucho de tradicional. Así, es indudable que *Allegro*

En el primer ejemplo el adjetivo «energico» da carácter al término *Andante*. Se desea una ejecución *enérgica* dentro del movimiento *Andante*.

En el segundo ejemplo hace las veces de término de movimiento, al figurar sólo encabezando la composición. Se pide, pues, una ejecución enérgica, tanto por el movimiento como por el carácter.

§ 66. Términos italianos más generalizados.

Términos (1)	Significado
Affettuoso	Afectuoso
Agitato	Agitado
Amabile	Amable
Amoroso	Amoroso
Animato	Animado
Appassionato	Apasionado
Brillante	Brillante
Cantabile	Cantable
Cantando	Cantando
Cantato	Cantado
Capriccioso	Caprichoso
Con allegrezza	Con alegría
Con anima	Con alma
Con brio	Con brío
Con espressione	Con expresión
Con fuoco	Con fuego
Con moto	Movido
Con sentimento	Con sentimiento
Con spirito	Con espíritu
Con tenerezza	Con ternura

es un término «de carácter», y no sólo ha tomado carta de naturaleza entre los «de movimiento», sino que se emplea en muchas ocasiones en que el carácter no tiene nada de *alegre*.

(1) Por orden alfabético.

<u>Términos</u>	<u>Significado</u>
Deciso	Decidido
Delicato	Delicado
Disperato	Desesperado
Dolce	Dulce
Dolcissimo	Muy dulce
Doloroso	Doloroso
Drammatico	Dramático
Espressivo	Expresivo
Flebile	Lloroso
Furioso	Furioso
Giocoso	Jocoso
Giusto	Justo
Grazioso	Con gracia
Innocente	Inocente
Leggiero	Ligero
Lugubre	Lúgubre
Lusigando	Lisonjeándose
Maestoso	Majestuoso
Malinconico	Melancólico
Marziale	Marcial
Mesto	Triste
Mosso	Movido
Patetico	Patético
Pomposo	Con pompa
Religioso	Religioso
Risoluto	Resuelto
Scherzando	Jugueteando
Semplice	Simple
Sensibile	Sensible
Solenne	Solemne
Sostenuto	Sostenido (1)
Spiritoso	Con espíritu

(1) No #, naturalmente. Este término se emplea para indicar un *movimiento* y una *sonoridad* sostenidas.

<u>Términos</u>	<u>Significado</u>
Strepitoso	Con estrépito
Teneramente	Tiernamente
Tranquillo	Tranquilo
Tristamente	Tristemente

X. El matiz

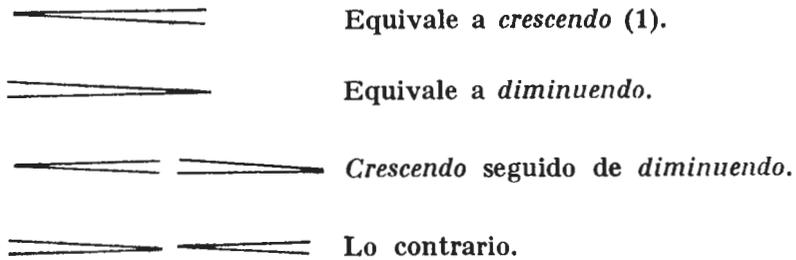
§ 67. Términos italianos de matiz uniforme.

<u>Términos</u>	<u>Abreviación</u>	<u>Significado</u>
Pianissimo	pp.	Muy suave la sonoridad
Piano	p.	Suave.
Sotto voce		Voz baja (igual que el anterior)
Mezza voce		A media voz
Mezzo forte	mf.	Medio fuerte
Forte	f.	Fuerte
Fortissimo	ff.	Muy fuerte
Tutta forza		La máxima fuerza

§ 68. Términos italianos de gradación del matiz.

<u>Términos</u>	<u>Abreviación</u>	<u>Significado</u>
Crescendo	cresc.	Aumentando gradualmente la sonoridad.
Diminuendo	dim.	} Disminuyendo gradualmente la sonoridad.
Decrescendo	decresc.	

§ 69. **Reguladores.** Son unos ángulos que equivalen al *crescendo* y al *diminuendo*.



§ 70. **Términos italianos de disminución gradual del matiz y del movimiento.** *Calando, mancando, morendo, perdendosi, smorzando, stentando y stinguendo.* Todos estos términos pueden abreviarse escribiendo la primera sílaba y la consonante siguiente, si la hay.

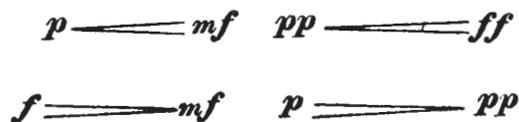
XI. La acentuación y la articulación

§ 71. **Signos referentes a la acentuación y a la articulación.**

a) La *ligadura*, abarcando varias notas, indica *ejecución ligada*, o sea, sin respirar el cantante o el instrumentista de viento, sin cambiar la dirección del arco el de un instrumento que lo emplee, sin dar inflexión a la muñeca el pianista, etc.

Si abarca sólo *dos notas* de sonido distinto — o de sonido igual, la segunda con un punto encima o debajo —, indica, además, que debe acentuarse algo la primera y abandonar suavemente la segunda, acortándola un poco (2) :

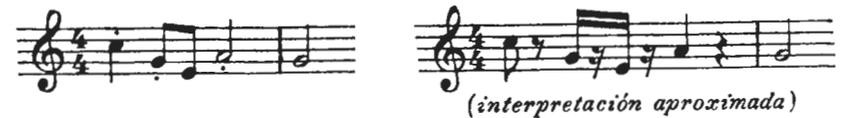
(1) Es conveniente indicar, lo mismo en el caso de los reguladores que en el de las palabras equivalentes, el matiz con que debe empezarse y terminarse, ya que no es lo mismo :



(2) O sea como si se pronunciase una palabra *llana* : acentuada la primera sílaba (sin exageración) y débil la segunda. En



b) Un *punto* encima o debajo de una nota indica que debe ejecutarse suelta, reduciendo su valor aproximadamente a la mitad, con la otra mitad en silencio. Se denomina *destacado* o *picado*.



c) La *ligadura y el punto combinados*, abarcando la primera dos o más notas y teniendo cada una de éstas un punto encima o debajo, se denomina *picado-ligado*, e indica que la ejecución ha de tener de las dos cosas. Interpretación aproximada : las notas reducidas a $\frac{3}{4}$ de su valor y el otro cuarto en silencio, sin respirar los cantantes, sin dar movimiento a la muñeca los pianistas, etc.



el canto con texto no se hará esta acentuación cuando la ligadura esté sólo a los efectos explicados en a) del § 1, y tampoco en los instrumentos de arco cuando exprese, sencillamente, « arcada ». De ahí escrituras como la siguiente, en las que las ligaduras *pequeñas* tienen el exclusivo sentido a que acabamos de referirnos, mientras las *grandes* puntualizan que la ejecución total debe ser *ligada* :



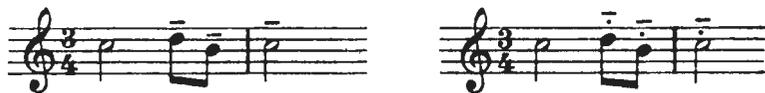
d) Un *punto prolongado*, en forma de « lágrima », constituye el *gran destacado*. Ejecución aproximada: las notas reducidas a $\frac{1}{4}$ de su valor, y los $\frac{3}{4}$ restantes, en silencio.



e) Un *pequeño ángulo* colocado encima o debajo de una nota tiene diversos significados, según su dirección:

- (1)  Significa acento súbito e intenso para la nota.
-  Ataque fuerte y disminución rapidísima de sonoridad (2).
-  Ataque suave con aumento rapidísimo de la sonoridad. Casi inusitado, y en los instrumentos de las características del piano, de imposible ejecución.

f) Una *corta rayita horizontal* colocada encima o debajo de una nota equivale a un *subrayado*. Debe darse un cierto apoyo e intención a la nota, y cuando *entre la nota y la rayita figura un punto*, hay, además, que separarlas algo entre sí:



(1) Obsérvese que la *apertura del ángulo* está en dirección *hacia la nota*, y no se confunda con el que en los instrumentos de arco se emplea para indicar *arco arriba*.

(2) En el piano e instrumentos similares no es posible dar a este signo y al anterior distinta interpretación. Y en los demás instrumentos se pone generalmente poco cuidado en dársela.

§ 72. Términos italianos más generalizados.

<u>Términos</u>	<u>Abreviación</u>	<u>Significado</u>
Forte piano	fp.	Fuerte e inmediatamente piano. Equivale al signo >.
Legato	leg.	Ligado. Equivale a la <i>ligadura</i> , pero sin indicar con precisión la nota con que el ligado empieza y termina.
Legatissimo	leg. ^{mo}	Muy ligado.
Marcato		Marcadas las notas.
Pesante		Pesada la ejecución de las notas e incluso el movimiento.
Non legato		Sin ligar.
Piano forte	pf.	Piano y en seguida fuerte. Equivale al signo <.
Rinforzando	rinf.	Reforzando el sonido.
Sforzando	sf. (sfz.)	Ídem.
Staccato	stac.	Ejecutando sueltas, destacadas, las notas. Equivale al punto encima o debajo de las notas.

Apéndice

Notas y aclaraciones

OBSERVACIÓN. Todas las *notas* y *aclaraciones* que aquí figuran representan una iniciación al alumno sobre historia de la música y sobre doctrinas, tendencias y discrepancias que le confundirían y desorientarían si figurasen en el texto de los cursos, para ser estudiadas en el tiempo de éstos, pero que pueden serle de interés más tarde.

A. Se atribuye al monje Hucbaldo (840-930) el empleo de la primera pauta, constituida por líneas horizontales y equidistantes. Pero en dicha pauta no escribía los signos que entonces se empleaban para representar los sonidos, sino el texto correspondiente a las obras que se cantaban, de modo que *las sílabas* ocupasen el lugar que luego ocuparon *las notas*.

El benedictino Guido d'Arezzo (995-1050), quizás inspirándose en Hucbaldo, instituyó el *tetragrama*, ya con la significación de nuestro pentagrama. Éste no se adoptó hasta finales del siglo XII, si bien en el *canto gregoriano* (canto eclesiástico de la Iglesia Católica) ha perdurado el *tetragrama* o *pauta de cuatro líneas*.

B. La *notación bizantina* se componía de signos que expresaban exclusivamente *intervalos musicales*. Los más antiguos que se conocen, de tales signos, parecen ser del siglo X.

La *notación neumática*, de la cual deriva la *notación moderna*, estaba constituida también por signos llamados *neumas*, los cuales no determinaron concretamente la *altura de los sonidos* hasta que Guido d'Arezzo creó el *tetragrama*, explicado en la nota anterior. Tampoco determinaron la *duración de los sonidos* hasta la época a que nos referimos en la nota **D**.

C. Existen dos sistemas para designar los sonidos: el *alfabético* y el *silábico*. El *alfabético* — llamado así por servirse de letras — es anterior al silábico y perdura entre los alemanes e ingleses (1). El *silábico*, que es el que hemos visto en el texto y el empleado en los pueblos latinos, constituye otra de las reformas debidas a Guido d'Arezzo.

Parece que, con fines didácticos, Guido d'Arezzo tomó de un himno a San Juan la primera sílaba de sus respectivos versos, pues, por darse la particularidad de que cada uno de éstos empezaba con el sonido inmediato superior al anterior, ello faci-

litaba la retentiva de los sonidos. He aquí dicho himno: *Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, Solve polluti, Labii reatum, Sancte Johannes*.

Como se ve, falta la nota *si*, la cual existía en la escala musical de la época, pero no recibió nombre silábico propio hasta el siglo XVI. El fundamento fué que dicha nota carecía de entonación fija, ya que unas veces se entonaba natural, y otras lo que llamamos bemol. Según la entonación la denominaban, respectivamente, *mi* y *fa*, sirviéndose de un complicado método para formar la sucesión correlativa de sonidos, método que recibió el nombre de *solmisación*, porque una de sus combinaciones era saltar del *sol* al *mi*.

El nombre de *ut* fué cambiado más tarde por el de *do*, por considerarse éste más eufónico. Sin embargo, los franceses conservan el *ut* para referirse a la nota y se sirven, regularmente, del *do* para solfear.

D. Hasta la aparición del *Ars mensurabilis* (música medida), el ritmo musical era a base de sonidos que tenían casi todos igual duración y quedaba sujeto al ritmo prosódico que se derivaba de las palabras correspondientes al texto de la melodía. De ahí que, como hemos dicho en **B**, los neumas no indicasen la duración de los sonidos.

El *Ars mensurabilis* hizo imprescindible la determinación del valor exacto de los sonidos, dando lugar a la *notación proporcional*, lo cual trajo la reforma del *sistema neumático*, en un proceso largo y laborioso, hasta concretar en las actuales *figuras de las notas*.

Los primeros signos de la *notación proporcional* parecen pertenecer a los siglos XI-XII. En el siglo XIV, el interior de los cuadrados y rectángulos que representaban las notas, el cual hasta entonces había sido totalmente negro, se pintó de otro color, para representar nuevas duraciones, conservándose igual en los otros casos. Por comodidad y facilidad de escritura, se renunció luego a dichos nuevos colores, y se dejó vacío, *blanco*, el interior de las notas, llegándose así al sistema mixto de *interior blanco* e *interior negro* que sigue imperando.

El sistema inmediatamente anterior al actual estaba constituido por las siguientes figuras:

<i>Máxima</i>	
<i>Longa</i>	
<i>Breve</i> (nuestra cuadrada)	
<i>Semibreve</i> (nuestra redonda)	
<i>Mínima</i> (nuestra blanca)	
<i>Semimínima</i> (nuestra negra)	
<i>Fusa</i> (nuestra corchea)	

(1) Véase el § 31 del Cuarto curso (pág. 123).

La relación originaria del valor de las figuras entre sí era la normal: *cada figura valía el doble de la inmediatamente menor*. Pero esta relación desapareció desde mediados del siglo XII hasta finales del XIII, aproximadamente, para ser sustituida por la triple — esto es: *cada figura triple valor que la inmediata inferior* —, bajo el influjo del misticismo, que quiso ver en la proporción ternaria significado de perfección, por referencia a la Santísima Trinidad.

E. En el tetragrama de Guido d'Arezzo, dos líneas eran negras, una roja y otra amarilla o verde. Estas últimas indicaban, según parece, la colocación respectiva de las notas *fa* y *do*. Luego tal finalidad fué confiada a las letras representativas de dichas notas en la notación alfabética: la *F* y la *C*, a las cuales se añadió más tarde la *G*, representativa de la nota *sol*. Estas letras se colocaban más altas o más bajas, según conviniese, para que todos los sonidos pudieran escribirse en la pauta, puesto que las líneas adicionales no se emplearon hasta después del siglo XV. Y por sucesivas transformaciones dichas letras se convirtieron en los actuales signos de las claves.

F. Son, desde luego, perceptibles musicalmente distancias más pequeñas que el semitono, las cuales, además, figuran en el canto de algunos pueblos primitivos. Muchos teóricos y compositores modernos las reclaman — tercios de tono, cuartos de tono, etc. —, y en el terreno de la experimentación instrumental y artística se han hecho ya experiencias y escrito composiciones.

G. El compás fué introducido en la práctica musical con la *notación mensurada o proporcional* (1), pues la música anterior era sin compasear, como sigue siéndolo el canto gregoriano.

A los teóricos son contrarios al compás, porque consideran que priva de libertad al ritmo e incluso lo contradice, a veces. Nos ocuparemos con más detalle de todo esto más adelante. Sin embargo, téngase ya desde ahora en cuenta, junto a los inconvenientes que se le señalan, sus extraordinarios servicios. ¿Qué sería de una orquesta sinfónica, ante una obra compleja, sin compás, divisorias, ni nada que hiciera sus veces?

No faltan autores modernos que escriben o han escrito sin compás obras breves, de ejecución individual.

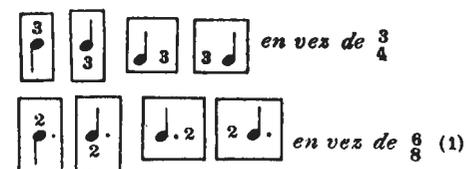
H. En la notación mensurada o proporcional se indicaba el compás de 3 tiempos con una *circunferencia* y el de 2 tiempos con una *semicircunferencia abierta por la derecha*. Cuando había que reducir a su mitad el valor de las notas, se partían por una raya vertical los citados signos de compás. De dos de estos signos derivan los que todavía se emplean en los compases $\frac{4}{4}$ y $\frac{2}{2}$.

Entre los compositores modernos se señalan innovaciones respecto a la forma de indicar el compás, en los siguientes sentidos:

(1) Véase **D** (pág. 147).

a) En lugar de indicar el compás *en cada pentagrama* de los instrumentos que emplean dos de éstos, ponerlo *entrambos o encima del primero*. Y en las partituras ponerlo sólo en los pentagramas superior e inferior, con una línea ondulada entre las indicaciones.

b) Emplear como indicación la *cifra representativa del número de tiempos* y la *figura correspondiente a los mismos*, colocadas en alguna de las formas siguientes:



I. La 4.^a *fa-si* es la única de las formadas por notas naturales que consta de tres tonos. Los antiguos la consideraban tan desagradable que fué denominada «diabolus in musica», y para evitarla, cuando lo creían conveniente, bajaban de un semitono el *si*, dando lugar a la entonación variable de éste a que nos hemos referido en **C**. Así, pues, su doble entonación nació por considerarse necesaria para evitar dicho *diabolus in musica*; no para enriquecer con un sonido más la escala, en la cual las demás notas conservaban una sola entonación cada una.

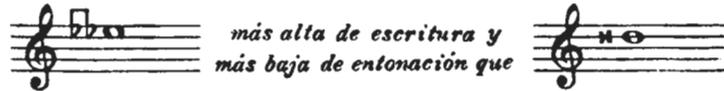
Llegó, no obstante, un tiempo en que se estimó que la variabilidad podía aplicarse (ya con fines de ampliar el número de sonidos) a otras notas, lo que condujo a la *musica ficta* (música falsa), llamada así por oposición a la *musica plana* (llana), que era la que se sujetaba a la tradición de no incluir otra nota variable que el *si*. La *musica ficta* estaba ya en pleno desarrollo en el siglo XIII.

Las primeras alteraciones que se emplearon fueron el \flat , el \natural y el \sharp ; pero estas dos últimas no tenían distinto significado, como actualmente, sino que *representaban lo mismo* y se empleaban indistintamente. Sus formas y denominaciones derivan de la *notación alfabética*; el *si* se designaba en ésta con una *b*, que se consideraba *molle* (blanda) cuando se entonaba bemol, en cuyo caso se escribía normalmente, y *durum* (dura) cuando se entonaba natural, caso en el cual la *b* se representaba *cuadrada* (\square). De las expresiones *b molle* (suave) y *b quadrum* (cuadrada) nacieron las denominaciones *bemol* y *becuadro*. La letra *b* se convirtió en el signo \flat , y la \square , en \natural y \sharp .

(1) En este sistema desaparece la diferencia entre los compases simples y compuestos que explicamos en el § 3 del Segundo curso (pág. 41), pues la indicación del compás se refiere *siempre* al número de tiempos. Desde luego, es indiferente la figura geométrica que encierra la indicación del compás.

El \flat y el \sharp tomaron su significación actual en el siglo XVII. Y hasta el siglo XVIII no se introdujeron las dobles alteraciones.

Con las alteraciones, el número de sonidos ha dejado de ser igual al de notas. Tal cosa ha motivado y sigue motivando serias e importantes impugnaciones al sistema de notación vigente, por parte de los que consideran necesario un nuevo sistema en el cual cada sonido tenga un nombre propio y único y una posición exclusiva en la pauta musical, de forma que dejen de entonarse con un mismo nombre sonidos distintos y se establezcan entre el oído y la vista contradicciones como las siguientes:



No han faltado autores que han creado y propuesto nuevos sistemas; pero hasta aquí ninguno ha conseguido pasar del terreno de la especulación teórica.

J. Algunos teóricos amplían esta regla. Destacaremos:

a) Los que opinan que el efecto de la alteración se extiende también a las notas de igual nombre escritas en otra 8.^a, si están en el mismo compás.

b) Los que consideran que el efecto de la alteración se prolonga hasta el compás siguiente, cuando se trata de notas ligadas.

c) Los que sostienen que si la última nota de un compás está alterada y después de la divisoria se repite la misma nota (aun cuando no esté ligada), le afecta también a ésta la alteración.

De estas tres opiniones, la que goza de más adeptos es la b), y la de que menos, la c). Por nuestra parte, aconsejamos dejarlas todas de lado y ceñirse de modo absoluto a la regla del texto, que es la universalmente aceptada. Con ello se ganará en claridad de expresión, pues no vale la pena de correr el peligro de ser mal interpretado por economizarse la escritura de una alteración.

K. Los que defienden el primer sistema, sostienen que el efecto de una alteración es absoluto y que, por lo mismo, una nueva alteración anula la anterior. Los que defienden el segundo, alegan que antes de poner la nueva alteración hay que destruir por medio de un becuadro la que deja de regir, en el caso de que sea de clase distinta (paso de sostenidos a bemoles, o viceversa), o de la misma clase, por un cambio de doble a simple.

L. La importancia relativa que acabamos de señalar para los tiempos y partes del compás, se basa en esta teoría: en realidad, no existe otro ritmo que el binario. El cuaternario es el binario subdividido (1), y el ternario es el binario de base prolongada (2).

(1) Un compás $\frac{4}{4}$ y un $\frac{2}{2}$ subdividido no se diferencian en nada, si a cada negra se le da un movimiento de la mano, al marcar el compás.

(2) O sea, dos tercios contra uno.

Lo primero resulta axiomático. Lo segundo se comprueba fácilmente con la simple comparación de estas dos versiones de ritmo ternario con sólo dos articulaciones:



Solféense ambas versiones, y se observará que mientras la primera fluye fácil y natural, la segunda resulta como llevada a contrapelo. Ello se notará con tanto mayor efecto cuanto más aprisa se ejecute, y obedece a que, mientras en la primera forma el segundo tercio es nulo en lo referente a articulación, pues no hace más que prolongar el primero (o sea la base), en la segunda forma recaba sobre sí una articulación que quita al tercer tercio.

LL. Los teóricos discrepan respecto a si forma sincopa la nota que ataca en fracción débil y se prolonga sobre otra débil. Indudablemente, constituye una sincopa menos importante — de tipo secundario, podría decirse —, pero ello no basta para negarle su condición de tal, a juicio de los que defendemos el criterio sustentado en el § 16. Cuanto hemos expuesto en la nota anterior (L) nos releva de insistir y nos parece suficiente para demostrar el carácter de sincopa de los ejemplos correspondientes a la versión 2.^a que figuran en dicha nota L.

Además, haremos constar que teóricos que han dedicado extensos estudios al Ritmo — citaremos especialmente a Riemann y Lussy —, aun dando como definición la tan generalizada de «sincopa es una nota que ataca en tiempo o parte débil y se prolonga sobre tiempo o parte fuerte», incluyen entre sus ejemplos de sincopa los correspondientes al caso que aquí nos ocupa. Lussy, en su *Tratado de la expresión musical*, dice textualmente:

« En el compás de tres tiempos, la nota que vale el segundo tiempo produce, si se prolonga, el efecto de una síncopa ; lo cual, seguramente, es lo que ha llevado a considerar que en tales compases el tercer tiempo es fuerte ».

M. La clasificación de la *síncopa* y del *contratiempo* en *regular* e *irregular* no está muy generalizada y, además, hay divergencias de criterio al aplicarla al *contratiempo*. Se ha establecido también la división en *primera* y *segunda clase*, igualmente aplicada a la *síncopa* y al *contratiempo*, según ataquen, respectivamente, al dar de un tiempo o de una parte de tiempo.

N. Cuantas explicaciones damos en esta obra referentes a los modos *mayor* y *menor*, tienen exclusivamente en cuenta la tradicional concepción de la tonalidad clásica. Pero téngase presente :

a) Que la tonalidad *bimodal* (dos modos : mayor y menor) sólo data del siglo XVII, pues antes imperaban sistemas que, en su concepción más simple, constaban de *ocho modos* (modos griegos, modos gregorianos ...) y que veremos en el Cuarto curso.

b) Que la tonalidad clásica considera el *modo menor supeditado al mayor* en todo lo que se refiere a la formación de su sistema, y que frente a esta teoría existe otra (con pocos, pero acérrimos partidarios) que quiere para el modo menor *personalidad propia e independiente, estructurada por una inversión absoluta del sistema del modo mayor* : lo que en éste se cuenta de *abajo arriba*, en el menor se cuenta de *arriba abajo*, sean escalas, grados, acordes, etc.

c) Que con el siglo actual han surgido nuevas teorías tonales que consideran caducada la concepción clásica. Tales son la *Tonalidad dodecáfona*, la *Atonalidad*, *Politonalidad*, *Intertonalidad* ..., de las cuales se enterará al alumno en los estudios de Armonía (1).

Ñ. El intervalo de 8.^a justa (y sus ampliaciones) es, en muchos conceptos, un intervalo especial que no puede ser equiparado a los demás. Se diferencia ya de ellos en que su simultaneidad no da lugar a armonía, sino únicamente a la reproducción de un mismo sonido en distinta altura ; no es, pues, extraño que suscite entre los teóricos amplias discrepancias.

Una de estas discrepancias se refiere a su clasificación entre los *simples* y *compuestos*. Mientras unos lo consideran el *último de los intervalos simples* — puesto que si se reduce queda convertido en unísono y, por lo mismo, deja de existir como intervalo —, otros lo consideran el *primero de los compuestos* —, dado que es ya una ampliación —, mientras algunos *negamos que sea ninguna de las dos cosas*, por lo cual debe quedar — como queda el unísono, de donde procede — al margen de ésta y otras clasificaciones, que deben encuadrar únicamente a los intervalos formados por sonidos distintos en su *esencia* y no en su *altura*. Si existen animales anfibios, ¿por qué no ha de existir un intervalo de igual naturaleza?

(1) Véase el Libro III de nuestro *Tratado de Armonía* (Editorial Labor).

Otra discrepancia se refiere a su inversión. ¿Es o no invertible? Los que respondemos que *no* nos apoyamos en razones como éstas : Si se pretende invertirlo como intervalo simple, no resulta otra cosa que el unísono : ya no hay sonido *inferior* ni *superior*, sino *dos iguales*. Si se pretende invertirlo como compuesto, se parte de un intervalo y vuelve a encontrarse el mismo ; por lo cual no ha habido inversión, sino reducción al unísono y nueva ampliación. Y, armónicamente, no puede negarse : un acorde sólo *cambia de estado* (por inversión de sus notas) cuando aparece como bajo de la armonía *un sonido nuevo* :

Existe inversión del acorde	No existe inversión del acorde	No existe inversión del acorde
		
La nota inferior de cada acorde es distinta	La nota inferior de los acordes es siempre do.	

O. Los partidarios de clasificar las 4.^{as} y 5.^{as} entre los intervalos *justos* (que convencionalmente denominaremos *sistema 1*) argumentan :

a) Las 4.^{as} y 5.^{as} forman con la 8.^a justa el grupo de las armónicamente denominadas « consonancias perfectas ». Por consiguiente, las 4.^{as} y 5.^{as} *deben agruparse junto a la 8.^a* y no junto a los otros intervalos.

b) La Naturaleza, por medio de los *sonidos concomitantes* (1), produce *dos clases* de 2.^{as}, 3.^{as}, 6.^{as} y 7.^{as} y *una sola* de 8.^{as}, 4.^{as} y 5.^{as}. Mientras, pues, las 2.^{as}, 3.^{as}, 6.^{as} y 7.^{as} tienen *dos estados* normales, las 8.^{as}, 4.^{as} y 5.^{as} únicamente tienen *uno*. De ahí los calificativos de *mayor* y *menor* para aquellos intervalos, y el de *justo* para éstos.

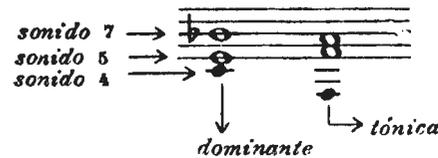
Los partidarios de clasificar las 4.^{as} y 5.^{as} junto a los demás intervalos mayores y menores (*sistema 2*) contraopinan :

a) Efectivamente, las 4.^{as}, 5.^{as} y 8.^{as} forman el grupo de las « consonancias perfectas » (2) ; pero esta clasificación corresponde a sus *características armónicas*, la cual es independiente de la que les corresponde por *dimensión*. Las personas se clasifican en altas y bajas, por su *estatura* ; gruesas y flacas, por su *volumen* ; jóvenes y viejas, por su *edad* ..., y a nadie se le ocurrirá que si una es proclamada « perfecta » por sus *condiciones morales*, haya que identificarla con las *físicamente* altas o bajas, jóvenes o viejas, gruesas o flacas ...

(1) Se estudiarán en el Libro II.

(2) La 4.^a de 2 1/2 tonos, formada desde el bajo, la consideraban antiguamente *disonancia*.

b) El afirmar que la Naturaleza, por medio de los concomitantes, da una sola clase de 4.^{as} y 5.^{as}, es únicamente cierto si se deja de lado el *sonido 7*. Pero este *sonido 7*, con la afinación un poco rectificada, es nuestro *si bemol* (contando desde *do*), y teniéndolo en cuenta, se forman también *dos clases de 4.^{as} y 5.^{as}*. El *sonido 7* no puede ser menospreciado, puesto que ha dado a la Armonía el acorde de 7.^a de dominante — como el 9 le ha dado el de 9.^a mayor — y, además, el «intervalo motriz», «bicordo sensible», «notas atractivas», o como quiera denominarse, de la Tonalidad clásica, base y fundamento de ésta con las funciones *activa y pasiva (movimiento y reposo) de dominante-tónica*:



c) No es, en consecuencia, en los concomitantes donde hay que buscar los diferentes tipos de intervalos que fundamentan las clasificaciones *mayor, menor y justa*, sino en la *Tonalidad diatónica (notas naturales)*. Y ahí encontramos *dos clases de 2.^{as}, 3.^{as}, 4.^{as}, 5.^{as}, 6.^{as} y 7.^{as}* y *una sola de 8.^{as}*, dándonos la pauta para calificar de *mayores y menores a las más grandes y más pequeñas*, respectivamente, de aquellas, y de *justa a la 8.^a*, por su carácter único y por ser la *exacta*, la *justa* repetición de un mismo sonido en el registro inmediatamente superior e inferior.

d) El denominar *aumentada* a la 4.^a *fa-si* (formada naturalmente entre los grados IV-VII de *do mayor*, y VI-II de *la menor*), y *disminuida* a la 5.^a *si-fa* (inversión de los anteriores grados), es absurdo. ¿Acaso *aumentar* no significa *agrandar, ensanchar ... y disminuir* equivale a lo contrario? ¿Quién ha aumentado y disminuido tales 4.^{as} y 5.^{as} formadas por *notas naturales* y, por consiguiente, *absolutamente diatónicas*?

Los argumentos en pro y en contra de los sistemas anteriores han inducido a algunos teóricos a buscar soluciones mixtas de ambos, o completamente a su margen. He aquí algunas:

Sistema 3. Conserva *del 1* la denominación de *justa* para la 4.^a de 2 1/2 tonos y 5.^a de 3 1/2, y toma *del 2* la de *mayor* para la 4.^a un semitono *más grande*, y la de *menor* para la 5.^a un semitono *más pequeña*. Así, pues, en este sistema *hay 4.^a mayor, pero no 4.^a menor; 5.^a menor, pero no 5.^a mayor*. Además, el intervalo «justo» *no pasa a aumentado*, en el caso de la 4.^a, *ni a disminuido*, en el de 5.^a.

Lo segundo ya constituye una irregularidad, mas lo primero excede de tal: no puede existir una cosa *mayor*, sino es por comparación con otra *menor*, y viceversa.

Otros sistemas. Como variantes del *sistema 3*, las expresiones 4.^a *tritono*, 4.^a *excedente*, en lugar de 4.^a *mayor*; y 5.^a *falsa*, 5.^a *deficiente*, en lugar de 5.^a *menor*. Las denominaciones *tritono* (tres

tonos) y *falsa* eran las empleadas en la antigua nomenclatura, que luego explicamos. La primera sigue empleándose en los estudios de Armonía, en la referencia *falsa relación de tritono*.

También hay quien elimina la denominación «justa» y emplea la de «perfecta».

Resumen. Son equivalentes todas las denominaciones que figuran en cada intervalo:

4. ^a {	justa menor perfecta	4. ^a {	aumentada mayor tritono excedente	5. ^a {	justa mayor perfecta	5. ^a {	disminuida diminuta menor falsa deficiente
-------------------	----------------------------	-------------------	--------------------------------------------	-------------------	----------------------------	-------------------	--------------------------------------------------------

He aquí una antigua nomenclatura de los intervalos que se forman con notas naturales:

2. ^a menor	Semitono o hemitono.
2. ^a mayor	Tono.
3. ^a menor	Semitono (1) o semitono con tono.
3. ^a mayor	Ditono.
4. ^a {	Diatésarón.
justa menor	
4. ^a {	Tritono.
aumentada mayor	
5. ^a {	5. ^a falsa o semidiapente.
disminuida menor	
5. ^a {	Diapente.
justa mayor	
6. ^a menor	Semitono con diapente.
6. ^a mayor	Tono con diapente.
7. ^a menor	Semitono con diapente.
7. ^a mayor	Ditono con diapente.
8. ^a justa	Diapasón o diapente con diatésarón.

P. En el *Contrapunto doble* — en el cual se invierten fragmentos musicales y no intervalos sueltos — la regla de inversión es: Si en el fragmento no se sobrepasa (entre las partes que forman el contrapunto) el ámbito de 8.^a justa, se invierte, como mínimo (2), a esa distancia; si se sobrepasa la 8.^a, pero no la 15.^a justa, se invierte a la 15.^a, etc. De lo cual resulta que si la inversión es a la 15.^a, los intervalos simples quedan convertidos en compuestos, y viceversa.

Además, el total de 8.^{as} a que han de trasladarse las partes puede ser *repartido entre ambas*, bajando un número determinado la parte superior y subiendo las restantes la parte inferior, o a la inversa:

(1) O *hemiditono*. Y lo mismo en los casos siguientes, en cuanto a la equivalencia de *hemi* y *semi*.

(2) El máximo es discrecional.

J. S. Bach: *Invenções a dos voces.*

Contrapunto

Inversión

(La parte superior ha sido trasladada a la doble 8.^a baja y la inferior a la 8.^a alta).

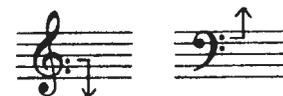
etc.

Muchos autores afirman que «los intervallos compuestos no pueden invertirse», a pretexto de que, subiendo de una 8.^a la nota inferior o bajando de igual distancia la superior, no queda *invertido* el intervalo, sino *reducido*. Nos parece un error — y cuanto hemos dicho antes, lo demuestra —, fruto de dar como definición de *lo que es invertir*, aquello que no constituye más que la *forma de hacerlo rigurosamente con los intervallos simples*. Si para invertir un intervalo compuesto no basta con el traslado de una octava, ¿por qué no hacer éste al número de ellas que sea necesario para que lo de *abajo* pase *arriba*, como en *Contrapunto*? ¿Es que acaso el fragmento anterior, de Bach, no está invertido?

Q. Las *claves de do*, además de suprimirse de las voces, como se explica en el § 39, no se han empleado en los instrumentos de invención relativamente reciente. Para eliminarlas de sus últimos reductos, se han propuesto diversas soluciones. Unas, a base de que con los instrumentos que las emplean se haga algo parecido a lo que se hizo con la voz de *Tenor*: escribirlos en clave de *sol* en 2.^a una octava más alta de su efecto, o en la de *fa* en 4.^a, una octava más baja.

Otras soluciones giran alrededor de crear un signo de clave que represente el registro de altura de las claves de *do*, pero con el nombre de notas de la clave de *sol* en 2.^a o de *fa* en 4.^a. He aquí algunos de los medios sugeridos:

a) Emplear la clave de *sol* con el aditamento de una *flecha hacia abajo*, en cuyo caso deberá leerse a la 8.^a inferior, o la de *fa* con una *flecha hacia arriba*, en cuyo caso deberá leerse a la 8.^a superior:



b) Emplear la clave de *sol* con el aditamento del rasgo característico de la clave de *do* en 4.^a, en cuyo caso deberá leerse 8.^a baja:



c) Conservar el signo de la clave de *do*, pero colocado en el tercer espacio del pentagrama, con lo cual los nombres de las notas serían como en la clave de *sol* en 2.^a, y la altura, una 8.^a baja (1). Algunas de estas soluciones han sido puestas en práctica. Es pronto para saber si conseguirán imponerse.

R. Otro sistema numera igualmente las octavas, pero da el índice 1 al *do* que en el sistema explicado en el texto es — 2, por lo cual todas las notas resultan con la misma diferencia de cifra.

Entre los organistas es corriente designar la altura de las notas por la longitud de tubo que las mismas requieren en su instrumento:

1.a octava	— 2	la denominan de	32 pies.
»	»	— 1	»
»	»	1	» 8
»	»	2	» 4
»	»	3	» 2
»	»	4	» 1 pie.
»	»	5	» 6 pulgadas.
»	»	6	» 3
»	»	7	» 1 1/2

Los alemanes — que, como hemos anticipado en la nota C y veremos en el Cuarto curso, se sirven del sistema alfabético para designar las notas — fijan también su registro o tesitura en la siguiente forma: escriben con *mayúsculas* las letras correspondientes a la *octava 1*, y con *minúsculas* las que corresponden a la *octava 2*; las inferiores a la octava 1 las indican con un índice a la izquierda de la letra mayúscula, y las superiores a la octava 2 con un índice a la derecha de la letra minúscula:

² C	(mayúscula)	es nuestro	do — ₂
¹ C	()	»	do — ₁
C	()	»	do ₁
c	(minúscula)	»	do ₂
c ¹	()	»	do ₃ (etc.).

(1) Y, para unificar los nombres de notas en las tres claves, colocar la de *fa* en la 5.^a línea, con lo cual dichos nombres serían también los mismos que en *sol* en 2.^a.

El índice puede ser sustituido por comillas o rayitas :

$$c^1 = c' = \bar{c}; c^2 = c'' = \bar{\bar{c}}; c^3 = c''' = \bar{\bar{\bar{c}}}, \text{ etc.}$$

S. Los tetracordos constituían la base de las primitivas escalas modales y, según su formación, recibían diversos nombres, como se verá en la nota U.

Por medio de un encadenamiento de tetracodos se demuestra el porqué del orden de los sostenidos y bemoles en la armadura. Efectivamente, si a los dos tetracordos iguales que, separados por una distancia de un tono, forman la *escala mayor modelo*, se les van añadiendo tetracordos de igual constitución, superiores e inferiores, de manera que el *segundo* tetracordo de cada escala pase a ser *primero* de otra, y el *primero* pase a ser *segundo*, se llegan a obtener todas las escalas mayores (encadenadas por distancia de 5.^a entre sus tónicas), y en su formación van apareciendo los *sostenidos* y los *bemoles* por el orden que ya conocemos (1) :

T. Desarrollamos la materia conforme a la única teoría de los grupos artificiales que nos parece exacta. Pero existe otra : la de escribirlos con la clase de figuras de la *división natural más próxima* :

(1) Después de los sostenidos y bemoles, y por el mismo orden, aparecerían los dobles sostenidos y dobles bemoles.

Como se ve, esta teoría rompe la uniformidad de escritura entre el compás simple y su correspondiente compuesto, pues el septillo anterior, representando en ambos compases *un tiempo*, resulta de *fusas* en el compás simple y de *semicorcheas* en su compuesto.

También hay compositor que escribe los grupos artificiales al margen de las dos teorías expuestas, como puede comprobarse en este ejemplo :

Chopin: *Balada en sol menor*

Estas discrepancias de criterio teórico no ofrecen, sin embargo, peligros de confusión para el ejecutante. Nadie vacilará en los casos que anteceden, puesto que el resto de valores que figuran en el compás deja ver claramente el correspondiente al grupo artificial.

U. El sistema de escalas de los griegos se fundamentó sobre el *tetracordo* : dos tetracordos de igual especie formaban una escala con el mismo calificativo del tetracordo. Además del prefijo *hipo* (debajo), también se empleó el *hiper* (encima), de forma que existían los modos *dorio*, *hipodorio* (5.^a inferior) e *hiperdorio* (5.^a superior), *frigio*, *hipofrigio* e *hiperfrigio*, etc.

Los modos fueron primero más de ocho, y las denominaciones también más de las que hemos expuesto en el texto : *olio*, *jonio*, *locrio* ... Pero al llegarse a la cuenta de que algunos modos resultaban simples repeticiones e ir cayendo en desuso las denominaciones formadas con el prefijo *hiper*, el sistema se fué simplificando y reduciendo, en esencia, a los ocho modos del texto (1).

(1) Se encontrará todo ello mucho más ampliamente explicado en el Libro III de nuestro *Tratado de Armonía* (Idea Books). Igualmente lo referente a los *modos gregorianos* y a otras escalas que aquí no hemos puesto por su menor importancia.

V. La escala de tonos, por su especial constitución, no pertenece a ninguno de los modos mayor y menor. Es puramente una escala *de tránsito*, puesto que dichos modos no pueden definirse por una cadencia sobre su acorde consonante de tónica, mientras no se abandone la citada escala.

Se atribuye al compositor ruso Glinka (1804-1857) el haber sido el primero en emplearla.

X. Como auxiliar para la lectura de las ediciones alemanas, incluimos las principales indicaciones empleadas en dicho idioma:

<u>Términos</u>	<u>Significado</u>
Aber.....	Pero
Abgestossen.....	Destacado. Picado
Abnehmend.....	Disminuyendo
Affektvoll.....	Afectuoso
Agitiert.....	Con agitación
Als.....	Como
Als vorher.....	Que antes
Allmählich.....	Poco a poco
Allzu.....	Muy
Am.....	En. Con. Sobre. A. De
An.....	Ídem
Andächtig.....	Religioso
Anmut.....	Gracia
Anmutsvoll.....	Gracioso
Anwachsend.....	Creciendo
Artigkeit.....	Cortesía
Aufhaltung.....	Suspensión del movimiento
Ausdruck.....	Expresión
Ausdruckvoll.....	Expresivo
Bedeutend.....	Bastante
Beeilen.....	Apresurar
Beherzt.....	Animoso. Resuelto
Belebend.....	Animado
Belebt.....	Animado
Belebter.....	Más animado
Beliebt.....	Amable
Belustigend.....	Alegre
Bequem.....	Cómodamente
Beruhigend.....	Calmando
Beschleunigend.....	Acelerando
Beseelt.....	Con agitación
Bestimmt.....	Decidido
Bewegt.....	Movido
Bewegung.....	Movimiento. Tiempo
Bewegter.....	Más movido
Breit.....	Largo
Breiter.....	Más largo

<u>Términos</u>	<u>Significado</u>
Das.....	El
Dasselbe.....	El mismo. Lo mismo
Die.....	La. Los
Doch.....	Pero
Doppel.....	Doble
Drängen.....	Apresurar
Edel.....	Noble
Eifrig.....	Presuroso
Eilend.....	Apresurar
Ein.....	Un
Eine.....	Una
Einfach.....	Simple. Sencillo
Einklang.....	Unísono
Empfindung.....	Sentimiento
Energisch.....	Energico
Engverbunden.....	Ligado
Entschlossen.....	Resuelto
Erhaben.....	Majestuoso
Erlöschend.....	Extinguiéndose
Ernst.....	Grave
Ersterbend.....	Extinguiéndose
Erstes.....	Tiempo 1
Erweitert.....	Amplificado
Etwas.....	Poco. Algo
Fast.....	Casi
Festlich.....	Alegre
Feierlich.....	Solemne
Feurig.....	Con fuego. Con vehemencia
Flüchtig.....	Ligero
Freudig.....	Alegremente
Freundlich.....	Gracioso. Amable
Frisch.....	Con frescura
Fröhlich.....	Alegre
Gebunden.....	Ligado
Gedrängt.....	Estrechando
Gehalten.....	Sostenido
Gehend.....	Andante
Geist.....	Con espíritu
Gemächlich.....	Cómodo
Gemässigt.....	Moderado
Gesangartig.....	Cantable
Gesangvoll.....	Ídem
Geschwind.....	Animado. Rápido
Gewichtig.....	Pesante
Glänzend.....	Brillante
Gleiches.....	El mismo tiempo

<u>Términos</u>	<u>Significado</u>
Heftig	Impetuoso
Heimlich	Misterioso
Heiter	Jocoso
Heroisch	Heroico
Herzhaft.	Animoso. Valiente
Höchst.	Mucho. Muy
Im	En
Immer	Siempre
Innig	Íntimo
Jammerlich.	Lamentable
Klagend	Lloroso
Kraft	Fuerza
Kräftig	Enérgico
Kriegerisch	Marcial
Kurz	Corto. Breve
Länge	Largo
Langlebig	Vivo
Langsam	Lento
Langsamkeit.	Lentitud
Lebendig	Animado
Lebhaft	Vivo
Liebevoll	Amorosamente
Lieulich	Amable
Leicht	Ligero
Leiden	Doliente
Leidenschaftlich.	Apasionado
Leidenschaft.	Pasión
Los	Desprendido
Lustig	Alegre
Majestätisch	Majestuoso
Mal.	Vez
Markiert	Marcado
Mässig.	Moderado
Mässigen.	Moderar
Mehr	Mas
Merklich	Sensible
Mit	Con
Mysteriös	Misterioso
Mystik	Místico
Munter	Vivo
Mutig	Animoso
Nach	A. De. En. Según. Después
Nach und nach	Poco a poco
Nachdrücklich	Enérgico

<u>Términos</u>	<u>Significado</u>
Nachlassend.	Disminuyendo. Extinguiendo
Naiv.	Ingenuo
Nicht	No
Ohne	Sin
Passend	Justo
Pathetisch.	Patético
Plötzlich	Súbito
Prächtig	Pomposo
Prunkvoll	Fastuoso
Rasch	Ligero. Rápido
Rasend	Furioso
Ruhig	Tranquilo
Sanft	Suave
Scherz	Scherzo. Broma
Schleppend	Pesado
Schmachtend	Lánguido
Schmeichelnd	Lisonjero
Schmerzvoll	Doloroso
Schwülstig	Pomposo
Schnell.	Ligero
Schwach	Débil
Schwer.	Pesado
Seele	Alma. Ánimo
Sehnlich	Ansioso
Sehnsüchtig	Nostálgico
Sehr	Muy. Mucho
Stark.	Fuerte
Stolz	Arrogante
Straff	Severo
Streng	Riguroso
Stürmend	Tempestuoso
Stürmisch.	Ídem
Tändeln	Juguetear
Trauer	Fúnebre
Trauervoll	Lúgubre
Traurig	Triste
Trüb	Sombrio
Und.	Y
Unruhig.	Agitado
Unschuldig.	Inocente
Verhallend	Desvaneciéndose
Vermindert.	Disminuir
Verminderung	Disminución

<u>Términos</u>	<u>Significado</u>
Verschiebung.	Una corda (Suave)
Verstärkend.	Reforzar
Viel.	Muy. Mucho
Von.	De. Desde. En. Sobre
Vorigeszeitmass.	Tiempo de antes
Vorhin.	Antes
Wachsend.	Creciendo
Wehmütig.	Lamentoso
Weich.	Suave. Dulce
Weit.	Amplio
Weite.	Amplitud
Wie.	Como
Wieder.	De nuevo. Otra vez
Wild.	Salvaje
Wenig.	Poco
Weniger.	Menos
Wichtig.	Pesado
Wütend.	Furioso
Zart.	Delicado
Zartfühlend.	Ídem
Zeit.	Tiempo
Zeitmass.	Ídem
Ziemlich.	Bastante
Zierlich.	Galante
Zierlichkeit.	Elegancia
Zögernd.	Deteniendo
Zu.	A. En. De. Con. Sobre. Para
Zulegen.	Aumentar
Zunehmend.	Creciendo
Zurückhaltend.	Retardar
Zusammenziehen.	Acelerar
Zuvor.	Antes. Primero
Zuwachs.	Aumentando. Creciendo

Y. Las palabras indicadoras de movimiento — que empezaron a emplearse alrededor del año 1600, con un criterio que establecía menos diferencia entre ellas que actualmente (1) — no sólo resultan vagas, sino que incluso un mismo compositor las emplea a veces con criterio muy distinto. Veamos dos casos, como muestra, entre los infinitos que podrían citarse:

(1) Comparadas con el *movimiento medio*, o sea que el *Lento*, por ejemplo, era menos despacio que ahora, y el *Allegro*, menos aprisa.

<i>Largo</i>	Nocturno n.º 6, de Chopin	} El <i>Largo</i> resulta casi cinco veces más aprisa que el <i>Larghetto</i> .
$\frac{3}{4}$ (♩. = 60, ó sea ♩ = 180)		
<i>Larghetto</i>	Nocturno n.º 5, de Chopin	} El <i>Assai vivace</i> resulta bastante más aprisa que el <i>Vivace</i> . Y éste más despacio que el <i>Largo</i> del Nocturno n.º 6.
$\frac{2}{4}$ (♩ = 40)		
<i>Vivace</i>	Estudio n.º 5, de Chopin	} El <i>Assai vivace</i> resulta bastante más aprisa que el <i>Vivace</i> . Y éste más despacio que el <i>Largo</i> del Nocturno n.º 6.
$\frac{2}{4}$ (♩ = 116)		
<i>Assai vivace</i>	Estudio n.º 10, de Chopin	} El <i>Assai vivace</i> resulta bastante más aprisa que el <i>Vivace</i> . Y éste más despacio que el <i>Largo</i> del Nocturno n.º 6.
$\frac{12}{8}$ (♩. = 152)		

Véase también un caso de «interpretación» proporcionado por las indicaciones metronómicas que cuatro celebridades del pasado siglo pusieron al *Grave* de la Sonata op. 13 de Beethoven (2):

Moscheles	♩ = 60	} La interpretación de Marmontel es tres veces más rápida que la de Moscheles.
Marmontel	♩ = 92	
Le Couppey	♩ = 44	
Lemoine	♩ = 63	

Influye en la apariencia de rapidez del movimiento *la cantidad de notas que figuran escritas en los tiempos*. Ejecútense estos dos fragmentos de igual indicación metronómica y, por lo tanto, de igual movimiento:

y obsérvese como la sensación es de *Lento* en el primer ejemplo, y de *Vivace* en el segundo. Esto es, indudablemente, lo que lleva a algunos compositores a las anomalías que hemos señalado al principio. No obstante, no hay que dejarse influir por tal particularidad al elegir una palabra indicadora de movimiento, pues

(2) Las tomamos del *Traité de l'expression musicale*, de Mathis Lussy.

ésta, repetimos, se refiere a los tiempos del compás, y si los mismos han de llevarse con igual rapidez en los dos ejemplos anteriores, no habrá diferencia de movimiento.

La habría si el primer ejemplo se escribiese así :



pues entonces correspondería a un tiempo la cifra metronómica 36 (que no está en los metrónomos), y el batir de los tiempos sería despacio, aun cuando para el oído la ejecución resultase exactamente igual al $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 108$, del ejemplo primero.

Otra anomalía a tener presente : hay compositores que establecen diferencia entre los compases de igual numerador y distinto denominador, pero no de acuerdo con la diferencia de los respectivos denominadores, sino únicamente considerando, por ejemplo, algo más ligero un $\frac{3}{8}$ que un $\frac{3}{4}$. Ello es, desde luego, teóricamente absurdo, pues o ambos compases son iguales, teniendo en cuenta la teoría de la igualdad de tiempos, o son uno el doble del otro, teniendo en cuenta la de la igualdad de figuras ; mas no debe echarse en olvido cuando se ejecuta música de otros, aunque sí, categóricamente, al escribir la propia.

Z. La figura adoptada como tipo de duración para el movimiento medio — denominada «integer valor», en la notación proporcional (1) — varió en las diferentes épocas. Parece que la breve (nuestra cuadrada) tenía en el siglo XIII aproximadamente igual duración absoluta de tiempo que la mínima (blanca) en el XVI, y que la semiminima (negra), a partir del XVII. Praetorius, en 1618, fijó el «integer valor» de la breve en $\frac{1}{10}$ de minuto, aproximadamente, lo que equivale a $\text{♩} = 80$ de nuestro metrónomo.

A². Cuando se trata de notas que pasarían a tener la condición de sincopas por razón del o de los puntillos, se manifiestan estos tres criterios :

a) El de prohibir los puntillos de prolongación en las notas que ocupan tiempo o parte débil. Rechazan, pues, lo mismo el primero que el segundo de los siguientes ejemplos (2) :



b) El de prohibir tales puntillos sólo si el tiempo o parte de tiempo que sigue es fuerte. No aceptan, en consecuencia, el primero, pero sí el segundo de los anteriores ejemplos.

c) El de no prohibirlos en ningún caso. Aceptan, por lo tanto, los dos ejemplos dados.

(1) Véase la nota D (pág. 147).

(2) Exigen, entonces, ligadura y no puntillo.

OTRAS PUBLICACIONES

TRATADO DE ARMONÍA I

Joaquín Zamacois
ISBN- 84-8236-232-1

TRATADO DE ARMONÍA II

Joaquín Zamacois
ISBN- 84-8236-233-X

TRATADO DE ARMONÍA III

Joaquín Zamacois
ISBN- 84-8236-234-8

CURSO DE FORMAS MUSICALES

Joaquín Zamacois
ISBN- 84-8236-235-6

EJERCICIOS PRELIMINARES DE CONTRAPUNTO

Arnold Schoenberg
ISBN- 84-8236-249-6

ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA MÚSICA

Armonía, melodía, contrapunto y forma
Ernst Toch
ISBN- 84-8236-136-8

FUNCIONES ESTRUCTURALES DE LA ARMONIA

Arnold Schoenberg
ISBN- 84-8236-134-1

ESTRUCTURA RÍTMICA DE LA MÚSICA

Grosvenor Cooper y Leonard B. Meyer
ISBN- 84-8236-184-8

CONTRAPUNTO

Diether de la Motte
ISBN- 84-8236-104-X

CASALS Y EL ARTE DE LA INTERPRETACIÓN

David Blum
ISBN- 84-8236-165-1